

ER
F-255

S

PARACHUTE

art contemporain/contemporary art
septembre, octobre, novembre
September, October, November
1982/28/5,50 \$



20

COUVERTURE/COVER

Cindy Sherman, Untitled film still, 1982, color photograph, 115 x 76 cm

directrice de la publication
CHANTAL PONTBRIAND

conseil de rédaction
RAYMOND GERVAIS
JOHANNE LAMOUREUX
JEAN PAPINEAU
RENÉ PAYANT

collaborateurs
JANICE ANDREAE
SERGE BÉRARD
GIOVANNI CALABRESE
THIERRY DE DUVE
RAYMOND GERVAIS
BRUCE GRENVILLE
PIERRE LANDRY
MICHEL LAROUCHE
DENIS LESSARD
ROGER MALBERT
GILLES MARSOLAIS
PHILIP MONK
JEAN PAPINEAU
JEANNE RANDOLF
GOLDIE RANS
RICHARD RHODES
GEORGES ROQUE
GREG SNIDER

adjoint à la rédaction (Toronto)
RICHARD RHODES

graphisme
LUC MONDOU

aide à la production
DIANE GERVAIS, ROBERT GRAHAM

administration
COLETTE TOUGAS

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

3e trimestre 1982 (publication trimestrielle)

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

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

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.	35\$	45\$
deux ans		
Canada	32\$	42\$
Europe, U.S.A.	52\$	64\$

DISTRIBUTION
Québec: Diffusion parallèle, 1667 rue Amherst, Montréal, Qué.
H2L 3L4, (514) 521-0335

Canada: C.P.P.A., 54 Wolseley St., Toronto, Ont. M5T 1A5

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

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

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

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 RADAR

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

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

dépôts légaux

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

courrier 2e classe no 4213

Imprimerie Boulanger inc., Montréal
Compo-Em, Montréal

imprimé au Canada/Printed in Canada

PARACHUTE

art contemporain/contemporary art
septembre, octobre, novembre
September, October, November

sommaire / contents

essais / essays

- 4 CINDY SHERMAN'S "FILM STILLS"
by Richard Rhodes
- 8 MARTHE WÉRY
la peinture de près et de loin
par Thierry de Duve
- 16 L'ÉTERNEL ET LE TRANSITOIRE
quelques remarques autour de Baudelaire
par Giovanni Calabrese
- 22 PATERSON EWEN
painting image and allegory
by Janice Andreae
- 29 THE MALEVOLENT HEART
(GIFT)
a project by Yana Sterbak

commentaires / reviews

- 30 DOCUMENTA 7
par Chantal Pontbriand
- 32 '60 '80. ATTITUDES/CONCEPTS/
IMAGES
par Georges Roque
- 33 COLLECTION DU MUSÉE D'ART
CONTEMPORAIN DE GAND
REVOLUTIONS PER MINUTE /
BIG SCIENCE
par Georges Roque
- 34 ROLAND POULIN
par Denis Lessard
- 35 HENRY SAXE
par Serge Bérard
- 36 NANCY SPERO
FILMS EXPÉRIMENTAUX
par Pierre Landry
- 37 LE FESTIVAL DES FILMS DU
MONDE
par Michel Larouche
- 39 ROBIN COLLYER
par Gilles Marsolais
- 40 WANDA KOOP
by Bruce Grenville
- 41 FICTION
by Goldie Rans
- 42 SHELAGH ALEXANDER
AGIT-PROP
by Philip Monk
- 44 WILLIAM S. BROWN
by Philip Monk
- 45 FRED FITZPATRICK
MISE EN SCÈNE
by Jeanne Randolph
by Roger Malbert
by Greg Snider

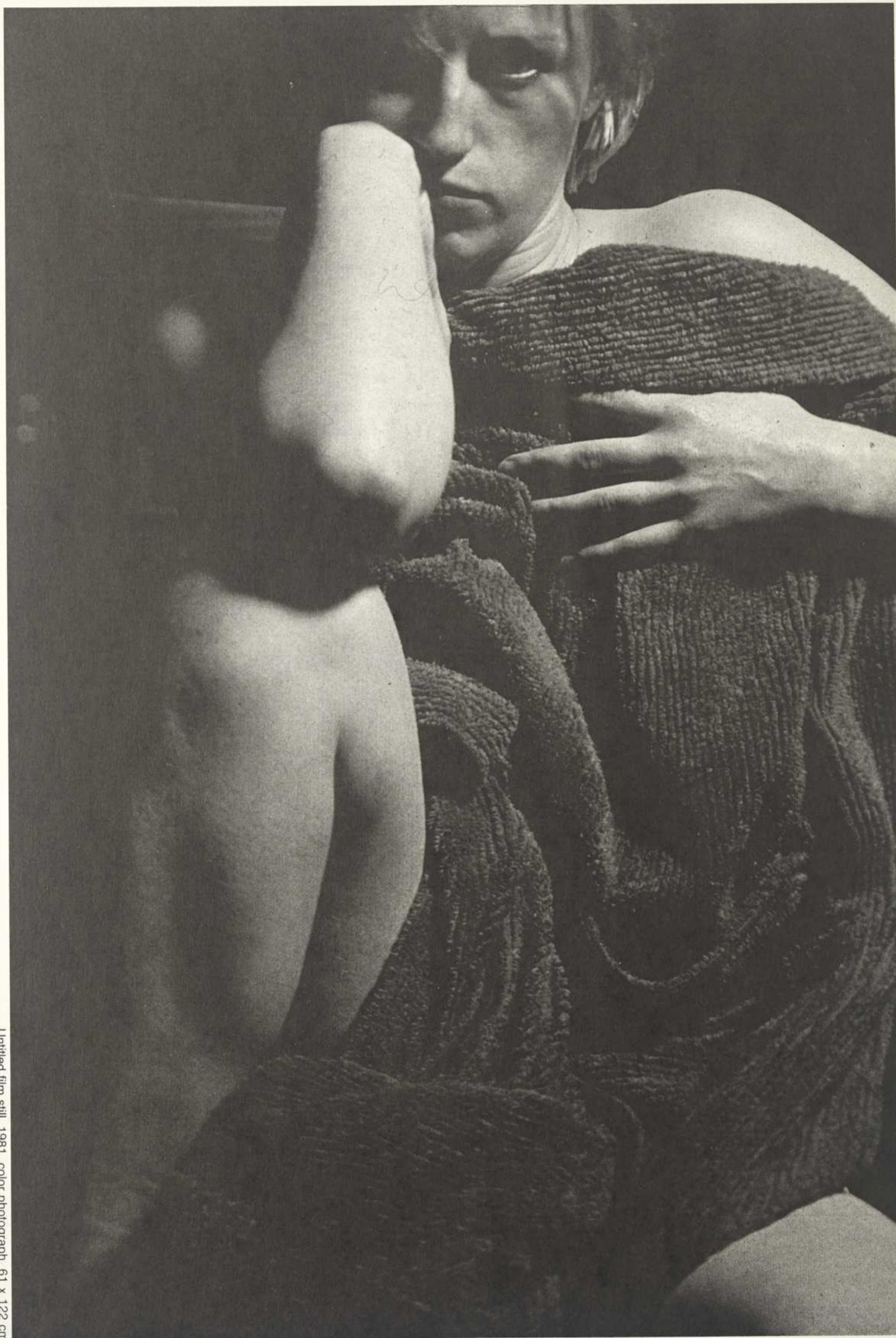
informations / informations

- 48 livres et revues
par Jean Papineau
- 52 musiques au présent
musique au féminin (2e partie)
par Raymond Gervais

20

CINDY SHERMAN'S "FILM STILLS"

by Richard Rhodes



Untitled film still, 1981, color photograph, 61 x 122 cm

It was odd sitting in the auditorium of the school of Visual Arts in New York one noon-hour last winter watching Cindy Sherman create a misleading impression of her own work, but this was exactly what she was doing with the slide presentation she gave that day.

You could pin the trouble down to some extra slides she had brought along to complement her own "film still" slides. These extras were real movie stills and the problem was that as soon as one of them showed up alongside one of Sherman's stills, it made the Sherman still look like it was preoccupied with one and only one thing — truth to the detail in the original. The Sherman still, it turned out, was remarkably close to the actual movie, and when it and the real still were side by side, they looked so much alike that it was almost as if we were being asked to play a game of spot-the-changes with them. Virtually every detail seemed to be accounted for: right down to the buttons on blouses, the cropping of the image, even the depth-of field of the camera. You couldn't help but notice the tight control Sherman had over her material, or help but admire just the technical facility that it took to get the look of the film so accurate. The more you looked and compared, the more you thought that Sherman wanted you to see that every still was intended as a kind of study in style.

This impression colored the conceptual cast of the work. Once you started noticing that hers was a "copy" image, noticing all the make-up and posing that needed doing — such as Sherman lying in bed with her bleached hair all damp and stringy, her eyes puffed and wet from crying, her hands clutching a sheet up over her chest so that she could look like Monica Vitti having a nervous breakdown in *Red Desert* — it was incumbent on you to follow through with what all this implied: namely that in being so style-conscious, so true in a mechanical, superficial way, the work meant itself to be understood as ironic.

In other words, all that truth to detail only showed in a sense how false her copy of the original was when you compared them in terms of spirit. You could see then that the point of the movie was to deliver its emotions straight; while with Sherman's still the point was more to show the emotions *being shown*, to get at their mundane underpinnings, to turn the emotions around on themselves. Those tears that you saw brimming over glassy red-rimmed eyes in her photographs were crocodile tears. What you were looking at then was not so much a caring, detailed re-creation of a movie image, as a cheeky spoof on it. It was as if Sherman meant to show she knew better than her lonely, unhappy movie heroines; that she was showing that although she could capture their tribulations perfectly, she was doing it with a Brechtian detachment that was like a warning sign for you to keep your distance from the image.

This was the garden path the slide presentation took you down. And it was a garden path because you could see that this sense of the work really was only the effect of having the real stills so close at hand, acting like a constant impetus to see the detail. Always seeing the detail made you turn a small truth about the work — that it was a feat of quoting — into a big truth. It was as if you could hear the detail saying, "The work stops here to make its meaning," and as it said it you got a picture of Sherman, in full costume, stopping to cross-check a tear pattern from the original still before she re-

leased the shutter to take her picture. Everything seemed that contrived and determined.

Yet you only had to see the work without this coaxing to see an entirely different story. Without the real stills prompting, the high profile of the detail and artifice in the work tumbled down. In its place came something new to contend with — how your own memory was provoked into becoming part of the work.

This is what counted most when the stills were left



Untitled film still, 1978, black and white photograph, 20.3 x 25.4 cm

to their own devices: how you just looked and saw that they were based on movie images and how you then found yourself starting to recall the original film image; if it wasn't the actual film you recalled, then it was an ad for it; and if not that, then it was a picture from a review in newspaper. Whichever, the point was that the still provoked you into creating a complementary image to it in your mind's eye and if the still was to be checked against any original, this memory picture was it — not something flashed up on a nearby slide screen. You thought too that if you could create your own image of the film from memory then maybe that's what Sherman had done in the first place. The stills then were not as much feats of copying as they were feats of remembering and all that truth to detail didn't make a proof of ironic detachment, it made the opposite — proof of just how well the scene from the film was remembered, proof of just how fully imagined it was as a fantasy. And if a meaning was to be garnered, it would be garnered here, from this commitment that you could see to the fantasy. As you looked at the stills you could see that here was somebody pretending to herself that she was like a character in a movie, but the pretending was so convincing, it was hardly pretending anymore — it was belief; the fantasy was totally absorbed into her own sense of herself.

This then is what you saw and thought under normal circumstances with the work. I even made sure

by asking Sherman a leading question so that her answer would make the work either fall one way or the other. I asked if she studied up before she took the picture or if she worked from memory and as fast and as forcefully as she could, she answered, "From memory, I only used pictures at the beginning."

So the matter was settled.

Yet this doesn't mean we should just forget the misleading slide show and its note of irony. Mis-

leading as that irony was when it seemed so plain, it can be made to ring true again with some toning down. This is because the spell of the fantasy doesn't always hold in the still and when it lags, you find yourself once again trying to make something of the props, the make-up and the acting skill that you see. You are back, in other words, to the stylishness and artifice in the work. These in their natural state aren't sharp enough to be the ironic distancing devices they once seemed — no, not quite — but yet there is something almost inchoately ironic about how they underline the staginess in the work. This awareness of the staged quality sits like a sober counterweight to all that swirl of belief in the emotion and drama. It acts like a cooling dose of realism as it jogs you to keep in mind the con of the film, to keep in mind that the roles Sherman is acting out are clichés so familiar that they are almost deserving of ironic treatment. This is why I mention the slide presentation in the first place. It was misleading, yes, but by reading back from the hesitation that the realism stirs, you can see that it was almost like a wish fulfillment of something buried in the work; that if she could, Sherman would have liked to have been ironic because in a sense she knows that being caught up in all that emotion runs against her better judgement.

This is the key to the work. The hesitation and equivocation that you can read from the details of the staging of the stills is a necessary foil; it raises

the stakes. It lets you know emotionally how much the naive, believing side of the work wins out in the end. You look at the stills and see all of the stops they put in your way, but although you could equivocate forever with the image, in the end it wouldn't have any effect — you would still jump in a fraction of a second from doubt and detachment to belief and involvement. From this then you see how powerfully the fantasy of the film grips you, grips Sherman — all of the intelligent reluctance to take the image seriously in the world doesn't amount to much next to the tears, the clenched fists and the vacant stares. They seem more real than any realism.

And here is where I think Sherman wants us to arrive with the work. She wants us to realize how deeply these movie fantasies are ingrained. She wants us to see that they are so potent that the drama still rings out from the most mechanical representation of them. By also provoking us to add to her work through our memory of the film, she involves us in a complicity with the clichés too. She makes us see our readiness, in spite of everything, to believe in them. She shows us that in a sense, we've bought the goods; that we've learned to build self-images by copying from the movies; that we shape ourselves to their mould. The fantasy or the role model might be as ill-fitting as one of the synth-

etic wigs that Sherman wears, but this doesn't stop either her or us from pouring all the feeling we can into the little scene anyway.

But let's broaden things out a little bit. With Sherman's stills, there is of course lots of overlap with lots of other work. Yet it's my view that her stills clear a certain amount of space for themselves with regard to work that's involved with media images, media dreams, media lives. It's as if they climax all the dealings in these themes, since no other work seems able to put as much depth and complexity into itself as Sherman's stills can with their emotive, equivocal photographic surfaces.

Real Life work, to take an example, centers just as tightly on the clichés of popular imagery. It is interesting, complicated painting, done by people like Thomas Lawson, Walter Robinson and Jack Goldstein. But there is a major qualitative difference between what they do and what Sherman does: Real Life work is primarily a criticism of its subject. It shows itself having gone sour on the superficiality of media images and it finds ways to make them seem like anemic, empty visions, fit for only the dull and the stupid. In the work you are always put outside the image in a sense; it is made remote from you; made to seem vacuous. Lawson for instance will set you up so his title reads as a friction to the image in the painting. With one painting, the image shows a high school-type photo of a serious-looking black teenager, yet the title is *Shot For Bike*. As you read this you don't know what to think, the whole image now seems unreliable and unsatisfactory. Robinson does the same. He will work with the chilliest of ironies, making his copied romance magazine illustrations seem like prisons for emotion instead of the torrid little hot beds they are meant to be. Goldstein just creates an eerie, icy silence by usually making pictures with images that you associate with noise (fireworks, airplanes, bombs). In all these cases, it is like you take a step back from the original image and see it under a hard, cold light. The whole aesthetic of the work is critical, external, set apart from the spirit of the images as they occur in the world. But since all the original images are so common, so innocuous almost, this harshness has a touch of conceit to it. The Real Life work doesn't acknowledge, as Sherman's stills do, that people get involved with what they see, whether it's superficial or not; instead it exiles itself to looking on from outside, wagging its head in dry disapproval as the rest of the world goes on by.

David Salle is more like Sherman; he begins to get at what it's like to have taken all these clichés inside and have them rolling around your head, creating a consciousness crammed with "quotes" to do your thinking with. In his paintings, one borrowed image drifts into another; there's no sequence to anything anymore, no build up; just a series of slices from running stories elsewhere: a head full of high points. Sometimes he'll work with a diptych format and this gives a formal semblance of thinking, but that's all it is, just a formal semblance; the juxtaposition made between the two parts of the painting never seems to be able to focus things; it only leads to a further sense that all these images exist on their own independent planes; that there has been a filling up with images, but never a sorting out; never an effort to make sense of them, to pull them in line. They are fine paintings — as true, maybe even truer than Sherman's stills when it comes to being specific about what the quality of a head full of quotes feels like: so busy, so thin, so absurd, so



Untitled film still, 1977, black and white photograph, 20.3 x 25.4 cm

Untitled film still, 1979, black and white photograph, 20.3 x 25.4 cm



alarming. But my bone of contention with his paintings in comparison to her stills is that they are *paintings*. No matter what he does on the surface to get them thin and dis-embodied looking, they are never going to be as thin and disembodied as a photograph. Sherman, in choosing to work with a photographic print, seems almost to have made a formal discovery, to have found a material that matches her meaning. You can see in her work that she is aware of the physical qualities of working in the medium. She turns the glittery, plasticky surface of a color print into yet another foil for the seriousness of the drama going on inside, and the same with the matter-of-fact look of a black and white print. It's a kind of purism on her part, a truth to materials since when the sources are media images, the sources are also likely to be photographs. This brings her work one step truer to itself since the work is about not having a detachment from things, so why start detaching from the medium which is indigenous to the subject matter in the first place? This is a question that all painters painting photographic images could ask themselves. It would almost seem that any photographic work if it was good would always have the upper hand over any good painting that took this as its subject matter. Aren't for example, Sherrie Levine's photographs of other photographs more to the point, with all their built-in distances and remotenesses, than most of the Real Life painting?

Be that as it may, I think it's clear by now that Sherman's is a kind of archetypal "quote" work. That's what it comes down to in the end: showing, like Salle's work, the character of a certain kind of consciousness. Everything about her stills speaks to the predicament of living on borrowed fantasies, borrowed role models. The naivety involved, the sadness, the slightness, the passiveness, the brinkmanship of usually dealing in extreme emotional situations — these are like a catalogue of the psychic state when there is a form, or at least seems to be a form, established for any and every feeling, any and every thought. How odd it will seem to look back some years ahead and see images which only could look like other images. People will wonder why, but then they will be able to look to Sherman's stills and see that it was because this was how people thought — they thought of themselves as if they were like other people, they thought about this with doubt, but mostly with passion. Sherman will leave a record of this with her stills. ■

Les "photogrammes" de l'artiste américaine Cindy Sherman peuvent parfois ressembler à des études de style, mais cela est trompeur. Selon l'auteur, ces oeuvres ne constituent pas un commentaire ironique au sujet des images de films qu'elles miment. Plutôt, elles sont ici perçues comme naïvement engagées envers le drame filmique lui-même. De cette façon, elles montrent quelle est la profondeur de la fantaisie, et comment nous nous y conformons. Notre mémoire est ainsi provoquée et nous devenons complices des clichés proposés par les images cinématographiques. Aucun artifice ne peut ébranler notre foi en la réalité du drame filmique; la fausseté nous est indifférente.

Richard Rhodes is a critic living in Toronto and is corresponding editor for *Parachute*.



Untitled film still, 1982, color photograph, 124.5 x 76 cm

MARTHE WÉRY

la peinture de près et de loin

par Thierry de Duve



Vue d'installation de *Peinture Venise 82* photo: Philippe De Gobert

DE LOIN

Au regard du spectateur averti des mouvements artistiques récents, le travail que Marthe Wéry présente à la Biennale de Venise 1982 paraîtra sans doute traditionnel: respectueux des conventions formelles du tableau, fidèle à l'impératif de la monochromie, soucieux des qualités de la surface peinte, préoccupé tout à la fois de répétition et de variation, ce travail risque d'apparaître comme une variante somptueuse d'une problématique, paraît-il exténuée, celle qui, il y a une dizaine d'années, rassemblait autour de l'étendard de la "peinture-peinture" une quantité d'oeuvres occupées à pousser le modernisme dans ses derniers retranchements. Ces oeuvres, entend-on aujourd'hui, ont dit ce qu'elles avaient à dire, limitées qu'elles étaient par les bornes d'une esthétique et d'une idéologie, le formalisme. Parfois qualifiées à l'époque de post-conceptuelles ou de post-minimalistes, elles poursuivaient plutôt la recherche de la peinture *pure* chère aux premiers abstraits, et achevaient l'entreprise de déconstruction commencée par Manet. Une à une les conventions de la peinture avaient été réduites et les étapes de la procédure analysées, jusqu'à ce que tout le champ historique de la pratique picturale ait été réduit à la surface plane, objective et abstraite, d'un carré monochrome.

Nous n'en sommes plus là aujourd'hui, dit la rumeur. La "peinture-peinture" n'est plus une problématique, tout juste une esthétique, et donc un académisme. Le formalisme n'est plus une méthode critique mais une idéologie construite sur le refou-

lement du contenu, du subjectif en art. Quant au modernisme, il est mort, et avec lui tout un cortège de notions comme avant-garde, histoire, spécificité, avenir.

Aujourd'hui, le mot que la rumeur fait circuler n'est plus post-concept ou post-minimal, mais post-modernisme. Encore faut-il entendre que parmi les critiques d'art deux clans se l'arrogent. Pour les uns le mot signifie mort de la peinture, pour les autres au contraire, retour à la peinture. Les premiers, progressistes qui ne croient plus au progrès, constatent le triomphe de la reproduction sur l'original, de l'industrie sur le métier, de la photographie sur la peinture, de l'institution sur la pratique. Ils prônent une subversion objectiviste, ou du moins réifiante, et valorisent un art qui renvoie la tradition picturale à ses conditions d'impossibilité. Les seconds, passésistes qui prophétisent l'avenir, reprennent foi dans le métier à mesure qu'ils ressuscitent des valeurs que le modernisme aurait occultées: l'expression, la spontanéité, l'inconscient. Ils prônent une subversion subjectiviste, un retour de la transcendance, et valorisent une peinture qui pille frénétiquement sa propre tradition.¹

Renvoyant les protagonistes dos à dos, on voit d'emblée le paradoxe du post-modernisme, et toute son ironie. Les deux clans se réclament d'un même mot, mais ils charrient des valeurs inverses. Plus curieusement, et bien que les théoriciens de la "fin de la peinture" soient en général plus rigoureux que les hérauts du "retour à la peinture", les deux clans ont plus d'un trait en commun. Ils rejettent le modernisme, ou en tout cas l'identification du mo-

NDLR: Nous reproduisons ci-après le texte d'introduction qu'a signé Thierry de Duve pour le catalogue de l'exposition de Marthe Wéry au Pavillon belge de la dernière Biennale de Venise. Parmi les quelques pavillons qui méritent d'être signalés, mentionnons, outre ce dernier, ceux de la Hollande (Stanley Brouwn), de l'Allemagne (Hanne Darboven en particulier) et du Canada (Paterson Ewen, voir l'article dans ce numéro également). Autrement, on peut dire que cette dernière édition de la Biennale cédait désavantageusement à tout ce qui est mode néo-réaliste et néo-expressionniste, faisant ressortir (voyons les choses positivement) avec d'autant plus de vigueur l'importance d'oeuvres comme celles de Wéry, Brouwn, etc., qui, dans leur héritage minimaliste, apparaissent offrir un défi sans pareil à l'art actuel.

Nous remercions Catherine de Croës, commissaire du Pavillon de la Belgique à la Biennale, et les éditions Lebeer - Hossmann, pour nous avoir permis de reproduire ce texte.

dernisme et du formalisme. Ils mettent l'accent sur un retour de la figuration, ce "refoulé" du modernisme pur et dur. Ils sont tous deux stratèges et comptent sur le discours critique pour valoriser telle ou telle tendance sur le marché de l'art. Ils décrivent la scène artistique actuelle en termes de rupture, de nouveauté, quand bien même ce serait la nouveauté d'un passé exhumé. Et ils pratiquent systématiquement — par incohérence ou calcul, c'est parfois difficile à dire — le déni, la dénégation, la contradiction, le raisonnement circulaire.

Ainsi par exemple Douglas Crimp, assurément l'un des plus brillants critiques à tenter de penser aujourd'hui la "mort de la peinture", commence-t-il par rappeler, dans un article significativement intitulé *The End of Painting*, que le modernisme est une idéologie datée, dont un des traits est de concevoir la peinture ontologiquement, comme ayant une essence et une origine.² La pensée qui sous-tend l'article est que si post-modernisme il y a, celui-ci est lié à la fin de cette conception ontologique, à l'extermination ou à la dénonciation de la foi dans l'être de la peinture. On ne saurait qu'approuver. La suite de l'article est une argumentation fine, mais retorse, dans laquelle Crimp fait jouer aux tissus rayés de Buren, identifiés comme peinture, le rôle de faire voir la stupidité de la peinture, et d'ainsi démontrer sa mort historique effective (une interprétation que Buren aurait peut-être acceptée à l'époque de *Mise en garde*, mais dont il est douteux qu'il l'accepterait aujourd'hui). Face à Buren, le travail récent de Stella sert de repoussoir et de symptôme, d'autant plus qu'il est présenté comme une régression par rapport à ses toiles noires de 1959, et comme un emblème au nom duquel se perpète le kitsch pictural à la mode aujourd'hui. Bien entendu le noeud de l'argument consiste à dire que le travail récent de Stella n'est pas de la peinture. S'il l'était, il serait la preuve vivante de ce que la peinture n'est pas morte. "L'ironie de l'entreprise récente de Stella est qu'il n'est capable de désigner la peinture qu'à distance, à partir d'un étrange objet hybride, un objet qui pourrait bien représenter une peinture, mais qui assurément, ne peut pas légitimement être une peinture."³ Comment Crimp peut-il être aussi sûr de lui? Comment peut-il savoir ce qui est légitimement de la peinture? Il n'y a qu'une réponse: il a lui-même une conception ontologique de la peinture, il a foi en son être spécifique, en ses "conventions essentielles", pour parler comme Greenberg. Et ce sont sans doute les mêmes: la fameuse *planéité*, effectivement affirmée par les toiles noires de Stella et démentie par son travail récent. Et Crimp de retomber à pieds joints dans le modernisme même dont le thème de la mort de la peinture est sensé signaler la fin.

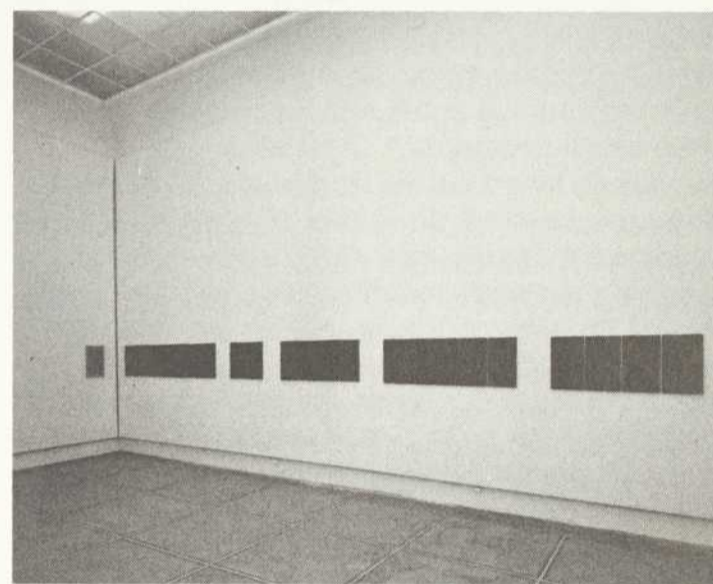
Un autre exemple, pris cette fois dans le camp adverse. Critique médiocre mais hélas, influent, Achille Bonito Oliva s'est fait ces dernières années l'agent de publicité exclusif de plusieurs peintres italiens qu'il a regroupés sous le label de *Transavant-garde*.⁴ La rhétorique confuse dont il entoure ces oeuvres rend inutile toute discussion critique sérieuse. Mais l'on verra sans peine que dans l'incapacité où il se trouve de penser la différence entre la production de ces peintres et le modernisme, dans la compulsion même qui le pousse à invoquer cette différence, Bonito Oliva ne cesse de recourir, à son insu, aux clichés les plus usés de l'idéologie moderniste. Son maître-mot est celui de transavant-garde, et il joue le même rôle que pour d'autres, post-modernisme. Le mot suppose que Chia ou Clemente ne sont plus des peintres d'a-

vant-garde, mais qu'ils traversent l'avant-garde comme transversalement, à contre-fil de l'histoire. Ce en quoi bien sûr — mais cela n'est pas dit — ils représentent la véritable nouvelle avant-garde. La vulgarité d'une telle stratégie de marketing n'est pas à souligner. Ce qui l'est par contre est la série des incohérences en chaîne que cela entraîne. Il est dit par exemple, et à plusieurs reprises, que la transavant-garde ne sacrifie pas au culte de la nouveauté, qui, avec la recherche du scandale, passe pour être une attitude caractéristique de l'avant-garde. C'est évidemment pour conclure: "Dès lors, le scandale consiste, paradoxalement, dans le manque de nouveauté."⁵ Ou encore: l'ouverture, l'ambiguïté, l'hétérogénéité, le "nomadisme" de la transavant-garde sont sans cesse mis en avant, pour mieux les opposer à l'auto-référence et au purisme formel des avant-gardes des années soixante. On s'attend donc à ce qu'une réflexion s'ouvre sur l'hétéroréférence de ces oeuvres, sur leurs conditions sociales et idéologiques, hors du monde clos de l'art. Au contraire, Bonito Oliva revendique bien haut l'autonomie la plus absolue pour cet art, et même — ce que le formalisme le plus attaché à une vision ontologique avait abandonné depuis longtemps — l'idée d'une "substance de la peinture".

On pourrait multiplier les exemples qui signalent, à mon sens, où se trouve l'aporie majeure du post-modernisme. Le fait même de poser le concept de post-modernisme et de le revendiquer comme un outil critique fait retomber celui qui le pose dans l'idéologie moderniste. Dans la mesure où le mot est modelé sur le *post-impressionnisme* de Roger Fry, il prend non seulement l'allure d'un outil de périodisation, mais il sous-entend que le modernisme, comme l'impressionnisme, est un style, figeant ainsi la notion dans un ensemble de traits formels auxquels s'opposent d'autres traits formels caractéristiques du post-modernisme, qui devient par là-même, et a priori, un style également. Ainsi le concept reste-t-il tributaire du formalisme qu'il prétend dénoncer. De plus le préfixe *post* implique qu'un point de non-retour a été franchi, qui n'a rien d'un repère chronologique, mais joue subrepticement comme critère de valeur. Un art, comme celui de Marthe Wéry précisément, qui exhibe encore aujourd'hui des caractères formels de la "peinture moderniste", lu comme retardataire, et par conséquent "dépassé", infériorisé par rapport à un art qui aurait rompu avec ces caractères. Ainsi le concept reconduit-il l'idéologie de l'avant-garde et sa valorisation systématique de la nouveauté, là-même où il prétend rompre avec elle. C'est du reste l'impossibilité d'assumer le concept du post-modernisme sans recourir à une historicisation par *ruptures* qui scelle la double entrave du post-modernisme et fait de lui un avatar sans cesse désavoué du modernisme lui-même.⁶

J'en conclurai provisoirement ceci, qui n'est pas moins paradoxal que l'aporie post-moderniste. La seule chance effective de pouvoir donner un jour un contenu et une consistance théorique à la notion de post-modernisme est de s'en passer. Je veux dire: refuser l'injonction de discontinuité que le mot suggère, cesser de visionner l'histoire en termes de rupture, mais se réclamer du modernisme, tant pour les jugements de valeur que pour l'interprétation des oeuvres. En apparence, mais en apparence seulement, une telle attitude critique tombe elle aussi dans l'aporie et subit sa double entrave. Il y est en effet question, ici aussi, de refus, de cessation et de retour, comme plus haut. Mais le retour au modernisme auquel j'invite est un retour sur le

modernisme, le modernisme dont je me réclame est un modernisme à réinterpréter, et le post-modernisme théorique dont j'entrevois la chance à long terme n'est rien d'autre que le long travail, encore à accomplir, de cette réinterprétation. En d'autres termes ce modernisme à réinterpréter est celui des oeuvres qui ont effectivement compté pour la modernité, et dont il est impensable, à moins d'un suicide culturel, de croire qu'il faille les troquer aujourd'hui pour je ne sais quel éclectisme fin-de-siècle ou quelle "nouvelle subjectivité" archaïque. Ce modernisme est le potentiel théorique que ces oeuvres n'ont pas encore libéré et qu'elles libéreront, en dépit de la réduction formaliste, mais aussi grâce à elle. Ce modernisme est celui que des oeuvres comme celle de Marthe Wéry *font voir*, à condition d'abord de voir les oeuvres, à condition de pouvoir les regarder sans que les discours du déjà-vu, du modernisme orthodoxe ou du "post-modernisme", ne les oblitère d'avance.



Peinture Venise 82, prototypes rouge et vert photo: Philippe De Gobert

DE PRÈS

Au regard du spectateur intime qui, périodiquement, retourne à la peinture de Marthe Wéry par plaisir personnel, le travail qu'elle présente à Venise paraîtra sans doute d'une nouveauté radicale. Ce n'est pas le déjà-vu qui risque d'oblitérer l'oeuvre, mais au contraire une surprise inouïe: l'irruption dans son oeuvre de la couleur. Car c'est la première fois, depuis que la peinture est son métier, que les surfaces visibles laissent affleurer des teintes franches. Jusque là, la couleur était retenue, sans autre emprise sur la surface que celle de moduler, réchauffer ou refroidir une gamme infinie de gris. Cette "rupture" s'accompagne d'un retour. L'artiste a retrouvé le support toile, abandonné depuis plusieurs années au profit du papier. Nous avons là, au plan biographique, deux "ingrédients" qui sont aussi, au plan historique, deux leitmotive récurrents du modernisme: le thème de la rupture et celui du retour. D'un côté la discontinuité et son cortège d'associations: l'originalité, l'oubli, l'abandon, la mort de ce qui est passé, le temps irréversible qui propulse l'avant-garde. De l'autre la reprise, la répétition, la mémoire, le travail du deuil, le temps cyclique et involutif qui fait tradition. Prométhée et Pénélope, si l'on veut. Homme et femme.

Il n'est guère douteux que le modernisme, tel qu'on le visionne en général, a mis l'accent sur les valeurs prométhéennes, mâles et projectives dont se soutient l'idée d'avant-garde. Il y a eu bien de l'avenirisme dans l'art du XX^e siècle, non seulement chez les Futuristes, mais aussi dans le constructi-

visme et au-delà. L'irrésistible attrait de la page blanche signifiait table rase du passé, mais aussi potentiel d'avenir. Il n'est guère douteux non plus que cette culture soit en crise, à mesure même que notre société perd confiance en son avenir. On ne s'étonnera donc pas d'assister aujourd'hui à toutes sortes de retours du refoulé: figuration, expressionnisme, art décoratif... On peut n'y voir que des symptômes d'une histoire en manque d'interprétation, et qui par conséquent répète compulsivement ses propres refoulements.⁷ Ou au contraire, voir que dans certains travaux contemporains (mais c'en sont d'autres, qui *citent* la figuration, l'expressionnisme ou l'art décoratif sans s'y abandonner), le retour du refoulé exhume ces questions que le modernisme avait occultées, celle de la représentation par exemple.⁸ On peut aujourd'hui aller un cran plus loin et comprendre que c'est la figure même du retour qu'un certain modernisme projectif, prométhéen, avait occultée. Que cette figure n'a pas cessé de travailler l'histoire de l'art moderne, pas seulement comme symptôme, comme c'est le cas pour les "régressions" de Carrà, de Derain, de Picabia, mais comme un "moteur" de l'histoire d'une importance égale à la figure temporelle fléchée de l'avant-garde.⁹ C'est ainsi que dans les oeuvres de Mondrian, de Rodin déjà, de Reinhardt, plus près de nous de Toroni ou de Ryman, une formidable résistance au changement est à l'oeuvre, une conduite réfléchie — et non compulsive — de la répétition, un rejet catégorique de la valeur d'originalité voulue par l'avant-garde.¹⁰ Et ceci à l'intérieur des avant-gardes. Renoir peint le même nu toute sa vie, sans le savoir, et là est sa limite. Mondrian peint la même question toute sa vie, en le voulant, et là est sa grandeur.

Marthe Wéry est femme, et ce qu'elle fait est aux antipodes d'un "art de femmes". Nulle complaisance, ici, à revendiquer une féminité "essentielle" et centripète. Ce qu'elle fait est de la peinture dans le droit fil d'une tradition à laquelle appartient Mondrian.

C'est par le constructivisme qu'elle a abordé la peinture, très marquée par De Stijl, par l'art concret, par l'"abstraction géométrique" européenne, alors minoritaire devant la flambée du tachisme. Elle a dû se sentir épaulée, en Belgique,

par une forte présence de cette tradition, notamment dans les oeuvres de Cortier, de Beullens, de Delahaut, de Van Severen. Et comme beaucoup d'artistes belges à la fin des années soixante, elle s'est vue confrontée, avec un certain retard et à partir d'une position somme toute provinciale, à l'art américain.

La découverte de Newman, de Kelly, de Noland, la rencontre avec le Minimal ont une incidence directe sur l'oeuvre. L'artiste abandonne progressivement les compositions construites en carrés et losanges, rejette la forme en dehors du tableau et s'attache à la tension de la surface. Deux toiles carrées de 1972, aujourd'hui au Musée de Gand, signalent le premier temps d'une "rupture"; négligeant la composition à l'euro-péenne, la surface est organisée en bandes, verticales dans une toile, horizontales dans l'autre. La technique est encore celle que l'artiste pratique depuis longtemps: peinture à la bombe et *masking tape*. Le deuxième temps de cette "rupture" est marqué par un changement de technique qui est aussi un changement de conception: des lignes parallèles rapprochées sont tracées à la règle au moyen d'un stylo-feutre sur un fond monochrome, qui s'efface progressivement comme fond au fur et à mesure qu'il entre en interaction avec la trace laissée par l'outil. Le résultat ne peut plus se décrire comme des *bandes*, un mot qui suggère toujours le rapport gestaltiste forme/fond, mais comme une *trame*, une identification *all-over* de la surface et du support. Très logiquement, Marthe Wéry se met alors à travailler par séries modulaires, la trame se répercutant d'une toile à l'autre.

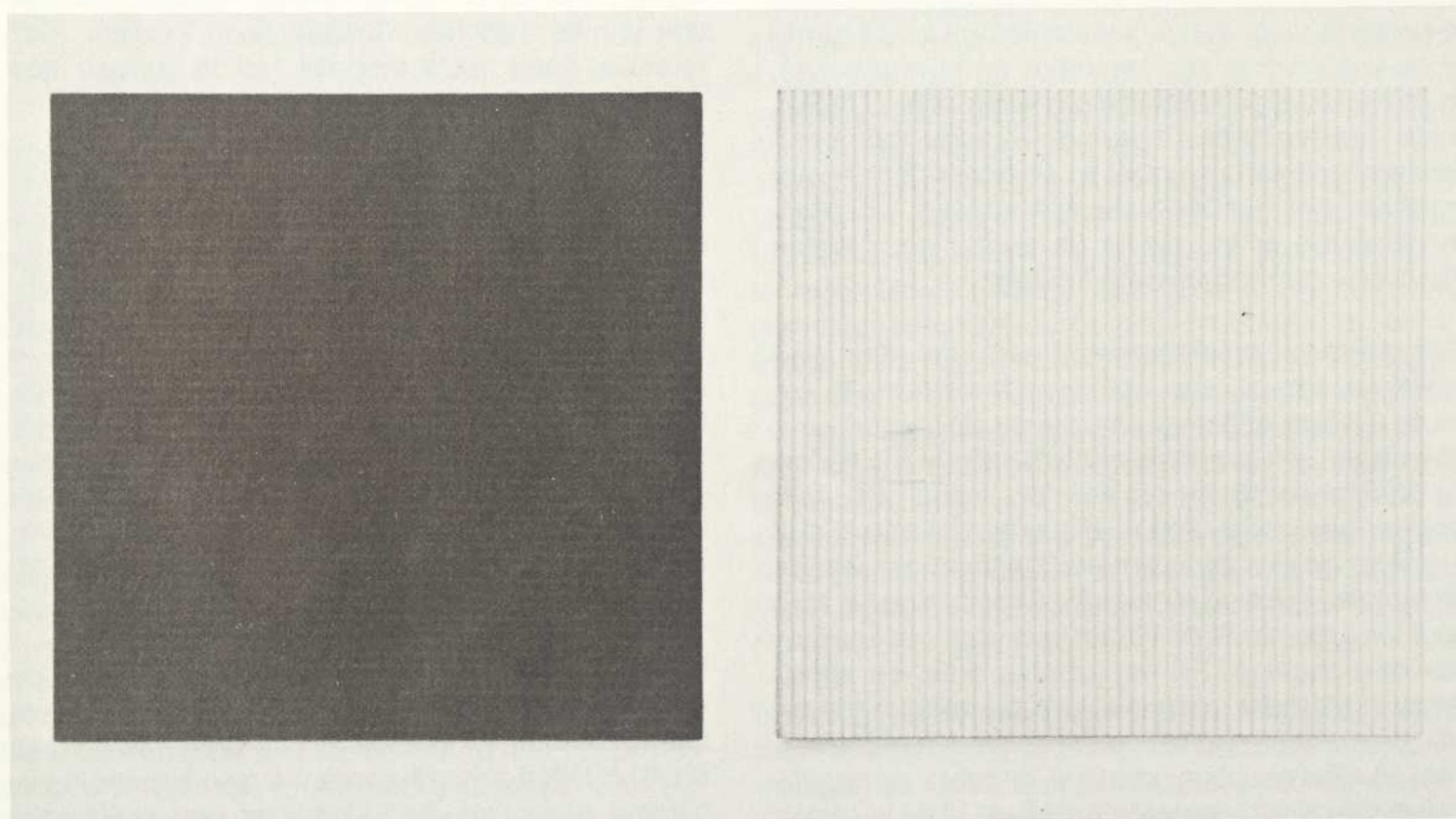
Entre les deux temps de cette "rupture", l'artiste a pris connaissance du travail d'Agnes Martin, qu'elle ignorait jusque là. On peut sans aucun doute parler d'une influence, et tout à fait décisive. Mais l'influence n'explique rien. Réduisant l'artiste à ses sources, elle laisse ininterprété le phénomène de résonance à partir duquel cette première rupture — irréversible en effet puisque Wéry n'est jamais revenue au constructivisme de ses débuts — se révèle ne pas en être une. Il faut souligner que c'est de l'intérieur d'une certaine avant-garde — moderniste, européenne, géométrique — que Marthe Wéry rencontre la peinture américaine et

celle d'Agnes Martin en particulier. C'est donc à l'intérieur de sa tradition à elle que l'"influence" d'Agnes Martin déclenche une interprétation d'un aspect de son propre modernisme, occulté par la rhétorique mâle de l'avant-garde. Le passage à une structure lignée, répétitive et *all-over* n'est pas un rejet du constructivisme, mais la levée du refoulement qui pesait sur un aspect déjà présent dans le constructivisme ou dans Mondrian: le refus de l'originalité à tout prix, le travail de la différence dans la reprise du même, la répétition conduite en appui sur une temporalité cyclique, périodique, plus féminine que masculine. Rien d'étonnant à ce que ce soit l'art d'une femme qui ait déclenché ce passage chez une autre femme.

Dès cette première "rupture" dans sa vie de peintre, on comprend que Marthe Wéry ne coupe pas les ponts. Elle ne revient pas plus en arrière, à une peinture pré-constructiviste, qu'elle n'adopte une nouveauté formelle destinée à mettre sa peinture à jour par rapport aux avant-gardes du moment. Elle revient sur la tradition qui l'a faite peintre et la réinterprète. Et bien plus que le constructivisme projectif, son constructivisme répétitif expose une question qui a été cruciale tout au long du modernisme et qui, aujourd'hui encore, départage — mais mécaniquement — les tenants de la "mort de la peinture" et ceux du "retour à la peinture". La question est: comment faire durer la peinture? Et c'est une question avant tout très concrète, car pour l'artiste elle se pose ainsi: comment faire durer ma vie de peintre, comment lui donner raison d'être au fil des jours? Comment justifier que je fasse demain ce que j'ai fait hier, et comment faire que j'aie à l'atelier le matin, mue par autre chose que la force de l'habitude, attirée par autre chose que "l'odeur de térébenthine", poussée par autre chose que l'insatiable besoin de refaire les mêmes gestes, "bête comme un peintre"?

Duchamp a tout dit là-dessus, et l'on connaît sa réponse: abandonner la peinture par un geste d'éclat qui l'assassine.¹¹ Rodchenko de même, et puis tant d'autres... C'est la première voie: déclarer la mort de la peinture et passer à autre chose. Dieu sait si cette déclaration fut le refrain du modernisme, à tel point qu'il faut s'étonner qu'on la serine encore aujourd'hui comme si les peintres, comme si la peinture elle-même n'en avaient point pris acte. Malévitch par exemple: "La peinture a depuis longtemps fait son temps et le peintre lui-même est un préjugé du passé."¹² Ce qui n'a pas empêché Malévitch de peindre, ni de déclarer également, mais sans nommer la peinture: "La surface-plan est vivante, elle vient de naître."¹³ Comme si le paradoxe de l'alternative mort de la peinture/retour à la peinture ne pouvait se résoudre que de deux façons: ou bien nommer la peinture du dehors et la désigner comme peinture morte, en assumant symboliquement la position de l'assassin (celle de Niepce p. ex., c'est ce que fait Duchamp avec le *readymade*); ou bien pratiquer la peinture sans la nommer, en assumant imaginativement la position, non de la victime, mais du veuf ou de la veuve; conjurer la mort qui vient du dehors par un travail qui épouse les formes de la pulsion de mort, au-dedans.

D'où cette esthétique de la répétition qui surdétermine notre art depuis la fin des années soixante. Il est significatif que l'acte de naissance de BMPT (Buren, Mosset, Parmentier, Toroni) ait été un coup d'éclat en tous points symétrique de celui de Rodchenko. Là où ce dernier clôt une carrière de peintre, BMPT ouvrent quatre carrières d'artistes



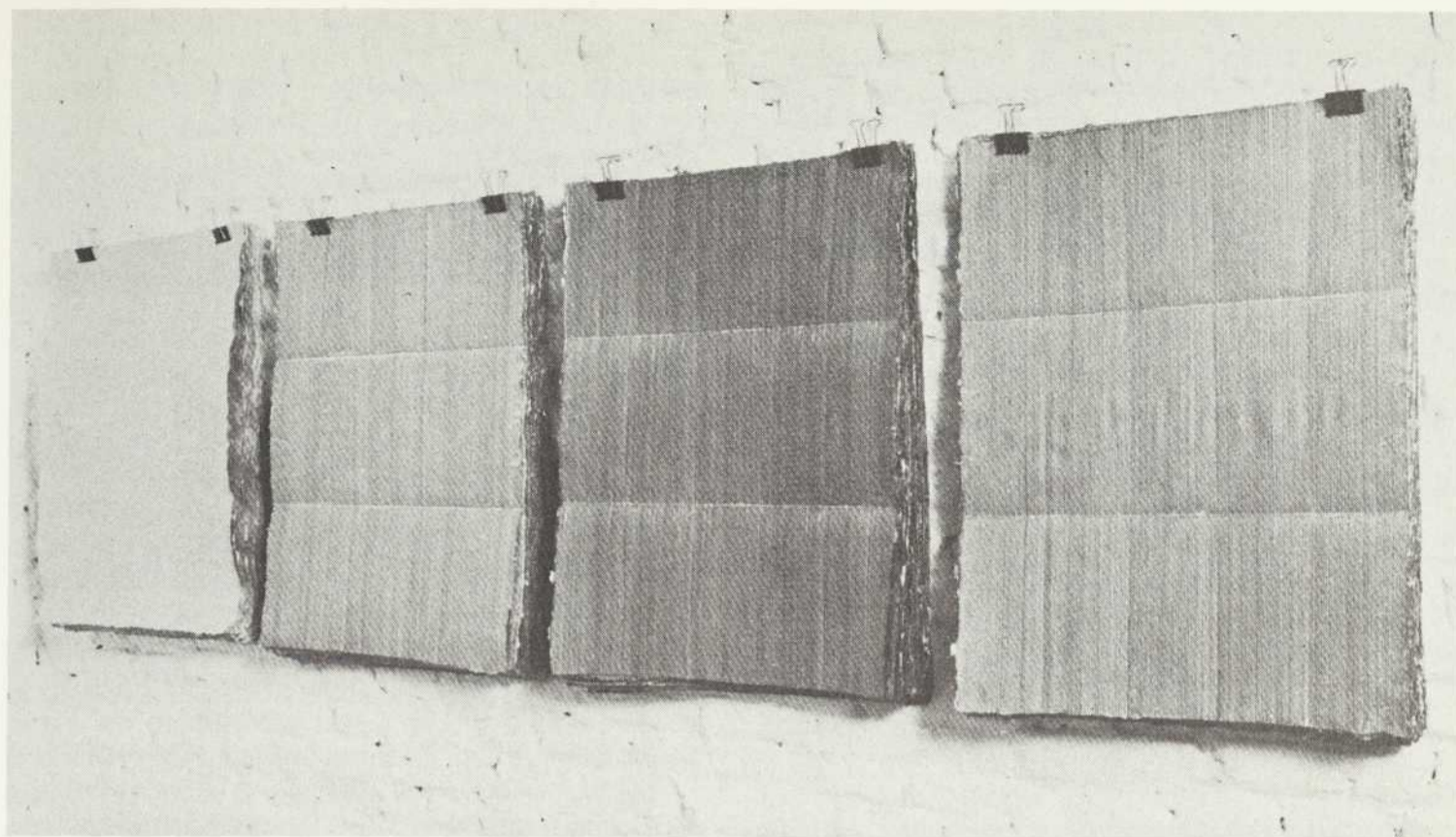
Musée de Gand, 1972, acrylique sur toile, 150 x 150 cm photo: Philippe De Gobert

qui ne veulent plus se dire peintres, et qui décident qu'ils se répéteront une fois pour toutes, ou plutôt, toutes fois pour une. Mais il est non moins significatif que les carrières de deux d'entre eux, Mosset et Parmentier, aient avorté par fidélité stupide à leur mot d'ordre, alors que Buren et Toroni, qui cultivent la différence dans la répétition, se soient maintenus. Et plus le temps passe, plus il apparaît que quoi qu'ils en disent, Buren et Toroni sont peintres. Ils avaient commencé par assumer la position hors-peinture, la position finale de Duchamp ou de Rodchenko désignant la peinture à l'endroit de sa mort. Mais on se retourne aujourd'hui sur l'oeuvre de Toroni pour constater que d'avoir répété pendant quinze ans la même empreinte de pinceau n° 50 sans la nommer peinture¹⁴ ne pouvait être, ou qu'une absurdité totale, ou une pratique de la peinture. Quant à la *visibilité* de la peinture sur laquelle insiste Buren depuis le début, a-t-il jamais fait autre chose qu'en mettre à jour les conditions? Si cela ne suffit pas à faire de lui un peintre, alors il faut croire aussi que Manet est un faiseur d'images et Malévitch un décorateur de théâtre.

Marthe Wéry, elle, n'a jamais fait ce pas de côté qui l'aurait située hors-peinture. Elle habite simplement la peinture sans se soucier de la nommer, préférant parler de son "travail". Et ce travail est depuis les premières toiles lignées de 1972 un travail de la répétition, explicitement, consciemment. Qu'est-ce à dire? Tout d'abord, et très concrètement, qu'il est encore possible de retourner chaque matin à l'atelier pour accomplir les mêmes gestes rituels, à condition de le dire, à condition de faire voir que ces gestes sont les mêmes. Ensuite, et tout aussi concrètement, que ces gestes sont investis, ne fût-ce que par l'humeur du jour, et que le travail de répétition est une incessante production de différences qui se sait telle, et qui en tire plaisir. Enfin, et sur un plan théorique, que la répétition n'est qu'une ruse, laquelle consiste à mimer la forme compulsive de la pulsion de mort alors qu'elle n'est qu'Eros, gain de néguentropie, extorsion de sens au passage du temps. La peinture vit, et cela valait bien la peine d'y consacrer une vie de peintre.

Il n'empêche qu'à la longue l'entropie gagne, et qu'à cultiver les micro-différences on se noie dans un verre d'eau. Vers le milieu des années soixante-dix, alors que Marthe Wéry est désormais bien introduite sur le marché de l'art international, il commence à y avoir trop de peintres qui se partagent, qui la toile, qui le châssis, qui la ligne, qui la texture, etc. On ne parle bientôt plus de peinture, mais de "peinture-peinture", comme si tout son destin se jouait désormais dans des mini-variations de la surface. En 1975 se tient à Amsterdam une vaste exposition intitulée *Peinture fondamentale* à laquelle participe Wéry, et qui est placée sous les auspices de quatre chefs de file, comme par hasard tous américains, Ryman, Marden, Mangold et Martin.¹⁵

Avec les honneurs du musée, c'est l'académisation qui menace de partout ce type de peinture. Il devient difficile pour Marthe Wéry de maintenir l'ouverture du "travail" et de retourner tous les jours à l'atelier sans que la fétichisation commerciale et institutionnelle de la "peinture-peinture" ne crée un malaise. En un mot il devient difficile de continuer à peindre, et ce d'autant plus en Belgique où, à ce moment, le formalisme américain est encore ressenti comme libérateur par certains, alors que le débat théorique est entièrement accaparé par l'art conceptuel d'une part, et les rodromontades politi-



Soixante journées, C.I.C., Gand, 1976 photo: Philippe De Gobert

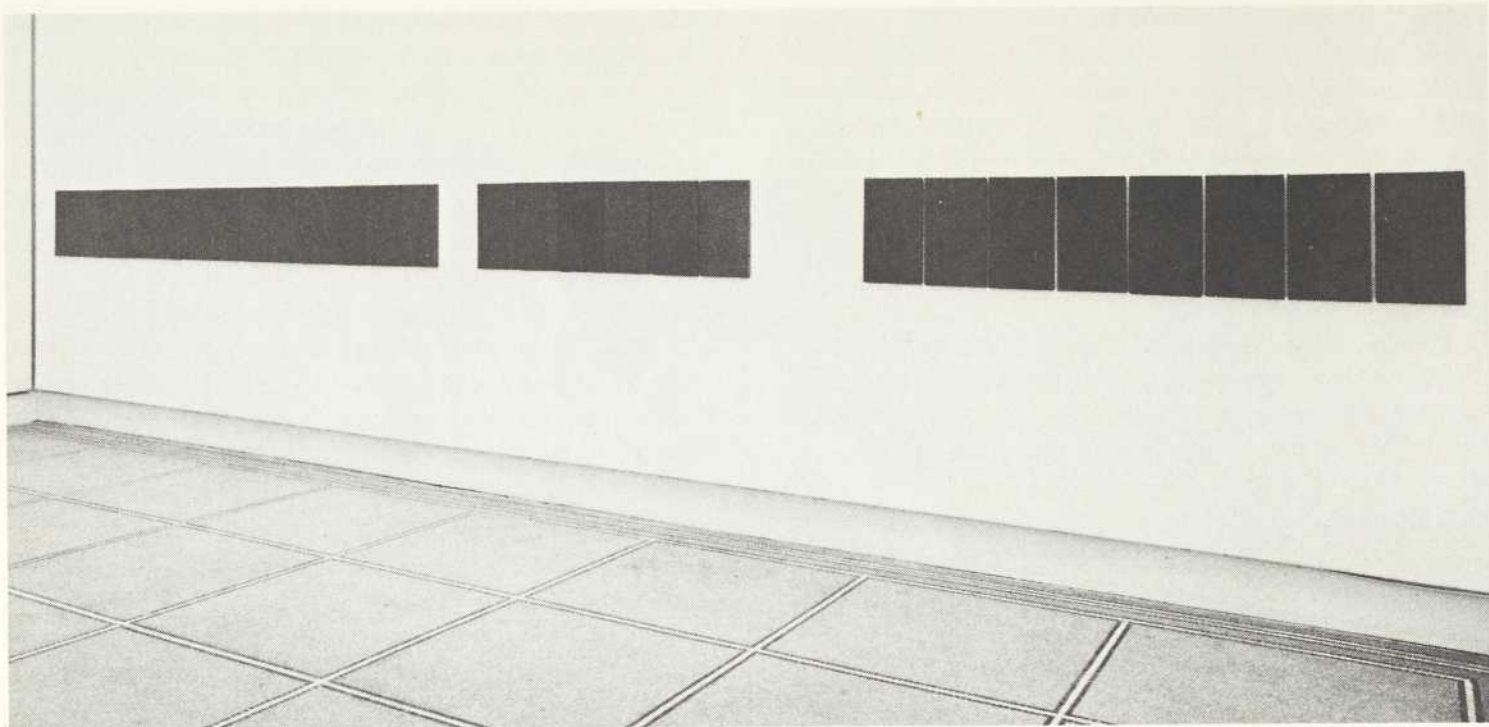
co-picturales de *Support/Surface* d'autre part.¹⁶ Quelques mois avant l'exposition d'Amsterdam, où Marthe Wéry expose dix-huit toiles dont certaines présentées en séries, une seconde "rupture" survient dans son travail: elle abandonne la toile au profit d'un support de papier. Voici comment elle le justifie: "Le papier est quelque chose de vivant, c'est-à-dire quelque chose qui se détruit. L'intervention est un prolongement de la vie. Une tentative faite pour suspendre le processus de destruction. Un papier déjà entamé par la vieillesse. Je m'inscris dans sa texture temps."¹⁷

On ne fait pas durer la peinture en construisant un objet inaltérable à l'épreuve du temps. Les Mondrian sont tout craquelés, et les plaidoyers pour l'éternité — stylistique ou technique, voyez Max Doerner et Xavier de Langlais — sont le signe le plus sûr de l'académisme. On fait durer la peinture en accompagnant l'objet peint dans sa dégradation "organique": si le tableau est vivant, c'est qu'il vieillit et mourra un jour, il n'y a que les momies qui ne meurent pas. Même chose pour le peintre: quand on a la maturité et que la grande question est de vivre, et de vivre en tant que peintre, le fantasme d'être un jour éternel est de peu de secours. À l'heure où tant de carrières d'artistes sont météoriques comme celles des *rock-stars*, faire durer la peinture, c'est aussi accepter de vieillir. Ce que Marthe Wéry fait en "s'inscrivant dans la texture temps" d'un matériau qui, comme elle, a vécu.

Ce matériau, permet-il encore de dire que la pratique qui s'y applique est de la peinture? Pour une conception ontologique, sans doute non: le papier, le stylo-feutre qui l'entame, ne font pas partie des "conventions essentielles" du métier de peintre. L'être de la peinture se serait-il évanoui avec la toile et le châssis? La question est absurde, mais c'est un fait historique qu'elle s'est posée au moment où de grandes institutions comme le Stedelijk Museum reprennent à leur compte, et avec quelque dix ans de retard, les aspects les plus mécanistes du formalisme greenbergien. Ce que l'exposition d'Amsterdam idéologise au titre de *peinture fondamentale* n'est qu'une variation réglée sur les "fondements" picturaux que sont la toile et le châssis.¹⁸ Par contraste, le fait que Marthe Wéry abandonne ces "fondements" à ce moment précis

n'en est que plus pertinent. Il n'y a rien dans ce passage qui permette de parler d'un abandon de la peinture, à moins de croire à La Peinture. Mais Marthe Wéry ne croit pas à La Peinture. C'est la critique, ici même, et à partir d'une autre position théorique que l'ontologie formaliste, qui prend la responsabilité de nommer peinture ce qu'elle appelle et continue jusqu'à ce jour d'appeler: le travail.

Cependant si "le travail" exécuté sur papier au crayon-feutre peut être nommé peinture, il n'en est pas moins vrai que ce changement de support et d'outil appelle d'autres connotations, d'autres références, et tout d'abord, le dessin. La technique et le matériau sont secondaires. Ce qui importe est que le dessin a toujours été, pour les peintres occidentaux, une pratique privée, non destinée à être exposée; qu'une de ses formes principales est le carnet de croquis, qui insinue le fil conducteur du quotidien dans la production discontinuée de "morceaux de peinture"; et que le carnet de croquis recueille ce qu'il y a de plus subjectif pour le peintre, qu'il est son journal intime.¹⁹ Si l'on examine le travail de tramage du papier que fait Marthe Wéry entre 1975 et 1977 à la lumière de ces trois caractéristiques du dessin, l'on constate qu'il en a les deux dernières, mais non la première. L'oeuvre la plus exemplaire à ce titre reste l'"édition" qui lui a été commandée en 1976 par l'Association pour le Musée d'Art Contemporain de Gand. Elle consiste en soixante boîtes contenant chacune le travail d'un jour: une feuille de papier vierge, et trois feuilles avec intervention: "1. effleurement du papier; 2. écrasement du papier; 3. troisième intervention: se libérer des deux à priori précédents."²⁰ Cette oeuvre est au sens strict un journal. Le métier, "à la limite du mécanique", dit-elle, la méthode par commutation, et la contrainte programmatique qu'elle s'assigne, sont là pour faire ressortir la différence subjective qu'il y a entre le vécu des soixante journées. Ainsi c'est le comble de l'intimité qui est exposé, et doublement, puisque l'oeuvre une fois achevée est rendue publique. Ce dernier trait, le seul par lequel ce travail se distingue du dessin de peintre traditionnel, est précisément ce qui inscrit la pratique du dessin, signalée par le papier et l'outil, au registre du "morceau de peinture". Il n'y a donc pas plus de "fondements" techniques du dessin



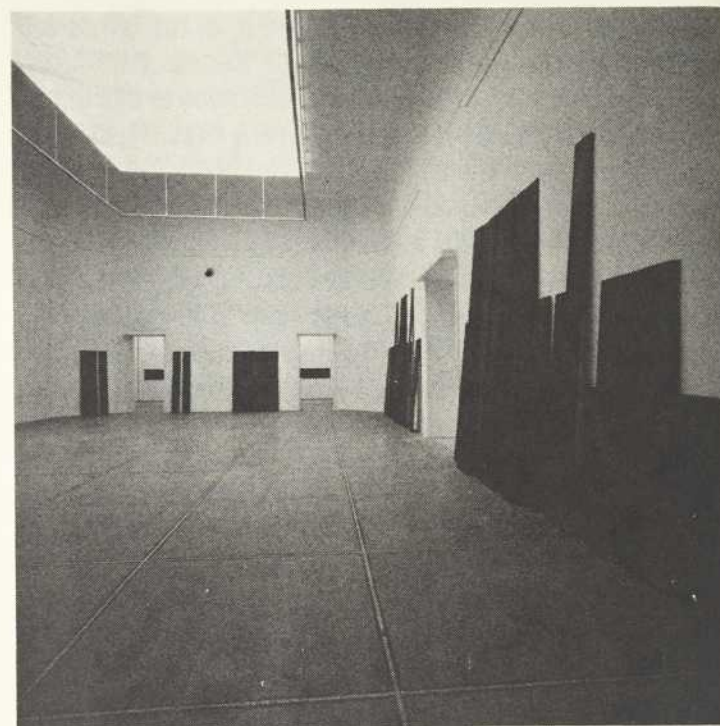
Peinture Venise 82, prototypes rouge et bleu) photo: Philippe De Gobert

qu'il n'y en a de la peinture. Le papier n'est qu'un signal, pas une essence. Mais il y a un travail sur papier qui se porte en compte d'une tradition qui ne peut être que celle de la peinture, car il relève du dessin de peintre, et non par exemple du dessin d'architecte, du dessin d'illustrateur, du dessin de caricaturiste. Très souvent il relève aussi du carnet de croquis, comme en témoignent ces oeuvres où les feuilles de papier sont empilées. Accrochés au mur, ces paquets de feuilles empilées forcent l'identification du carnet de croquis comme peinture, mais cette identification n'est pas exclusive. Déposés au sol, ils renvoient à la sculpture, sur une table, à l'écriture.

L'écriture est d'ailleurs la deuxième connotation que le passage de la toile au papier appelle. Il faut ici souligner que les trames de Marthe Wéry sont toujours lignées, jamais quadrillées comme chez Agnes Martin. Elles interdisent de ce fait une aperception centripète de la surface, qui reste toujours métonymique, ouverte sur deux côtés.²¹ Et elles empêchent que l'on s'en tienne à une lecture de l'auto-référence de l'oeuvre comme autonomie, comme énoncé tautologique: "La série reste ouverte et s'oppose à l'oeuvre finie (...) en vue de pouvoir poursuivre une expérience en elle-même indéfinie."²² Une expérience qui est celle du journal intime, donc de l'autobiographie, et plus largement, de la graphie. Les lignes horizontales qui parcourent la page de papier désignent ce qui, de l'écriture, peut être pris en charge par la peinture: non pas le sens ni le son des mots, mais le mutisme de l'inscription, le travail de la différence non phonique, son espacement et sa temporisation.²³ Une oeuvre de Marthe Wéry, montrée à Bruxelles l'an dernier, donne explicitement le statut d'écriture à ses trames lignées. Reprenant d'un texte de Françoise Collin (dont elle avait d'ailleurs composé la couverture)²⁴ un chapitre intitulé "Noms propres", elle le transcrivit sur des pages accrochées au mur, comme pour abstraire d'un récit autobiographique (lui-même très peu linéaire, *hachuré*), un pur espace de nomination: où l'écriture, vidée de sa narrativité, nomme la peinture, alors que la peinture, alignée sur le fil temporel de l'écriture, y perd son nom.

Cependant les trames lignées de Marthe Wéry ne sont que rarement horizontales. La plupart sont verticales, certaines obliques. Il n'y a jamais eu d'obliques lorsqu'elle travaillait aux trames sur toile, sans doute une réminiscence du conflit qui

opposa naguère Mondrian à Van Doesburg au sujet de la diagonale. Il y en a dans son travail sur papier, et plus encore que le papier lui-même, cette présence occasionnelle de l'oblique convoque une troisième connotation: après le dessin et l'écriture, la gravure. Pour absente qu'elle soit de la peinture avant le modernisme, la pratique de la trame lignée, oblique la plupart du temps, est depuis longtemps coutumière aux graveurs. Ce sont les hachures par lesquelles le travail au burin ou à la pointe sèche permet d'obtenir un équivalent gravé du clair-obscur et de l'ombrage. Cette pratique fut même codifiée et presque standardisée au courant du XVIII^e siècle pour permettre la division du travail, à un moment où la gravure cesse de plus en plus d'être une pratique annexe de la peinture (comme le dessin), mais devient une industrie et un commerce spécialisé.²⁵ Il y a en réalité deux traditions ou deux histoires de la gravure: l'une qui tend vers sa mécanisation et son industrialisation, qui vise à en faire une technique de reproduction fidèle au point de rendre reproductibles les méthodes mêmes de travail, et qui trouve bien sûr son aboutissement dans l'invention de la photographie. Et il y a l'histoire de la gravure d'artiste, qui résiste à la première, et qui cherche à sauvegarder et même à développer les possibilités d'expression personnelle du médium. Rubens et Callot sont les principaux instigateurs de la gravure industrielle et commerciale, Bosse son plus important codificateur, Rembrandt et surtout Seghers sont les figures de proue de l'autre histoire, artistique, romantique même, de la gravure, qui culminera dans les *Chants d'innocence* de Blake et les *Caprices* de Goya. Il ne s'agit pas seulement d'opposer une histoire technique à une histoire esthétique. Lorsque Callot introduit l'*échoppe* dans la technique (une pointe sèche spéciale permettant d'obtenir à moindre effort un plein et délié qu'avec un burin), c'est au service de l'esthétique maniériste d'un Goltzius. Et l'on sait combien l'invention de l'aquatinte a contribué à la nouveauté esthétique des *Caprices*, combien celle de la lithographie a libéré de possibilités expressives dues au fait que la division du travail était battue en brèche, l'artiste pouvant dessiner directement sur la pierre, et combien la technique "en bois de bout" de Bewick a pu contribuer à la renaissance de la gravure sur bois, jusqu'à l'expressionnisme. Ces deux histoires sont en fait emblématiques de la contradiction majeure du modernisme qui, d'une certaine manière, commence en gravure bien plus tôt qu'en peinture. Il commence presque avec le médium lui-même, soit

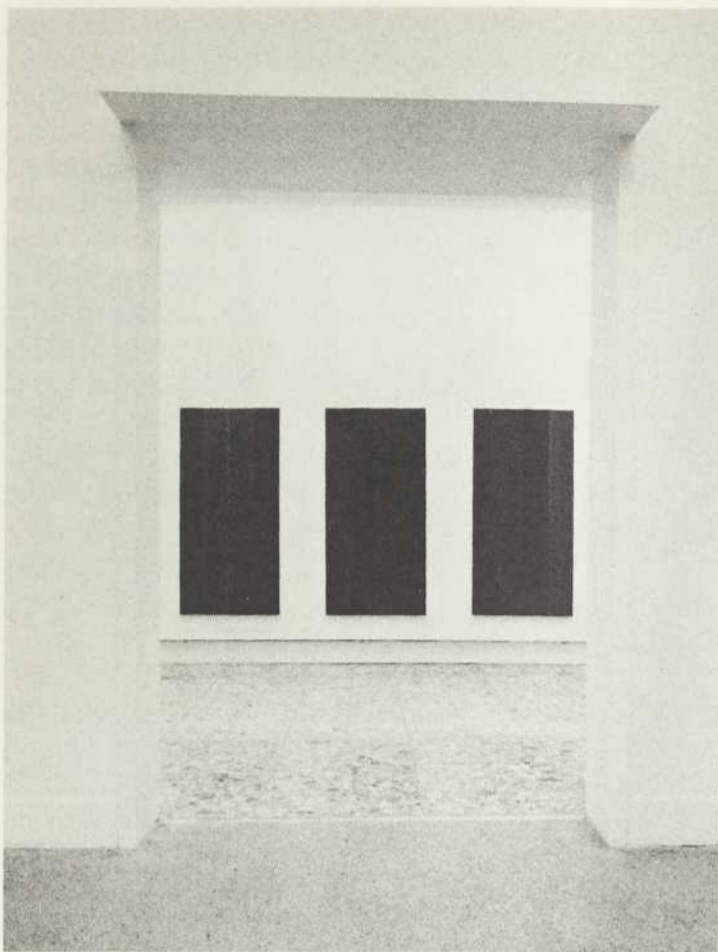


Vue d'installation de Peinture Venise 82 photo: Philippe De Gobert

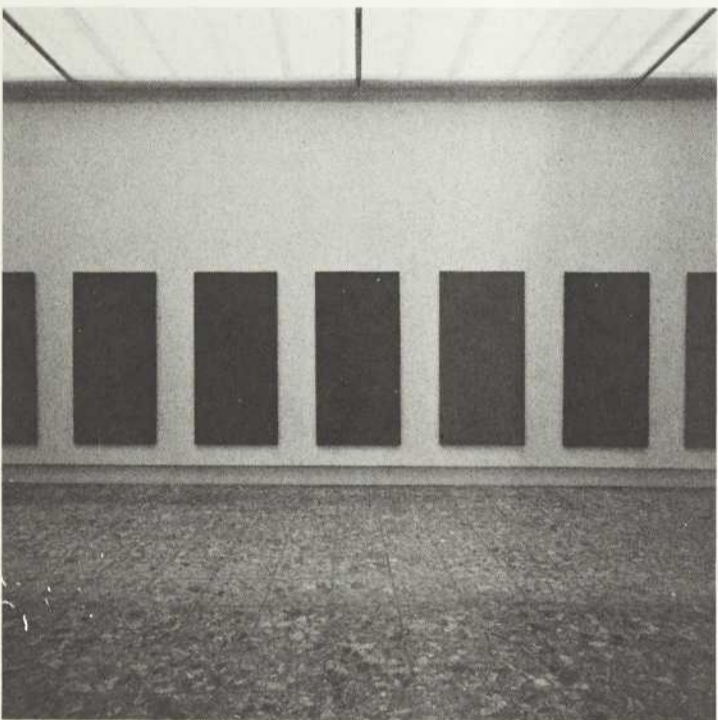
avec Dürer, ou si l'on préfère, avec Gutenberg, c'est-à-dire avec l'existence même d'un art reproductible mécaniquement. Depuis lors l'histoire de la gravure, dans son rapport à celle de la peinture, n'a cessé d'être travaillée par la tension de deux exigences contradictoires: celle de résister à l'industrialisation, à la normalisation, à la réification d'un art transformé en marchandises standardisées; et celle de reconnaître les conditions dorénavant industrielles de la pratique de graveur, d'accréditer son statut d'ouvrier en l'intégrant et en le signifiant au plan esthétique.

La contradiction, patente à l'intérieur de la pratique de la gravure quand on considère par exemple le destin tragique d'un hercule Seghers, reste latente pour l'histoire des rapports gravure/peinture, avant que l'invention de la photographie ne vienne placer brutalement les peintres devant une surface qui n'est pas seulement une gravure, mais aussi une peinture *readymade*. Depuis lors — et c'est une autre chose que le modernisme "ontologique" et le formalisme greenbergien refoulent — cette contradiction est au coeur de ce qu'on appelle le modernisme en peinture. Si tant est qu'il a été caractérisé par une recherche opiniâtre de la spécificité de la peinture, on peut dire aujourd'hui que cette spécificité n'a rien d'un être caché au plus profond des propriétés du médium, mais qu'elle a tout d'un *conflit spécifique* qui depuis cent cinquante ans oppose la peinture à sa soeur ennemie, la photographie.²⁶ Le travail de Marthe Wéry n'aborde pas ce conflit spécifique de front, comme entre autres Gerhard Richter. Mais il en fait l'archéologie. Les trames lignées, surtout quand elles sont obliques, renvoient à la gravure, et à la gravure dans ce qu'elle a de plus mécanique, de moins expressif, de plus reproductible. De ce fait elles reconnaissent le statut ouvrier du graveur et par extension, du peintre devenu, comme le graveur et le photographe, le servent d'une machine à reproduire, à produire de la répétition. Mais en même temps la facture, le tracé manuel de la trame, et surtout l'émotion qui l'investit, démentent la mécanisation et la reproductibilité du travail. C'est le geste de Marthe Wéry qui produit de la répétition, et c'est elle la machine à reproduire.

On dira peut-être que cette interprétation tire trop à soi la ficelle théorique, qu'après tout la référence à la gravure n'est qu'une projection du critique qui voit dans une trame abstraite ce qu'il veut bien y voir. C'est possible. Mais il se fait que cette lecture



Peinture Venise 82, neuf journées (détail) photo: Philippe De Gobert



Peinture Venise 82, neuf journées (détail) (rouge et bleu) photo: Philippe De Gobert

trouve un ancrage biographique. Marthe Wéry n'a pas, au sens académique du terme, une formation de peintre. Mais elle a une formation de graveur, et l'une des meilleures qui aient été accessibles à l'époque, puisqu'elle fréquenta en 1967-68 l'Atelier 17 de Sir William Hayter à Paris. Elle a aussi enseigné la gravure pendant des années à l'Institut St-Luc à Bruxelles, avant que l'atelier de gravure de cette institution n'ait été fusionné par elle à celui de peinture. Elle a donc eu l'expérience concrète de la pratique de graveur et de la discipline d'ouvrier qu'elle implique. Elle a aussi réfléchi plus d'une fois, en pédagogue, sur la nécessité pour l'art de la gravure d'être articulé à celui de la peinture. Sa pratique à elle montre la réciproque de cette nécessité: celle, pour la peinture, de s'articuler à l'histoire de la gravure et à ce qu'elle exhume de l'archéologie du modernisme.

En 1977, à la *Documenta VI* de Kassel, Marthe Wéry présente un dernier travail tramé. Les lignes verticales sont si rapprochées que la surface en devient d'un noir presque total. S'annonce là une troisième "rupture", qu'elle qualifie elle-même de

"retour", "retour à la liquidité".

Quelques mois plus tard, en décembre, elle présente à la galerie MTL à Bruxelles une installation faite d'une multitude de petites feuilles de papier grises posées à plat sur le sol, et parfois empilées. Le mode de présentation est la conséquence logique du mode de production. L'outil est le pinceau, le médium est le pigment liquide, le geste recouvre une surface couchée, le séchage s'effectue à l'horizontale également, et la présentation suit. La trame *all-over* devient plage de couleur, sans direction privilégiée. Depuis les deux toiles du Musée de Gand, la verticale et l'horizontale étaient, comme chez Mondrian d'ailleurs, ce qui référait le tableau à la pesanteur, et donc, par métonymie (chez Mondrian, par métaphore: masculin/féminin, la tour et la mer), à l'espace réel où se trouve le spectateur, à l'architecture, aux relations sociales.²⁷ Ceci, tant que le tableau est accroché au mur. Le nouveau mode de présentation au sol, qui découle de la liquidité et du séchage, signale une autre sorte de pesanteur, celle qui agit sur l'épaisseur du support et lui ancre le pigment. Mais le support papier de l'installation MTL ne se laisse pas traverser par le pigment, le verso du papier reste blanc, et comme les feuilles ont tendance à se recroqueviller en séchant, cela se voit. Insatisfaite de cet aspect du travail, Marthe Wéry commence alors à fabriquer elle-même son papier. Elle charge la pâte à papier de pigment, la moule en feuilles plus ou moins épaisses, et les lamine comme pour forcer le pigment pris dans la masse à faire surface. En cela l'artiste ne fait que répondre aux sollicitations du matériau, respectant le principe moderniste — et même fonctionnaliste — de la fidélité au médium. Mais il n'y aurait aucun sens à soutenir que cette décision esthétique rapproche le médium de ses "conventions essentielles": une feuille teinte n'est ni plus ni moins proche de son "être" de papier qu'une feuille peinte, et ni l'une ni l'autre ne se rapprochent d'une prétendue essence de la peinture qui pour le modernisme classique — celui de Greenberg — tient à la planéité de la surface. Mais à l'inverse, ce serait un contresens de croire que ce nouveau matériau, que Marthe Wéry moule parfois en plaques épaisses et qu'elle pose parfois au sol ou adossé entre sol et mur²⁸, signifie une dénégation de la planéité picturale et une fuite dans la sculpture ou dans l'artisanat. Il y a bien, en apparence, un tribut payé à la notion d'*installation*, laquelle forme après la vogue de la "peinture-peinture" un nouveau contexte de réception pour ses oeuvres. Mais il n'y a pas d'équivoque, l'installation n'est pas prise ici pour un nouveau "genre" artistique, elle est une stratégie qui s'adresse spécifiquement à la peinture.

Cette stratégie met à jour ce que le formalisme de la planéité refoule, à savoir que, plane ou non, la surface de la peinture est investie, et investie en profondeur. Croyant juger de La Peinture au terme d'une histoire picturale qui a progressivement réduit l'illusionnisme perspectif à l'énoncé d'une superficie monochrome, Greenberg est tombé dans le même piège que jadis Maurice Denis.²⁹ Et ce piège est celui du *décoratif*, du formalisme justement, au sens péjoratif: travail formel qui varie sur un objet, mais d'où le sujet est absent. C'est cette objectivation de la chose peinte que le travail que fait Marthe Wéry en 1979-80 dément. Loin d'être une fantaisie formelle qui tente d'échapper à l'*injonction de spécificité* qui, de fait, fut un ressort historique du modernisme, loin d'être une variation maniériste sur le thème moderniste du respect du matériau, ce travail revient sur le moder-

nisme et sur sa prétention à spécifier l'être de la peinture en termes de planéité. Il montre que cette pâte à papier chargée de pigment n'est pas un matériau inerte, ce qu'on appelle un support, un "élément" supposé fondamental ou non de l'oeuvre, mais qu'elle dit littéralement sa *charge* émotive, son investissement subjectif, son *subject matter*. Et ce n'est pas seulement son étoffe subjective à elle que la technique du papier teinté dans la masse permet d'interpréter en peinture, c'est aussi toute l'histoire à laquelle cette technique appartient aux prix d'une "rupture": l'histoire réinterprétée du modernisme, l'histoire qui fait la différence qualitative entre un Mondrian et un Maurice Denis, entre un Rothko et un Olitski, bref entre la peinture — en un sens qui n'a rien d'ontologique — et la surface décorative.

C'est cette différence faite, mais toujours à refaire, entre la peinture et l'ornement, qui permet, je pense, d'aborder la dernière "rupture" et le dernier "retour" que manifeste le travail de Marthe Wéry à la date d'aujourd'hui. Si rupture il y a — nouveau saut en avant — elle a été lente. Elle éclate pourtant, ici même à Venise, sur les murs du pavillon belge: enfin la couleur. Quant au retour, il est plus net, mais présente les apparences d'un retour en arrière: après avoir travaillé le papier pendant près de sept ans, l'artiste est revenue au support traditionnel du peintre, la toile tendue sur châssis.

"Rupture" et "retour" se nécessitent l'un l'autre, et leur dialectique est d'abord de prudence. Tout se passe comme si Marthe Wéry, qui est venue lentement à la couleur et de la façon la plus traditionnelle, par l'observation de la nature³⁰, avait éprouvé le besoin de compenser le chatolement décoratif de la couleur par le rappel très net d'une convention historique. Et ce d'autant plus que le travail de Venise est de nouveau une installation, un travail *in situ* qui se règle sur les dispositions de l'architecture. Toute confusion avec la peinture murale et par conséquent, avec la décoration, devait être évitée. C'est là qu'intervient la convention de la toile et du châssis. Quand on connaît le travail antérieur de Wéry, quand on l'a situé dans son contexte historique, il n'y a plus moyen de prendre cette convention pour "naturelle", irréfléchie. Mais il n'y a plus moyen non plus de croire qu'elle fait l'objet d'une analyse déconstructive devant mettre à jour un "fondement" de la peinture. L'épisode de la "peinture fondamentale" est derrière nous, et la convention de la toile tendue sur châssis est à nouveau disponible comme une convention arbitraire parmi d'autres, la toile souple ou le papier par exemple. Ici encore elle est un signal et non une essence. Et ce qu'elle signale est l'appartenance du travail de Venise à une tradition — à une histoire — qui est celle de la *peinture de chevalet*, par opposition à la peinture murale. Ces bornes devaient être posées, me semble-t-il, avant que Marthe Wéry ne se risque hors du gris et n'affronte les dangers du décoratif.

Toujours est-il que la surprise est de taille: c'est la première fois que la couleur, ce qu'on appelle d'ordinaire la couleur, apparaît dans ses toiles. Jusqu'à présent toute l'oeuvre s'était déployée dans le registre des gris, maintenant nous avons sous les yeux une prolifération de rouges, un affleurement occasionnel de verts, ça et là à des bleus retenus.

Mais justement la question se pose: qu'appelle-t-on ordinairement *la couleur*? Pourquoi suis-je tenté de dire une prolifération de rouges et non pas une variation sur le rouge? Pourquoi le pluriel est-il ici

nécessaire? Probablement parce que l'artiste récuserait catégoriquement l'effet de surprise, la "rupture" que je viens de mettre en avant. Ce n'est pas, dirait-elle, parce que mon travail s'est toujours fait dans la plage des gris, qu'il n'était pas coloré ni, ce qui est plus important, travaillé par la couleur. D'où, sinon, viendrait la multiplicité des différences que la répétition, justement, doit faire voir, et qui fait que le gris n'est jamais neutre, qu'il n'y a jamais deux gris pareils? Bien sûr, les gris de Marthe Wéry produisaient de la différenciation colorée, comme ses rouges aujourd'hui. D'où le pluriel. Et pourtant cette explication — vraie — ne suffit pas entièrement. Le bon sens, toujours un peu obtus, s'oppose sourdement à ce qu'on appelle couleur la variance du gris, alors qu'il n'hésitera pas à coiffer du générique "la couleur" la même variance, mais dans le rouge. Et il ne peut s'empêcher de soupçonner que si les couleurs n'étaient perceptibles que déguisées en différences de gris, que si elles ne travaillaient librement qu'à l'abri du gris, c'est qu'il y avait bien quelque censure qui s'exerçait là sur la couleur. Impression confirmée par l'apparente levée de cette censure aujourd'hui, et par le fait que l'artiste, depuis peu, n'a pas peur de dire qu'elle s'en vient à la couleur, qu'elle y revient, qu'elle y advient peut-être. Pas moyen, donc, d'éviter le dilemme: les couleurs étaient toujours là dans son travail, la couleur par contre y fait une apparition nouvelle.

Le dilemme a d'énormes implications théoriques et historiques, qu'il ne s'agira ici que d'effleurer. Quand on dit la couleur plutôt que les couleurs, on ne nie évidemment pas qu'il y ait une diversité infinie des couleurs, mais on pose que dans leur variété, elles ont toutes quelque chose en commun. Pour le modernisme orthodoxe ce quelque chose est une essence, et cette essence est l'autre nom de la peinture. L'être de la couleur, ce fut, à un moment particulier de l'histoire qui est la naissance de l'abstraction, l'être même de la peinture.

Ou plutôt — et ceci est crucial — l'être de la couleur devait être la métaphore essentielle qui fonde la possibilité même de nommer la peinture. Lorsque la foi se perd en l'être de la couleur — ce qui est évidemment le cas pour les meilleurs peintres aujourd'hui, qui procèdent à la réinterprétation sans ontologie du modernisme — c'est le nom même de la peinture qui doit être tu. Réciproquement, lorsque la pratique vivante de la peinture semble avoir pour condition que l'on taise son nom, c'est l'appui sur un concept comme la couleur qui est barré d'interdit.

Cet interdit a connu divers avatars historiques. Mais pour m'en tenir à cette portion d'histoire que Marthe Wéry a accompagnée, il semble qu'il se soit exprimé dans les années soixante, soixante-dix comme un phénomène extraordinairement généralisé de rétention de la couleur. Des *Achromes* de Manzoni au blanc de Schoonhoven en passant par le Groupe Zéro, des toiles noires de Stella au blanc de Ryman en passant par Marden, les *Gris* de Richter ou les couleurs éteintes de Mangold, du gris neutre et minimal de Morris en sculpture aux gris post-minimaux de Charlton en peinture, ce n'est pas seulement la monochromie qui s'impose partout au point que pour beaucoup (et Kelly fut le premier), il est impensable de juxtaposer deux couleurs sans les poser sur des panneaux séparés, c'est aussi l'absence de ce que le bon sens appelle la couleur, et le règne généralisé du gris. Chez tous ces peintres comme chez Marthe Wéry, les couleurs travaillent souterrainement à l'abri d'une absence délibérée de la couleur.

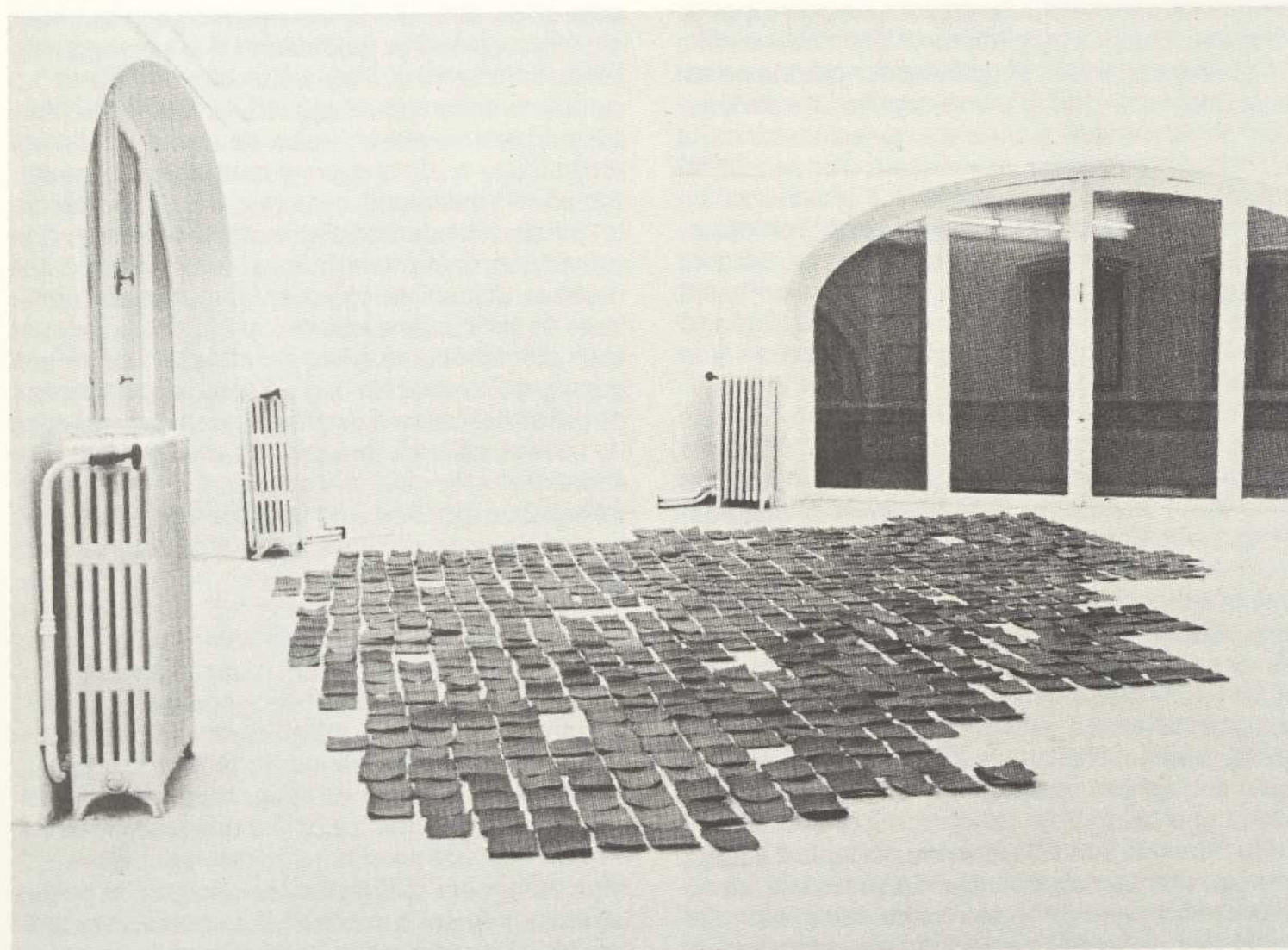
Mais l'histoire est rusée, et avec l'académisation menaçante de ce qu'on pourrait appeler méchamment "l'école du monochrome gris" (une bonne date repère est de nouveau l'exposition *Peinture fondamentale*), la pression historique se renverse. Les meilleurs peintres comprennent que le gris risque de devenir la nouvelle métaphore ontologi-

que pour la couleur. Et alors, paradoxalement, c'est avec le retour de la polychromie que la réinterprétation sans ontologie du modernisme se joue. Ici encore, les exemples ne manquent pas, ni d'ailleurs les symptômes qui montrent à quel point ce retour est risqué, et surtout, où se trouve le risque. Aujourd'hui comme aux premiers jours de l'abstraction, le risque est que la pratique picturale bascule dans le décoratif. Témoin la vogue du *Pattern Painting*. Que montre-t-elle dans sa médiocrité? Que les couleurs, ça ne suffit pas. Que sans l'horizon idéal de la couleur, on ne quitte pas le domaine du bon et du mauvais goût. Qu'il est peut-être indispensable au peintre qu'il règle sa pratique sur une idée de la couleur, donc de la peinture, alors même qu'il a perdu foi en son être. Et que là se joue, pour les temps qui viennent, la possibilité d'encore prononcer son nom.

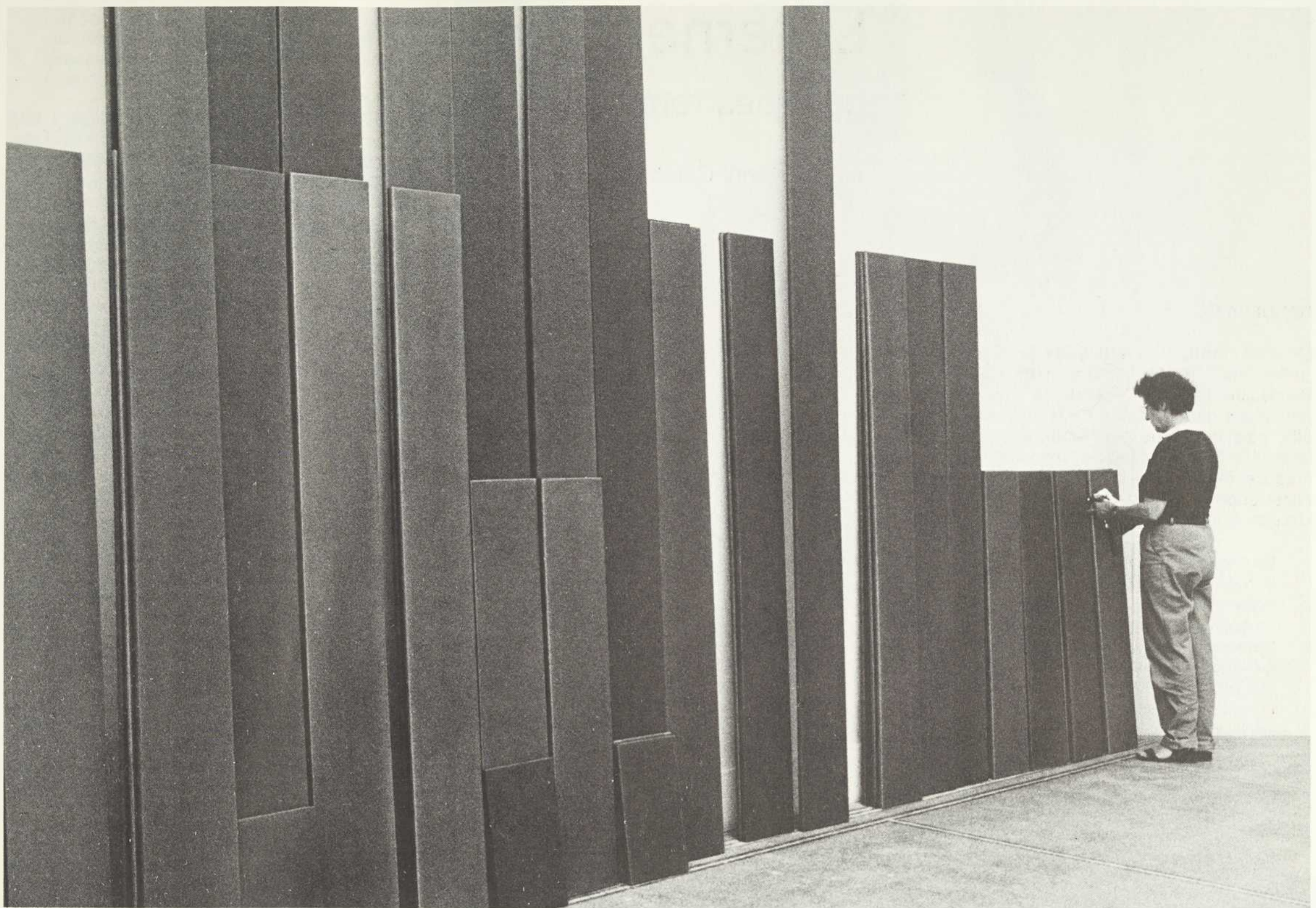
Voilà le problème aujourd'hui. Il est théorique et historique. Et il est énorme, puisqu'il reconduit le critique à la double entrave du post-modernisme. Comment aimer la peinture sans croire à la peinture? Comment juger hors de l'alternative de "la mort" et du "retour"? Comment parler de peinture, de loin, et la voir, de près? Comment, à l'exemple de la peinture de Marthe Wéry, penser l'idée sans l'être, de sorte que le nom se maintienne?³¹ ■

NOTES

1. Il faudrait trop de noms pour illustrer l'art prôné par les deux clans. Alors à titre d'enseignes, côté "mort de la peinture": le groupe "Metro Pictures"; côté "retour à la peinture": Julian Schnabel.
2. Douglas Crimp, *The End of Painting*, *October* n° 16, printemps 1981, pp. 69-85.
3. Ibid. p. 82 (Ma traduction).
4. Les peintres sont Chia, Clemente, Cucchi, De Maria et Paladino. Achille Bonito Oliva, *La Transavanguardia Italiana*, Giancarlo Politi Editore, Milano 1980.
5. Ibid. p. 86.
6. À l'historicisation par ruptures correspond la théorisation par la négativité et une éthique du pessimisme radical. Imaginez un "Adorno post-moderniste" et vous aurez une idée du réseau inextricable de *double binds* dans lequel le critique s'enferme. Telle est la position — pathétique — de Donald Kuspit: *The Necessary Dialectical Critic*, *Art Criticism*, Vol. 1 n° 1, printemps 1979, pp. 13-31.
7. Benjamin Buchloh, *Figures of Authority, Ciphers of Regression*, *October* n° 16, printemps 1981.
8. Douglas Crimp, *The Photographic Activity of Postmodernism*, *October* n° 15, hiver 1980.
9. C'est évidemment Nietzsche qu'il faudrait discuter ici, pour ce qu'il a introduit la figure du retour à l'intérieur de la conscience moderne du temps fléché, entropique. Et ce n'est pas un hasard que Nietzsche ait été tiré à hue et à dia, vers des interprétations progressives et vers d'autres, régressives.
10. Rosalind Krauss, *The Originality of the Avant-garde: a Post-modernist Repetition*, *October* n° 18, Automne 1981.
11. Ce n'est qu'un petit aspect du *readymade* de Duchamp, le seul jusqu'à présent que l'histoire ait retenu. En réalité, le *readymade* affirme aussi son lien à la peinture, et la possibilité de sa durée. Mais ce n'est pas le lieu ici de le montrer.
12. Kasimir Malévitch, *De Cézanne au Suprématisme*, L'âge d'homme, Lausanne 1974, p. 123.
13. Kasimir Malévitch, *Écrits*, Champ libre, Paris 1975, p. 201.
14. De 1966 à 1972 le travail de Toroni ne porte jamais d'autre titre que: *Empreintes de pinceau (n° 50) répétées à intervalles réguliers (30 cm)*. Le nom de la peinture fait cependant son apparition sur le carton d'invitation de son exposition chez Yvon Lambert en avril 1972, comme titre du travail: *Peinture*. Mais sur le même carton, le texte qui parle de *travail/peinture* rappelle une ambiguïté constitutive. Cf. René Denizot, *Une empreinte n'est jamais seule*, Yvon Lambert, Paris 1975, p. 15.
15. *Fundamentele schilderkunst/Fundamental painting*, Stedelijk Museum, Amsterdam, 25 avril — 22 juin 1975.
16. La meilleure et sans doute la seule analyse critique de la situation de l'avant-garde en Belgique pendant ces années reste le texte de Fernand Spillemaeckers, *Belgische Kunst, 1969-1977*, in F. Spillemaeckers, M. Poirier dit Caulier, A. Goemine, eds., *Ooidonk 78* (catalogue).
17. Marthe Wéry, *Réflexions sur un travail réalisé dans la Salle 14 du Palais des Beaux-Arts en février-mars 1975*, *x -0 n° 9*, juin 1975, p. 23.



Installation à MTL, Bruxelles, 1977-78 photo: Philippe De Gobert



Marthe Wéry et *Peinture Venise 82 (rouge et vert)* photo: Philippe De Gobert

18. Dippel Rini, *Aspecten van recente internationale ontwikkelingen in de abstracte schilderkunst*, in *Fundamentele Schilderkunst*, cat. cit. pp. 2-9. À l'exception — significative — de Ryman, tous les travaux exposés sont sur toile. La réification du support toile apparaît bien comme un des critères que se sont assignés les organisateurs de l'exposition dans leur effort de construire un concept idéologique de *peinture fondamentale*. La fétichisation du châssis participe du même effort, comme en témoigne une remarque (sensée, j'imagine, faire paradigme) opposant le redoublement du châssis chez Charlton à son absence chez Cane et Rosenthal.
19. L'exemple-type est évidemment les carnets de Léonard, où se mêlent croquis, notes personnelles, réflexions théoriques, et même la comptabilité domestique. Mais par rapport à Marthe Wéry, je pense affectueusement à ceux de Turner.
20. Thierry De Duve, *Marthe Wéry*, x -0 n° 15, décembre 1976, pp. 29-30.
21. Je renvoie aux réflexions de Rosalind Krauss sur l'omniprésence de la grille dans la peinture moderne et aux deux lectures, centrifuge et centripète, que permet ce motif. Centrifuge, la grille va "de l'oeuvre d'art vers l'extérieur, nous obligeant à une reconnaissance du monde situé au-delà du cadre." Centripète, elle va "des limites extérieures de l'objet esthétique vers l'intérieur", et représente "tout ce qui sépare l'oeuvre d'art du monde, de l'espace ambiant et des autres objets." Rosalind Krauss, *Grids*, *October* n°9, été 1979, trad. fr. 4Grilles, Communications n° 34, 1981, p. 173.
22. Marthe Wéry, *Réflexions...*, art. cit. p. 23.
23. Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Minuit, Paris 1970.
24. Françoise Collin, *331W20 Lection du Président*, Transédition, Bruxelles 1975.
25. M. Jr. William Ivins, *Prints and Visual Communication*, The MIT Press, Cambridge Mass. 1969.
26. Thierry De Duve, *Ryman irréproductible*, *Parachute* n° 20, automne 1980.
27. L'oblique aussi renvoie à l'architecture et à sa dynamique, comme dans le travail pour la Salle 14 du Palais des Beaux-

Arts à Bruxelles (1975). La Salle 14 est polygonale, un espace architectural que les feuilles de papier intérieurisent par une trame oblique d'une part, des pliures verticales d'autre part.

28. Voir les travaux présentés dans l'exposition *Aktuelekunst in België*, Musée d'Art Contemporain de Gand, 24/3-29/4 1979, et dans l'exposition *Tournai*, Ancienne Imprimerie de l'Avenir, Tournai, 18/11- 9/12 1979.
29. À juxtaposer ces deux *clichés* de la peinture moderniste, on voit bien ce qu'ils ont en commun: la foi en une essence de la peinture (la planéité), qui est en même temps son origine et sa fin. Maurice Denis: "Se rappeler qu'un tableau — avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote — est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées." (*Théories*, Hermann, Paris 1964, p. 13). Clément Greenberg: "Il a été établi à présent, semblerait-il, que l'irréductibilité de l'art pictural ne consiste qu'en deux normes ou deux conventions qui lui sont propres: la planéité et la délimitation de la planéité." ("After Abstract Expressionism", *Art International*, Vol. VI, n° 8, 1962, trad. fr. *Après l'expressionnisme abstrait*, in *Regards sur l'art américain des années soixante*, Gintz C. éd., Editions Territoires, Paris 1979, p. 18).
30. C'est durant l'été 1980, à son atelier de Macquenoise, que Marthe Wéry commence à faire des expérimentations de couleurs sur papier. La gamme, du jaune au vert, lui est suggérée par le spectacle qu'elle a sous les yeux de la prairie mûrissant au soleil d'été.
31. Post-scriptum. À l'heure où j'écris ces lignes, j'ai sous les yeux cinq petites toiles de Marthe Wéry, qui datent de quelques six mois. La distance m'empêche de lui rendre visite à l'atelier, et bien sûr, je n'ai pas vu l'exposition de Venise. J'en suis donc là, aujourd'hui, à me poser des questions qui me sont dictés par une peinture que je n'ai pas vue et dont les réponses doivent attendre le verdict du regard.

Post-scriptum du post-scriptum: J'ai maintenant vu les pièces de Venise, tombé le verdict du regard, je peux dire que de loin comme de près, la peinture de Marthe Wéry récompense largement ceux qui prennent la peine de la regarder.

From the striped paintings she made in 1972 to the recent developments that led to her presentation at this year's Venice Biennale, Belgian artist Marthe Wéry's work is examined in the face of two contradictory stances of recent art criticism: one that proclaims the death of painting and one that announces a new revival of painting, both taken in the name of postmodernism. It is shown here that Marthe Wéry's work, by remaining apparently faithful to the modernist tradition opposes both these stances and eventually leads to a truly post-modernist reinterpretation of modernism's breakthroughs and dead ends.

Thierry de Duve est professeur d'histoire de l'art au Département des arts visuels, à l'Université d'Ottawa.

L'éternel et le transitoire

quelques remarques autour de Baudelaire

par Giovanni Calabrese

BAUDELAIRE

On met habituellement sous le signe de la "modernité"¹ l'âge de la littérature qui s'ouvre avec Baudelaire. La place "importante"² qui revient à Baudelaire dans l'histoire de la littérature est en effet pour une large part, sinon essentiellement redevable à cette notion de "modernité", dans la mesure où celle-ci cristallise une nouvelle conscience de la nature socio-historique de la création esthétique.

Baudelaire occupe, non seulement dans l'histoire de la poésie française, mais dans celle de toute la poésie européenne, une situation privilégiée; il est en quelque sorte le pivot autour duquel la poésie tourne pour devenir moderne, et toutes les écoles qui se sont succédé depuis la parution des *Fleurs du Mal*, aussi bien le Parnasse que les symbolistes et les surréalistes, l'ont pris pour référence privilégiée³.

Ce jugement de Michel Butor est partagé par les plupart des historiens et critiques de la littérature. "Avec Baudelaire", ("le poète de la modernité"), écrit dans un sens similaire Hugo Friedrich, "la poésie française prend une dimension européenne"⁴. De même, Paul Valéry estime qu'"avec Baudelaire, la poésie française sort enfin des frontières de la nation" pour s'imposer "comme la poésie même de la modernité"⁵. L'importance de Baudelaire se mesure donc à la "fécondité spirituelle" (Valéry) de son oeuvre, c'est-à-dire à "l'influence qu'elle exerce" (Friedrich), au rôle de référence privilégiée qu'elle joue auprès de la postérité.

"Ce qui donne à Baudelaire cette place, ce rôle, cette valeur éminente comme repère en quelque sorte géographique", ce qui a permis à Baudelaire d'alimenter la poésie moderne, tient, précise M. Butor, à ce que

chez lui la poésie prend conscience d'elle-même d'une façon toute nouvelle, c'est qu'il a su tirer plus clairement et plus profondément que tout autre avant lui, de son expérience individuelle, un certain nombre de conséquences et de conclusions sur la nature même de cette entreprise qu'est la poésie (...)⁶.

Dans les termes de Valéry, il y a chez Baudelaire une première "circonstance exceptionnelle" qui est celle d'"une intelligence critique associée à la vertu de poésie"⁷. "Il unit", souligne également H. Friedrich, "le génie poétique à l'intelligence critique"⁸.

Mais si cette première circonstance a valu à Baudelaire d'être la référence privilégiée de la postérité, il y a une seconde "circonstance remarquable" (Valéry) qui l'avait conduit, d'une certaine façon, à vouloir accéder à cette position, à vouloir jouer ce rôle: il écrivait en un temps où "une éblouissante génération est en possession de l'empire des

Lettres". Il s'agissait donc pour lui, poursuit Valéry, de "se distinguer à tout prix d'un ensemble de grands poètes" que l'époque avait réunis:

Le problème de Baudelaire pouvait donc, — devait donc, — se poser ainsi: "être un grand poète, mais n'être ni Lamartine, ni Hugo, ni Musset". Je ne dis pas que ce propos fut conscient, mais il était nécessairement en Baudelaire, — et même essentiellement Baudelaire. Il était sa raison d'État⁹.

Reprenant cette dernière formule de Valéry, Walter Benjamin dira que "la création poétique de Baudelaire est ordonnée à une tâche"¹⁰. Et l'on comprend dès lors que, si Baudelaire a pu être le pivot qui a fait passer la poésie à son âge moderne, c'est parce qu'il avait lui-même une remarquable conscience de sa propre situation dans l'histoire. La poésie ne pouvait plus être ce qu'elle était, voilà ce que l'histoire et la conscience de l'histoire ont appris à Baudelaire. Encore une fois, W. Benjamin l'a bien remarqué:

Son oeuvre ne saurait être définie, à la manière de toute autre, comme une oeuvre historique, mais c'est ainsi qu'elle s'est voulue et entendue¹¹.

Ce rapport à l'histoire, l'articulation de la poésie à l'histoire, constitue, à n'en pas douter, le point capital de la poésie et de la pensée de Baudelaire. Pour cette raison cependant il y a lieu de se demander s'il a servi à bon droit de référence à ses successeurs, parmi lesquels, tout d'abord, les symbolistes.

LA MODERNITÉ

L'expression: "l'éternel et le transitoire", qui donne le titre aux présentes remarques, est empruntée à Baudelaire qui l'emploie, dans sa grande étude sur Constantin Guys, "Le peintre de la vie moderne", pour définir une "théorie rationnelle et historique du beau", selon laquelle

Le beau est fait d'un élément éternel, invariable, dont la quantité est excessivement difficile à déterminer, et d'un élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l'on veut, tour à tour ou tout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion¹².

On commettrait une erreur si on considérait cette théorie uniquement comme une norme à l'intention de la critique, c'est-à-dire comme une règle que la critique seule devrait faire sienne pour être juste envers les oeuvres qui, elles, seraient toujours inmanquablement "éternelles" et "circonstancielles". Un peu plus loin dans le même texte (mais cela était déjà clair dans le "Salon de 1846"¹³), et se référant cette fois à la pratique artistique elle-même, Baudelaire fait de sa théorie une exigence pour l'artiste également. Tout comme la critique est appelée à tenir compte, dans son jugement sur l'art, de la "double nature du beau", à tenir compte, autrement dit, de la composante "relative", de la "modernité", de l'ancrage historique des oeuvres

que la croyance en un "beau unique et absolu" occultait, de même, il s'agit pour l'artiste ou, plus précisément et plus significativement, pour "l'homme du monde" dont Constantin Guys fournit la mesure,

de dégager de la mode (mais cela peut être aussi, tour à tour ou tout ensemble, l'époque, la morale, la passion, bref la "modernité") ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire¹⁴.

Ces deux pôles, l'éternel et le transitoire, le poétique et l'histoire, doivent coexister pour que le beau soit à la fois produit et reconnu. L'idée d'une autonomie intransigeante de l'art, au sens où elle nierait que le sens esthétique puisse être, par nature, aussi un sens historique¹⁵, est donc interdite par Baudelaire, dont on fait trop souvent le défenseur¹⁶.

Lorsque Charles Morice écrit, dans *La littérature de tout à l'heure*, qui est sans doute l'inventaire le plus complet (ce qui ne veut pas dire le plus riche, ni le plus clair) des thèses socio-esthétiques du Symbolisme, que la tâche du "Génie" est de

dégager des accidents, des habitudes, des préjugés, des conventions et de toutes les contingences l'élément d'éternité et d'unité qui luit, au-delà des apparences, au fond de toute essence humaine¹⁷,

le sens du mot "dégager" n'est manifestement plus celui de Baudelaire. L'opération artistique que ce terme désigne ne vise plus en effet ici à "tirer" ou à "extraire" l'éternel du transitoire, le poétique de l'historique mais, à l'encontre même de la mise en garde baudelairienne, à supprimer ce dernier. "Cet élément transitoire, fugitif, dont les métamorphoses sont si fréquentes", avait stipulé Baudelaire, "vous n'avez pas le droit de le mépriser ou de vous en passer. En le supprimant, vous tomberiez forcément dans le vide d'une beauté abstraite et indéfinissable, comme celle de l'unique femme avant le premier péché"¹⁸, dans le vide donc qui précède l'entrée de l'humanité dans le régime de la temporalité historique (post-paradisique). On comprend dès lors que la distinction baudelairienne entre éternel et transitoire n'est nullement

une variante tardive de l'antithèse platonicienne et chrétienne entre le temps et l'éternité, dont le romantisme encore avait usé et abusé. C'est exactement le contraire: en effet, l'"éternel" prend ici la place occupée jadis dans la tradition par l'Antiquité ou le classicisme; de même que le beau idéal ("le beau unique et absolu"), l'éternel ("l'éternel et l'immuable") a pour Baudelaire, en tant qu'antithèse de la modernité, le caractère d'un passé révolu. Même ce qui nous donne une impression d'éternelle beauté a dû, pour exister, être produit; par une conséquence nécessaire de la "théorie rationnelle et historique du Beau", interprétée à la lumière du phénomène de la mode, la beauté intemporelle n'est

pour Baudelaire autre chose que l'idée du beau, telle que l'homme lui-même la conçoit pour l'abandonner toujours aussitôt, et telle qu'elle nous apparaît à l'état de passé.¹⁹

Bref, l'"éternel" ne désigne pas l'éternité comme telle mais l'idée (variable) de l'éternité que s'en fait l'homme historique et que le beau donne à voir. Pour Morice, comme pour les symbolistes en général, au contraire, il ne saurait y avoir de beauté qu'a-historique; de là, toute une thématique du retour à l'origine (origine du langage, origine du savoir, origine de l'humanité) que l'artiste, replié sur lui-même, vidé de tout faisceau de déterminations, peut ainsi recouvrer dans sa pureté essentielle. Aussi, ce que *La littérature de tout à l'heure* appelle "Fiction symbolique" se situe expressément "hors de la géographie et hors de l'histoire" mais non "hors de l'humanité ni de la nature"²⁰. Selon cette conception, l'historique ne saurait sécréter le poétique, secret que, dans la perspective baudelairienne, "l'homme du monde" avait justement pour fonction d'extraire et de donner à voir, mais doit être oublié pour que l'éternité soit contemplée. À "l'homme du monde" qui s'intéresse "à tout ce qui se passe à la surface de notre sphéroïde" pour en tirer l'éternel, succède ainsi le poète malheureux que la terre dégoûte et qui cherche refuge dans le Rêve ou dans l'Idéal.

C'est en effet en ces termes que Mallarmé, dont les leçons de la rue de Rome se retrouvent évidemment chez Morice, traçait le domaine du poète. Dans une lettre du 3 juin 1863 adressée à Henri Cazalis, il commentait de la manière suivante les poésies d'Emmanuel des Essarts, et dénonçait, par leur biais, la théorie baudelairienne:

(Emmanuel) confond trop l'Idéal avec le Réel. La sottise d'un poète moderne a été jusqu'à se désoler que "l'Action ne fût pas la soeur du Rêve". Emmanuel est de ceux qui regrettent cela. Mon Dieu, s'il en était autrement, si le Rêve était ainsi défloré et abaissé, où donc nous sauverions-nous, nous autres malheureux que la terre dégoûte et qui n'avons que le Rêve pour refuge?²¹

Ainsi que le notent les éditeurs de la *Correspondance* de Mallarmé, le poète moderne qui avait proféré la sottise en question est en effet Baudelaire, qui avait écrit, dans "Le reniement de saint Pierre":

Certes, je sortirai, quant à moi, satisfait,
D'un monde où l'action n'est pas la soeur du rêve
(...).

Pourquoi est-ce là une sottise? Austin Gill l'explique de cette façon:

The error lies not in starting from the real to rise towards the ideal (...) It lies in "taking reality seriously", in its own right. That is what Baudelaire is accused of doing when he regrets that we live in a world where the real and the ideal do not dwell in harmony together.

Ou, plus précisément:

...the foolishness imputed to Baudelaire lies not in his proclaiming that the real and the ideal are alien to each other, but in his regretting it (...) It is indeed part of the artist's difficult task to keep the ideal free from contamination by the real. This proposition was to be a corner-stone of Mallarmé's aesthetic doctrine²².





Marilyn Monroe et Richard Sherman dans *The Girl*, 1955

Certes, peut-on remarquer, le regret formulé dans "Le reniement de saint Pierre" semble peu compatible avec l'évidence, relevée dans le "Salon de 1846" ("puisque tous les siècles et tous les peuples ont eu leur beauté, nous avons inévitablement la nôtre"²³, et reprise, comme exigence, dans "Le peintre de la vie moderne", de "tirer l'éternel du transitoire" — incompatibilité, dans la mesure où d'un côté, Baudelaire affirme la séparation de l'action et du rêve, de l'autre, leur inévitable union; cependant, que ce soit sur le mode de la désillusion (avec laquelle, pourrait-on penser, Mallarmé aurait dû être d'accord), ou sur le mode d'une règle positive, la conviction baudelairienne reste, en son fond, identique: l'art est (doit être) constitué d'action et de rêve, d'historique et de poétique. Voilà pourquoi même le simple regret du "Reniement" paraît suspect ("sot") à Mallarmé; car ce que celui-ci refuse, — ce qu'il perçoit sous le regret, — ce n'est pas tant le fait que l'époque *présente* ne se prête pas au rêve ou, inversement, que le rêve n'arrive pas à se mêler à la vie active *contemporaine*; c'est plutôt l'idée selon laquelle une époque, quelle qu'elle soit, *en tant qu'époque*, c'est-à-dire en tant que moment historique (transitoire), puisse sécréter l'idéal. Et même lorsque Mallarmé se penche sur ce qui avait permis à Baudelaire d'énoncer sa théorie, la mode, c'est, comme le montre Jean-Pierre Richard, dans un premier temps pour refuser l'éternel, dans un second temps, pour abolir le transitoire, sans aller jusqu'à marier "modernité et éternité" comme l'avait fait Baudelaire²⁴, de telle manière que la "théorie rationnelle et historique du beau" se voit abandonnée.

L'IMAGINATION

Dans un article intitulé "From Imagination to Immediacy in French Poetry", Margaret Gilman attire l'attention sur les modifications qu'a connues la conception de la poésie en passant de Baudelaire

à ses successeurs, modifications que l'on peut mesurer à l'aide de la notion d'imagination, dont le terme même, d'un usage insistant et central chez Baudelaire, est de plus en plus sporadique et mitigé après lui.

But the real question is, to what extent does the conception persist, in spite of the disappearance of the word?

La thèse est donc celle-ci:

*I would suggest at the start that there is a disintegration of the Baudelairean synthesis of concrete experience, poetic vision and creative activity, the disappearance of one or another of these elements, coupled with the exaggeration of some other one*²⁵.

Expérience concrète, vision poétique et activité créatrice sont les trois moments qu'articule, sans la compréhension baudelairienne de l'art, la notion d'imagination qui est, comme on sait, "la reine des facultés"²⁶.

Une des illustrations les plus tangibles de ces trois moments que recouvre et articule l'imagination, se trouve sans doute à la section 3 du "Peintre de la vie moderne", "L'artiste, homme du monde, homme des foules et enfant". Dans un premier temps, Baudelaire y distingue l'"artiste", "c'est-à-dire spécialiste, homme attaché à sa palette comme le serf à la glèbe", et "l'homme du monde" qui "s'intéresse au monde entier"; tel est le "point de départ" du génie de Constantin Guys: sa "curiosité", son "intérêt", son ouverture, sa réceptivité à "tout ce qui se passe à la surface de notre sphéroïde", surface que Baudelaire appelle, ailleurs, un "dictionnaire"²⁷. "The imagination first registers and recalls images common to human experience"²⁸. Dans un second temps, Baudelaire précise la manière dont tout ce qui est précédemment perçu est perçu, en comparant la perception

de "l'homme du monde" à celle d'un "convalescent" et à celle d'un "enfant" qui "voit tout en nouveauté", c'est-à-dire "pour lequel aucun aspect de la vie n'est émoussé" par l'habitude. Cette manière de percevoir, écrit Karlheinz Stierle, "guarantees that the object itself is perceived in its concrete particularity and not as a conceptual cliché of it. This form of perception can be compared to the perception of the convalescent or of the child, a perception which is not distorted by stereotypes"²⁹. De cette perception enfantine, qui libère le sujet percevant de la médiation de l'habitude, résulte l'établissement d'un ensemble de "correspondances" qui relie, d'une part, les objets entre eux selon, d'autre part, l'ordonnement que la subjectivité y découvre ou y projette, ordonnement qui fait apparaître, selon Baudelaire, l'invisible et le spirituel (l'éternel) dans le visible et le réel (le transitoire) auquel, par là, l'artiste donne sens. Le troisième moment de l'imagination, enfin, est celui de la mise en forme proprement artistique (technique laborieuse) des deux moments précédents, mise en forme qui n'est rien d'autre que l'oeuvre achevée où le transitoire (premier moment) et l'éternel (deuxième moment) se trouvent réunis. (Il est vrai que, dans son exposé de la "théorie" — première section du "Peintre" — Baudelaire situe "l'éternel" dans le troisième moment du processus imaginatif, que K. Stierle appelle "the unity or *gestalt* of a work of art"³⁰, et non dans le deuxième moment, comme nous venons de l'indiquer, — si bien que "l'éternel" peut être compris comme "sens" du transitoire ou comme "forme" esthétique. Mais cette différence tient seulement au fait, qui ne change rien à la tripartition, que c'est seulement dans l'unité formelle de l'oeuvre que l'ordonnement effectué par la vision poétique peut être saisi.) Bref,

Tous les matériaux dont la mémoire s'est encombrée (premier moment) se classent, se rangent, s'harmonisent et subissent cette idéalisation forcée (troisième moment) qui est le résultat d'une perception *enfantine*, c'est-à-dire d'une perception aiguë, magique à force d'ingénuité (deuxième moment):

Ainsi, "La fantasmagorie a été extraite de la nature" (nature qui est, pour Guys, la "foule"), de telle manière que "l'imagination du spectateur, subissant à son tour cette mnémonique si despotique, voit avec netteté l'impression produite par les choses sur l'esprit de M. G. Le spectateur est ici le traducteur d'une traduction toujours claire et enivrante"³¹.

Or la résultante incessante de cette imagination est l'existence *morale* de l'homme. *Moral* est le terme inlassable, pour nous quelque peu déroutant, dont se sert Baudelaire (au plus près de l'expression banale "la morale de cette fable" quand il s'agit de tirer "leçon" de l'apologue figurée parabolique, qui est la nôtre). *Moral* chez Baudelaire ne désigne pas essentiellement le rapport au bien; mais vient souligner et redoubler le mot *sens* (...)

L'imagination assume maintenant la traduction, ou métaphore, ou représentation-langage en général, ou "sens-moral" de l'existence, venant confirmer et enraciner de surcroît la *morale* proprement dite. Baudelaire est un Pascal pour qui l'imagination ferait "la grandeur de l'homme"³².

Or, poursuit Gilman, la triple dimension de l'imagination baudelairienne a éclaté chez les poètes ultérieurs, "artistes" aussi bien que "voyants"³³, de manière différente il est vrai chez les uns et chez les autres, mais dans les deux cas avec une même exclusion:

The common ground of all these poets is their exclu-

sion from poetry of ordinary experience, of concrete reality as such. This reality is no longer, as it had been for Baudelaire, the point of departure for poetic experience; it is eliminated or transformed from the very start. The two groups of poets would both be in agreement with the words of a modern poet, Pierre Reverdy: "Plus l'artiste saura se dégager de cette réalité sensible qui le sollicite, plus son oeuvre atteindra efficacement cette source cachée de la réalité"³⁴.

Cependant, alors que les "artistes", dont le représentant majeur est incontestablement, à la fin du XIXe siècle, Mallarmé, insistent sur le moment conscient, volontaire, laborieux, technique de l'activité créatrice, c'est-à-dire sur la phase ordonnatrice finale (qui ne porte plus, d'ailleurs, sur les objets de la réalité mais sur les "lueurs" intérieures), les "voyants", représentés, à la même époque, par Rimbaud, se concentrent sur le moment intermédiaire, la vision poétique. Pour illustrer sommairement la différence entre "artistes" et "voyants", on peut rappeler, d'une part, la réponse de Mallarmé à Jules Huret, où on lit:

La poésie consistant à créer, il faut prendre dans l'âme humaine des états, des lueurs d'une pureté si absolue que, bien chantés et bien mis en lumière, cela constitue en effet les seuls bijoux de l'homme; là, il y a symbole, il y a création, et le mot poésie a ici son sens; c'est, en somme, la seule création humaine possible³⁵.

Tout l'accent porte ici sur le "bien chanté" et le "bien mis en lumière" qui, en tant que joyau de l'homme, atteint à une "conception pure", "an immediate contact, outside time and space, with the Absolute"³⁶. Et, d'autre part, la description de la "voyance" que Rimbaud faisait à Paul Demeny:

Le Poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens (...) si ce qu'il rapporte de là-bas (i. e. sa vision hallucinatoire) a forme, il donne forme; si c'est informe, il donne de l'informe³⁷.

"The reality we know", commente Gilman pensant aux *Illuminations*, "has disappeared, and the poet plunges, with no intermediate steps, into his private reality"³⁸. Mallarmé, peut-on noter d'ailleurs, n'aurait sans doute jamais fait siens ni cette privauté (son insistance sur "l'humain" en général le prouve) ni "l'informe" dont parle Rimbaud. Mais dans les deux cas, la poésie est délestée du poids de la réalité, du dictionnaire à interpréter, c'est-à-dire, en somme, de la "modernité" à laquelle il fallait donner "sens".

LES DEUX DOMAINES: SCIENCE ET POÉSIE

... il reste que la vraie question n'est pas entre matériel et spirituel, mais pourtant entre science et poésie, ce que précisément Baudelaire avait aperçu aussi (...)

... la question devient: la vue poétique comme prophétie du présent, lecture du temps actuel, a-t-elle encore sa place? Y a-t-il encore lieu pour l'imagination qui dit le présent dans ses figures? La figurativité de l'existence est-elle vouée à se dégrader en décor inessentiel, faisant mémoire, aux emplacements réservés, de l'ancienne fable humaine?

Car la vue poétique était liée, est liée, à une eidétique non scientifique: manière de deviner (diviner) le présent, vue perçante mais non sociologique, eidétique et non inductive, portant sa preuve en elle-

même et ne cessant de raviver le fonds des figures qui nous donnent un séjour, cette clairière où les choses surgissent comme symboles et beautés, et bref, tout ce que Baudelaire appelait le merveilleux, disant: "Le merveilleux nous enveloppe et nous abreuve comme l'atmosphère mais nous ne le voyons pas" — de sorte que c'était bien la poésie qui, le donnant à voir (imagination), nous permettait d'habiter cette terre.

La science en général et, à la suite de la physique mathématique, les sciences humaines, invalident-elles, condamnent-elles au désuet cette vue du "merveilleux", cette merveille de la vue?³⁹

Il ne fait pas de doute que ce sont ces questions que le Symbolisme, à la fin du XIXe siècle, a dû affronter. Dans un dialogue justement intitulé "Science et Poésie", où un représentant du positivisme et un représentant de la poésie essayent d'évaluer les chances de survie de la poésie, Paul Bourget leur donne, pour ainsi dire, leur forme contemporaine canonique. "Car c'est bien votre avis, n'est-il pas vrai, qu'une révolution immense s'accomplit sous nos yeux dans l'intelligence humaine, et c'est votre avis encore, si je vous ai bien compris, que la forme poétique ne doit pas survivre à cette révolution?"⁴⁰.

À cela, avant que le personnage de Bourget ne réponde, Zola, pour en rester aux écrivains, avait déjà répondu.

La science est donc, à vrai dire, de la poésie expliquée; le savant est un poète qui remplace les hypothèses de l'imagination par l'étude exacte des choses et des êtres⁴¹.

Et le romancier en avait déjà tiré les conséquences: Le plus bel éloge que l'on pouvait faire autrefois d'un romancier était de dire: "Il a de l'imagination". Aujourd'hui, cet éloge serait presque regardé comme une critique. C'est que toutes les conditions du roman ont changé. L'imagination n'est plus la qualité maîtresse du romancier⁴².

L'imagination qui, dans "l'histoire de l'humanité" précède "l'étude exacte des choses et des êtres", se ramène purement et simplement, pour Zola, à l'invention d'histoires... imaginaires. Aussi doit-elle être bannie de l'art du romancier qui, à l'âge positif, s'est approprié les règles de l'esprit scientifique, et dont la qualité maîtresse est, par conséquent, le "sens du réel". Ceux qui, "conteurs charmants", "fantaisistes adorables", "poètes en prose" certes admirables, lui rendent encore hommage, "ne se mêlent pas d'écrire des romans, et ils restent (ce faisant) exquis", bien que "en dehors du vrai". Car "le sens du réel ne devient absolument nécessaire que lorsqu'on s'attaque aux peintures de la vie"⁴³; corrélativement, le réel échappe forcément à l'imagination qui, bien sûr, n'en a pas le sens.

Le respect que montre ici Zola pour une imagination soigneusement circonscrite et désamorcée est, évidemment, d'une ironie à peine voilée. Ailleurs, il dira plus ouvertement: "je n'ai parlé que du roman expérimental, mais je suis fermement convaincu que la méthode, après avoir triomphé dans l'histoire et dans la critique, triomphera partout, au théâtre et même en poésie. C'est une évolution fatale"⁴⁴. Et en un autre endroit encore, interpellant la jeunesse, il la somme de choisir entre les "poètes lyriques" et les "romanciers naturalistes", convaincu qu'il est, pour sa part, que "la lutte fatale qui a lieu entre les idéalistes et les

naturalistes" va nécessairement se solder par "la victoire de ces derniers"⁴⁵.

Ce n'est pas seulement le réel (entièrement pris en charge par la science — tant physique que sociale — et par le roman qui "s'attaque aux peintures de la vie") qu'on enlève ainsi à la poésie; plus fondamentalement, en comprenant l'histoire de l'humanité comme histoire de la connaissance, et celle-ci comme histoire de la connaissance scientifique (par rapport à la maturité de laquelle, mythes et philosophies, mais aussi poésie, ne sont que des précurseurs), on signifie du même coup à la poésie son congé, dans la mesure où la réalité socio-historique devient le domaine de plus en plus élargi où règne la science. "J'affirme", déclare Zola, "que le naturalisme est une littérature républicaine, si l'on considère la République comme le gouvernement humain par excellence, basé sur l'enquête universelle, déterminé par la majorité des faits, répondant en un mot aux besoins observés et analysés d'une nation". Quelle place peut dès lors occuper, à une époque de progrès scientifiques et sociaux, la poésie, dont l'"absolu", l'"idéal" auquel elle s'articule, "a arrêté et égaré les hommes dans la recherche de la vérité"⁴⁶?

Dans une société démocratiquement (administrativement serait, peut-être, l'exact équivalent de cet adjectif) organisée et scientifiquement orientée, la poésie a-t-elle encore sa raison d'être ou, à l'inverse, propre aux "peuples enfants", à "l'homme au berceau" (Zola), a-t-elle perdu "sa place légitime dans notre civilisation nouvelle" (Bourget)? Car la démocratie est, par définition, utilitariste, et ne comprend pas, par conséquent, le désintéressement esthétique; car la science est, par définition, positive, et elle ne s'en laisse pas imposer, par conséquent, par des fables. Tel est l'ostracisme qui frappe la poésie à la fin du XIXe siècle, ainsi que l'expose Bourget à l'aube du Symbolisme⁴⁷. Or, la réponse de Bourget est, somme toute, identique à celle de Zola, à ceci près pourtant que le sérieux a remplacé l'ironie: certes l'imagination (ou la poésie — à ce niveau, c'est égal) raconte des histoires, mais elles sont essentielles. Cette réponse, du reste, Bourget la calque sur celle que Spencer avait donnée au problème de la religion qui, elle aussi, semblait devoir s'en aller au diable. Le sentiment religieux, expliquait Spencer, est un fruit de l'évolution tout comme la science, et tout aussi légitime qu'elle; cependant, la religion n'a pas compétence dans le domaine de la réalité qui échoit nécessairement à la science; elle est plutôt la conscience, sans contenu positif mais essentielle pour que l'homme ne se dissolve pas dans la pure empirie, des limites du monde phénoménal derrière lequel se cache l'Inconnaissable (qui est la condition de possibilité, postulée par l'esprit humain, du monde phénoménal) que la science ni aucune connaissance positive ne peut atteindre. Bref, la religion est une soupape de sûreté qui ouvre sur un au-delà hypothétique, et dans laquelle peuvent s'engouffrer toutes les frustrations rencontrées dans le monde phénoménal; dans ce sens, elle est éminemment fonctionnelle, irremplaçable. Et tel est aussi le statut de la poésie. De la sorte, celle-ci, comme la religion qui lui fournit le modèle, a encore droit de cité dans "notre civilisation nouvelle", bien que, faut-il ajouter, pas précisément dans la cité mais seulement à sa périphérie, là où "l'illusion" (non l'affirmation) d'un autre monde peut se donner libre cours, où la subjectivité voudra "se construire un cloître idéal où se réfugier loin de l'odieuse violence des barbares et loin de la tyrannie obsédante des faits"⁴⁸.

Il est vrai que le Symbolisme (Mallarmé avant tout) fait franchir un pas de plus à cette conception de la poésie: celle-ci, en effet, n'est pas l'index qui pointe vers l'Inconnaissable, mais est, en quelque sorte, cet Inconnaissable lui-même, entendu comme espace spirituel où se déploie l'Idée, pure de toute contamination par le réel. Mais cela ne fait qu'accentuer la séparation entre l'"éternel", domaine de la poésie, et le "transitoire", abandonné à la science.

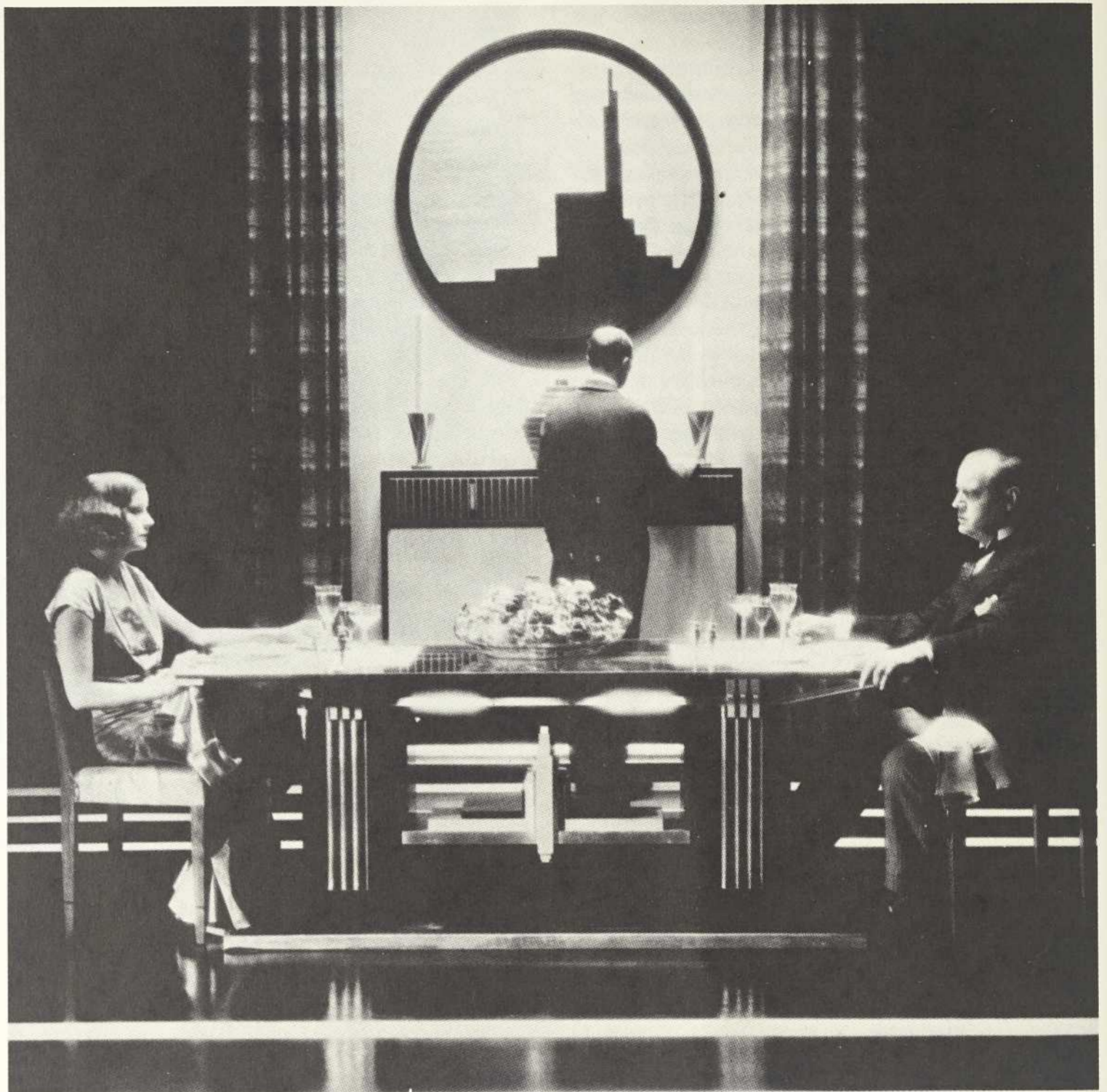
À la question: la science invalide-t-elle la poésie? le Symbolisme répond par la négative, rendant ainsi encore possible la poésie. Cependant, à la question: y a-t-il encore place pour la poésie qui dit le présent dans ses figures? il répond aussi par la négative, cautionnant ainsi la réduction positiviste de la réalité à des faits sur lesquels seule la science a prise.

OU LA CONSOMMATION OU LA CONTEMPLATION

Le mot, évasif par rapport à l'objet, l'est de même par rapport au lecteur indiscret: le poème, par un même mouvement, échappe à la réalité du monde et au contact du public⁴⁹.

La littérature de tout à l'heure s'ouvre sur l'affirmation suivante: "La cohue démocratique n'est pas la Foule". Cette formule, où "Foule" est le terme valorisé, peut, pour cette raison, surprendre. On connaît en effet la proverbiale bêtise de la foule, lieu commun des invectives adressées par les artistes du XIXe siècle, contre la société béotienne dans laquelle le hasard les avait placés. L'emploi laudatif que fait Morice du mot "Foule" lui est, dans une certaine mesure, particulier, mais il ne remet d'aucune façon en question le bien-fondé de ces invectives, prises en charge ici par le mot "cohue". Dans une certaine mesure, car si en général on vitupère contre la foule, il se trouve des écrivains comme Mallarmé, chez qui le terme prend une valeur ambivalente selon que la foule "sera par lui saisie dans sa multitude discontinue, ou dans la continuité lisse de sa masse"⁵⁰. Ainsi, par exemple, alors que dans "Hérésies artistiques" Mallarmé qualifie, conformément à l'usage, de "bête" l'admiration qui "sort de la foule"⁵¹, ailleurs, en revanche, c'est en l'absence de la Foule que le poète en est réduit à "l'action restreinte". Celle-ci s'explique précisément par le fait qu'"un présent n'existe pas... Faute que se déclare la Foule, faute — de tout"⁵². Le mérite, si c'en est, de Morice, quant à la terminologie du moins, réside en ce qu'il a évité cette ambivalence (bêtise de la foule invalidant le présent, nécessité de la Foule pour valider le présent) en substituant la "cohue" à la "foule". Au demeurant, quoi qu'il en soit de cette légère variation lexicale, il s'agit toujours de prendre acte d'une situation, celle du XIXe siècle avant tout, mais dans le cas de Morice, pas uniquement de ce siècle, (c'est toute l'époque qui suit le Moyen-Âge qui est en effet visée), où manquent les conditions nécessaires à la reconnaissance sociale de la poésie, où manque donc la Foule.

L'introduction dans l'espace conceptuel du Symbolisme d'un terme comme celui de "Foule", tente de la sorte de remédier à une lacune de la récente tradition de "l'art pour l'art". Le recours à ce mot en effet souligne le souci de penser la poésie, non plus négativement, comme inévitable opposition à la société, ni, limitativement, comme une affaire de spécialistes sans commune mesure avec le reste des hommes, mais de la penser avec le contexte



Greta Garbo et Anders Randolph dans *The Kiss*, 1929

social qui lui serait adéquat, même si, pour le moment, ce contexte fait défaut. S'il est vrai, autrement dit, ainsi que le rappelle Paul Bénichou, qu'"à partir de 1850 (...) l'espérance romantique d'une communion entre le poète et l'humanité s'évanouit, faisant place à une négation obsédante et amère", le Symbolisme et particulièrement Mallarmé (mais Morice aussi bien), qui semblent avoir conduit le poète en un point de solitude et d'exil sans retour, n'ont pourtant pas franchi "le pas qui consisterait à rejeter tout souvenir et toute espérance"⁵³ de rencontre entre le poète et les hommes. Le terme de "Foule" vient ainsi nommer ce souvenir et cet espoir, par rapport auxquels l'époque présente apparaît, aux yeux de Mallarmé, comme un "tunnel", un "souterrain", un "interrègne", un moment de "grève" pour le poète, bref, comme une phase temporaire pendant laquelle celui-ci, bien que solitaire et exilé, "prépare en secret une autre époque et d'autres harmonies humaines"⁵⁴.

Mais si le Symbolisme n'a pas renoncé à l'espoir d'une harmonie entre le poète et la collectivité, s'il se souvient de leur communion, il est néanmoins remarquable qu'il ait eu recours, pour nommer cet espoir et ce souvenir, au terme même qui était habituellement employé pour dénoncer l'état présent. Le terme de "Foule" est par lui-même révélateur de la façon dont le Symbolisme se représentait le public qui lui aurait convenu. La question qui se pose à cet égard est de savoir si l'artifice graphique

qui convertit une foule abhorrée en une Foule souhaitée est suffisamment étanche pour empêcher le retour de la première dans la seconde; de savoir, autrement dit, si quelque chose de la nature de la foule ne passe pas, en réalité, dans la Foule.

Dans ce sens, il faut noter que "public", qui est apparu dans ce texte, n'est pas, du reste, une dénomination appropriée pour désigner le corrélat social espéré par les symbolistes. Au contraire, la "foule" (ou, chez Morice, la "cohue" — l'extension de ce mot à toute l'époque moderne est significative) est dite "bête" précisément au moment où elle constitue un "public" (des "publics"), au sens du moins où Erich Auerbach définit ce mot:

Avant la Renaissance, un public, dans le sens moderne du mot, n'existait pas; à sa place il y avait le peuple, sans instruction, n'ayant comme formation intellectuelle que les vérités de la foi catholique que l'Église lui enseignait. Depuis la fin de la Renaissance, il se forma peu à peu une couche sociale, d'abord peu nombreuse, mais qui augmentait continuellement, composée d'aristocrates et de bourgeois enrichis, qui savait lire et écrire, prenait part à la vie intellectuelle, aimait l'art et la littérature, se formait un goût et devenait, sans être érudite, assez instruite et assez puissante pour devenir peu à peu l'arbitre de l'art et de la vie littéraire⁵⁵.

Telle est, en réalité, la "foule-cohue" dont Mallarmé (et Morice) "n'a rien dit qui ne fût hostile"⁵⁶. Cette

affirmation doit certes être modérée car il est vrai que, à la fin du XIXe siècle, le public-juge avait reculé devant l'ensemble des consommateurs des biens culturels. Mais les symbolistes, loin de faire la distinction entre ces deux types de publics, les amalgament, ou, plutôt, les réduisent à la seconde figure: pour eux, juger et consommer sont une seule et même attitude consommatrice, ce que Zola, de son côté, ne manquait pas de cautionner⁵⁷.

C'est le "peuple", semble-t-il, qui pourrait le mieux correspondre à la "Foule", à condition cependant de ne pas outrepasser le sens qu'il a dans la citation d'Auerbach — et encore... Car le "peuple" médiéval prolongeait, dans sa vie quotidienne, les enseignements de l'Église. Il faut prendre soin, d'autre part, à ne pas identifier la "Foule" au "peuple" au sens où l'entendait le Romantisme. Au temps du Romantisme c'est bien de "peuple" qu'on aurait parlé pour désigner l'inspirateur et le récepteur de la poésie, mais à la fin du XIXe siècle, ce mot, qui était jadis porteur d'élan révolutionnaire, et à la lumière des résultats que le peuple avait produits ou qui avaient été produits en son nom, ce mot donc dut paraître trop allusif, politiquement trop chargé pour qu'on en assume, sans autre forme de procès, l'héritage. Certes, ce que Morice dira de la "Foule" s'apparente, jusqu'à un certain point, à ce que les romantiques disaient du "peuple", à ce que Wagner disait du "Volk" et à ce que Auerbach dit du "peuple" médiéval. Mais jusqu'à un certain point seulement. Car il ne s'agit pas, comme l'écrit Guy Delfel de la "Foule" mallarméenne, d'"une communauté consanguine, rattachée à la nature" — ce qu'était le "Volk" wagnérien — mais de "cette foule librement rassemblée, ici, attirée par l'affiche". Et Delfel ajoute: "Il n'est pas difficile de voir que pour Mallarmé son rôle (de la Foule) ne peut être créateur. C'est le poète — et lui seul — qui vit selon un pacte avec la Beauté... dont il connaît les transformations"⁵⁸. La Foule, contrairement au "peuple" romantique, n'a pas en elle-même une force de cohésion, un pouvoir organisateur, seul le poète peut l'informer.

Ainsi, contrairement au "public" qui juge; contrairement au "peuple" médiéval qui prolonge dans sa vie quotidienne les vérités enseignées par l'Église; contrairement, enfin, au "peuple" romantique dont le poète prolonge l'énergie formatrice; la Foule symboliste se résume à et s'épuise dans sa présence à l'événement (doit-on dire "performance"?), poétique dont la spiritualité spiritualise la Foule. De telle sorte que, de la même façon que la "foule-consommateur" arrache automatiquement l'oeuvre d'art à sa dimension spirituelle pour l'inscrire d'emblée dans le monde des faits, de même la Foule sépare l'oeuvre d'art de son ancrage socio-historique en se coupant elle-même de ce dernier. Dans les deux cas — et pour reprendre une dernière fois le thème que modulent les présentes remarques, — la double dimension du beau n'est plus reconnue par le spectateur (consommateur ou Foule): d'un côté, en effet, l'oeuvre est vidée de son "éternel", de l'autre, de son "transitoire". ■

NOTES

1. "... l'apparition du concept nouveau de modernité semble bien en effet marquer l'émergence consciente d'une autre compréhension du monde. Ce mot, attesté pour la première fois en 1849 dans les *Mémoires d'Outre-Tombe*, a été érigé surtout par Baudelaire en mot d'ordre d'une nouvelle esthétique." (Jauss Hans-Robert, "La 'modernité' dans la tradition littéraire et la conscience d'aujourd'hui", *Pour une esthétique de la réception*, Paris, NRF, Gallimard, 1978, (traduit de l'allemand par Claude Maillard), p. 158.)
2. "Je puis donc dire que s'il est, parmi nos poètes, des poètes plus grands et plus puissamment doués que Baudelaire, il n'en est point de plus important" (Valéry Paul, "Situation de Baudelaire", *Oeuvres*, Tome I, Paris, NRF, Gallimard, Pléiade, 1957, p. 598).
3. Butor Michel, "Les paradis artificiels", *Répertoire I*, Paris, Minuit, 1960, p. 115.
4. Friedrich Hugo, *Structures de la poésie moderne*, Paris, Denoël/Gonthier, Médiations no 143, 1976 (traduit de l'allemand par Michel-François Demet), p. 39.
5. Valéry Paul, *ibid.*
6. Butor Michel, *ibid.*
7. Valéry Paul, *ibid.*, p. 599.
8. Friedrich Hugo, *ibid.*, p. 40.
9. Valéry Paul, *ibid.*, p. 599 et 600.
10. Benjamin Walter, "Sur quelques thèmes baudelairiens", *Poésie et Révolution*, Paris, Denoël, Dossiers des Lettres Nouvelles, 1971, (traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac), p. 234.
11. *ibid.*
12. Baudelaire, "Le peintre de la vie moderne", *Oeuvres complètes*, Paris, Seuil, L'intégrale, 1968, p. 550.
13. Voir en particulier: "De l'héroïsme de la vie moderne".
14. "Le peintre de la vie moderne", p. 553.
15. Nous reprenons les termes de Nicolas Tertulian, "Sur l'autonomie et l'hétéronomie de l'art", in: *Revue d'Esthétique*, 2/3, 1976, p. 110-140; voir particulièrement p. 131.
16. Confusion qui se trouve même chez Predrag Matvejevič qui, dans son excellente étude sur les rapports entre poésie et "circonstances" (*Pour une poétique de l'événement*, Paris, UGE, 10/18, no 1297, 1979; voir p. 152) n'a pas fait de place à la notion baudelairienne de "modernité" qui recoupe pourtant de manière évidente celle de "circonstance".
17. Morice Charles, *La littérature de tout à l'heure*, Paris, Perrin, 1889, p. 355.
18. "Le peintre de la vie moderne", p. 554.
19. Jauss Hans-Robert, article cité, p. 200.
20. Voir, à cet égard, le dernier chapitre de *La littérature...*, "Commentaires d'un livre futur", surtout p. 272 et sq.
21. Mallarmé, *Correspondance*, Tome I (1862-1871), établie par H. Mondor avec la collaboration de J.-P. Richard, Paris, Gallimard, 1959.
22. Gill Austin, "Mallarmé on Baudelaire", in: *Currents of Thought in French Literature*, Essays in Memory of G. T. Clapton, Oxford, Basil Blackwell, 1965: p. 96 et p. 100.
23. "Salon de 1946", *Oeuvres complètes*, ouvrage cité, p. 259.
24. Richard Jean-Pierre, *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Seuil, 1961. Voir p. 297 et sq. (particulièrement pp. 302-304). "... la mode, qui permettait à Mallarmé de tuer l'au-delà par l'instant, l'amène finalement à détruire l'instant dans ce nouvel au-delà, la métamorphose" (p. 304).
25. Gilman Margaret, "From Imagination to Immediacy in French Poetry" in: *Romanic Review*, vol. 39, 1948, p. 35.
26. Baudelaire, "Salon de 1859", dans ouvrage cité, p. 396 et sq.
27. *ibid.*, p. 398.
28. Gilman M., art. cité, p. 30.
29. Stierle Karlheinz, "Baudelaire and the Tradition of the *Tableau de Paris*", in: *New Literary History*, Volume XI, no 2, Winter 1980, p. 355.
30. *ibid.*, p. 356.
31. "Le peintre de la vie moderne", p. 555.
32. Deguy Michel, "Esthétique de Baudelaire", *Figurations*, Poèmes-Proposition-Études, Paris, NRF, Gallimard, 1969; p. 211 et 212.
33. Selon la double "filière" repérée par Marchel Raymond, *De Baudelaire au surréalisme*, Paris, Corti, 1940 (nouvelle éd.).
34. Gilman M., art. cité, p. 35.
35. Le texte de cette réponse est repris dans Mallarmé, *Oeuvres complètes*, Paris, NRF, Gallimard, Pléiade, 1945, pp. 866-872.
36. Gilman M., art. cité, p. 36.
37. Rimbaud, *Oeuvres complètes*, Paris, NRF, Gallimard, Pléiade, 1972, p. 251 et 252.
38. Gilman M., art. cité, p. 41.
39. Deguy M., art. cité, pp. 228 et 229-230.
40. Bourget Paul, "Science et Poésie", *Études et Portraits*, Tome I, Paris, Plon, 1911 (éd. définitive), p. 210.
41. Zola Émile, "Lettre à la jeunesse", *Oeuvres complètes*, Tome 10, Paris, Cercle du Livre Précieux, 1968, p. 1222.
42. Zola E., "Le sens du réel", *ibid.*, p. 1285.
43. *ibid.*, p. 1287.
44. "Le roman expérimental", *ibid.*, p. 1203.
45. "Lettre à la jeunesse", *ibid.*, p. 1222.
46. "La République et la Littérature", *ibid.*, p. 1395 et 1394.

47. Nous voulons dire, ici, Symbolisme "nominal" qui, comme on sait, date du manifeste de Moréas (1886). ("Science et Poésie" est de 1883.) Mais le texte de Bourget vaut aussi comme introduction d'une thématique qui s'était mise en place bien avant ce manifeste. Bref, il introduit à la problématique symboliste et pas seulement au mouvement symboliste.
48. "Science et poésie", cité, p. 241.
49. Bénichou Paul, "Mallarmé et le public", *L'écrivain et ses travaux*, Paris, Corti, 1967, p. 75.
50. Richard Jean-Pierre, ouvrage cité, p. 356.
51. *Oeuvres complètes*, cité, p. 257.
52. *ibid.*, p. 372.
53. Bénichou P., art. cité, p. 79 et 80.
54. *ibid.*, p. 82.
55. Auerbach Erich, *Introduction aux études de philologie romane*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1949, p. 141.
56. Bénichou P., art. cité, p. 83.
57. Voir à ce sujet son texte "L'Argent dans la littérature" (particulièrement le chap. IV), *Oeuvres complètes*, cité, pp. 1259-1284.
58. Delfel Guy, *L'esthétique de Stéphane Mallarmé*, Paris, Flammarion, 1951, pp. 105-106.

Baudelaire formulated a rational and historical theory of the beautiful along which art is the place where the eternal meaning of the socio-historical (transitory) reality constitutes itself, makes itself visible and can be shared. This theory — says the author — broke down when Symbolism accepted, on one hand, the naturalist reduction (positivist) of reality in general, of socio-historical reality in particular, to the object of positive science; and, on the other hand, when it accepted to consider the public as a mass of mere consumers; in summary, when it excluded the transitory (abandoned to the positive art of consumerism) from its conception of authentic art. By that, both artist and spectator are called upon to put in between parentheses, during their aesthetic experience, the socio-historical conditions of production and reception of art.

Giovanni Calabrese vit à Montréal (cela n'a pas toujours été le cas). Les précédentes remarques sont le précipité d'une thèse de doctorat (en rédaction).

PATERSON EWEN

painting image and allegory

by Janice Andreae

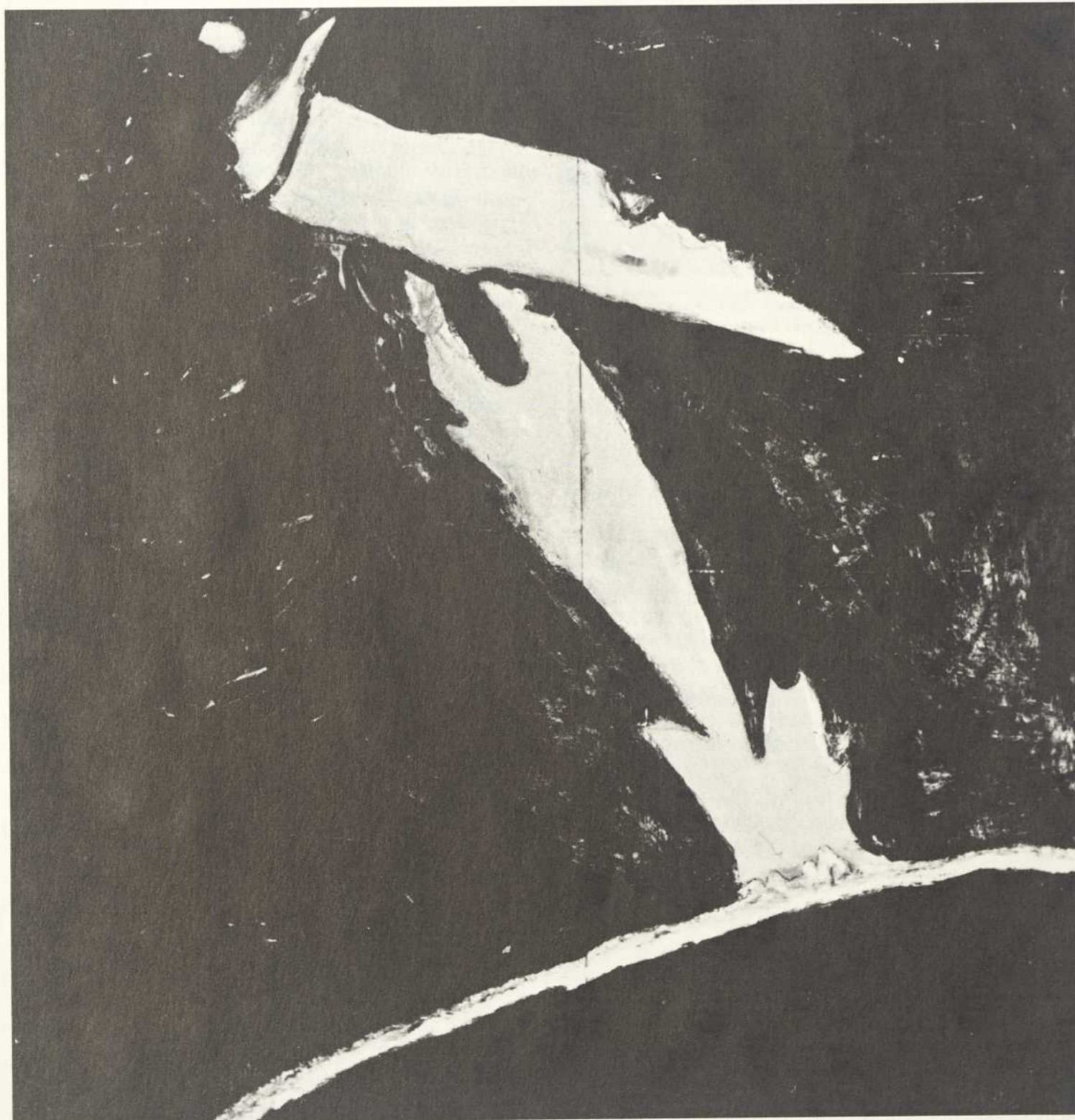
Midway in our life's journey, I went astray from the straight road and woke to find myself alone in a dark wood. How shall I say

what wood that was! I never saw so drear, so rank, so arduous a wilderness! Its very memory gives a shape to fear.

Death could scarce be more bitter than that place! But since it came to good, I will recount all that I found revealed there by God's grace.

How I came to it I cannot rightly say, so drugged and loose with sleep had I become when I first wandered there from the True Way.¹

Sometimes a form on a canvas gets in some peculiar position, it's about to fall, but it isn't falling, because some little thing is holding it up, some peculiar balancing is going on... It's very important to me. Maybe I'm skeptical about it all, too, because it's a terrible state for man to get down to, but then modern life is like that; when you walk down the street you have to keep your balance, how you walk. I can listen to a couple of guys... having a heavy philosophical discussion about Sartre, and instead of listening to them, I was watching the way the guy was shifting, the way his pants sagged, and the way he shifted his weight on his hips. It seemed to be very important.²



Solar Eruption, 1982, acrylic on plywood, 228.6 x 243.8 cm, photo: Carmen Lamanna Gallery

Midway in his artistic career, Paterson Ewen left his home in Montreal and changed the direction of his life. In 1968 he broke away from family life, leaving his wife and four sons to pursue art as a full-time occupation. By chance as much as plan, he settled in the active community of artists living in London, Ontario. His life had been totally ruptured. For the first time he was able to work freely as a painter, yet the life he awakened to was empty. The *signs* he read were not those he sought and had cherished; they had no meaning. He saw art, his own activity up until that moment, as disappointing and disenchancing for it had become an autonomous and self-generating activity.³ In her catalogue text for the Venice Biennale, Jessica Bradley observes:

He perceived himself to be creating his work within a theoretical system with which he had become weary, even angry. Ewen began to solve this dilemma by renouncing the traditional tools of painting in an attempt to find his own rules.

In the late '60's another Montreal artist working in New York, Philip Guston, was dissatisfied with the constraints of modernism that gripped the artistic milieu with a self-possessed seriousness which seemed to have lost the intrinsic value and meaning of art. In his recent essay, "Modernism and Modernity..." Paul Richter analyses the problems inherent in this kind of formalism of the continually changing nature of creative activity:

... call for a paradigm change rests largely on the first condition for paradigm rejection being met, that it cannot deal with much significant art being produced, but implicit in this... is that this art has value which is escaping us.⁴

Established as the "middle man" of Abstract Expressionism, by critics Harold Rosenberg, Morton Feldman and Dore Ashton,⁵ Guston ruined the tradition he had helped to establish with an exhibition in 1970 at the Marlborough Gallery, New York. His large cartoon-like paintings were sharply criticized and fellow painters shunned him. But Guston had rediscovered the joy of making art.

Ewen notes that their "change happened at about the same time".⁶ Guston moved from abstraction into imagery while he used dashes and marks to break through minimalism into images. But it was not until 1971 when Dave Gordon, whose studio was also located in the warehouse at 19 King Street, showed him a magazine commentary on Guston's work, that Ewen even knew of his breakthrough. However they differed in their use of subject matter, they shared a common belief in the integrity and freedom of artmaking. Guston's new painting generated a quick response eventually recognizing his place at the frontier of the "new" avant-garde, but Ewen's journey has been more isolated. Reflecting on this transition period he states:

I was bored with art in the formal sense — not with what other artists were doing, but with my own work... I said to myself, 'this isn't fun anymore... I'm only doing this because I'm supposed to be an artist.' I began to allow myself the luxury of doing just what I wanted to do — leaving out extraneous considerations... for a time I even thought I was leaving art out... I permitted myself the luxury of working with new materials and tools and of using the imagery that belonged to longstanding interests. Enormous possibilities opened up and my art became fun again.

Because Ewen believes that life is art and art is a testimony to the belief in oneself, the philosophy

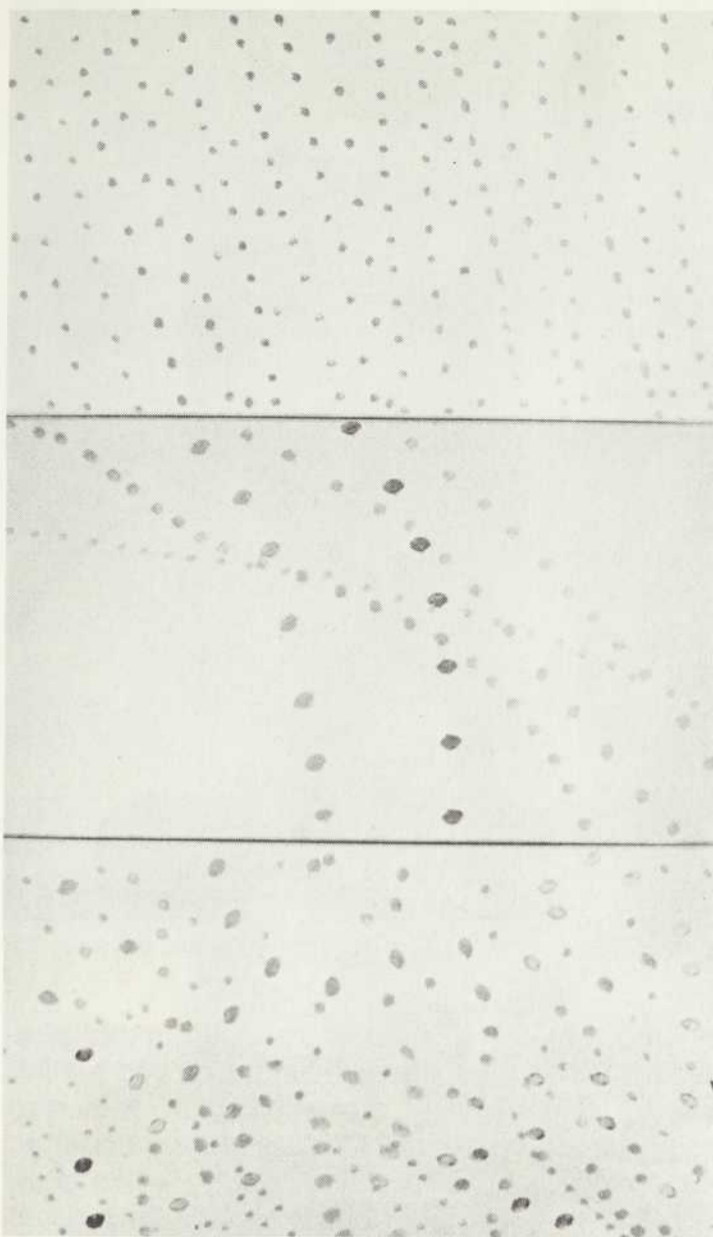
that *l'existentialisme est un humanisme*,⁸ he confronted himself with disillusionment at the end of the '60's. He found himself removed from what he represented as an artist and the means that brought this about in his artmaking. Thus all signs of what he made and what he was as an artist were no longer meaningful or comprehensible.⁹ In a sense he had lost himself along the way; his immediate experience of this loss enabled a reconciliation with self which found concrete meaning through images which communicated and responded to impulse.¹⁰ Unknowingly he sought to close the gap between *sign* and *meaning*, to force himself into his work and find himself through playful spontaneity, "the chance" of the creative process. He reached for what logically appears to be unattainable to mankind, a synthesis through art of the everchanging, inconstant reality of existence as we know it with what Barthes terms "the inalienable meaning of things". Ewen seeks what we all must seek, in Barthes' view: "a reconciliation between reality and men, between description and explanation, between object and knowledge",¹² and between art and artist. It is interesting then, that Ewen consciously removed himself from the context of making art in order to rediscover its meanings. He found a new creative process that actively involved him in its craft and retrieved images from memory and his beloved childhood interest in the physical properties and phenomena of the universe. Robert McKaskell states that at this time Ewen chose "to deal with immediate, intuitive visual decisions in his work"¹³ with the result that the paintings, "even when they are figurative, stress self-signals (they find their meaning in the way they are, in what they look like)." He notes that George Kubler wrote that self-signals are "mute existential declarations of things", and concludes in 1976 that the paintings Ewen had completed to date are "declarations of themselves".

In one sense Ewen erased the past in order to find a new open way of seeing, to attain an "unmediated vision" without the mystifying stuff of past contexts. He achieved a state which Philip Guston describes as clear and fresh, after undergoing a similar transformation:

Knowledge of what you thought you knew, but really don't know. In this condition of not knowing, you arrive, not at a state of ignorance, but at a state of knowing the only thing you can know at the time — and that is what is concrete.¹⁴

Yet all that Ewen discovered at that point "theoretically represents the accumulation and culmination of all that happened before".¹⁵ He reclaimed images of scientific phenomena, Japanese navigational diagrams, geographical maps of the world, and medical text illustrations to express the energy inherent in his earlier abstract work, and the composed force of his minimal statements, focused on two-dimensional gouged plywood surface. Painting images allows Ewen to transform time and natural space into a knowledge of timelessness and the shapes of changing ephemeral states. The images then are things that *are*, rather than representations of something removed from the present. In this way he reflects the postmodernist belief that the source of creative order, and the order that aesthetic objects possess is discovered in the world of matter, the natural conditions of existence familiar and recognized in the environment.

Ewen falls into two contradictory traditions. At once he interprets existence in the classical tradition as a journey marked by the unexpected events and su-



Rain Triptych, 1970, acrylic on canvas, each unit 137 x 244 cm
photo: Ian MacEachern



Black Out, 1961, oil on canvas, 127 x 152.4 cm, coll.: Claude Tousignant
photo: Ian MacEachern

pernatural forces which mold every man's life making it unique, yet universal in its manner of shaping. Like "the ancient sage"¹⁶ he speaks of what life is for all of us, the origins of existence and its nature. Since 1970, his view has been outward looking finding its form in the rough properties of things, and natural matter. Simultaneously, his view is presented in images which are also sublime. For example, *Fog and Rain Lifting from the Mountain*, 1973, *Iceberg*, 1974, *Northern Lights*, 1973, *Moon Over Tobermory*, 1981 and *Gibbous Moon*, 1980 exhibit qualities of a far-reaching, all-encompassing view of the universe which evoke awe. The presence of these works reaches beyond "the ordinary" embracing sensations of euphoria and fear experienced in confronting unreigned natural forces, unleashed in these grand phenomena. Like every journey there are moments where a particular view unfolds the mysteries of life, its dialectic of beauty, pain, hope and fear at a

single spot. Imbued visions refocus the uniqueness of existence back on the individual for it is his response which transforms the experience.

Ewen broke with the myths of modernism, against its subject matter, and the work as a total transforming vehicle, and directed his activity towards the images of his own childhood, the insignificant and common data of scientific and medical texts, to speak of itself. He confronts what Barthes considers to be a fundamental restraint of modernist thinking:

... it is the sign itself which must be shaken; the problem is not to reveal the (latent) meaning of an utterance, of a trait, of a narrative, but to fissure the very representation of meaning, is not to change or purify the symbols, but to challenge the symbolic itself.¹⁷

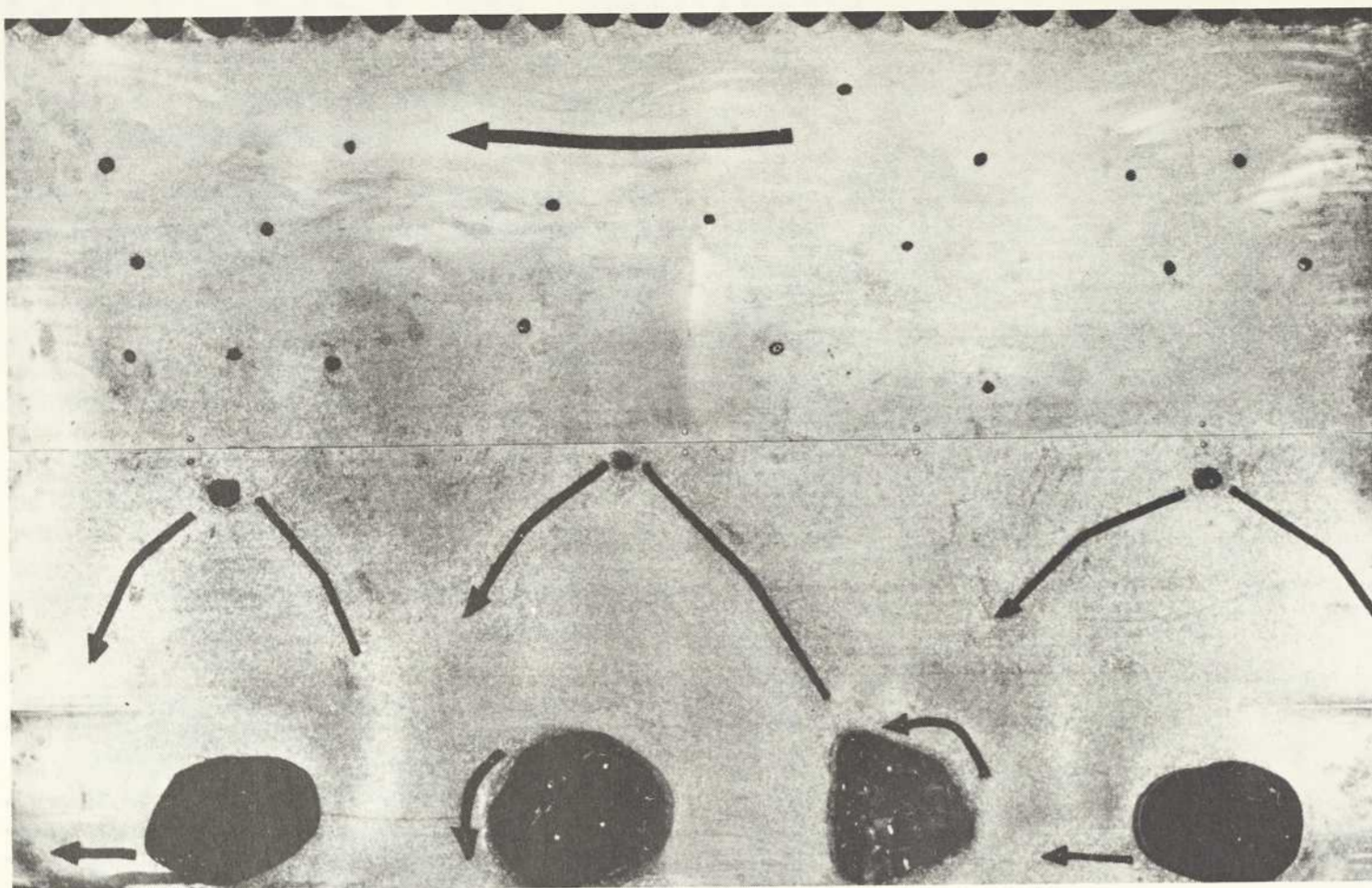
Ewen comes to his new work in an untutored way. In our "image-ridden" Guston society, the raw impurities of his work forces continuity and direct response. It is precisely because we are "image-ridden" that these paintings, fragments which mesh into a whole, become "raw miracles" because they make bare certain indwelling features of life that are continuous and vital. We see, as the artist sees, an image forced to emerge from the surface. In this activity there is the discovery of something fresh and new which exists. Ewen has discovered the primitiveness of a cultivated painter, Mallarmé's formula for the poet, "*un civilisé édénique*". He paints like a man who has never seen a painting. In the direct physical presence of the painting lies what Hans Jürg Kupper attributed to Ewen's work, "the metaphysics of everydayness"¹⁸ in his review of *Kunsthalle Basel/9 Kanadische Künstler*. The rough unsophisticated nature of these paintings also embody universal and heroic qualities of art; their meaning is implicit with the artist's participation in life, its troublemaking, exalting, magnificent, despairing, comic, precise, moving, and unstoppable reaction. Ewen directs attention to the dialectic tension where it rests. This thin line of balance "is" the surface of the painting where forces converge and transformation occurs within the object. The image draws together past and future with its immediate presence, for its experience has an altering effect on any future outlook because it is there, now. Guston expresses this quality of eternity in a "space", stating, "painting is like a clock that sees each end of the street as the edge of the world."¹⁹

Confronted by the multiplex dialectic of Ewen's work, it is necessary to discuss the nature in which Ewen's work is transforming, and its contingent paradoxical quality of persistence. Images by their very nature are fragments which deconstruct the totality of art as form.

Craig Owens discusses the dangers inherent in deconstructing Modernism in his essay, "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism":

There is thus a danger inherent in deconstruction: unable to avoid the very errors it exposes, it will continue to perform what it denounces as impossible and will, in the end, affirm what it set out to deny.²⁰

When Northrop Frye observed that "the imagination recreates nature",²¹ he echoes the problem Owens describes, the fact that every time man finds a concrete structure for bringing nature into perspective, it defies all reasoning and we are left with what we began. Because of the instinctive primary qualities of intuition and unpredictability the



Rock Moving in the Current of a Stream, 1971, acrylic, metal, and engraved linoleum on plywood, 154.4 × 244 cm photo: Carmen Lamanna Gallery

imagination shares with nature, it is able to synthesize reality as it is perceived, with an innate desire to explain it. The conscious forms through which the imagination transforms this synthesis from the unconscious contains presence of the real. Thus the artist or poet who uses nature as a means of bringing unconscious knowledge to life, uses expression which communicates to all, for as Frye notes in his study of William Blake, *Fearful Symmetry*, the imagination responds to nature most readily in the forms of the land, or nature.

Carl Jung, on the other hand, focuses on the patterns of formation when this process occurs in his text, *Symbols of Transformation*. As the artist makes conscious that which is unconscious with the creative act, transformation occurs with the image that emerges. Because all human beings share what he terms "the collective unconscious", images which find expression through the creative act bear relationships to all other images man creates, historically and in the future. In this way images can be found to bear similar patterns and similar functions, for example relating to ritual and interpretation in terms of a world-view or cosmology, which he calls "archetypes". Images which come forth through such a transforming process are symbols which exist in the context of a larger creative order which unites all existence.

Frye uses the term "archetype" to identify reoccurring patterns of poetic or artistic expression which cross boundaries in all cultures. They are an aspect of the civilizing process. He identifies patterns in the way language is used, noting basic models of forming images and their content, even in the intention of their use to express something fundamentally human in poetic form. Archetypes allow the poet or artist to establish a stock of images which act metaphorically or metonymically as a personal mythology.

Owens states that while allegorical art has an implicit appreciation of the ephemeral, it also has the paradoxical desire to fix the transitory and stabilize the image, to locate the image.²² As allegory is a continuous course of images,²³ the critic who views

the accumulation of an artist's work from this perspective tends to look for consistencies and turning points, and ultimately a breakthrough. It is also much easier to develop a critical theory about an artistic movement and exemplify it by works of art than to write about the evolution of an artist's vision through his work, and place it in a critical and artistic context.

Owens develops his theory of allegory and symbol in contemporary art stating that "the allegorical is consistently attracted to the fragmentary, the incomplete and the imperfect" and that "the allegorist does not invent images but confiscates them".²⁴ He perceives the role of allegory in contemporary art as reconciling:

Just as Levi-Strauss's structural (allegorical) analysis of myth reveals that the function of myth is to resolve the conflicts which confront primitive societies by maintaining them in paralogical suspension, so too allegory may well be that mode which promises to resolve the contradictions which confront modern society — individual interest versus general well-being, for example — a promise which must, as we know, be perpetually deferred.²⁵

It is the anxiety of fragmentary expression which generates the need to paint. The creative process itself becomes the focus of the artist's life. Ewen identifies this when he observed that in the end it was not becoming well-known that fulfilled his artistic expectations nor was financial success anything other than supportive to continuing the daily insignificant events of eating, sleeping, and making art. Guston examines the basic question of needing to paint:

You are using this material; it's symbolic material. You use space and pigment, and your problem is, what should be where? It's matter I'm working with... I look down at this stuff on the floor, and it's just a lot of inert "matter", inert paint... I look back at the canvas, and it's not inert, it's active, moving and living...²⁶

It is this compelling urgency which left Ewen disenchanted with geological studies at McGill University

in 1947 because the elements were studied as inert matter through scientific observation. He turned to painting the landscape as a means of expressing his deep feeling for nature. During the summer after his first year attending l'École des beaux-arts (1948-50) he went out into the townships near Montreal with Goodridge Roberts. He admired the way Roberts applied paint straight from the tube onto the canvas surface so that colors and forms came about through the interaction of pigment. Roberts' sense of bringing the order of the cosmos into each painting stayed with Ewen. Even earlier landscapes such as *Convent on Ile d'Orleans* show lean application of paint to surface, a minimal representation of the landscape, and use of marks to identify architectural detail. The black and white buildings which mark the convent in stark contrast to the blues and greens of the expansive sky, and the land rising from the river, already point to Ewen's preoccupation with nature, using the silhouette of the buildings to locate its place.

In the early '50's after completing his studies, Ewen became closely involved with the Automatiste movement. The idea of free, spontaneous flowing expression drew him to Borduas and the stance of the *Refus Global* because of the integrity it imparted to the artist, creativity activity, and the artist's way of life. Although the theme of this movement contradicts his earlier work with Roberts, it encouraged him to openly express the energy he felt for the natural forces observed in the elements of nature which the traditional mode of landscape representation stifled. Large figurative abstract paintings, for example *Luxuriance* and two *Untitled* works, are characterized by clustered forms which organically move across the surface in a free-flowing lyrical manner. In a New York exhibit of the earlier '50's these Montreal abstract painters were heralded as the Canadian painters of lyrical abstraction.

Ewen described works of this period as too complex and dispersed in their energy. Yet the intense contrast of dark and light color areas connected by sharp shagged freely moving line appear in his later work as cloud formations, water currents, and the rocky terrain of coastal views. This is the archetype of structural formation which Ewen draws into later paintings, *Moon over Water*, *Moon Over Tobermory*, and *Gibbous Moon*. Their visual image echoes Edgar Allan Poe's description of chasms and holes in "The Narrative of Arthur Gordon Pym" which, Robert Smithson suggested, approach proposals for "earthwords"; "The shapes of the chasms themselves become verbal roots" that spell out the difference between darkness and light. Craig Owens, notes that "Poe's text doubles back on itself to provide its own commentary".²⁷ I believe the same observation may be made about the text of Ewen's paintings where color and line become his language of the elements, and light and dark, the tension of energy. In the early '60's Ewen shared a studio with Claude Tousignant and Guido Molinari. There he assumed another mode of representation in his search for control and evoking response. *Black Out No 1* and the *Lifestream* series begun towards the end of the '50's seem to penetrate and expose the basic forces of life and chaos.

Black Out, 1961, a minimal geometric abstract painting with spots of light indicated, prefigures the structure of the *Constellation*, 1973-74, series begun after he discovered the technique of using the router. Like *Lifestream*, 1958, the work is presented

in a flat headon manner, energy is channeled through a minimal use of color and line, and the theme of ordering and concern with the cosmos is made more explicit as the reference and inspiration for these works. But Ewen was unhappy with what he called the emptiness of these paintings and the serious nature of their intention to represent in a total way, which met with limited response. He searched for a means to bring "the abstract" into images which communicated in a primary, direct manner. At the same time he was unhappy with the lack of "chance", the play of creating which seemed excluded by this concept of modernist art. He still expresses cynicism at using words such as vision²⁸ to describe his work because "vision" alludes to the artist as creating something that refers to a world beyond, as if the artist is a visionary who touches the heavens for inspiration. Because Ewen has always looked to the world around him and the inherent relationships of the universe to explain existence, with works such as *Ocean Currents*, 1977, which recovers a map, *World Relations — Natural Vegetation with January Ocean Currents*, he views the universe in its own terms and continues to be amazed by the indwelling potential of man's own existence.

When Ewen broke with artmaking as he had traditionally known it in 1971, he had already moved to London and discovered the friendly ambiance of the "Hart of London" art community²⁹. The sense of freedom and supportive interaction these artists displayed encouraged him to break the mold of artistic representation which hemmed him in Montreal and follow his own path. Surrounded by artists who often found their sources and subject matter in the local environment, Ewen found a less sophisticated forerunner of surrealism which had influenced *les automatistes* and *les plasticiens* in Montreal. With less stress on the intellectual features of the artistic process and greater emphasis placed on the intention that the art object could change one's social context, a theme traditionally associated with Dada, Ewen was confronted with either carrying on his past concerns with painting or following his instinct to create responsive art through the impulse of creating. By breaking with the techniques of painting and what art represented to him, he was able to make a complete breakthrough as his American counterpart Philip Guston had. Guston remarks:

There is something ridiculous and miserly in the myth we inherit from abstract art: that painting is autonomous, pure and for itself, and therefore we habitually define its ingredients and define its limits. But painting is "impure".³⁰

When Ewen changed his approach to making art, he made a transformation which allowed him to find a vehicle for his own expression. Neither landscape painting, abstract, nor minimal forms of representation satisfied his need to communicate because they are descriptive rather than metaphoric modes of expression. Frye describes this kind of arrival, or new found knowledge as "a concrete approach to symbols which begins with images of actual things and works outwards to ideas and propositions".³¹ He contrasts this with "an 'abstract' approach which begins with the idea and then tries to find a concrete image to represent it." When Ewen woke in the dark wood alone, like Dante, he had indeed strayed from the straight and unsatisfying path he had set out to follow with his youthful desire to become a painter who could "save the world through art".³² This transformation occurred as he was playing with paint and tape in a continuation of



Bandaged Man, 1973, acrylic and cloth on plywood, 243.8 x 122 cm, coll.: The National Gallery of Canada

his "stream-of-life" series. At the time he was working at a warehouse at 19 King with other artists³³, friends who offered encouragement to each other as they experimented with new materials and techniques. He recalls Dave Gordon's unorthodox method of working with fibreglass and fabric, and decided to use felt to make a black dotted line on canvas. The felt in relief against the canvas surface reminded him of leaving a trace through space. He says, "It was not abstract but really an object of some kind".³⁴ That recognition was startling because it suddenly suggested a host of images beginning with the idea to do constellations. He followed this with *Rain Triptych*, 1970, dots moving through space. Owens describes the fixing of the transitory "trace" as the allegorical impulse which motivated Baudelaire to define modernity as "the transient, the fleeting, the contingent; it is one half of art, the other being the eternal and the immovable" in "The Painter of Modern Life". Owens continues:

If the modern artist was exhorted to concentrate on the ephemeral, however, it was *because* it was ephemeral, that is, it threatened to disappear without a trace. Baudelaire conceived modern art at least in part as the rescuing of modernity for eternity.³⁵

As an image, *Traces Through Space*, 1970 is a metaphor of the artistic process of modernity, ironically what Ewen was struggling to resolve as the identity of the art object.

When he discovered the technique of using a router to hand gouge out a woodcut like the Japanese prints he loved as a youth, he had indeed found his craft in the act of marking into the plywood surface and his identity. Bradley observes:

Ewen recognized that he had found the palpable presence that he desired in his images. The plywood offered a resistant response totally unlike the passive receptivity of canvas.³⁶

His knowledge of the exhilaration of discovery

together with many years of suffering and disillusionment endured in order to bring this about through the "chance" of experimentation has been the underlying metaphoric source of each painting he has created since that moment.

Using the router to gouge out the surface allowed him to physically merge himself with the process of forming the plywood surface, like Proteus, the god of the sea who became the forms he created. Ewen centres himself in the middle working outward intuitively and spontaneously until his unconscious is fully present in the image before him.³⁷ At first he used the router as a drawing tool to define contours. Then he added linoleum, aluminum, galvanized iron, and other media to the surface. He translated Van Gogh's impressionistic translation of rain in *Japonaiserie: The Bridge in the Rain*, c.1887, from the Hiroshige print, *Showa on the Ohashi Bridge*, 1857, to render the scene naturalistically in a broken brushstroke instead of adhering to the flat colors and lines of the print, into gouged out dashes in *Rain Over Water*, 1974, *Lollipop Rainfall*, 1973, and *Hail on the Coastline*, 1974. In other works from this period, such as *Rocks Moving in the Current of the Stream*, 1971, he set out to explain how this phenomena occurred.³⁸ What quickly becomes apparent, however, is the beginnings of his use of language, his means of identifying the elements of nature through the basic elements of painting, that is color, line, texture, shape, and light and dark contrast in a basic schema. Bradley notes:

The application of paint, metal, cloth, and any other material that would suitably evoke his subject followed in direct response to the characteristics he wished to emphasize in the images as they emerged.³⁹

Ewen describes how he began to use metal:

I needed something that looked and felt like water but I didn't want to paint it on. I wanted to have something laid on and I thought of galvanized iron. I

made the rocks out of plywood and linoleum, again following a bit of amateur research. The larger rocks depending on their shape either skid or roll on the bed of the stream, the medium size rocks pelt through the stream and the small rocks are suspended in the flow of the stream. That was one of the first pieces I did, along with a thunder piece, a very crude piece, just a combination of metal and wood and heavy chain that looks like weather. A little yellow square that looks like a piece of weather, and another orange colored square that looks like a piece of earth, and then an expanse of metal that is just space and then a heavy rusty chain and you pick up the chain and drop it and it makes a sound like thunder.⁴⁰

He indicates that his initial use of metal identified a current or transmitter of energy metaphorically. He expands this use in a metonymic manner, still retaining the essential metaphoric essence, in paintings showing the curve of the earth, and then lightning in thunderstorm paintings. Like most artists and poets who use metaphor to express images, he crosses boundaries integrating multiple fragments allegorically into the text of his images in order to construct a rhetoric through the addition of aesthetic value which Barthes notes⁴¹, "proffers truth" in his discussion of Eisenstein stills. With reference to Robert Rauschenberg's *Rebus*, Owens describes allegory's hopeless confusion of the verbal and the visual, as one aspect which exemplifies the general confusion of all aesthetic mediums and stylistic categories concluding that "allegorical work is synthetic; it crosses boundaries. This confusion of genre, anticipated by Duchamp reappears today in the hybridization, in eclectic works which ostentatiously combine previously distinct art mediums."⁴² In Ewen's work the term "mediums" may be stretched to embrace modes of representation.

Probably the most important discovery Ewen made was his use of the router as an instrument to channel the divergent energies of his lyrical abstract paintings into the physical activity of bringing the fully formed image within into conscious being. Through this process the plywood surface is transformed into a sensitive field of energy responsive to the force which physically takes shape as an image, a symbol of this transformation.

Ewen found that he could use the router to draw, allowing him the luxury of digging out the forceful sweep of *The Great Wave: Homage to Hokusai*, 1974. In 1970 Ewen discussed his earlier work during a retrospective at 20/20 Gallery, London, Ontario stating, "The line to me, has always been a sign of freedom."⁴³ He continued his exploration of sensitive response and its corresponding effect on surface texture on handmade paper during 1974. Just as William Turner experimented with opposing colors and technical devices in order to define some momentary impression, using "the texture of paper to breakup a thin cloud or mist" to locate forms, allowing them to "emerge with a faint persistent clarity, set securely in space, yet floating on a mist of transience."⁴⁴ Ewen allowed the rough texture of the handmade paper to establish an energy flow of air and water current in a series of works about the effects of precipitation exemplified by *Coastline with Precipitation*, 1974. Once again he confiscated his images from navigational diagrammatic coastline images, from *Views in Naikai*, a navigational guide issued by the Maritime Safety Agency, Tokyo, Japan.



Moon Over Tobermory, 1981, acrylic and metal on gouged plywood, 243.8 x 356 cm, coll.: The National Gallery of Canada

Using reclaimed data as Ewen does, as sources for imagery, recognizes the emphasis he places on common and familiar subject matter to convey a highly individual expression in a universal way. Ewen points out that "all of his views of the earth and other objects, galaxies or moons or what have you, can only be seen if the viewer were out in space".⁴⁵ Thus the image is used as a fragment to identify the direct expression by the artist. The relationship established through the individual viewer's response functions in much the same way it initially did for the artist.⁴⁶ The immediate concrete nature of response the image evokes establishes the voice of the painting and the mimetic quality of this encounter depends upon the primary intuitive value of the language the artist uses to express himself. Hence a shift may be observed from defining his use of (natural) language in an elemental way (color, line, shape, texture...) and the diagrammatic presentation of natural phenomena in *Rocks Moving in the Current of a Stream*, 1971, and *Forked Lightning*, 1971 to a more focused concentration on expressing the effects of the phenomena, in anticipated or ruined fragments. *Moon Over Water* 1977 is an image of impending change. *Rightangle Tree*, 1977 and *Bandaged Man*, 1973 bear the physical scars of unreigned force. Similarly *Portrait of Vincent* 1974, makes bare the psychic wounds of human vulnerability at the mercy of these great sweeping forces which break across the coastal face of the earth. All of these images underline the ephemeral nature of life, and the persistence of natural forces.

As Ewen begins to more readily express himself with the work completed after 1975, it is dramatically noticeable that his increased personal involvement takes the form of painting. He is working in familiar territory. Now, instead of representing the landscape he is using it as a vehicle (language) to express his knowledge of the human condition. These images are the unique convergence of descriptive and metaphoric essences intensely focused, allowing them to become free flowing expressions of memories, and images internalized in Ewen's unconscious which seem "to burst forth into conscious being"⁴⁷ in an heroic, classical manner with the spontaneous, automatic act of creating them. Ewen seems to use the router as a paintbrush recalling the abstract lyricism exhibited in paintings from the '50's. *Moon Over Tobermory*, 1981 and *Solar Eruption*, 1982, are monumental in scale. They present an action where the viewer is located very close to the work and given less formal information about his site. The intensity of such encounters is balanced by the authority and awe contemplated in the macro-presence of *Gibbous Moon*, 1980 and *Day Moon*, 1982. These paintings find their mythic force through our *human* eyes, our human concerns, and our small, but human relationship to them. These paintings *speak* and *are*. Philip Guston suggests that such impact lies in "the hand and heart of the painter moving with a will of their own".⁴⁸

In conclusion, it is the transforming quality of Ewen's images which makes them allegorical. For an image to be meaningful and universal, both descriptive and expressive elements must coalesce in its expression. Ewen uses the language of nature and landscape in this way. It describes the site, locates our relationship to it, and metaphorically identifies all sites. Just as *Hail on the Coastline* is specific and describes a particular event its universal quality is apparent through numerous references to any continent or land

formation. *Moon Over Water* expresses an image also observed in *The Aeneid*:

Black night hangs on the waters, heavens thunder, and frequent lightning glitters in the air; everything intends quick death to men.⁴⁹

The images are equivalent and allegorical for they cross the boundaries of time and space, past and present, and verbal and visual language barriers in what they express, a passage through time and space. Like Ewen's minimalist series *Lifestream with Time Intervals*, these images identify the condition of human experience as an interval in the whole natural order of living things which begins at birth and ends with death. For Ewen the integrity of human existence lies within its actual occurrence. Death returns man to his source, "from ashes to ashes, dust to dust"...

Ewen's images shape and direct their own allegory, what Northrop Frye constitutes allegory as, in his essay "Theory of Symbols":⁵⁰ Image painting uses an economy of language and has the potential for continuous mutation with the potential for rediscovering the pleasure of timelessness in this progressive, non-linear form of language which breaks the conventions of modernist structure. Owens notes several links between allegorical and contemporary art which account in some way for the flip-back of images that occurs in Ewen's development as an artist. He reintroduces the notion that allegory can be recognized in contemporary art, such as Ewen's, by its attitude as well as its technique, its perception as well as its procedure. Alle-

gory is identified through the use of confiscated or recovered images, its site or location in relationship to the viewer, in terms of topographical specifics or psychological resonances, and the relationship recognized in accumulated images. Speaking of the historical character of allegory, Walter Benjamin describes a landscape similar to Ewen's:

In allegory the observer is confronted with the *facies hippocratica* of history as a petrified, primordial landscape. Everything about history that, from the very beginning, had been untimely, sorrowful, unsuccessful, is expressed in a face — or rather in a death's head. And although such a thing lacks all 'symbolic' freedom of expression, all classical proportion, all humanity — nevertheless, this is the form in which man's subjection to nature is most obvious and it significantly gives rise to not only the enigmatic question of the nature of human existence as such, but also of the biographical historicity of the individual. — This is not the heart of the allegorical way of seeing...⁵¹

The allegorical view which Ewen artistically embraces stems from his fundamental desire to interpret the universe, and his understanding of the human condition in that context. Two of his personal library sources, *Continents Adrift*, readings from *Scientific American*, and *Origins of the Medieval World* by W. C. Buck draw attention to this allegorical impulse. His portraits, *Bandaged Man* and *Portrait of Vincent* express a very subjective view of man's condition. We react to their condition for these are public images exposed to the unrelenting forces of nature like *Rightangle Tree* standing soli-



Rightangle Tree, 1977, acrylic and metal on plywood, 228.6 x 243.8 cm, private collection

tary in the landscape, broken in the midst of spring growth without reason. At once the timelessness of these classical themes sets these images apart and they remain in our memory.

The genre of landscape painting has been traditionally thought of as a form of representing an artist's perception of the land. Just as Tennyson transformed the tradition of the romance with "Childe Roland to the Dark Tower Came" as romance, in order to express something meaningful to his contemporary society and about the place of the poet in it, Ewen has made a great leap from the tradition of representing the landscape to identifying it. Instead of using structural elements such as color to express his response to nature, he uses the language of landscape, familiar images of earthly phenomena to speak of its essence. Landscape here identifies site and explains situation, incorporating the uncultivated Canadian wilderness into an immediate experience of its condition, of existence. Solitary fragments accumulate a view of life which allegorically entails the nature of existence. Taken together Ewen's images form a continuous pattern focusing on the dialectic nature of man's passage through time in those moments of space which gather to form the core of individual experience. His monumental paintings achieve what Barthes states as the essential requirement of re-establishing meaning in features of everyday human existence:

The reader (viewer) is the space on which all the quotations that make up a writing (all the marks that make up a painting) are inscribed without any of them being lost; a text's unity lies not in its origin but in its destination. Yet this destination can no longer be personal: the reader is without history, biography, psychology; he is simply that *someone* who holds together in a single field all the traces by which the written text is constituted.⁵²

Ewen anticipates the viewer to come upon his paintings as unknown territory just as medieval man came to know his life through the matter of his existence. Events and phenomena explained his place in the universe and the unknown. It is this quality of primary unconscious response as we know it⁵³ to which Ewen's images speak. In the process of discovery, unconscious recognition is transformed into conscious substance in such a manner that the viewer recognizes himself in the greater process of all existence. Ultimately it is the immanent mystery of the unknown which continues to necessitate the anxious frame of mind which haunts all mythmakers through symbol and allegory, such as Paterson Ewen, to explain the "intrinsic mystery" which Frye states, "is that which remains a mystery in itself no matter how fully known it is, and hence is not a mystery separated from what is known".⁵⁴ ■

NOTES

1. Dante, *The Inferno*, trans. by John Ciardi, (New York: New American Library, 1954), Canto I(1-12).
2. Guston, Philip, "Boston University Talk" (Dialogue with Joseph Ablow, Boston University, 1966). See Hopkins, Henry, "Selecting Works for the Exhibition", *Philip Guston*, (San Francisco Museum of Modern Art, 16 May—13 Sept., 1981) pp. 46-47.
3. "Modernism was art seeking to be itself, but in the process of seeking its own essence, it became something else, namely a philosophy. In reaction to this paradoxical outcome, artists attempted to restore visual art to its "original activity" — the activity of representation." Elders, Bruce, "Redefining Experimental Film, postmodernist practice in Canada", *Parachute*, no. 27, 2e trimestre 1982 (Montreal) p. 5. See also Bradley, Jessica, Paterson Ewen, XL International Biennial Exhibition, Venice, Ottawa: National Gallery of Canada, 1982, p. 15.
4. Richter, Paul, "Modernism and After-2", *Art Monthly*, Number 55, April, 1982, p. 7. (London)
5. Feld, Ross, "Philip Guston", *Philip Guston*, (San Francisco Museum of Modern Art, 16 May — 13 Sept., 1981) p. 14.
6. Conversation with the artist August 6, 1982.
7. Shadbolt, Doris, "Paterson Ewen, Recent Works", *Journal*, (Ottawa: National Gallery of Canada, no. 24, 1 Sept., 1977) p. 2. "... the norms of Imaged Expressionism in the '60's permit people who handle paint to have more fun that they have been able to have for years". Castle, Ted, "Art Norms in 1982", *Art Monthly*, Number 55, April, 1982, p. 3.
8. David Robinson notes that this philosophy is shared by those who view new painting as both expressionist and minimalist in his preface to the exhibition catalogue, *The Pressure to Paint*, (New York: Marlborough Gallery Inc., 4, June — 9 July 1982).
9. Richard Dellamora notes: "Ewen wanted to be an artist from early childhood, an ambition which he says 'seemed impossible', like wanting to be 'a magician'." Dellamora, Richard, "Paterson Ewen's Allegories", *artmagazine*, Volume 13, number 58/59, May/June/July, 1982, p. 22.
10. "The plywood offered a resistant response totally unlike the passive receptivity of canvas." Bradley, *op. cit.*, p. 11.
11. Barthes, Roland, *Mythologies*, (Granada: Paladin, 1980), pp. 158-159.
12. *Ibid.*
13. McKaskell, Robert, *Paterson Ewen Retrospective* (London, Ont.: London Art Gallery, 5 Nov.-29 Nov., 1976), p. 8.
14. Hopkins, *op. cit.*, p. 45.
15. *Ibid.*, p. 43. "Artist's Law of Selection: What is most recent is the most exciting to the creator, because, theoretically it represents the accumulation and culmination of all that happened before."
16. In "The Ancient Sage", Tennyson implies that there is a source of the origin of life that is hidden, indicating an awareness of life that has yet to be revealed. In this poem Tennyson synthesizes lifelong concerns with the reasons for the human condition in the 19th century with the artist/poet's place within society.
17. Barthes, Roland, "Change the Object Itself", *Image Music Text*, trans. Stephen Heath, (New York: Hill and Wang, 1977), p. 167.
18. Kupper, Hans Jürg, "The Metaphysics of Everydayness" trans., *Feuilleton*, no. 155, 11 June 1982, p. 6 (Switzerland).
19. Guston, "Statement", *It Is.*, Spring 1958, p. 44.
20. Owens, Craig, "The Allegorical Impulse: Towards a Theory of Postmodernism, Part 2", *October*, no. 14, p. 71.
21. Frye, Northrop, *Fearful Symmetry, A Study of William Blake*, (Princeton: 1947), p. 26.
22. Owens, Craig, "The Allegorical Impulse: Towards a Theory of Postmodernism", *October* 13., p. 71.
23. Frye, Northrop, *Anatomy of Criticism*, four essays, (Princeton: Princeton University Press, 1973), p. 90.
24. Owens, *October* 13, p. 69, sq.
25. Owens, *October* 14, p. 73.
26. Hopkins, *op. cit.*, pp. 45-46.
27. Cited in Owens, *October* 13, p. 86. Poe, Edgar Allan, *The Narrative of Arthur Gordon Pym...*, (New York: Hill and Wang, 1960), p. 197.
28. Dellamora, *op. cit.*, p. 22.
29. In 1968, Pierre Theberge, then Assistant Curator of Contemporary Art at the National Gallery of Canada, organized a travelling exhibition called the *Heart of London* which included artists Greg Curnoe, Murray Favro, Jack Chambers, Tony Urquhart, John Boyle, Bev Kelly, Ron Martin, David Rabinowitch, Royden Rabinowitch, Walter Redinger and Ed Zelenak. Jack Chambers made a film entitled *Hart of London* which he completed between 1968-70.
30. Guston, *It is.*, Spring 1960, p. 38.
31. Frye, *Anatomy of Criticism*, pp. 88-89, 59.
32. "I started out by assuming that I could save the world through art." Mackay, Gilliam, "Profile: Paterson Ewen, capturing the universe in process", *Maclean's*, Volume 95, number 26, 28 June, 1982, p. 12, (Toronto).
33. Friends who shared the studio warehouse at 19 King Street in London, Ontario were fellow artists, Dave Gordon, David and Royden Rabinowich, Jamelie Hassan and Kerry Ferris.

34. Conversation with the artist August 6, 1982.
35. Owens, *October* 13, *op. cit.*, p. 77.
36. Bradley, *op. cit.*, pp. 11-12.
37. Johnson, Nick, "Paterson Ewen Rain", *artscanada*, Vol. 32, no. 1, issue no. 196/197, March, 1975, p. 45. See also Dellamora, *op. cit.* p. 20. This process of centering is psychologically important in a physical as well as a mystical sense because of the oriental position Ewen assumes as he begins his work.
After his initial work hand-gouging the wood surface he began to use an electric router, first as an experiment, then he adopted the technique because of the ease with which he could handle the rough plywood surface using it.
38. "Throughout history allegory has demonstrated a capacity for widespread popular appeal, suggesting that its function is social as well as aesthetic; this would account for its frequent appropriation for didactic and/or exhortative purposes." Owens, *October* 14, pp. 72-73.
39. Bradley continues: "Initially, the unfamiliar and unyielding materials that he chose to experiment with presented a physical as well as a conceptual challenge, analogous to his struggle to reinvest his work with personal meaning. Ewen released a vision which had long occupied his thoughts, but which had failed to declare itself in his work." Bradley, *op. cit.*, p. 12.
40. Johnson, *op. cit.*, pp. 43-44.
41. Barthes, Roland, "The Third Meaning: Research Notes on Some Eisenstein Stills", *Image Music Text*, p. 56.
42. Owens, *October* 13, p.
43. Shadbolt, *op. cit.*, p. 3.
44. Lindsay, Jack, *J.M.W. Turner, His Life and Work*, (New York: Icon, 1966), p. 169.
45. Conversation with the artist August 6, 1982.
46. The viewer is able then to form his own creative response to the image and develop his own personal mythology which corresponds to the way the artist creates the work with each image. See Norman Holland's essay "Two Readers' Minds", *Poems in Persons, an introduction to the psychoanalysis of literature*, (New York: Norton, 1975), pp. 60.
47. Conversation with Jessica Bradley 30 April, 1982.
48. Hopkins, *op. cit.*, p. 47.
49. Virgil, *The Aeneid*, trans. Allen Mandelbaum, (New York: Batam, 1980), Book I (127-130).
50. Frye, *op. cit.*, pp. 89-90.
51. Benjamin, Walter, *The Origin of German Tragic Drama*, trans. John Osborne, (London: NLB, 1977), p. 666.
52. Barthes, Roland, "The Death of the Author", *Image Music Text*, p. 148.
53. Lewis, C.S., *The Discarded Image*, (Cambridge, 1964) More about medieval man's world view may be gleaned from this small text.
54. Frye, *op. cit.*, p. 88.

* Ewen's personal source texts

Dans cet article, l'oeuvre picturale de Paterson Ewen est analysée à partir de ses débuts en 1947, en fonction du contexte international actuel. L'auteur y retrace la formation structurale des oeuvres et le développement d'"archétypes" thématiques.

Dans les oeuvres réalisées à partir de 1970, on décèle une "pulsion allégorique", latente dans les paysages des périodes abstraite et minimale qui ont précédé. Ces oeuvres sont les fragments d'un principe allégorique fondamental au désir qu'a l'artiste de créer des images.

Janice Andreae is an artist and writer living in London, Ontario.

Proposal for an impossible project
THE MALEVOLENT HEART (gift)



material: Fermium
properties: radioactive
(half life = 100 days)

weight = 20 lbs
scale: real size

DOCUMENTA 7

Kassel, République fédérale d'Allemagne
19 juin — 28 septembre



C'est l'auguste figure de la statue située en face du Musée Fridericianum à Kassel, qui dominait l'affiche annonçant Documenta 7. Prise en contre-plongée sur un ciel bleu traversé de puissants nuages, cette photographie donnait au visiteur le ton particulier de cette nouvelle Documenta, exposition internationale qui, tous les quatre à cinq ans, fait le point sur la situation de l'art contemporain. A l'image de l'art actuel donc, le ton recherché allait être celui de la nostalgie, du conservatisme, du retour à la tradition, malgré quelques traits novateurs que nous ne manquerons pas de souligner plus loin. En général cependant, il semble bien qu'une forme de romantisme rétro ait inspiré les concepteurs de cette Documenta, soit Germano Celant, Johannes Gachnang, Gerhard Storck et Coosje van Bruggen, sous la direction de l'Hollandais Rudi Fuchs.

Pour le monde de l'art, à l'instar des nombreux festivals de musique comme Bayreuth pour les mélomanes, Documenta constitue à l'heure actuelle le principal attrait touristique. Située dans une région peu fréquentée normalement par les touristes, Kassel, ville à laquelle on accède par un voyage en train, lequel s'enfonce dans les profondeurs de l'Allemagne pendant deux bonnes heures, se trouve à être ainsi périodiquement envahie par une faune diverse qui vient y palper le "climat" de l'art contemporain. Ce qui fait normalement l'attrait de manifestations de ce genre, ce qui attire et attise la foule, c'est en général la nouveauté. Paradoxalement, la production artistique de ces dernières années est marquée par une succession de "retours", retour de la peinture nommément qui se manifeste entre autres par un néo-expressionnisme en Allemagne, néo-réalisme en France, *new image* aux États-Unis. Il était donc inévitable, enfin, pour quiconque désire encore rendre compte de l'art actuel, que ces tendances se retrouvent à Documenta. Problème donc pour les organisateurs: comment faire passer de l'ancien pour du neuf, comment conserver l'attrait de la nouveauté, et ce, sans éliminer la foule, cette foule sans qui Documenta n'existe pas? Comment présenter l'art qui se fait, et c'est la question cruciale, sans se saborder soi-même en temps qu'organisateur (et institution) et sans éliminer l'art contemporain lui-même en tant qu'objet et document sur lequel s'appuie l'ensemble du système? Gerhard Storck fait écho à ce problème dans le catalogue:

The original idea was that an institution like documenta 7 was to be broken open by the creation of various strategic points, at which art itself would become involved in questions and answers — in regard to the artist's situation and his

opportunities for effective action in an age lacking ideals. A broad experimental area was to be set up, with workshops and laboratories, teaching areas, viewing rooms and perception zones. But this concept would inevitably have led to the abolition of the exhibition in its "official" form. And who wants to saw at the branch he is sitting on?

Domage qu'on ait cédé à la tentation de conserver à l'exposition son caractère "officiel", plutôt que de s'aventurer vers la reformulation innovatrice d'une institution qui, vouée à l'avant-garde, fait aujourd'hui sentir combien elle a vieilli et combien elle ne répond plus aux besoins réels d'une société qui ploie sous la lourdeur de quantités d'institutions politiques, économiques et culturelles qui, toutes aussi vétustes les unes que les autres, ne réussissent plus à s'ajuster à la réalité présente. Conséquemment, Documenta 7, ne pouvant se perpétuer comme à l'accoutumée en offrant réellement du nouveau, n'avait plus qu'une alternative: offrir le passé comme nouveauté. D'où l'aura de nostalgie qui imprègne l'image qu'on lui a donnée pour la circonstance... et comme la nostalgie, c'est quelque chose d'un peu dur à avaler, elle est ici coiffée de romantisme, culminant dans une cohérence qui autrement lui aurait fait défaut. Sentiment de puissance (une puissance donnée par la nature), aura du passé, nostalgie du présent, revalorisation du sentiment nationaliste, primat de l'imagination sur la raison, de l'émotion sur l'idée claire, ce sont là toutes des facettes du romantisme qui viennent se greffer admirablement bien sur cette Documenta.

Il y avait au sein de cette exposition une sorte d'hiatus sans doute lié aux personnalités même des organisateurs et à leurs réalisations respectives autant qu'au contexte artistique. Fuchs, Celant et les autres responsables du choix des œuvres présentées, ne sont pas particulièrement reconnus pour avoir défendu tous ces "néos". Plutôt, leurs noms sont associés à la rigueur et l'énergie avec laquelle à une certaine époque ils se sont attelés à la tâche de diffuser l'art minimal et conceptuel dans un cas, l'art pauvre dans l'autre. Ils sont également notoires dans la manière dont tantôt ils ont propagé l'art américain en Europe, tantôt l'art européen en Amérique. Ces antécédents expliqueraient sans doute pourquoi, malgré un contexte qui leur était plus ou moins favorable, se sont retrouvées à Documenta un assez fort contingent d'œuvres caractérisées d'une part par leur appartenance au minimal, au conceptuel et à l'art pauvre, d'autre part par leur provenance américaine ou italienne. Outre ces dernières, on pouvait voir les œuvres des gros canons de l'heure, soit par exemple Kieffer, Baselitz et Penck, chefs de file des néo-expressionnistes germaniques, les trois "C", Cucchi, Clemente et Chia de la *transavanguardia* italienne, chez les Américains plus "jeunes", deux tendances étaient à l'honneur: le groupe "Metro Pictures" avec Robert Longo, Cindy Sherman, ou le néo-expressionnisme à la new-yorkaise avec Jon Borofsky (chez qui l'humour au moins ne manque pas, avec ses géants mannequins de bois qui, marteaux aux bras, semblaient enfoncer les têtes des statues de pierre situées sous eux...) étaient présents, David Salle aussi qui seul représentait la puissante écurie Leo Castelli-Mary Boone, mais où manquait (tant qu'à faire) le super héros Julian Schnabel.

Un mot suffirait à exprimer l'ensemble: pastiches et mélanges. Et ce, plus que cette simple énumération suffit à le laisser croire: au delà du choix qui pour le moins ne pouvait réussir à faire autrement qu'à rendre perplexe n'importe quel spectateur, même l'accrochage, en cela reflet véridique de ce qui flotte présentement à la surface du monde de l'art, s'est laissé aller à ce jeu. Côte à côte, les œuvres des différents artistes se chevauchaient d'un

étage à l'autre, d'un musée à l'autre (Documenta a lieu dans trois musées de Kassel: le Fridericianum, l'Orange-rie et la Neue Galerie.). Si un artiste était représenté par trois œuvres, les trois risquaient ainsi d'être dispersées dans trois lieux distincts. Manière d'abolir les regroupements stylistiques, thématiques, chronologiques, disciplinaires, géographiques, etc., et, doit-on dire ici, l'un des points les plus positifs de l'exposition. Néanmoins, cette accrochage souffrait de son manque de point de vue, même s'il était délibéré, comme l'explique Coosje van Bruggen:

Documenta 7 has never been visualized as a whole (...)
Therefore the guiding principle, derived from Adorno's *Ohne*



Leitbild, Anstelle einer Vorrede ("Instead of a Preface"), became: the absence of preconceived ideas. This principle could provide an open situation for examining and possibly revising old habits and aesthetic rules, and unpredictably illuminate the works on exhibition. But if avoidance of *Leitbilder* and norms is not asserted as deliberate, the lack of concept could just as well contribute to complete bewilderment. The result could be a docile following of the recent mode of eclecticism, which lends itself so conveniently to an easily appealing mosaic of stylistic restatements.

Il est étonnant de voir jusqu'à quel point les conservateurs ont pu voir avec tant d'acuité leurs propres erreurs dans la planification de Documenta. Ici encore, les craintes exprimées dans le catalogue, c.à.d. vraisemblablement avant même l'ouverture, se sont avérées vraies. Qu'est-ce donc que cette exposition dont personne ne veut prendre la responsabilité dans sa tournure finale? Partout, dans les textes qu'ont signés les conservateurs individuellement, on remarque des mises à distance. Voyons Celant:

Certainly, with the current situation, it is impossible to affirm the existence of a single method containing immutable and fixed points, for there cannot be anyone norm. Each work can exist according to multiple points of reference, relating to numerous, parallel experiences. *What seems trouble-*

some and reactionary to me is the use of a method that compares only art to art. I have preferred and continue to prefer an expository method that affirms the convergence of languages, so that fashion intersects with art, theater with economics, literature with politics, architecture with music. While this approach may not transport us to "paradise", it certainly helps us to better know the "earthly side" of art. (Je souligne.)

Documenta 7 était tout à l'opposé de ce qui est revendiqué dans ce court paragraphe: complètement isolée de tout centre nerveux de l'art actuel, "paradisique" quant à l'ampleur des moyens qu'on y déploie et quant à la qualité exceptionnelle des installations dont on dispose (surtout en cette année où on fit grand cas d'importantes rénovations réalisées dans les principaux bâtiments), idyllique quant aux magnifiques terrains qui font la grâce de l'Orangerie et qui font vite oublier l'inhospitalité et la froideur de la ville même, l'exposition n'a certainement rien de très ordinaire, rien de très quotidien. Au contraire, l'ampleur et le grandiose de la chose étaient à couper le souffle et en cela, particulièrement quant l'emphase est mise là-dessus comme c'était le cas, pouvaient facilement aller chercher chez le spectateur-touriste, une sorte de sentiment spécial, lié à une impression générale de séduction,

laquelle portait ici le sceau de l'histoire.

Le spectateur-touriste arrivant à Documenta pouvait lire sur la frise du Fridericianum la phrase qu'y avait inscrite Lawrence Weiner: *many colored objects placed side by side to form a row of many colored objects*. Pleine d'ironie dans les circonstances, cette phrase protoconceptuelle nous fournit un commentaire très juste sur le concept, s'il en est, et l'accrochage de l'exposition. Remarquable, surtout dans le Fridericianum où se voisinaient les artistes les plus privilégiés quant au soin apporté à la mise en scène générale des oeuvres et quant aux types d'espaces dont on y disposait, était cette contiguïté chromatique des oeuvres. Ceux qui ont vu Documenta se souviendront sans doute de la somptuosité des Mangold, Richter s'enfilant les uns derrière les autres dans divers dégradés d'orangé. Les exemples de ce genre pullulent, à côté de la succession des petits temples individuels dont bénéficiaient entre autres Mario Merz, Jannis Kounellis, Cy Twombly, Richard Long, ou Marcel Broodthaers. Remarquable aussi cette non-différentiation des choses qui dans l'enfilade — qu'elles soient peinture, sculpture, installation vidéo, ou encore photographie, peu importent les disciplines dont ces oeuvres ont pu hériter, peu importent les médiums employés — finissaient toutes par se ressembler d'une certaine façon, par s'aplatir surtout, cédant à une seule dimension, devenant toutes étrangement *peinture*. Façon détournée pour que l'absence délibérée de "direction" dans l'exposition ("to avoid a superstructure above", dit Fuchs) prenne sournoisement sa revanche en corroborant un retour à la peinture partout latent. Façon pour des organisateurs qui n'osent pas trop acquiescer manifestement cet état de chose, de laisser subrepticement surgir le consensus, sans avoir l'air de s'y mouiller.

Il est malheureux que cette première tentative massive de décloisonnement entre disciplines, que l'on sait depuis longtemps ne plus correspondre à la réalité — l'avant-dernière Documenta rétrograde en ce sens, il vaut la peine de le rappeler dans ce contexte, présentait séparément peinture, sculpture, photographie, vidéo, etc. — ait donné lieu à un nivellement de ce genre. Au lieu d'éclairer les relations qui peuvent exister entre des oeuvres de même époque mais d'origines diverses, au lieu d'ouvrir ces oeuvres à d'autres types de relations liées par exemple à des systèmes connexes ou complémentaires comme il est souhaitable aujourd'hui de le faire, l'accrochage privilégié n'apportait pas grand chose au spectateur en dehors de considérations formelles et de différenciations stylistiques. L'ensemble encourageait davantage le spectateur à reformer dans sa tête un mode d'appréhension connu, et conséquemment à reprendre, malgré l'éclectisme et l'euphorie de la présentation, une attitude familière et conditionnée par des siècles d'histoire visuelle: l'attitude passive du spectateur devant le tableau, attitude à ce point édulcorée aujourd'hui qu'elle ne veut plus rien dire. L'avalanche d'oeuvres montrées, et surtout un manque complet de mise en situation *pertinente* ne réussaient qu'à neutraliser les productions individuelles, à leur retirer toute substance au profit d'une consommation générale. Le spectateur n'avait plus qu'à se laisser entraîner par le flot des oeuvres, sans jamais pouvoir s'arrêter réellement, regardant sans voir, alors que subtilement, subliminalement peut-être, s'imprimaient quelques images dans son cerveau: la présence récurrente de la peinture-objet comprise comme objet de consommation, comme bien échangeable, selon laquelle peu importent les contextes, peu importent les circonstances, l'*objet prime*; par conséquent, la légitimation du retour à la peinture et des modes rétro. Loin sommes-nous donc de ce regard critique qu'on souhaiterait voir inculquer par des manifestations de ce genre au spectateur anonyme. Loin sommes-nous du type d'interrogations que des oeuvres peuvent susciter chez le spectateur quand le contexte s'y prête. Loin sommes-nous aussi de la possibilité que devrait pouvoir avoir tout spectateur de poser les questions qu'il veut bien. Cette Documenta abandonnait le spectateur à lui-même, mais pour le laisser errant sur les berges d'un fleuve tari (métaphore empruntée à l'introduction de Rudi Fuchs où l'art actuel est comparé à un "bateau ivre").

Le musée de notre temps ne peut plus être conçu comme un sanctuaire de reliques dont la substance s'est vidée

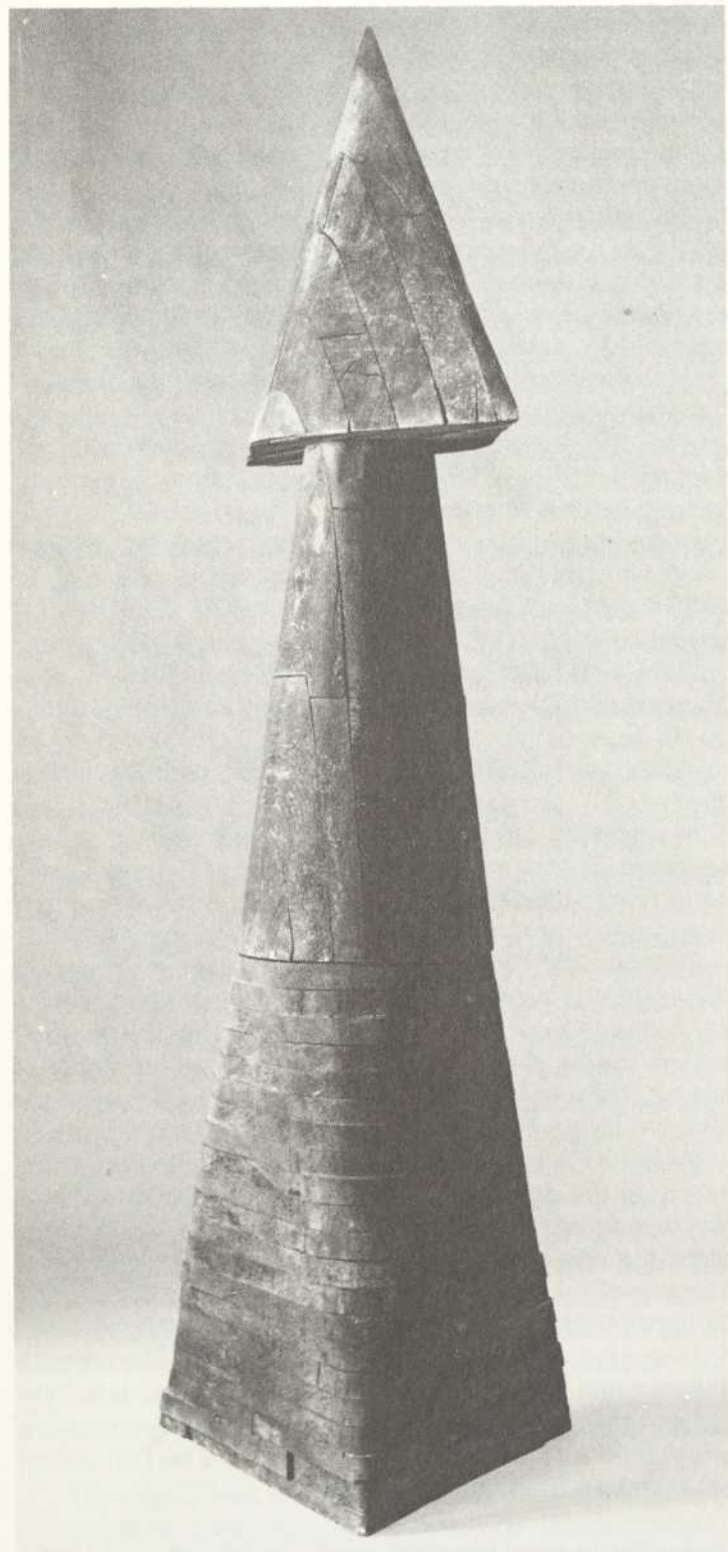


Vue d'installation de Documenta 7 photo: Chantal Pontbrand

dans un ailleurs quelconque. Cette attitude est encore moins possible quand il s'agit d'art contemporain. La dimension temporelle du présent et de l'actuel qui caractérise l'art contemporain dans ses démarches les plus pertinentes devrait se répercuter jusque dans le musée afin de le secouer de son atavisme d'institution bourgeoise. Cette dimension s'oppose au genre d'aplatissement et de neutralisation de la production artistique dont témoignait Documenta cette année. Au contraire, elle peut faire du musée un lieu dynamique et producteur, non limité à la réception passive de produits privés de fonctions réelles agissantes.

Documenta 7 était certainement, de toutes, la Documenta la plus marquée par l'histoire. Le pluralisme latent à l'heure actuelle oblige une certaine forme de regard sur le passé et demande un examen critique et consciencieux des retours qui témoignent d'une crise du présent face à la tradition. La carence la plus évidente de cette Documenta se situait à nos yeux dans le manque de regard critique qui aurait dû s'exercer sur la tension passé-présent qui habite l'art actuel. N'aurait-il pas été découvert alors que cette tension est présente au sein de tout art et qu'elle en engendre souvent l'élément novateur, l'invention? Au lieu de créer une situation véritablement opérante, Documenta cette année donnait libre cours aux fantaisies du moment, donnant ainsi l'illusion d'être un constat objectif de la situation actuelle. En fait, elle ne faisait qu'aquiescer aux implications les plus réactionnaires du présent climat artistique.

CHANTAL PONTBRIAND



Richard Tuttle, *Arrow*, 1967, bois, 175 x 60 x 46 cm, coll. Stedelijk Museum Amsterdam

'60 '80. ATTITUDES/CONCEPTS/ IMAGES

Stedelijk Museum, Amsterdam
9 juin — 11 juillet

À l'heure où d'importantes manifestations tentent, cet été, de dresser des bilans, il semble que le Stedelijk se soit mis, lui aussi, au diapason. Mais, face aux éternels problèmes épistémologiques que soulève toute tentative de cet ordre, il a choisi subjectivement et judicieusement, non seulement de ne pas cacher, mais au contraire de mettre en évidence le fait que ce "bilan" ou cette "sélection parmi vingt ans d'arts visuels" est inséparable de l'activité du Stedelijk comme tel, c.-à-d. à la fois de ses expositions passées, et complémentirement, de sa politique d'achat. Et, de fait, tout cela va de pair, dans la mesure où cette exposition est centrée sur la mise en valeur des très riches collections du musée (lesquelles furent sinon constituées, du moins complétées lors des grandes expositions passées), et dont on revoit d'autant plus volontiers — sous cet éclairage — les pièces maîtresses, que le Stedelijk s'est sagement efforcé de restreindre le nombre de participants.

Il serait donc particulièrement malvenu de faire à cette exposition un procès d'intention en reprochant à ses organisateurs un choix d'autant plus explicitement lié à l'activité du musée, que le catalogue comporte un document précieux: la liste chronologique des expositions, installations, performances, ..., organisées au Stedelijk entre les années soixante et quatre-vingts. A cet égard, le choix est à la fois simple et cohérent, sans la prétention de vouloir (re)constituer un historique des principaux "mouvements" des vingt dernières années; quant à la décision de s'en tenir aux deux dernières décennies, elle semble essentiellement pratique, même si certains commentaires font de 1960 une date "signifiante" pour l'art contemporain (comme 1939 pour *Westkunst*, ou 1968 ailleurs)...

L'intérêt de cette perspective est que, loin de se vouloir universelle, elle tient à garder le point de vue local qui est le sien: les années 60-80 vues par et depuis le Stedelijk. D'où l'importance — bienvenue — accordée aux artistes hollandais: non seulement à ceux qui sont désormais bien connus sur la "scène internationale" (Ger Van Elk, Jan Dibbets), mais aussi à des "vétérans" comme Co Westerik, ou à des jeunes tels René Daniels ou Hans Van Hoek. De ce point de vue, la démonstration — si démons-



Sandro Chia, *Un Lapin pour le dîner*, 1981, huile sur toile, 205 x 340 cm., coll. Stedelijk Museum Amsterdam

tration il y a — est réussie, car ce point de vue amstellodamois sur le développement de l'art contemporain depuis vingt ans rejoint les choix qui sont fait ailleurs. Mais c'est peut-être là aussi que le bât blesse: quand, par un mouvement tautologique — qui n'est pas propre, disons-le d'emblée, ni à cette exposition, ni à ce musée — on entérine un mouvement qu'on a d'abord soi-même contribué à faire advenir.

Je m'explique. Il y a malgré tout dans cette exposition une volonté de proposer de l'art de ces vingt dernières années un récit ordonné, scandé par le parcours chronologique de la succession des salles. Parcours au reste résumé par les trois concepts qui ponctuent le sous-titre de l'exposition: attitudes/concepts/images.

Le premier, *attitudes*, résumerait les années soixante; s'il a été mis en avant par l'exposition d'Harald Szeemann, *Quand les attitudes deviennent forme* (1969), il a également fait l'objet d'une exposition au Stedelijk, *Op losse schroeven* (difficilement traduisible: remise en question (littéralement: vis dévissées)), exposition dont on se plaît à rappeler, à Amsterdam, qu'elle avait ouvert ses portes une semaine avant celle de Berne. Le second, *concepts*, indiquerait la "domination" de l'art conceptuel durant les années soixante-dix, "chassé" à présent par les *images*, dont la "nouvelle peinture" témoignerait du "retour".

Mais, s'il est vrai que ces trois concepts tentent de s'articuler dans le sens d'un devenir chronologique et donnent à entendre/voir une succession, on est alors en droit de lire ce parcours en suivant la règle que Gérard Genette avait jadis bien dégagée pour le récit: c'est la fin qui justifie le moyen. Autrement dit, il est difficile de se départir de l'impression (la même déjà ressentie à *Westkunst*) que la clé de l'exposition, ce sont les dernières salles: Neue Deutsche Malerei, Jeune Peinture Italienne, Schnabel, etc..., c.-à-d. que c'est en fonction d'elles qu'il convient de comprendre les premières, de même que dans un récit, c'est la fin voulue par l'auteur qui commande toute la narration; ou, pour le dire en bref, les effets déterminent les causes. Ainsi, ce n'est pas que Baselitz ou Schnabel, qui ferment l'exposition, auraient subi l'influence de Bacon, qui l'ouvre. C'est bien plutôt en fonction du "présent" (d'un certain présent, parmi d'autres, tout aussi présents) qu'on relit rétroactivement le passé, pour tenter d'y découvrir ce qui en lui contenait déjà ce présent comme en germe. D'où l'actualité de Cobra (Constant), Lucassen, etc... (Ou, dans un autre registre, l'engouement récent, à Cologne comme à Paris, pour la période "vache" de Magritte, p.ex., à laquelle on découvre tout-à-coup des affinités avec le néo-expressionnisme ambiant). Or, le parti sciemment pris d'arrêter l'exposition, non sur les "concepts" soixante-

dix, mais sur le "retour" à l'"image" et à la "subjectivité" (comme si elles avaient disparu!), correspond très exactement à la politique actuelle des grands musées: les jeunes Italiens furent montrés au Stedelijk au tournant 1980-1981, et Schnabel eut droit à son exposition solo ... juste avant celle-ci.

GEORGES ROQUE

COLLECTION DU MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE GAND

Palais des Beaux-Arts, Bruxelles
16 juillet — 5 septembre

Le Palais des Beaux-Arts de Bruxelles accueille durant l'été une grande partie des collections du Musée d'art contemporain de Gand, dont ce dernier ne peut, faute de place, que montrer une partie seulement.

Ce jeune musée (il date de 1975) a déjà toute une histoire: celle de la volonté tenace et de l'obstination d'un groupe de collectionneurs gantois (réunis au sein de l'Association pour un musée d'art contemporain), à qui il doit d'exister, et dont le fonctionnement original est retracé par Karel Geirlandt, qui en fut un des principaux fondateurs, dans l'introduction du catalogue.

En quelques années, et en dépit de moyens singulièrement réduits, cette association a pu acquérir des oeuvres contemporaines de tout premier plan, grâce aux conseils avisés de ses membres. Outre cette politique d'acquisition, le musée, depuis qu'il existe, a mis sur pied d'importantes expositions, malgré un personnel réduit à l'extrême, et malgré l'hostilité, il faut bien le dire, de la majeure partie du collège échevinal de la Ville de Gand. De cette hostilité de la Ville à l'égard du Museum van Hedendaagse Kunst, on ne donnera qu'un exemple: le compte rendu que j'avais fait, ici même, de l'exposition *l'Art en Europe après 1968*, organisée au Musée il y a deux ans, fut brandi contre le directeur du Musée, pour justifier la suppression d'une partie du personnel! Aussi comprendra-t-on que je profite de l'occasion offerte par la présente exposition de la collection pour lever le quiproquo, et m'élever contre un tel usage. Car il va sans dire qu'on ne dialogue jamais qu'avec ses pairs, et qu'une note, même critique, sur une exposition — surtout quand la critique n'est menée, sur un ton volontairement polémique, qu'à l'encontre du "genre" que constitue tout bilan d'une décennie — ne peut en aucun cas remettre en cause l'adhésion globale à l'activité du musée, et l'utilisation de cette critique pour amputer ce musée de ses moyens d'actions relève d'une attitude scandaleusement abusive.

Mais si l'opinion de la presse internationale revêt une telle importance aux yeux de la Ville de Gand, il n'y a plus qu'à souhaiter vivement que l'accueil unanimement enthousiaste réservé à l'exposition actuelle de la collection à Bruxelles rende d'autant plus urgente et nécessaire la création à Gand d'un musée d'art contemporain à part entière, où la totalité de la collection puisse être exposée, et où l'intelligente politique d'expositions temporaires et d'achat puisse continuer d'être menée à bien avec des moyens décents. Urgence d'autant plus grande que la construction d'un musée d'art contemporain à Bruxelles est loin d'être achevée, et que les mauvaises langues se demandent ce qui y sera montré. Sans doute faudra-t-il alors, pour masquer les lacunes les plus criantes, faire appel ... au Musée d'art contemporain de Gand! Pour terminer sur une note moins polémique, un mot du volumineux catalogue de la collection (600 pages), qui est bien plus qu'un catalogue: reflet de la politique originale d'acquisition (où l'initiative individuelle fut et reste prépondérante), chaque oeuvre est *raisonnée* et *argumentée*, non pas en fonction de critères formels (comme tel est encore trop souvent le cas), mais par rapport à ses qualités intrinsèques, qui justifient sa présence au sein de la collection. À ce titre le catalogue constitue un instrument

intelligent et efficace pour comprendre l'intérêt et l'importance des artistes comme des oeuvres qui comptent aujourd'hui.

GEORGES ROQUE

REVOLUTIONS PER MINUTE (THE ART RECORD)/BIG SCIENCE — LAURIE ANDERSON

Première façon: *Revolutions per Minute (The Art Record)*, un album double dont l'initiative revient à la galerie new-yorkaise Ronald Feldman. Le titre laisse entendre que les artistes réunis ici proposent des productions engagées, bien qu'il faille comprendre cette attitude dans un sens très large, en termes d'accessibilité *virtuelle*. La formule du disque pointe directement la question des structures de diffusion du travail artistique. Par son caractère portable et son coût moindre, le disque est *susceptible* d'atteindre une audience plus large...

Comme l'indique Robert C. Morgan dans sa présentation de l'album, il s'agit vraiment d'une exposition en conserve. Tout y est: le texte de catalogue, le mot des artistes, et même — dans la version de luxe — une série de photolithographies parallèles aux pièces sonores. Cette dernière forme fait basculer de nouveau le *Art Re-*

cord dans le champ des médias plus traditionnels. On devine que l'album est basé sur une série de contradictions, entre l'art non-objectuel et celui du marché, entre l'engagement social et la figure de style, entre l'humour critique et la colère. La pratique féministe, notamment, transparaît principalement dans les travaux de Margaret Harrison et Hannah Wilke. L'implication socio-politique se fait surtout au moyen de petites doses qui finissent par s'accumuler, car autrement la production artistique pourrait devenir compromise... ou compromettante. À travers leurs textes, les artistes disent qu'ils espèrent: "*Everything we do that remains in a stable form is an excerpt. I only hope to live long enough to make the excerpts become the map of continuity.*" (Edwin Schlossberg); "*The Pentagon and the Kremlin have written scripts — they can hardly wait for the casting and the production. This track... is a piece of grit in that massive machine — if there are enough pieces of grit the machine may well seize up.*" (Conrad Atkinson).

Conséquemment, les pièces rassemblées ici sont à évaluer en termes de *communication*. Elles transmettent des informations selon différents paliers, depuis les contenus plus directs jusqu'aux plus métaphorisés. La réunion de vingt-et-une compositions permet d'apprécier la variété des approches possibles. Certaines pièces existaient déjà, d'autres ont été créées pour le *Art Record*. Robert C. Morgan suggère une classification simple: "*sound work compositions*", "*allegorical narratives*", "*situations and encounters*", "*songs*" et "*heuristic texts*".

On pourrait voir les choses sous un angle voisin mais plus global, en disant que plusieurs pièces sont des *camouflages*. Cette perspective insiste davantage sur le fait que l'art joue ici avec des sphères généralement conçues



Pochette de disque de Ida Applebroog (*Revolutions per Minute*)

comme distinctes, voire imperméables. Placées sous le signe de la communication, les oeuvres reprennent donc les techniques de l'entrevue-conférence (Eleanor Antin), de la chanson (Hannah Wilke, Les Levine, Thomas Shannon), du message de type radiophonique (Conrad Atkinson). "Really, Is That A Fact?" de Ida Applebroog se calque sur une "tranche de vie", en recréant l'atmosphère absurde et les banalités sociales d'un party. Le rapport avec la connaissance scientifique est un des plus denses, lorsque les recherches de l'art utilisent des instruments de la science (Piotr Kowalski) ou se penchent sur des phénomènes psycho-physiologiques (Todd Siler). Chez Helen et Newton Harrison, la notion d'échange est contenue dans le texte même: "— *We said we were amazed at the diverse interests of scientists. — He said he was amused at the exotic interests of the arts...*"

Dès le moment où la pratique artistique visite un camp voisin, on prend conscience de ce qu'il y a de l'autre côté du miroir, à côté du milieu de l'art, selon un autre système de référence. Une seconde carrière s'ouvre, et depuis l'autre point de vue, *Big Science* est ce qu'on appelle dans le métier un "debut album". Kurt Loder écrit dans *Rolling Stone* (no 373, 8 juillet 82): "*Laurie Anderson calls herself a performance artist, but she's really a new kind of pop star, with a whole new way of — literally — looking at music. Her professional persona is so open-ended that any number of futures seems possible.*" Du reste, l'aspect de ses performances plus récentes s'apparente beaucoup aux spectacles élaborés de certains groupes de "musique populaire". Et ce nouveau disque est une des manifestations les plus directes de l'"infiltration culturelle" dont il est question dans l'entrevue de Laurie Anderson par Robin White pour *View* (Vol. II no 8, janvier 80).

Laurie Anderson collectionne de tout: les voix paranormales, les chansons de Dolly Parton, des avions américains, des cartes postales... Les paroles de ses chansons mélangent une grande diversité d'éléments pour former des structures narratives égarantes, multiples. Les textes réunissent souvent des événements qui paraissent distants ou au contraire, contemporains, mais survenus dans des lieux très différents. Les cassures du récit laissent donc beaucoup de régions ouvertes que l'auditeur peut remplir à son gré. Le sens résultant proviendra éventuellement du collage des parcelles. Cependant le caractère richement hétéroclite des assemblages ne se vérifie pas seulement dans les thèmes: en eux-mêmes les instruments modifiés, comme le violon à archet de néon, suscitent des images puissantes. L'instrumentation des pièces réserve des surprises, car les instruments traditionnels (le violon classique, par exemple) ou marginaux (les cornemuses dans "Sweaters") sont alliés à des dispositifs électroniques et des percussions. Il y a même des résonances orientales (on pourrait très bien faire du tai chi sur *Big Science*...). Punk, funk, new wave, la nature composite de cette musique rassemble une foule d'avenues.

Les oeuvres qui amorcent une réflexion sur la nature du son ou de la communication représentent une des dimensions heureuses de l'album. Pour Douglas Davis, les sons deviennent des personnages ("How To Make Love To A Sound"); Edwin Schlossberg et Todd Siler ont produit des mini-conférences, et la chanson de Thomas Shannon, "Smashing Beauties" donne au sujet une allure dynamique, virevoltante. Le travail du son "pur" prend diverses formes: en certains cas, il se fait à partir de moyens réduits, comme pour Terry Fox (en utilisant un son acoustique sans amplification ou traitement électronique) ou David Smyth (avec des machines à écrire comme instruments à percussion). Vincenzo Agnetti combine des séquences numériques parlées avec les sons tirés d'instruments qu'il a modifiés.

Bien que le *Art Record* réunisse plusieurs grands noms, les pièces sont d'une pertinence inégale. Pour les classiques de la narrativité, tels Eleanor Antin (jouant ses personnages, inlassablement) et Les Levine (le roi du western), pas de surprise. Pas de révélation non plus en ce qui a trait à Beuys, au sujet duquel on ressent surtout l'essoufflement d'une carrière aux confins du vedettariat... D'une façon générale, on peut tout de même conce-

voir l'album comme un document appréciable sur l'état de la production ou de la réflexion d'un certain nombre de créateurs arrivés à un moment précis de leur carrière.

Deuxième façon: les chansons de Laurie Anderson figurent dans le "hit parade" de disquaires, et sur étiquette Warner Brothers! On trouve des critiques de son disque *Big Science* dans la revue *Rolling Stone*, on en parle même dans *Gentleman's Quarterly*, pourquoi pas. C'est une sortie qui fracasse les barrières. Un pas franchi, qui rappelle qu'heureusement les domaines ne sont pas toujours étanches. Tout cela fait réfléchir sur la question des spécialisations exigées par les cadres sociaux: emplois, domaines de compétence, prestiges, juridictions... Paravents mis en place pour éviter l'anarchie!

On pourrait cette fois imaginer l'ensemble du disque et de sa pochette comme une oeuvre en collaboration, au même titre que toute musique enregistrée sur vinyle, enveloppée d'éléments graphiques. Le sentiment s'accroît lorsqu'on se souvient que la production de Laurie Anderson a souvent comporté des petits disques, à l'instar de *Let X = X* publié dans *Artforum* (février 82). À cette occasion, il y avait même une invitation amusante, puisque le bricolage final de la pochette du disque revenait au lecteur.

Bien sûr, il est difficile de parler de "performances en boîte", et les chansons constituent déjà une facette autonome au sein des intérêts multiples de Laurie Anderson. L'oeuvre entier est comme un édifice à plusieurs étages, avec des fondations de sculpture (les instruments modifiés), la dimension corporelle de l'exécution musicale, la musique elle-même, et la performance à l'intérieur de laquelle tout le reste s'emboîte.

Il faut parler de séduction: la musique de Laurie Anderson génère un effet-synthétiseur. Les pièces commencent par un rythme régulier qui va en se complexifiant, par superpositions. Quelque chose est mis en scène et monte graduellement, une sorte de rigueur, de mystère. Quelque chose d'obsessif qui transporte et enveloppe l'auditeur, une euphorie précisément comparable à celle que procure le timbre du synthétiseur. La grande régularité des pulsations de fond fait que l'on devient particulièrement attentif aux moindres paroles prononcées ou chantées, même si elles semblent banales. D'ailleurs le climat spécifique de chacune des pièces musicales se crée avec une rapidité étonnante, en quelques phrases, et par les inflexions de la voix; le tout oscille entre l'insécurité et le plaisir. Ainsi, l'atmosphère inquiétante de "From The Air" ou "Born, Never Asked":

It was a large room. Full of people. All kinds. And they had all arrived at the same building at more or less the same time. And they were all free. And they were all asking themselves the same question: What is behind that curtain?

"Born, Never Asked"

À l'opposé, "Walking And Falling" propose une situation unique par son intimité et son épuration. Au sujet des méandres du désir et de l'amour.

Petites stratégies des textes: Laurie Anderson utilise des simplifications syntaxiques, en faisant discourir des personnages. Elle fait entrer l'auditeur dans le dialogue, ou le prend comme confident:

You know. I think we should put some mountains here. Otherwise, what are the characters going to fall off of?

"Big Science"

À première vue, les paroles paraissent trop simples, d'où l'envoûtement; en réalité, c'est qu'elles proviennent du quotidien. Féminisme, urbanisme, capitalisme, les questions profondes sont posées sur un ton élémentaire:

He said: Isn't it. Isn't it just. Isn't it just like a woman? She said: It's hard. It's just hard. It's just kind of hard to say.

"It Tango"

And he said: Well just take a right where they're going to build that new shopping mall, go straight past where they're going to put in the freeway, take a left at what's going to be the new sports center, and keep going until you

hit the place where they're thinking of building that drive-in bank...

"Big Science"

L'humour discrètement cynique joue sur l'absurde:
You were born. And so you're free. So happy birthday.

"Born, Never Asked"

C'est donc une critique sociale qui se glisse partout, sans être le but avoué...

DENIS LESSARD

ROLAND POULIN

Galerie France Morin, Montréal
17 avril — 15 mai

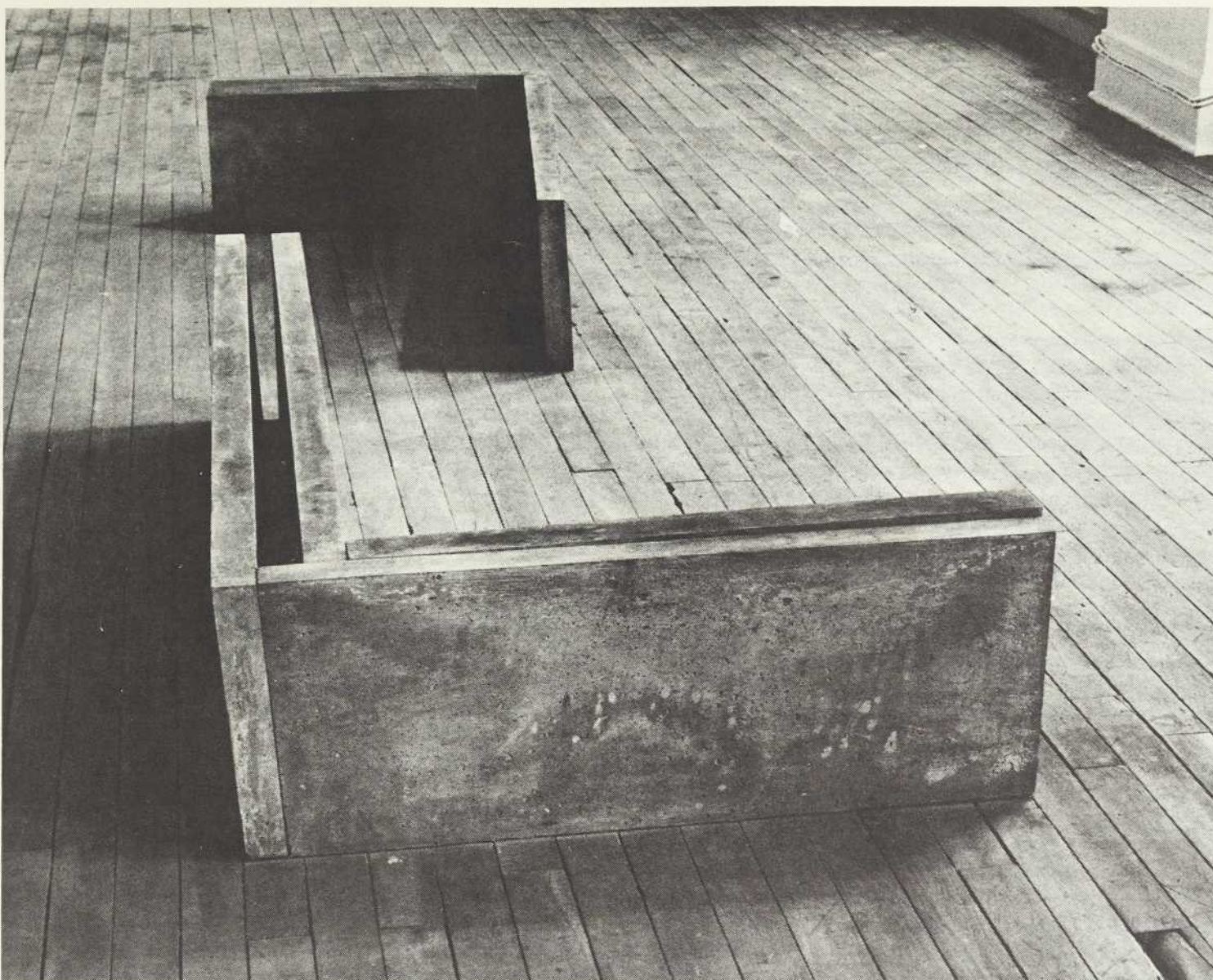
Persuade yourself, I say, that your original perception of the situation was damaged by not having taken into account all of the variables (for example, my instructions) and that the imminent disaster that hangs in the sky above you can be, with justice, downgraded to the rank of severe inconvenience by the application of corrected thinking.

Donald Barthelme, *What to Do Next*

Roland Poulin expose une seule sculpture et sept paires de dessins. Je ne parlerai que de la sculpture. La disposition des oeuvres semble autoriser ce désaccouplement car la galerie est divisée en deux, le long des piliers, mais par l'éclairage surtout. La sculpture occupe le côté des fenêtres et baigne dans leur lumière (deux projecteurs, placés en angle très prononcé, ne servent qu'à accentuer la netteté de l'ombre projetée, ils n'influencent pas sur la teinte bleutée qui imprègne la sculpture). Les dessins, eux, sont traditionnellement éclairés par la lumière jaune électrique, si ce n'est que justement la juxtaposition des deux teintes ouvre les yeux à l'arbitraire de cette convention.

La force de cette convention persiste sans doute puisqu'après avoir été un moment ébloui par la lumière vive qui est réfléchiée par les dessins, le regard se tourne irrémédiablement vers la lueur qui émane de la sculpture. La lumière et son absence jouent un rôle important dans la perception de cette oeuvre et son utilisation est une constante dans le travail de Roland Poulin depuis plusieurs années. Elle est ici soigneusement canalisée de façon à découper nettement certaines arêtes et surfaces et à en rejeter d'autres dans une ombre relative. Tour à tour, d'une part elle rend claire, révèle la complexité de l'orientation de certains éléments en rapport avec l'ensemble, soulignant avec insistance la masse d'informations que nous avons à enregistrer (si, par hasard, nous avons décidé d'assumer notre condition de scrutateur); d'autre part elle obscurcit, rend trouble la perception d'autres éléments qui, devenus ombres, réfléchissent en abîme le caractère transitoire de chacune des perceptions qui surgissent dans l'esprit qui tente de reconstituer la forme globale. Inversement, la lumière peut faire paraître semblables deux éléments pourtant minutieusement différenciés en les éclairant d'une lumière égale et l'ombre peut, par l'angle de projection, servir à son tour d'instrument de mesure. Finalement l'ombre, absence, acquiert une physicalité troublante lorsqu'elle est enserrée dans un étroit corridor alors que la lumière, présence, se disperse dans le vide laissé par l'écart entre les deux moitiés de la sculpture.

Ce va-et-vient, entre des pôles, de la lumière est aussi le mouvement qui s'élabore dans l'esprit du spectateur et dans l'acte de perception de l'oeuvre entre deux modes d'appréhension, de représentation du réel. L'un relève plus spécifiquement de l'analyse, de l'inspection du détail, utilisant la mesure, la comparaison, attentif à l'irrégularité, à la différence, il recherche et accumule des vues partielles, des informations. L'autre est généralisateur,



Roland Poulin, *Insu*, 1981, ciment alumineux, 400 x 41 x 122 cm

vision schématique, instantanée et globalisante de la forme prégnante. Le mouvement entre ces deux regards est perpétuel. Le premier objective la perception de l'oeuvre mais est incapable de réunir l'ensemble des informations pour construire une représentation qui "apaise" l'esprit. Le second propose des représentations intelligibles mais réductionnistes et donc constamment niées par le regard objectivant. Les deux visions sont antithétiques mais le spectateur se rend compte graduellement qu'elles sont inséparables et toutes deux nécessaires à la perception de l'oeuvre.

Le travail qui impose cette lecture est subtil et complexe. Chaque dénivellation, chaque angle et chaque orientation sont soigneusement calculés de façon à décevoir un regard trop rapide. Ce qui apparaît comme étant une organisation relativement régulière, formée de polyèdres réguliers, s'avère un ensemble d'éléments hautement irrégulier et proportionnellement plus complexe, plus irréductible à la représentation. Chacun de ces écarts (qui, invariablement, prend une connotation négative: déformation, gauchissement, altération, ou imperfection, d'où un certain malaise ou du moins une certaine charge émotive qui accompagne et s'empare du regard) est découvert à travers un examen attentif: les deux poutres qui forment le corridor ne sont pas parallèles, ni égales en longueur, les deux parties de la sculpture ne sont pas à la même échelle, tel plan est légèrement incliné, etc. Toutes les composantes qui entrent dans l'acte de perception d'un volume font l'effet d'un travail, d'une subversion.

Depuis plusieurs années, Poulin s'est affirmé être un sculpteur obstiné et patient. Sa manière de travailler est essentiellement cumulative, chaque oeuvre est un moment dans l'ensemble et chaque résolution formelle, un acquis intégré dans les oeuvres suivantes. Avec cette sculpture, il abandonne la figure quadrangulaire bien que, et ceci est caractéristique de sa démarche, la forme rappelle celle d'un quadrilatère éclaté. Étape, puisque les sculptures suivantes, semble-t-il, ne feront plus référence au quadrilatère. La forme prégnante, globalisante est déjà ici ébranlée et ne conserve sa force peut-être qu'uniquement grâce au souvenir des sculptures précédentes, sorte d'habitude perceptuelle. La forme prégnante est

maintenant "parcellisée", les attentes portent sur des organisations fragmentées, on s'attend à ce que les deux poutres soient parallèles ou à ce que les deux parties soient de la même échelle mais il n'y a plus d'attente au niveau de l'ensemble de la sculpture (sinon, encore là, par le souvenir). Il semble que Poulin va maintenant tendre vers des formes où la prégnance est moins visible et où l'analyse, la mesure deviendra plus difficile, voire impossible et peut-être absurde.

Il est dangereux d'exposer une seule sculpture, elle prend, dans son isolement toujours un peu "dramatique" et théâtral, une importance de l'ordre du *statement* qu'elle doit être à même de justifier car ou c'est la sculpture qui est suffisante ou c'est l'artiste qui le devient dans l'esprit du spectateur mécontent. Le travail de Poulin s'accommode très bien de cette solitude qui provoque et appelle un examen minutieux et prévient certains jugements hâtifs comme celui entendu lors de l'exposition *Quadrature* "tiens, un carré, encore du minimal". Un dernier mot, sur la possibilité que Roland Poulin soit un sculpteur minimaliste qui perdure. Un des dogmes de la sculpture minimale veut que l'objet soit clairement et instantanément perceptible par le spectateur ou, comme le dit Robert Morris dans *Notes on Sculpture*: "(that) one sees and instantly "believes" that the pattern within one's mind corresponds to the existential fact of the object", or c'est précisément ce dogme, dont le caractère "positiviste" exprime bien l'utopie d'une communication sans contrainte que véhiculait l'art minimal et conceptuel, qui fait ici l'objet d'un discours critique serré et rigoureux.

SERGE BÉRARD

HENRY SAXE

Galerie Gilles Gheerbrant, Montréal
13 mars — 15 avril

Things slowly curve out of sight
until they are gone. Afterwards
only the curve
remains

Richard Brautigan, *Loading Mercury With a Pitchfork*

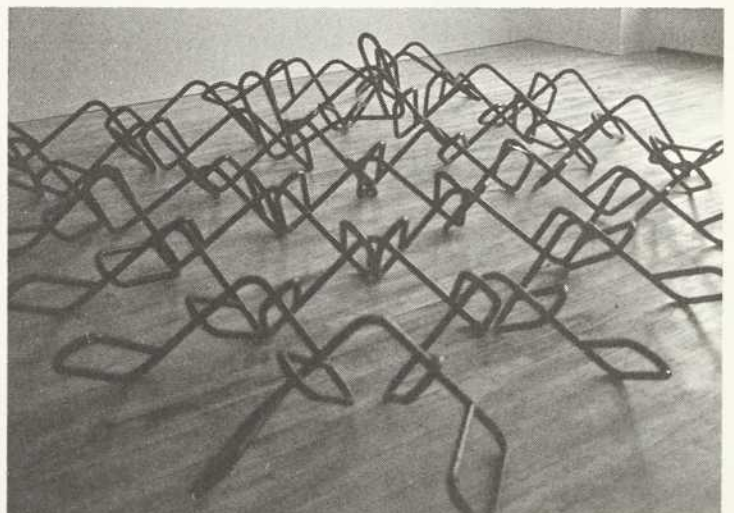
Il est toujours un peu troublant d'aller à une exposition d'art contemporain "ancien". Peut-être est-ce un sentiment analogue à celui que l'on éprouve à revivre certaines expériences de jeunesse: recul gêné et en même temps familiarité qui permet un regard moins embarrassé, plus ouvert. Il faut dire aussi qu'hier, cela semblait une merveilleuse idée que de passer à travers une bouteille de tequila et d'en entamer une deuxième alors qu'aujourd'hui, le dérèglement de mes facultés connotatives qui me fait considérer le petit édifice qui abrite, entre autres, la Galerie Gilles Gheerbrant comme étant possiblement la version punk rêvée d'un petit chalet suisse échappé en territoire urbain me fait douter de la pertinence d' (1) avoir entamé une deuxième bouteille et (2) avoir choisi de visiter l'exposition Henry Saxe le lendemain.

Et effectivement, la réalité de ce que j'ai à faire s'impose brutalement à ma conscience sous la forme de tubes, pliés deux fois à chaque extrémité et enfilés les uns dans les autres, le tout suspendu au mur; sous la forme de petites chenilles de tracteur enroulées sur elle-mêmes; sous la forme d'une sorte de filet métallique rigide et pourtant mal tendu et sous la forme, lointaine et un peu floue de Gilles Gheerbrant qui me dit bonjour. J'ajuste mon focus, dis "tiens, il n'y a pas d'oeuvres de *The Instrumental Series*?" Et ainsi s'engage une conversation d'un laconisme classique, de type western, où je suis probablement John Wayne recevant son oscar, Gheerbrant, Clint Eastwood et les oeuvres, le désert du Nevada entre les années 1967 et 1972: *minimal landscape* à l'état naturel.

Qui se souvient encore de la "nomination craze that was sweeping the plains of contemporary american art" dans ces années là? *Systemic Painting, Serial Art, ABC art, Literalist Art, Specific Objects*, et j'en passe... Temps heureux où les artistes étaient résolument en marche vers l'essence de l'art et où l'assignation de génériques à des groupes d'oeuvres avait au moins la qualité de condenser l'essentiel du programme en un mot, *Objecthood* ou même en trois lettres: *ABC*.

Que dire de ces oeuvres d'Henry Saxe faites entre 67 et 72? La notion de hasard, soit par le déplacement de la structure d'un "filet" par le spectateur ou par les conditions du sol sur lequel il repose, *pourrait* être une variation intéressante sur le concept de série. Mais ce n'est pas suffisant pour faire de ces oeuvres autre chose qu'un

Henry Saxe, *Seaplex*, 1970, 36 éléments, tubes d'acier, dimensions variables (env. 7 x 7 m) photo: Yvan Boulerice



témoignage, de valeur moyenne, sur la sensibilité de l'art contemporain canadien à cette époque. "The Instrumental Series" est un témoignage beaucoup plus valable de l'intelligence d'Henry Saxe, dommage.

En passant, demandez, la prochaine fois, à Gilles Gheerbrant qu'il mette en marche sa petite statuette de Niki de Saint-Phalle sur une base tournante électrique de Tinguely, une grosse bonne femme bariolée, sorte de *Blimp* féministe qui, placée contre la vitre, semble évoluer voluptueusement au-dessus du complexe Desjardins: beaucoup plus amusant que le *Dinner Party*.

SERGE BÉRARD

NANCY SPERO

Galerie France Morin, Montréal
22 mai — 19 juin 1982

C'est par le biais d'un accrochage réparti chronologiquement en deux volets qu'on aura choisi d'exposer, pour la première fois à Montréal, le travail de Nancy Spero. Dans un premier temps, et se développant sur la quasi-totalité des murs de la galerie, la présentation d'une seule oeuvre, récente et "totale": *The First Language*. Le second volet, du type "oeuvres choisies", regroupait quelques segments extraits de séries plus anciennes: les *War Paintings* (1966-1970) et *Artaud Paintings* (1969-1970).

Soulignons d'abord l'idée plutôt heureuse d'une présentation légèrement historique, appréciable en ce qu'elle permet, en marge des allures trop polies de la formule rétrospective, la reconnaissance des éternels critères d'unité et de rigueur (et pourquoi pas) - mais plus encore en ce qu'elle souligne, quoiqu'à rebours, un semblant d'évolution, en fait un déplacement des choix, qui irait du spécifique au général, d'un propos fortement émotif à l'identification des véhicules sociaux, mythes ou archétypes, porteurs de cette même émotivité.

En effet les séries *Artaud Paintings* et *War Paintings*, malgré l'universalité des thèmes abordés ou leur inscription dans l'actualité de l'époque, participent avant tout de l'aveu, et pour cette raison peut-être s'avèrent "autrement" efficaces. Ainsi y devine-t-on, dans la retranscription manuelle de certaines phrases d'Artaud, l'identification de Spero à l'homme de théâtre, par ailleurs cité sous son jour le plus noir, le plus angoissé. Et il en va de même de cette sincérité presque naïve, que révèle l'utilisation métaphorique de la sauterelle dans la représentation d'hélicoptères de l'armée américaine.

Le caractère à la fois émotif et spécifique de ces deux séries doit être rapproché du renouvellement en profondeur que connaît alors le vocabulaire de l'artiste; il y a passage de la peinture sur toile à l'oeuvre sur papier (quoique toujours travaillée de peinture), d'une pratique solidement campée par la tradition à une technique plus

souple, à un travail que l'artiste, dorénavant, posera directement sur le mur.

Car il importe de noter, et come étant liée à cette liberté nouvelle sur le plan technique, la recherche menée par Spero (en fait centrale à tout son oeuvre) d'une possible équivalence entre déterminismes sociaux et réalités plastiques, ce dernier terme étant ici posé comme unique et entier, c'est-à-dire porteur d'une force qui lui est propre et qu'un choix limité de sujets, tels l'angoisse et la guerre, viendrait corroborer, voire amplifier.

Au-delà d'une symbolique des formes et des couleurs, et à l'opposé du caractère univoque des habituels rapports de causalité ("on peint gris parce qu'il y a guerre" ou, pire encore, "il y a guerre puisqu'on peint gris"), il s'agit ici d'exacerber les données en cause (plastiques et sociales), de les grossir en les alimentant l'une par l'autre, de reconnaître en somme qu'elles sont toutes deux, cruellement, exutoire et violence. L'opposition forme/contenu, par trop réductrice, se voit ici substituer un travail plus global, et comme tourné vers l'intérieur, par lequel deux réalités distinctes — disons guerre ou angoisse d'un côté, peinture de l'autre — concourent l'une par l'autre à l'affirmation d'une même nature, unique dans ses fondements quoique divergente, plurielle quant aux lieux et formes de ses manifestations.

Bien qu'elles soient voisines dans la production de l'artiste et également chargées sur le plan de l'expression, les *War Paintings* et *Artaud Paintings* diffèrent grandement du point de vue de leurs caractéristiques formelles. Dans un cas comme dans l'autre il s'agit d'oeuvres sur papier, posées directement au mur et dont la présentation, du fait de cette liberté, fera sens d'elle-même. Mais alors que Spero, dans son association de l'hélicoptère à l'image de la sauterelle, travaille cette image dans son rapport direct avec le support, les *Artaud Paintings* recourent en partie à la technique du collage, intéressante ici pour ce qu'elle connote de retenue, de distance critique.

Les formes ouvertes et partiellement évidées des *War Paintings*, dont le caractère gestuel se trouve accentué par une libre application de la couleur sur le support, font place avec Artaud à l'introduction d'un "niveau intermédiaire", celui du papier peint ou imprimé, découpé puis collé. Le geste pictural est ici retenu, contenu à l'intérieur d'une activité probablement ultérieure à son accomplissement, le découpage. Cette retenue, loin d'infirmier la sensation première d'un travail puissamment émotif, tend plutôt à déplacer l'émotion, à l'écarter du champ de la représentation par l'apparition du texte. Car ce qui reste d'indiscipline, de violence par le geste, se verra en grande partie assimilé au domaine du langage, c'est-à-dire limité aux inégalités d'une retranscription manuelle de certaines phrases (choisies) d'Artaud. En conséquence de quoi l'imagerie exploitée se fera plus "historique", se chargera d'archétypes que le collage, en ce qu'il tient toujours un peu du prototype, viendra appuyer sur le plan formel.

De ce point de vue *The First Language*, volet le plus actuel de cette présentation bipartite, serait une sorte d'aboutissement, la conclusion d'expériences antérieures. Précisons d'abord qu'il s'agit d'une longue frise de papier fait main (190 pieds de long par 20 pouces de haut, le tout divisé en modules mis bout à bout et collés au mur) que des formes ou silhouettes humaines, colorées, imprimées ou collées, scandent plus ou moins régulièrement. En d'autres lieux, lors de présentations antérieures, Spero aura choisi d'exposer le tout en une seule bande horizontale; à Montréal l'ensemble était réparti sur trois niveaux, (et voulu tel par l'artiste), preuve supplémentaire de l'importance accordée par Spero au potentiel signifiant de l'accrochage lui-même.

De fait, *The First Language* tire une bonne part de ses qualités expressives du contraste entre l'ampleur de son étendue et l'apparente fragilité de son mode d'exposition. Pour cette raison peut-être, et du fait de l'absence d'intervention manuelle directe sur le support, on serait tenté de croire en un nouveau déplacement de l'émotivité, qui maintenant dépasserait l'oeuvre, rejoindrait en quelque sorte le champ de sa mise en oeuvre. Les dimensions de l'ensemble, sa dispersion sur plusieurs murs, la fabrica-

tion artisanale du papier, le recours aux techniques de l'impression, seraient ainsi les nouveaux pôles de cet investissement émotif, l'équivalent du caractère gestuel des *War Paintings* ... ce qui reviendrait à confondre dépense physique et investissement émotif, le travail fait sur l'oeuvre et celui qu'opère l'oeuvre, d'elle-même.

Car la force de *The First Language* réside plutôt en ce qu'elle présente d'archétypes — c'est-à-dire que cette force repose là où le traitement de la forme, pour avoir perdu sa liberté initiale (les formes sont maintenant collées ou étampées) rejoint le caractère analytique de la "réalité" représentée. *The First Language*, par l'accumulation d'archétypes, de formes densément codées, tient à la fois du filtre et du moule; il cerne ce qui, à notre insu, véhicule l'émotion et en contrôle le débit comme la teneur. Non plus déplacée, cette dernière se voit maintenant "ramassée" rapprochée de l'"histoire".

PIERRE LANDRY

FILMS EXPÉRIMENTAUX

Véhicule Art, Montréal
14-15-16 mai

Si le Festival international du nouveau cinéma et le Cinéma Parallèle nous permettent de découvrir à Montréal, un cinéma produit et distribué en marge du circuit commercial, de plus en plus musées et galeries s'intéressent particulièrement, parmi ces films *indépendants* aux frontières imprécises et changeantes, à ceux dont les codes communs avec les arts plastiques s'avèrent plus nombreux qu'avec ceux du cinéma de fiction classique: un cinéma qualifié aujourd'hui d'expérimental.

Chaque film expérimental constitue en quelque sorte une prise de position à propos de l'objet d'art cinématographique. Compte tenu de la diversité des techniques, de même que des conditions économiques et politiques, les nombreuses perspectives se recoupent toutefois en dimensions nettement repérables selon l'utilisation faite du médium. À cet égard, le programme de Véhicule Art apparaît éloquent: les dix-huit films présentés illustrent les grandes tendances esthétiques de ce cinéma de recherche, de la fin des années soixante à aujourd'hui.

Se rattachant à la tendance "structurelle" dont "l'insistance est mise sur la configuration"¹, développée à la fin des années soixante, particulièrement aux États-Unis mais aussi au Canada, au Japon et en Allemagne, notons d'abord le film *Migration* (1969, 11 min) du Canadien David Rimmer. Dans ce film, le vol d'une mouette devient une véritable traversée de l'espace-temps allant du microcosme au macrocosme, par des procédés de ralenti et d'accélération, d'arrêt sur l'image qui en vient même à se tordre et à brûler comme si elle était prise dans le projecteur, d'alternance d'images positives et négatives, de refilmages et de reprise en boucle. *The Dance* (1970, 5 min) du même auteur, fait avec la pellicule présentant un couple qui valse, et structurée en forme de boucle, illustre ensuite la volonté d'opter encore davantage pour l'image fixe et le tirage optique, afin de permettre aux images de révéler tout leur pouvoir hypnagogique, les laissant accaparer peu à peu notre champ perceptif et emplir totalement notre conscience.

De nombreux autres films, bien que se greffant aussi à la tendance "structurelle", ne présentent pas les caractéristiques majeures des oeuvres de la fin des années soixante. *The Performance* (1973, 12 min) de la Québécoise Lois Siegel, repose essentiellement sur une organisation de "performances filmées", et présentées en alternance, organisées autour d'un leitmotiv: l'image surexposée d'un homme vêtu de blanc qui applaudit, rit, etc. Lois Siegel cherche ici à intégrer à l'oeuvre cinématographique la problématique du spectateur, question fondamentale de la postmodernité. Les films de l'Américain Robert Rayher, qui travailla aussi au Canada, se rattachent à cet esprit de recherche en dehors des sentiers battus: *Still*



Nancy Spero, *The First Language*, 1981, 51 cm x 60 m (detail)
Photo: Jonathan Wenk

Life no 1 Cherries (1978, 7 min) utilise la caméra statique, mais l'effet de répétition exacte et consécutive du plan de mains qui procèdent à l'énucléation d'une cerise à l'aide d'un couteau provient ici d'une étonnante performance et non d'une reprise en boucle d'un même plan. Ses films ultérieurs, *Eclipse* (2 min), *Eureka* (5 min) et *Yelling Fire* (5 min) s'attachent à explorer davantage la lumière, la couleur (emploi de filtres) comme agents transformateurs du réel environnant perçu selon la perspective monoculaire que restitue l'objectif de la caméra. *Presents* (1981, 91 min) de Michael Snow demeure toutefois le film qui illustre le mieux les mécanismes de la représentation et l'impression de réalité au cinéma, par une déconstruction systématique de l'organisation traditionnelle des divers éléments de narrativité: le son, le décor et les mouvements de caméra deviennent les nouveaux embrayeurs de la fiction alors que les plans tirés de la vie réelle apparaissent fantomatiques, artificiels. Michael Snow démontre ainsi que l'illusion esthétique parfaite de la réalité au cinéma, apparaît inséparable d'une série de manipulations indispensables. Il se pose le problème du réel au cinéma, de sa restitution par la pellicule impressionnée.

Bien que le film "structurel" fut fécond par l'effet d'éclatement du médium qu'il provoqua, la tendance au surréalisme (contre laquelle le film "structurel" a réagi historiquement) demeure encore aujourd'hui une voie importante du film expérimental. Les films présentés se rattachant à cette dimension dont l'histoire remonte à l'avant-garde européenne à la fin du muet, sont *Anamnesis* (1969, 18 min) et *Audition* (1973, 40 min) du Hollandais Frans Zwartjes, de même que *Eraserhead* (1978, 85 min) de l'Américain David Lynch. Les films de Zwartjes suivent la trame analogique et fluide du fantasme. Les couches les plus enfouies de notre inconscient se réveillent à la vue de ces personnages outrageusement maquillés, de sexe incertain, qui se prélassent dans un monde de fixations servant à créer un véritable cérémonial érotique: matières culinaires (*Anamnesis*), fétichisme (*Audition*). Tout ce rituel se voit magistralement traduit au niveau cinématographique par l'importance accordée à la caméra agissante, voire agressive, et un montage bref. *Audition* à cet égard, est construit comme une véritable partition musicale. Quant à David Lynch, il a radicalement renouvelé par son film le genre surréaliste. Le prétexte narratif est fort mince et les références psychanalytiques abondent (perte et conquête de son identité, fantasmes sexuels, désir de meurtre), de même que les allusions symboliques correspondantes (ouvertures béantes: fenêtres, portes, ascenseurs, etc.). C'est toutefois le travail cinématographique qui importe dans *Eraserhead*: l'emploi du noir et blanc, la technique de l'animation, l'éclairage contrasté hautement expressionniste, le grain de la pellicule, les surimpressions, et surtout le traitement particulier de la bande sonore qui laisse entendre des sons industriels amplifiés, des craquements de vieilles portes, les cris insupportables d'un bébé, etc. L'inquiétude dégagée par le traitement du film devient traumatisante à la limite. La veine surréaliste, avec *Eraserhead*, montre qu'elle n'est pas encore épuisée.

La Mort de Maria Malibran (1972, 104 min) de Werner Schroeter, était le seul film au programme correspondant à l'esthétique baroque, mais ce film fait toutefois figure de prototype, tant pas sa thématique fondamentale de la mort, du temps et du mouvement, que par les jouets de l'illusion correspondants.² Cette dimension du cinéma expérimental fut souvent occultée, les oeuvres qui s'y rattachent se soumettant mal à l'analyse réductrice. Il suffit pour s'en rendre compte, de penser à certains films de Kenneth Anger, ou encore à l'étonnant *Salome* (1972, 80 min) de Carmelo Bene, présenté pour la première fois à Montréal au 10e Festival international du nouveau cinéma et que la critique a passé sous silence. Le baroque au cinéma, c'est bien sûr la surcharge stylistique, l'inflation généralisée de la forme, le paraître devenant la thématique fondamentale de l'oeuvre dans toute la fatalité "décadente" qui s'y rattache, la vie et la beauté apparaissant comme des mirages vite estompés. Ces variations sur la mort de Maria Malibran au rythme des pasos dobles, airs d'opéra, rocks ou bel canto, ce sont surtout celles des séquences dont le rythme ralenti donne l'illusion d'une répétition à l'infini; celles des personnages désincarnés au visage "masqué" de fard, au sexe imprécis, dont l'outrance du jeu et le hiératisme des attitudes atteignent un

degré d'inflation exceptionnel; celles des continues disjonctions entre les voix désynchronisées et le moment réel vécu. L'image, dans *La Mort de Maria Malibran*, n'a pas à signifier, elle prend son autonomie dans toute sa force poétique.

Le cinéma expérimental possède aussi sa tradition documentaire. Peter Kubelka, père du film "structurel", n'a-t-il pas réalisé *Unsere Afrikareise* (1961-66, 13 min), et le film qui remporta le grand prix du meilleur film documentaire au Festival de Venise en 1964 n'est-il pas *The Brig* (68 min), mise en scène du Living Theatre qu'ont filmée les frères Mekas? Évidemment, dans ces documentaires dits expérimentaux, l'écart avec la tradition spectaculaire du genre s'impose. *This is Only a Test* de la Canadienne Erosetta Stone (1980, 10 min) et *Winifred Wagner* de Hans-Jürgen Syberberg (1975, 105 min) apparaissent comme les deux oeuvres au programme de Véhicule Art correspondant à cette tendance. *This is Only a Test*, qui rend compte d'un essai nucléaire dans une région glacière, met en question la fragile démarcation entre essai et réalité, paix et guerre, fiction et réalité au cinéma. *Winifred Wagner* apparaît d'abord comme le film le plus simple et le plus élémentaire qui se puisse imaginer. Winifred Wagner étant filmée en plan fixe dans un lieu clos, sa maison de Bayreuth, et il semble de prime abord que le réalisateur se soit contenté de récolter un témoignage important sur les coulisses du III^e Reich. Mais la question du "point de vue" prend progressivement une importance qui parvient à rendre inopérants les rapports fiction/documentaire: un choix esthétique important de Syberberg (les inserts en forme de questions, d'interventions, de référence) et les propos de Winifred Wagner qui abondent en contradictions nous instruisent sur la volonté farouche du personnage filmé d'adoucir l'Histoire, alors que pour le réalisateur ce sont les mythes historiques et culturels qui ont préparé et engendré le nazisme qui importent. Au-delà de la tradition purement documentaire, le film s'intègre au propre univers de Syberberg.

Pour illustrer le New Wave newyorkais, les films *Subway Riders* d'Amos Poe (1980, 101 min), *Underground U.S.A.* d'Eric Mitchell (1980, 8 min) et *Permanent Vacation* de Jim Jarmusch (1980, 80 min) furent présentés. Le mouvement underground américain du début des années 60, en portant l'accent sur le contenu à des fins de révolte, a assoupli les règles formelles du langage filmique. La tendance "Punk", qui se rattache par sa thématique marginale à l'underground, réintroduit toutefois sur le plan formel une narrativité fort décousue, mais qui reste très conventionnelle. Ces films indépendants supportent mal le qualificatif d'expérimentaux. Ils se situent à l'extrême limite. La réapparition de tels films en 1980, leur filiation avec l'underground américain (il est révélateur qu'Andy Warhol ait récemment qualifié Amos Poe de meilleur réalisateur de la ville de New York) déterminent un choix esthétique répondant à un fait de civilisation qui reste à étudier...

L'initiative de Véhicule Art de nous présenter un nombre important de films expérimentaux est louable. Nous avons tenté d'en faire une lecture en les regroupant selon certains paramètres. Si toutes les dimensions du cinéma expérimental n'étaient pas présentées — entre autres, l'animation abstraite — le programme demeure impressionnant. Un seul fait reste à déplorer: les nombreuses erreurs dans l'identification des oeuvres inscrites au feuillet annonçant l'événement.³

MICHEL LAROUCHE

NOTES

1. Sitney P.A., "Le film structurel", *Cinéma: théorie, lectures*. Textes réunis et présentés par Dominique Noguez. 2e éd. Paris, Klicksiek, 1978, p. 338.
2. Voir à ce sujet l'ouvrage méconnu de Pierre Ptiot, *Cinéma de mort. Esquisse d'un baroque cinématographique*. Fribourg, éd. du Signe, 1972, 93p.
3. Pour ne relever que les plus importantes, notons: Eronica Stone pour Erosetta Stone, *The Performer pour The Performance*, Presence de Michael Snow pour *Presents* de Michael Snow, *Subway Riders* au lieu de *Subway Riders*, le film *La Mort de Maria Malibran* dure 104 min et non 75 min.

LE FESTIVAL DES FILMS DU MONDE / THE WORLD FILM FESTIVAL

Montréal, août 1982

Au centre d'une polémique et d'une contestation (notamment de la part des distributeurs locaux indépendants), comme cela est maintenant devenu une tradition, le 6^e Festival des Films du Monde a finalement pu avoir lieu grâce à une subvention accordée in extremis par le Gouvernement du Québec.

Malgré la défection de quelques gros canons annoncés à grand renfort de publicité (*Parsifal* de Syberberg, *Maman a cent ans* et *Doux moments du passé* de Carlos Saura, *Fitzcarraldo* de Werner Herzog, *L'ombre de la terre* de Taieb Louhichi, *Doux aveux* de Fernand Dansereau, *Nicaragua Sandiniste* de L. Benvenuto, etc.) et malgré le boycott des distributeurs locaux indépendants ayant entraîné le retrait de plusieurs oeuvres, environ 120 films de long métrage y furent néanmoins présentés, du 19 au 29 août, répartis dans diverses sections: Compétition officielle (19), Hors concours (19), Cinéma espagnol d'aujourd'hui (10), Cinémas de l'Amérique latine (6), Cinéma d'aujourd'hui et de demain: production canadienne et québécoise (10), production étrangère (22), Hommages divers (17), ainsi qu'une "sélection" de films offerts dans la cadre du Marché (19).

Comme à chaque année, la Compétition officielle y fut d'une rare médiocrité. Venant après Berlin et Cannes (deux manifestations compétitives) et tout juste avant Venise, ce Festival n'est aucunement en mesure d'attirer à Montréal les cinéastes de valeur pour participer à cette section compétitive, laquelle ne recueille de ce fait que des miettes, sinon des déchets, au milieu desquels s'égarant parfois quelques films "sympathiques".

Les sections consacrées à un cinéma national (en l'occurrence le cinéma espagnol, cette année) et aux Cinémas de l'Amérique latine y furent tout aussi déliquescents. Comme par le passé, ce sont les sections Hors concours et Cinéma d'aujourd'hui et de demain qui ont réservé les meilleures surprises. D'ailleurs, la plupart des films qui y figuraient venaient tout juste d'être présentés à Cannes.

Comme on peut le constater, une telle avalanche n'est pas sans faire problème au plan de la qualité des oeuvres. Le meilleur et le pire s'y côtoient, sans distinction. De fait, seulement le tiers des films projetés dans le cadre des cinq premières sections (les seules ici prises en considération) offrait un certain intérêt et les oeuvres majeures, accomplies, maîtrisées de part en part, se comptaient sur les doigts de la main. Voyons quelques-uns de ces films, toutes sections confondues.

Bonne occasion de revoir *Passion* de Jean-Luc Godard, et de l'aimer davantage que lors d'un premier visionnement à Cannes. Sous ses dehors déconcertants, brouillons en apparence, l'oeuvre est rigoureuse, maîtrisée presque de part en part. Pour simplifier et aller à l'essentiel, ce film c'est en quelque sorte la "Nuit américaine" de Godard, à sa façon plus personnelle mais tout aussi mythique que celle de Truffaut en définitive. Manifeste en faveur de la liberté créatrice du cinéaste, en faveur de son droit à la recherche et au tâtonnement (que les agents économiques, politiques et autres lui dénie), *Passion* plaide pour l'abolition de la traditionnelle "histoire" au cinéma, avec un début et une fin (souvent prévisible), voire de la narration pure et simple, pour que soit levée l'obligation de fournir un scénario préétabli, et en bref, pour que l'artiste soit totalement libéré des contraintes et des pressions du pouvoir économique (par producteurs et distributeurs interposés), etc. Pour ce faire, Godard a recours à une approche aléatoire, mais pourtant non exempte elle-même de contradictions. Ainsi, dans son désir d'échapper à la servitude de cette traditionnelle "histoire", il ne raconte rien de moins, en définitive, à travers une approche certes non linéaire, éclatée, que l'histoire du tournage d'un film pour la télévision, d'un



Jean-Luc Godard, *Passion*

tournage en panne et qui piétine à cause de l'obsession maniaque de son réalisateur à vouloir capter la lumière juste (notamment pour la reconstitution de divers tableaux). Au cinéma, plus qu'ailleurs peut-être, tout est avant tout affaire de lumière, d'éclairage, et il n'est que juste d'insister sur cette dimension et sur les problèmes que rencontre tout cinéaste désireux d'en jouer librement (les limitations économiques permettant rarement une expérimentation poussée à ce niveau). Ici, les références à certains tableaux de Rembrandt, Goya, Delacroix, etc., visent à illustrer cette problématique à travers l'oeuvre qui est en train d'être produite pour la télévision... Ce faisant, Godard en profite donc pour régler ses comptes avec les producteurs qui ne comprendraient rien au travail du cinéaste, et plus spécifiquement se trouve ici visé le mode de production hollywoodien qui s'est répandu comme le choléra à travers la planète, rendant à la rigueur presque plus supportable... le travail en usine! Ce message généreux, qui n'est pas exempt d'une certaine naïveté, on le perçoit aisément à travers la forme éclatée voulue par Godard et à travers certains de ses tics (brouillage du son, etc.). Cependant, il faut le dire, cette approche n'est plus très neuve et elle n'effarouche plus personne. À tel point que le propos finit même ici par y sembler ténu, entretenant un certain piétinement par défaut d'approfondir l'objet de la recherche du cinéaste. Aussi, certaines contradictions ressortent avec évidence: recours à l'anecdote, au vedettariat (Michel Piccoli, Isabelle Huppert, etc.) et à l'argent (Godard disposait d'un budget confortable pour réaliser ce film)... Néanmoins, *Passion* n'est pas à rejeter du revers de la main, loin de là. Malgré une certaine complaisance et un certain simplisme dans la description des "affres" de la création et malgré un certain piétinement vers la fin, l'oeuvre est plastiquement concertée et son architecture rigoureuse.

Tout au contraire, *La nuit de San Lorenzo* des frères Taviani nous raconte précisément une "histoire", à travers la narration actualisée que fait une jeune mère à son enfant. Et cette narration se déroule sur un mode musical, apparenté à une berceuse, fondant harmonieusement les souvenirs personnels (de la mère alors petite fille) à la mémoire collective. À la veille de la Libération, dans la nuit du 10 août 1944, en Toscane, un groupe de villageois décide de désobéir aux autorités fascistes et de quitter le village pour aller rejoindre des groupes de résistants: voilà pour l'anecdote. Pourtant basé sur la narration, s'inscrivant même dans la tradition romanesque jusque

dans ses procédés techniques (balayage transversal de l'écran pour passer d'une scène à une autre, etc.), le film fonctionne à merveille, sans pour autant verser dans la facilité ni l'abrutissement propres à trop de productions hollywoodiennes. Voilà qui fait problème...!

D'une richesse et d'une maîtrise incomparables, *Les années de plomb* (ou *Les soeurs allemandes*) de Margarethe von Trotta a reçu l'accueil formidable qu'il mérite. Quel film! - qu'on ne se lasse pas de revoir - pourtant fondé lui aussi sur la "narration", sur le récit, avec quelques-uns de ses procédés habituels (flashback, etc.). À travers le destin de deux soeurs, l'une terroriste, l'autre activiste, issues d'une famille allemande typique (le père est prédicateur - luthérien?), tout en posant des questions fondamentales, le film permet de mieux comprendre la mentalité allemande et l'Allemagne d'aujourd'hui: le sentiment de culpabilité d'une certaine génération, celle qui la première a pu apprendre la vérité sur l'holocauste et l'histoire du pays, la soif d'apprendre des autres générations, plus jeunes, coupées de leurs racines (c'est ainsi qu'il faut interpréter le "Raconte-moi tout" final de l'enfant brûlé, le fils de la terroriste assassinée en prison), "le confort et l'indifférence" du miracle économique pour le plus grand nombre et la mesure d'un système répressif impitoyable. D'une façon moins frontale que *L'honneur perdu de Katherina Blum*, un film qui à sa manière, de par sa seule existence, contribue à percer le mur du silence et à contrer l'action de la presse à tendance fasciste, omniprésente en Allemagne. Un film documenté et maîtrisé de part en part, qui rend futile une bonne partie du cinéma qui se "fabrique" aujourd'hui.

Un autre regard de Karoly Makk (Hongrie) repose entièrement, lui aussi, sur l'art du récit, manipulé ici avec finesse. Et pourtant, quel film, quel envoûtement! Décidément... À travers une approche stylistique plutôt conventionnelle, ce film, d'ailleurs tiré d'un roman écrit par une femme, propose une approche audacieuse et non dogmatique de la réalité, où la vie privée se révèle politique, rejoint le politique. Ici, l'amour de deux femmes journalistes, Linda et Eva, revu rétroactivement. Nous sommes en 1958, deux ans après l'espoir fou et l'insurrection de Budapest sévèrement réprimée par Moscou. Mais si le contexte politique est précis, le film astucieusement n'en propose pas moins une lecture tout à fait actuelle de ce juste portrait de femmes. Eva (émouvante et fascinante Jadwiga Jankowska-Cieslak) payera de sa

vie son intégrité dans la recherche de la vérité, au plan politique et personnel, et qui fait doublement scandale en haut lieu. Les déclarations de K. Makk indiquent assez bien la portée astucieuse et audacieuse de son oeuvre: "On peut évaluer l'étendue de la liberté à la tolérance que la mentalité publique manifeste à l'égard de la vie privée de chacun". La métaphore est on ne peut plus claire.

Prix de la Caméra d'Or, à Cannes, *Mourir à trente ans* de Romain Goupil se présente comme la radioscopie d'une génération, celle qui avait vingt ans en 1968, à travers une démarche où se rejoignent, comme une nécessité, l'amitié, le cinéma et la politique. Mémoire personnalisée d'une génération, à travers le témoignage bouleversant d'une amitié, *Mourir à trente ans* est aussi, en définitive, le portrait fidèle d'une époque (1965-1975), avec sa part de mythes et d'illusions: le rejet du père et du Parti communiste, l'appel du Trotskysme et les Jeunesses Communistes Révolutionnaires, les Comités d'Action Lycéens (CAL), les Comités Rouges, les protestations contre la guerre du Vietnam, Mai 1968 (de Berlin à Nanterre, en passant par Denfert et le Quartier Latin) et ses suites, l'embrigadement sous Krivine, dans la Ligue Communiste, puis le désenchantement... Le suicide d'un ami militant, Michel Recanati, survenu en mars 1978, a fourni à Romain Goupil le fil d'Ariane pour organiser d'une façon vivante et personnelle le matériel photographique et cinématographique accumulé sans but précis depuis l'adolescence. L'ami disparu revit sous nos yeux, accédant du coup à l'Histoire par son rôle de leader militant, non sous la forme d'une sombre oraison funèbre ni d'un panégyrique ridicule, mais plutôt sur le ton de la complicité joyeuse. Le cinéaste rend un formidable hommage à l'ami, tout en prenant ses distances par rapport à l'engagement politique qui les avait alors engagés totalement, mais sans verser dans les pièges de l'album-souvenir du style "ancien combattant" ni dans ceux du reniement cynique et facile. Mêlant la gravité et le rire libérateur, *Mourir à trente ans* prend à témoin les copains suicidés (Anne, Pierre-Louis, Michel) et ceux qui ont su résister (Coyote et Baptiste, "Libellule", etc.), mieux, il les fait s'impliquer, intervenir, afin de mieux cerner le visage de l'ami et le profil de cette époque où, jeunes lycéens, ils avaient cru, tous ensemble, pouvoir changer le monde rapidement, radicalement, certains mêmes, comme Michel Recanati, en sacrifiant tout à cet idéal militant... En utilisant et en transformant astucieusement le matériau le plus anodin (les petites bandes en Super 8 de l'adolescence, par exemple), *Mourir à trente ans* est aussi une formidable leçon de cinéma, en même temps qu'une leçon d'histoire (par la lecture actuelle de ce qui fut). Un film propre à vous communiquer le goût de créer et... de vivre.

À l'occasion de sa mort, le Festival a créé un mini-événement Fassbinder en présentant son tout dernier film, *Querelle*, d'après l'oeuvre de Jean Genet. Aussi, on a eu la bonne idée d'accompagner cette présentation spéciale de deux documentaires relatifs au tournage même de *Querelle*: le premier est un film raté de Wolf Gremm (*R.W. Fassbinder's Last Film*); le second est un long métrage passionnant de Dieter Schidor, *R.W. Fassbinder Shoots Querelle* (ou *Le magicien de Babylone*), un film réussi fondé sur un travail imaginaire qui aide à mieux faire comprendre la façon de travailler de Fassbinder. Par ailleurs, on a cru bon de nous présenter aussi un autre film bancal de Wolf Gremm, *Kamikaze*, où Fassbinder interprète, plutôt mal, le rôle d'un policier... Quant à *Querelle* même, il fut certainement une déception pour plusieurs cinéphiles. Pour essayer de rendre l'intériorité propre au texte de Genet, Fassbinder a recours à divers procédés qui, par leur accumulation et leur chevauchement, finissent par perdre rapidement de leur efficacité: les intertitres éblouissants, la voix off (qui se présente ici comme une instance extérieure), le recours à un magnétophone à cassette... Aussi, les motivations expliquant le comportement de Querelle (la recherche de son identité) se trouvent-elles résumées, réduites à leur plus simple expression. Volonté de "distanciation"? Peut-être. Réussie? C'est à voir. Par ailleurs, le parti-pris de tout tourner en "décor de théâtre" (autour de l'"Hôtel FERIA Bar" et du pont arrière du bateau "Le Vengeur"), dans une lumière uniformément jaunâtre, dévoile singulièrement l'aspect mécanique de la mise en scène, son artifice même, qu'on peut pressentir dans les deux documentaires précités. Certes, Fassbinder a toujours cherché à subvertir davan-



Slava Tsukerman, *Liquid Sky*

tage la fameuse notion de "réalisme" au cinéma, sans arriver à masquer tout à fait la fascination qu'il éprouvait à son égard. *Querelle* témoigne d'un aboutissement dans cette direction, d'un point limite, alors que, curieusement, il est peut-être, de ses quarante-trois films, celui qui témoigne le plus directement du monde intérieur de Fassbinder.

Évidemment, il n'est pas question de passer en revue ici tous les films dignes d'intérêt présentés dans le cadre de ce Festival: *Brimstone* de Richard Loncraine (G.-B.), pour son atmosphère particulière; *Konopielka* de W. Leszczynski (Pologne), pour la qualité de sa photo; *Deprisa, deprisa* de Carlos Saura, pour son efficacité à l'intérieur même du système de production commercial; *La nuit de Varennes* de Ettore Scola, pour sa leçon d'histoire; *Jouer sa vie* de Gilles Carle, brillante leçon de cinéma sur un sujet aride (les échecs); *Cheval, mon cheval* d'Ali Ozgenturk (Turquie); *Family Rock* de Jose Pinheiro, pour le jeu des comédiens d'un naturel étonnant; sans oublier le film de Robert Altman, *Reviens Jimmy Dean, reviens (Come back to the five and dime, Jimmy Dean, Jimmy Dean)*, iconoclaste à souhait, etc. Pour en terminer, mentionnons simplement un cas particulier: *Liquid Sky* de Slava Tsukerman, une oeuvre marquée d'inspiration "new wave", était probablement le seul film (réussi dans sa naïveté même) à proposer une lecture résolument "autre", différente, du cinéma... et de la vie. Cocaïnomanie, épié(e) par des extra-terrestres qui lui subtilisent tous ses amants de passage, l'héroïne (androgynne: la même actrice, la flamboyante Anne Carlise, interprète le rôle de son double mâle) aura finalement la vie sauve pour ne pas éprouver d'orgasme en faisant l'amour! Musique disco, maquillages fluorescents, loft peignard, tout y passe, habilement dosé par l'humour, dans ce film promis à un brillant avenir dans les circuits du cinéma fantastique. Un film qui ne se "raconte" pas, un film qui se "vit", pourvu qu'on ne le prenne pas trop au sérieux!

Au total, un Festival où il y avait à prendre et à laisser et qui aurait intérêt à opter à l'avenir pour une sélection plus rigoureuse, afin de donner pleinement leur chance aux films qui le méritent.

GILLES MARSOLAIS

ROBIN COLLYER

The Agnes Etherington Art Centre, Kingston
April 23 — May 30

In the centre of the gallery near the entrance stands a sculptural group called *Likers*, 1972. There are many other objects surrounding these two box-like forms, yet they stand alone; indivisible though entirely different. They are constructed of steel, aluminum, wood cardboard and wax. The one is tall and slender, the other short and stout. Their contrasting form invites the viewer to examine each individually and to acknowledge their uniqueness. Initially the viewer's concerns are with the literal object and its construction, an inclination which is accentuated by their similarities and differences. At this stage they function as unique, specific objects, but they do not retain that sense of literal individuality for long. As Philip Fry (guest curator) points out in his catalogue entry, there is a tendency to anthropomorphize these works in the viewer's mind, "...to see them as a quasi-human couple, a kind of Mutt and Jeff of the object world..."

There are several reasons for this shift from a literal to a metaphorical understanding. Some have to do with the physical placement of the boxes, e.g., they are not placed parallel to each other, which would only invite a literal comparison. On the contrary, they are placed at an angle to accentuate their differences while acknowledging their similarities. The distance between the boxes is wide enough to allow for an independent comprehension of both, yet small enough to establish an inviolable bond between the two. This space is furthermore integral to our understanding of the objects as something else. To cross or stand in this space breaks the bond between the objects so that they revert to a passive and inanimate state.

Equally important is the fact that these two objects are at once archetypal and unique, a duality which is common to all of Collyer's work in this exhibition. Though less prevalent in the earliest work, *Untitled (10)*, 1969, and more implicit in *Buy Me*, 1981, it remains an integral aspect of his art.

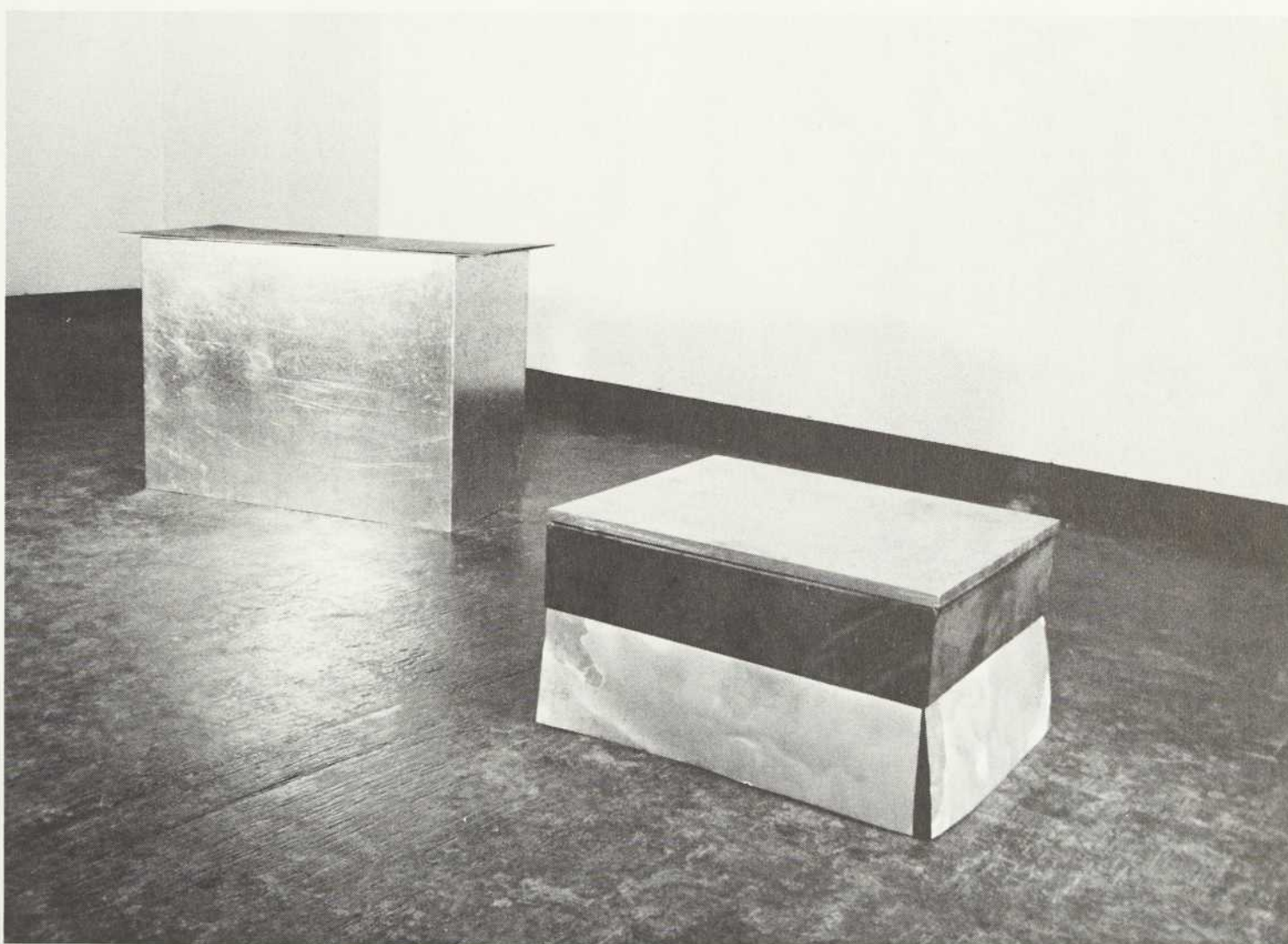
Likers marks a turning point in Collyer's work, in that, although the objects function as individual literal objects their relationship generates an expressive idea. The fact

that this idea is general and vague is characteristic of his earlier works. This is primarily decided by the fact that the identification of the idea is a product of the viewer's activity rather than a product of something placed in the object by Collyer. The fact that a *specific* narrative is denied separates it from later works such as *We can build new belief systems...*, 1976. Here the title conjoins the semantic units (note that the objects have become or can be identified as semantic units rather than ambiguous, literal objects) and generates a specific narrative. The emphasis shifts from content as a product of the viewer's activity (as it is in *Likers*) to content as a product of the type of object and of its identification and placement. In this way the objects remain literal objects to be understood through objective observation, but they have taken on a new specific narrative function as carriers of information.

This widely travelling retrospective exhibition contains objects/installations from the last thirteen years of Collyer's work.¹ Both Collyer and Fry have worked carefully to circumvent many of the problems inherent in the retrospective format. Often in a retrospective, undue emphasis is placed on historical/chronological documentation and positioning with little or no thought given to the object as both literal and relational. The non-chronological arrangement of this exhibition allows the viewer's comprehension to shift from a restrictive teleological approach to an understanding of the object as it is.

The works appear to be primarily arranged in relation to the space they demand and the other works that surround them. While the full significance of this will be discussed later, it is important to note at this point that Collyer's exhibition is about looking and seeing things as they are, but also as carriers of ideas. A strictly chronological arrangement would be restrictive and blinding to this potential. The emphasis would be on the medium and its manipulation, i.e. his development, rather than on the object as it is presented.

The images and objects he uses are limited to that of the urban environment in general, and post World War II North America specifically. While this is somewhat restrictive it is integral to Collyer's work.² It is not an art concerned with old world ideas, concepts, or philosophies in any direct way. Instead it is concerned with the urban object and our understanding of that object, both as a literal object and as a purveyor of images and meanings. In each work from this exhibition Collyer sets up a loose



Robin Collyer, *Likers*, 1972, aluminium and steel. Unit 1: 86.5 x 49 x 61 cm, Unit 2: 47 x 37 x 33 cm

set of objects, which form a semantic field, and then allows the viewer to explore the relationship between those objects. These relationships are purposefully loose for they force the viewer to understand the literalness of the object and our tendency to seek meanings beyond the literal object.

Likers, as we have seen, is a very literal work. To seek symbolic meaning beyond what they present is compelling but not particularly fruitful. In the same way the viewer's perception of the slightly earlier work *After Lee*, 1971, must fluctuate between the literal comprehension of the objects and a more subjective reaction to them as similar objects. While the inclusion of symbolic objects increases in Collyer's later work, a demand to acknowledge the literalness of the object(s) remains.

In his catalogue to this exhibition, Philip Fry singles out the work *I am still a Young Man*, 1973, as a key piece in Collyer's development. It consists of three objects, a model glider, a pup tent and a wedge shaped object roughly constructed of masonite. While each object functions as a literal unit quite independent of the other objects, as a group they function as a semantic field evoking vivid subjective reactions. Unlike earlier titles which were usually proper names, the title *I am still a Young Man* functions as a statement. It invites the viewer to draw parallels between the objects and provides an initial direction for the viewer's investigation.

While Fry is correct in identifying *I am still a Young Man* as a key piece in Collyer's development, it has, as seminal works often do, a tendency toward the didactic and overt. Far more successful, in terms of a balance between the literal and metaphorical, are the series of photographs which follow in the mid-seventies. Here text and image, narrative and documentary, the subjective and objective, reach a well poised balance.

An understanding of the exhibition (and for those so inclined, a chronological guide to Collyer's work) is greatly enhanced by a reading of Fry's catalogue. Working closely with the artist (Collyer selected and positioned the photographs for the text), Fry has written a catalogue which carefully avoids the tendency to categorize and package the artist's work into bite size chunks. While each piece in the exhibition is described as literally as possible, Fry only hints at the potential for an understanding beyond the literal. To do so otherwise would too closely guide the viewer's comprehension of the work, Fry's approach to Collyer's work owes much to the analytic tools of literary criticism. In an effort to apply a wider set of parameters to Collyer's work Fry has succeeded in breaking the restrictive bonds of formalist art criticism and opens Collyer's work up to the environment from which it emerges. It is an art inexorably tied to the media of the urban world; photography, film, television, video, magazines, etc, all deal with linguistic and visual perception, a point which is very successfully made in Collyer's *Untitled (magazine)*, 1979. To deny one or the other would be less than satisfactory, if not misleading.

Regrettably none of Collyer's more recent explorations into electronic media, such as *Damn These Hands* (done in conjunction with Shirley Wiitasalo) has been included in this exhibition. An understanding of these works (or at least an acknowledgement of their existence) is important to the comprehension of Collyer's interest in things beyond the limited confines of the art world.

While actively participating in many of the concerns of contemporary art, Collyer acknowledges the importance of an open art form, sensitive to the concerns and problems of the outside world. His demands on the viewer to acknowledge the significance of the literal object and the potential of that object as a carrier of multiform information points to society's tendency to ignore our information forming process. The ease of manipulation so evident in *Untitled (magazine)* indicates the simplicity of deception and the shallowness of our perception. To ignore this tendency can only perpetuate our inability to see (understand) the literal object and, by implication, the world that surrounds us.

BRUCE GRENVILLE

NOTES

1. After a short delay this exhibition travels to the Mendel Art Gallery, Saskatoon January 28 - March 6, 1983; Centre Culturel, Université de Sherbrooke March 27 - May 8, 1983; Dalhousie Art Gallery, Halifax June 9 - July 31, 1983; and the London Regional Art Gallery August 26 - October 9, 1983.
2. While I have said that the imagery of Collyer's work is limited, I do not mean to suggest that it is repetitive or redundant, for there is no repetition of imagery. To repeat ideas or images would incline the viewer to search for common symbolic imagery, which would be misleading. Instead we must understand that Collyer's imagery is (or appears to be) convenient and topical, but nothing more.

WANDA KOOP

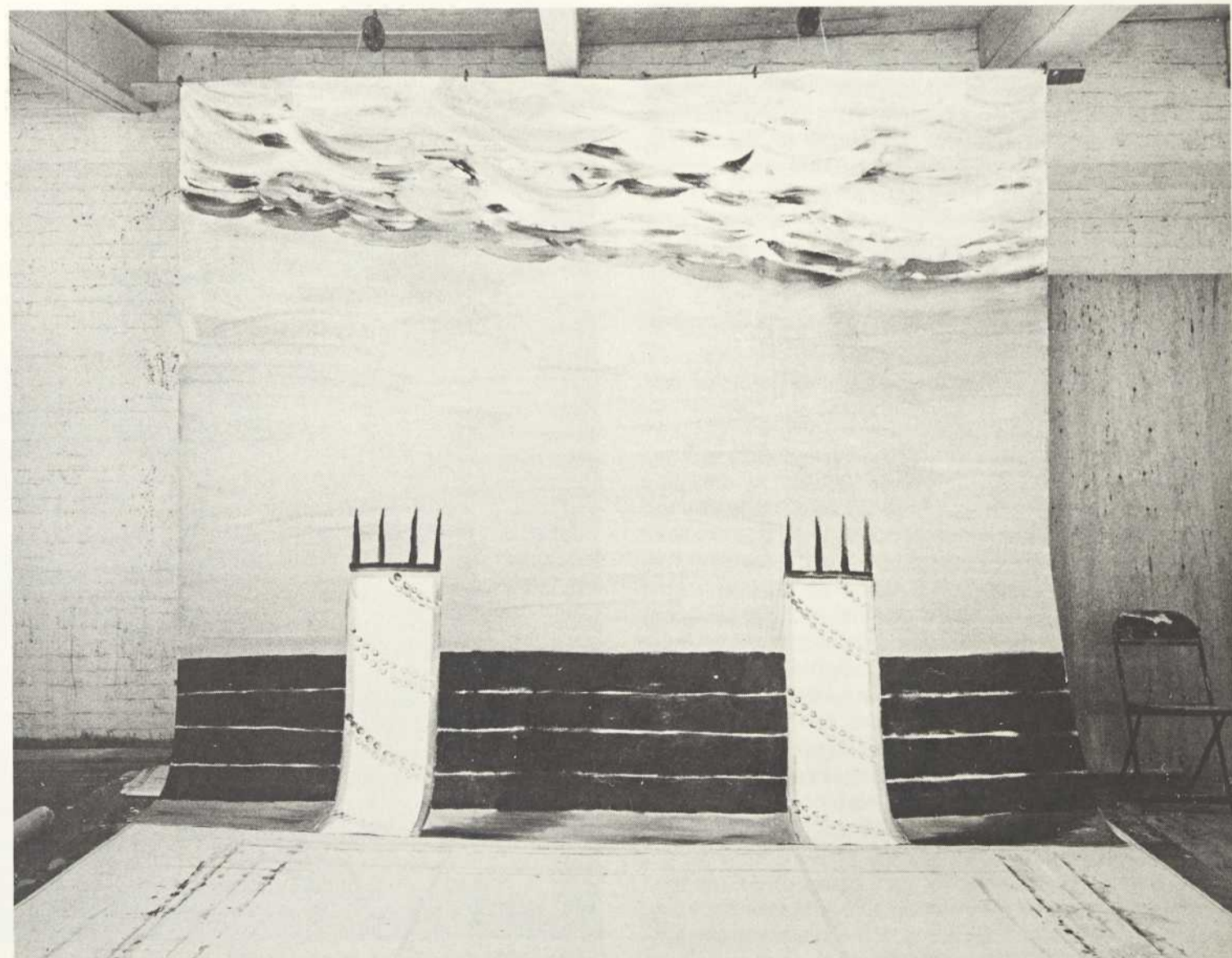
London Regional Art Gallery
May 7 — July 11

A selection from some seven series of paintings by Winnipeg artist, Wanda Koop, was exhibited at the London Regional Art Gallery recently. Done over a two year span, the most striking consist of two sets of ambitious, very large (366 cm x 396 cm - more than 150 square feet) roplex and acrylic paintings on vinyl tarpaulin canvas, either suspended from boards attached to the walls, or clamped to boards hung by ropes and pulleys from the ceiling. The most interesting, and the best, however, were very small (19 cm x 24 cm, approx.), conventionally-framed acrylics on board done in 1981. Two series of work on paper, one dating from 1980, the other from 1981, and two groups of acrylics on plywood, one of which is strongly reminiscent of Paterson Ewen's newer work (but ungrouped), should not have been unpacked - not because they were bad, but because they were redundant. One of Koop's greatest assets is her ability to handle scale and create a sense of monumentality and limitlessness; the very small acrylics assert the presence and force of her images no less imposingly than the huge canvasses, and the two provide all the focus needed for one show.

The tarpaulin paintings resemble what might be theatrical

backdrops for a contemporary morality play, with nature as survivor, and people (the audience), ever-present but invisible, doomed to play out their anxiety and dread against harsh, shifting, day-time landscapes. Koop's sense of earth, air and sky, light and distance, form and colour (rich pastels edged with sharp, acrid, contrasting hues), are prairie-derived, based in the grand, monotonous landscape she comes from. The large, centrally-positioned, emblematic images are severely reduced abstractions of natural or architectural forms - mountain, icebergs pillars, bush, tombstone - set in shallow foregrounds with low horizons in the middle distance. Bright, even light bathes the scenes and appears to originate from beyond the viewer's head, casting strange shadows, emanations, and reflections explicable only by extension of the stage metaphor to include spotlights and floods outside the work. *Pillar* and *Underpass* and most explicitly theatrical, the first because of its primitive frontality and architectonic symmetry, the second because of its clear suggestion of proscenium arch and the perspective of a bare stage. Paintings from the second series (which have no horizons), such as *Banking* and *Raven* evoke yet another theatrical device, the cyclorama, that ultimate, plain, cylindrical backdrop which bounds the perimeter of the stage upon which floods of light are directed to create day or night-tie effects. In fact, the resemblance of these canvases to a 'cyc' are even more prominent in the catalogue photographs by William Eakins, who used an extra-wide angle lens on his camera, creating curves where there should be straight horizontal lines.

Whether or not Koop's tarpaulins take their cue from the mechanics of the theatre, the over-riding conception is a dramatic one. The work seems to describe a post-holocaust world which, upon reflection, is unnerving, given that anyone could even conceive of life starting all over again in the same way. Koop is a vigorous and energetic painter who applies paint intuitively and spontaneously, and the resulting strokes, scumbles, pits, bubbles, and craters are exciting to peruse at first. However, this interest is soon dissipated; a study of the topography of the canvasses, which could be made to generate a sense of anticipation and change from work to work, each reveals a set of numerous and random painterly 'events' unconnected with the significance of the outlined forms themselves. If we are somehow to take this



Wanda Koop, *Pillars*, 1981 photo: William Bill Eakins

work as a critique of society on the brink of destruction, then Koop must establish a visible and direct controlling relationship with the paint itself, for how else are we to understand that we must take hold of our circumstances in order to prevent the unthinkable? In these canvasses, Koop seems to be watching her paint dry just as we observe the Europeans shouting. On the other hand, if randomness -chaos- is the point, the work can only be seen as a comment on the futility of denying the inevitable, with Koop as the most cynical of creators, and the viewer, is a helpless actor in a melodrama. Striking as they are, the tarps don't really work except in the most superficial -strategy- terms.

It is from the small framed acrylics that we actually get to learn about the tarpaulins. The same, and other images, are used here to altogether better effect. Coming from the tarpaulins, the condensation intensifies the images and makes these actually banal forms more mysterious than ever. These paintings assume dream/fantasy qualities as the forms appear to swell in relation to their cosmic environment (a hayroll occupies as much space in one picture as a factory in another), and the peculiarities of the lighting enhance the accompanying sensations. An erotic dimension is asserted by the simple, geometric forms - arch, goal, shaft, pole, wreath - which are placed on firm ground in deep space, and stands for a reminder of the life we stand to lose in the face of the becalmed disaster confronting us in the pictures. The unpretentious paintings, simply but thoughtfully made, express our plight with greater urgency and directness than the large-scale vagueness of the tarpaulins, and provide us with the best reason for not allowing the worst to happen; surely this is more in line with what Koop intends.

GOLDIE RANS

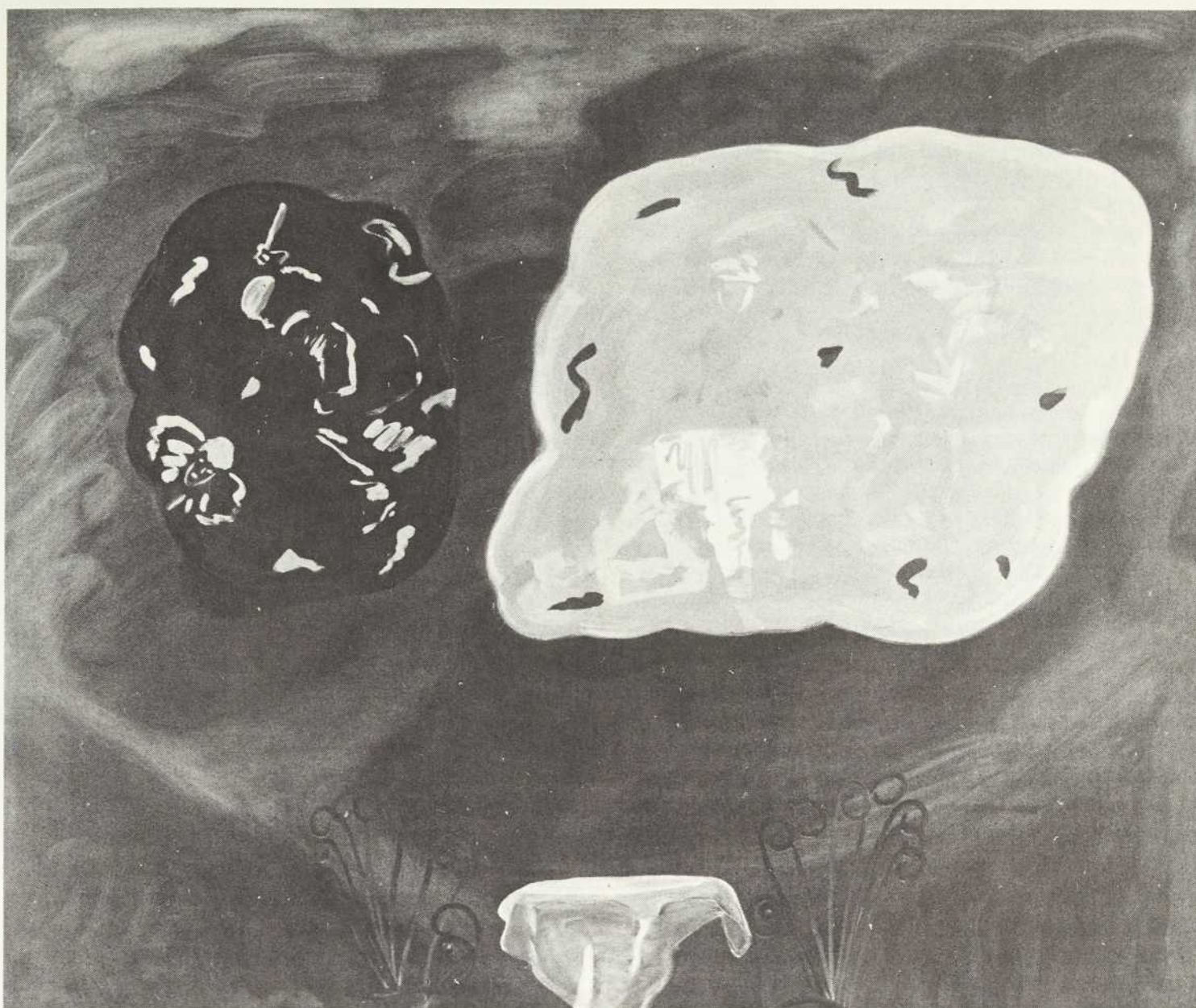
FICTION

Art Gallery of Ontario, Toronto
April 2 — May 30

After two decades of an "art of the real," and a century of the critique of representation, fiction carries an uncertain status. This is not as true for literature where fiction, naturally, is its legitimate category. Although fiction has been reduced to a textual play there, language's representational capacity is the ground of its construction. Fiction's status in an art that has been predominately material, formal and structural is a more recent aspiration, its entry into the space of art seems to have been prompted by the language orientation of conceptual art and the narrational structure and biographical references of performance art.

Fiction is the title, but not a classification, for the works in a travelling exhibition originating at the Art Gallery of Ontario, organized by Elke Town. The works by Ian Carr-Harris, General Idea, Mary Janitch and Shirley Witasalo are as divergent as their paths to their particular 'fictional' spaces of presentation. In the accompanying catalogue, Town does not define the term 'fiction' except generally within its literary connotations. A title, however, is a space of presentation and, hence, a representation. This lack of specificity within the domain of art and the failure to theorize the problematics of fiction (for instance, 'fiction' and 'representation' are not interchangeable terms; whereas a fiction does not need a referent, a representation does) only add to the fragmentary look of this exhibition. It is left to the viewer to gauge the nature of 'fiction' in each of the artists' works and to decide whether, truly fiction is the most important perspective. It is on the nature of each of the individual works then rather than on their fictional status, that consequently the exhibition stands or falls.

The objects and situation of Ian Carr-Harris' construction, ...*across town...* (1981), maintain traces of the historical debate on literality, duration and theatricalization surrounding minimal art. These sculptural and theoretical sources show the difficulty in arriving at a consensus



Shirley Witasalo, *Beautiful Garden*, 1981, oil on canvas, 152 x 183 cm photo courtesy: Carmen Lamanna Gallery

about 'fictional' works that arrive from different origins and derive from diverse strategies. In this instance, the sculptural and the fictional are brought together as a literal 'theatre' in which a play of desire is enacted. The separately joused, sequential system of lights, tape recorder and speakers that surround a bare platform standing for a segment of floor all together construct an apparatus for representing an absence. Through the flux of light and voices *across* the work's various elements, desire is represented and displaced moment by moment. Insubstantial light is that 'object' of past desire recalled by a woman's voice in the third audio segment and represented at the same time as a sweep of light across the empty stage. Voices and light circle that absence, that empty centre of representation.

The tape voices substitute for absent speakers, but they make something present through an act of speech. They do not simply circulate around this void: they are directed to an audience that activates, and in a sense operates, the piece. Whithin that situation and durational event - emphasized by the sequence of lights and separation of the voices in different speakers - the fiction, or rather Carr-Harris' piece, presents something beyond itself.

Fiction maintains limits, whereas representation complicates these confines through reference and thus implicates the viewer. Fiction presents itself in its most privileged instance within the frame of a painting and in turn, within the boundary of the museum. General Idea has chosen painting, and in particular the fictitious archaeological fragment, as the next stage of their collective enterprise. The painted fragment, posing as a museum restoration, is called *The Unveiling of the Cornucopia: A mural fragment from the room with the unknown function in the Villa dei Mistiri of the 1984 Miss General Idea Pavillion* (1982). But they have chosen 'painting' in terms of its contemporary signifier, and have emptied its 'content' and used the format for their own purposes. Those purposes, however, have more to do with a maintenance of General Idea's strategies within a changing art world than with the Pavillion itself. The fragment is 'placed

within' the Pavillion, but its function within that fictional 'system' is ambiguous and tenuous. (Obviously the Pavillion is no solid thing or pre-ordained and rigid strategy.) Calling it 'the room with the unknown function' only displays its formality as well as its use as material for a self-referential system, which makes the enterprise a balancing act caught in a mirror stage. By matching the ziggurat columns of this fake poodle-Pompeian style wall fresco (with reference to all the ziggurat configurations of the Pavillion) to the grid of restoration implies that any of their new work is always already inscribed within its own system. The Pavillion has become a trap. Of course, it is not a closed system since it is infinitely expandable. For the work to come to meaning, a supplement is necessary — in this case their catalogue contribution more than the pavillion as a 'whole' to date. This iconography by fiat — the spilled cocktail glasses, etc. — does not accept the constraints of viewing within the gallery which a fictional work seems to demand. (Within strict terms, the fictional work is not conceptual or constative.) Apart from its 'semiotic' apparatus, presented as painting, and within those limits, the work does not succeed. It is good painting — merely the shell of painting. Those are the terms with which it has to be judged within its presentation here: hung on the wall of a public gallery without intervention of history or text.

For Mary Janitch, 'fiction' seems to indicate the indeterminate locale of an anticipated moment, with art acting as a means and place to call it forth rather than record it. In this work and incomplete, white latticed gazebo is flanked by a diorama of three large panels of overlaid sheets of watercolour blooms laced by streaks of pastel lines and handwritten words. Called *Psalm, three songs toward a summer sky* (1981), the 'toward' of the little implies that future orientation rather than the watercolour overlays indexing different memories or moments. The watercolours aspire to the mood and melodies of music (but in a clumsy way), with the process of their making showing the flux of a present, as much as a future, state. The gazebo, incomplete rather than in ruin, reinforces anticipation over memory. But it is uneasy in the space of the gallery, and

as a place of observation and anticipation, it is awkward in regards to the wall panels.

Shirley Wiitasalo's contribution to the exhibition is five paintings, although only four are listed in the catalogue. And it is that fifth, already shown in 1981, that disturbs the consistency of portrayal that makes the notion of fiction more applicable to her work than any other in the exhibition. For Wiitasalo does not present one work that is a constructed ensemble or that is conceptually or figuratively (i.e., metaphorically) referential. These are separate paintings, each with a simple, but distinct, focal image. That fifth — a canvas-size photo-emulsion image of the Reagan assassination attempt intruding into a private living-room — ties itself too closely to a discourse on media/ideological imposition. The rest of the paintings, presumed originally to stand together, are more sly and subtly shifting than analytical in their ideological suggestions; not pointed as a semiotic, but seductive in their simplicity as oil paintings. A nebulous seductiveness, in a sense, is the subject of these 'house and garden' paintings where subjectivity and irony mingle in projections, reflections and distortions. Within each of these paintings, figures float like clouds, non-verbal balloons or 'thought-forms'. In *Untitled* (1982), a pink house floats in the middle of a bifurcated yellow and turquoise field reflecting its status trappings as an imitation manor or estate house complete with quivering price in the black pool of its imaginary. In *Beautiful Garden* (1981), the dream turns sour: in the 'balloon' above one filigree garden chair we can make out through highlights one figure beating another, while similarly above the facing chair, a man servilely kneels behind a passing officer. The gouaches that accompany these images in the catalogue show Wiitasalo's pursuit of these moments of inner (and domestic) distortions of the imaginary, whether moments lingering in fantasy or disturbed in the sudden violence of paranoia. Her sophisticated means display the naive fictions within, not the critique of representations outside.

PHILIP MONK

SHELAGH ALEXANDER

YYZ, Toronto
May 10 — 29

A single photograph indexes the present within the formal limits of its frame. It presents that (formal) moment as a static, wordless mirror, heedless of duration or decay, of affect or statement. Sometimes that presence is diverted or delayed by language, as in a caption beneath a newspaper photograph, for instance, but words hardly ever encroach upon the image except in the slick images of advertising or its exact counterpart, semiotic critique. And if the photograph lends itself to narrative, it is through the moving image of film, or sequentially as the pages of a photo-book, never as a still image.

In the first part of Shelagh Alexander's *Hero*, a narrative, or more properly, a fable, is the means to move the viewer through the compilation and conflagration of imagery. Alexander calls this three part series of fourteen 30" x 40" panels "compilation photographs". In this process, selected images from different negatives are systematically printed on the photographic paper through a registration system that uses as many as twenty rubilith stencils per print. Text and drawing are treated to the same photographic production. Making their own space, and giving each of the three parts its own character, the images overlap, passing from panel to panel and composing horizontal sequences in the first two parts and a vertical progression in the third.

The impression of visual jumble in Part One is dispersed by the narrative which cues action to general figures of photographic reference and by an overall figurative composition — the drawn outline of the head of the "Beast". This part opens in an urban hell, specific to the viewer's own urban context, but apocalyptic. "Caught in the head-



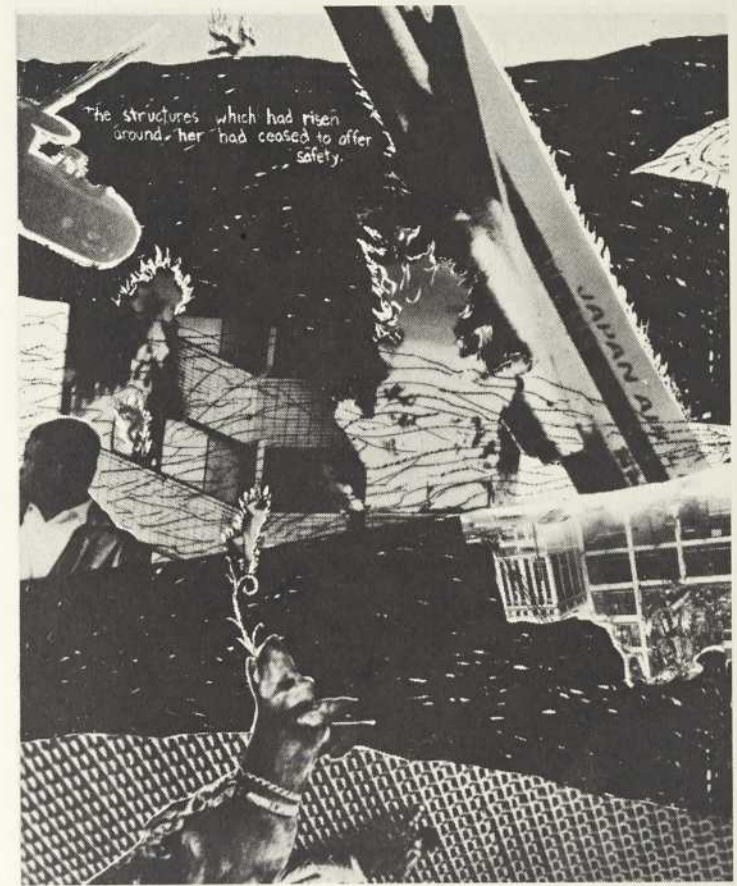
Shelagh Alexander, *Hero* — Part 1, 1982, compilation photographs, 5 panels 76 x 102 cm (second and third panels)

lights of a swiftly approaching car", the female protagonist is also destined for the mouth of the Beast as it is coincident with the triangular beam thrown by the headlights of the car. The mouth of the Beast is that consuming city: into the tenement and apartment-toothed mouth of the Beast, flaming bodies, crashing airplanes, crazed horses and burning dogs tumble.

From a common reality that has already been made figurative, in Part Two we are transported to a fabulous realm signalled by the "exotic" desert and classical ruins — a *mélange* of primitive religion and Dionysiac madness (spiral-dazed eyes of rearing horses) and Disneyland castles "built on the back of misery and death". Having seen the Beast for the first time and out of disgust for all those affected by it, she raises a kingdom "from the dust of destruction, built by those infected by the beast and kept in darkness beneath a palace." And so the horizontal orders these panels — the palace above the workers, and pyramids above a tunnel — with subterranean madness and slavery signifying the seeds of a class war.

By the end of this part, the series has become a narrative of the quest for individual wisdom, based on the allegory of the archetypal hero's quest and trial, as the "King", her father, casts his daughter into the "deepest hole" to learn wisdom for her human abuses. Here, in the ascending final panels, the princess is instructed by the Beast: "The mirror is the key, look into it and you will discover that it is merely a shallow grave. Look beyond it, and you will find a broad road which shall carry you far further than you have ever gone before." She discovers that road that sets her free as a sympathy and solidarity with the workers who built it beneath her palace.

This is not the happy end and simple narrative wish-fulfilment, for the headlights she discovers on this road return her to those in Part One. Part One now functions as the fourth part of the series, changing the interpretation of that narrative and offering a bifurcated ethical choice. This return is a hinge: having seen the Beast for the first time she chooses either its ways as the narrative at first implied in building her palace on the back of misery and death or she combats it ("I refuse to turn away again"). This complex return and bifurcation "saves" this fable from its naivety. The work operates as a multilevel narrative space with its context and temporal shifts from the commonplace to the fantastic/heroic and back again, returning the allegorical to action in everyday life: the circular structure returns us to the urban reality we know. The work can be divided into story and discourse levels in terms of both its narrative and photographic construction. The story level is of the order of the fable and of the found



or taken "to order" photographs which do not illustrate the text as much as create a ground for its interpretation. The discourse level is the structure of the narrative and the unique creation of photographic space specific to the techniques of compilation. Finally, the content finds its photographic expression which is a critique at the same time. The shallow grave of the mirror is formal photography; the road, photography's narrative path. What at first appeared a charming tale, in the risk of naivety, ends in being a complex expression and courageous statement.

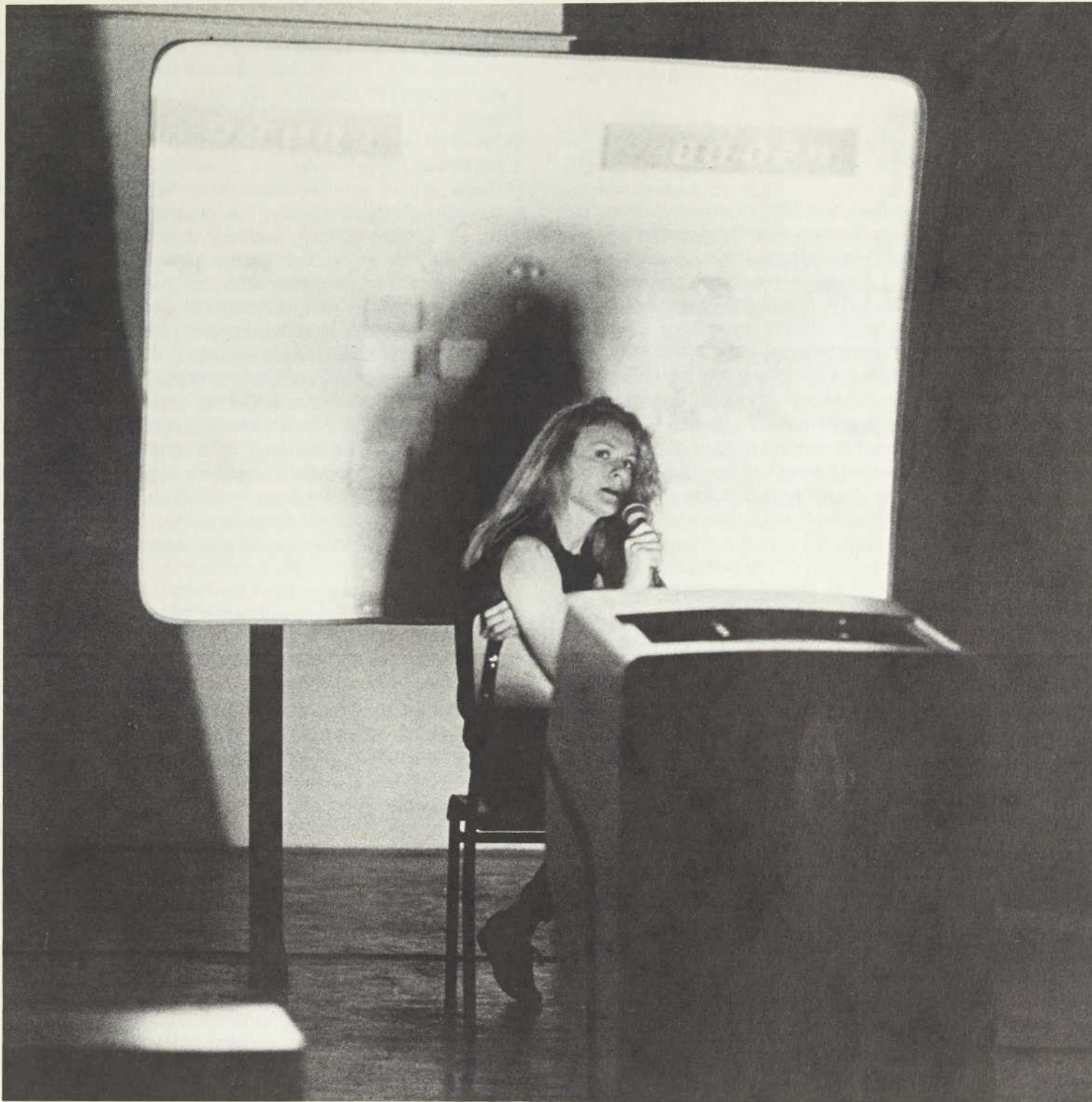
PHILIP MONK

AGIT-PROP

International Performance Art Series 1982
Mercer Union, Toronto
July 19 — August 9

It was unfortunate to give the performances in this international series the name (or the pretence of the name) *Agit-Prop* because now we must call the bluff of art and consider it primarily in those terms. Simply stated, the works are not and cannot be agitational propaganda under the formal conditions of presentation that the performances accept. *Agit-Prop* historically was a means to propagate the Bolshevik revolution among the proletariat and an illiterate peasantry after the 1917 October Revolution in Russia. For a short period, artists abandoned their studios and their *work* took form for the masses in theatre, street demonstration, film, posters, and the rolling billboards of agit-trains and ships. The social conditions of revolutionary Russia and failed pre-revolutionary Germany (pre-1933) that urgently pressed these forms and leftist artists into service, however, do not exist today in a period of victorious capitalism. If the revolutionary Russian poet and agit-propagandist Vladimir Maiakovsky could say that "The revolution of substance — Socialism, Anarchism — is unthinkable without the revolution of form — Futurism", today, the reverse — formal innovation — does not lead to politics or revolution. For today, if we had to find the formal equivalents to a pervasive capitalism (what capitalism allows and what legitimates it), we could only name semiotics and the "critical" art work that bases itself on this analysis.

The title of this series directs attention to politics. Without this title, we could not say that these performances were



Elizabeth Chitty, *History, Colour T.V. & You* photo: David Proghosh

any different in nature than any other performances. Does that make all performance art political? For this series then, it becomes more a question of what is political than what is performance here. A question immediately arises: What is political in political art? But then the title refers us back to when art was political during the historical period of agit-prop, to how those artists proceeded and to the writings that they left to teach us their practice.

In these current performances what is named, who is addressed and who is spoken for? What class is the work directed to, and how does the audience's highly specialized competence affect the works' effects? If these questions were addressed, instead of a commitment to an art discourse and art spaces or an adherence to "critical" art strategies, then these performances might have found the terms basic to agit-prop. Missing from the performances, and fundamental to agit-prop, were a clear and observable sense of political purpose and a relation to the audience understood through the direction of the works' formal effects.

These means need not be reductivist or crude. After all, the practitioners and theoreticians of a political art were such formal innovators as Brecht and Eisenstein. So much of the form of contemporary performance owes to the examples of these two artists, if not in a direct affiliation of influence: montage, reportage, alienation effects, separation of all the elements of a production, introduction of projected texts and films into performance, etc. Brecht and Eisenstein may have differed in technique — an alienation effect in Brecht and an ordering and regulation of shock effects for Eisenstein — but they were united in the purpose, didactic effect and class basis of their art. Brecht could ask "What was the good of a constructivist

stage if it was socially unconstructive?" ("On Experimental Theatre", 1939) because he believed "Only a new purpose can lead to a new art. The new purpose is called paedagogics" ("On Form and Subject-Matter", 1929). In his 1925 manifesto, "The Method of Making Workers Films", Eisenstein brought the issues of purpose and effect together. His "class approach" introduced "a specific purpose for the work" and "a choice of stimulants." After "making a correct appraisal of the class inevitability of their nature," the choice examined the reaction to effects that were specific to a certain class and the accessibility of that class to the stimulants.

When we come to the performances in this series, it is a different matter. Generally, we probably could consider most of the artists leftist and anti-corporate media. It is presumed all performance/critical/semiotic art is. The opening performance, Bruce Barber's *Vital Speech/Agit-Lecture*, exemplified some of the automatic presumptions of this approach, presumptions that negatively reproduce the content of their critique in the performance's relation to its audience. In the notes to his performance Barber states:

This work will be presented in the form of an *agitational* lecture which should reverse the usual lecture form where the fetishization of knowledge is *a priori* in the construction and maintenance of passive and alienated consumption... The intention of the "Agit-lecture" is not to fetishize knowledge or package it for consumption but to allow the audience of potential consumers to become active participants in the critical construction of *their* knowledge... The intention is *not* to produce propaganda, but the more urgent need at this time which is to demystify and deconstruct forms of contemporary propaganda contained in forms of popular culture, advertising, newspaper and newsmagazines as

well as those examples of "live" political rhetoric that we are subjected to on a daily basis.

We can take the intention expressed here, if not the form of presentation, to be the concerns of much of the other performance work. (But this intention is already a form and a relation).

Barber chose to "deconstruct" the advocacy advertising of arms manufacturer United Technologies in *Atlantic* magazine in comparison to their hard and software military advertising in *Air Force Magazine*. His performance was a demonstration of this deconstruction through blowing up parts of text in slides, rhetorically reading the written texts and comparing them to editorial copy in *Atlantic*. Among the many problems, is first, Barber did not find a new form of presentation as he claimed — it was fetishized in another way. Moreover, this "agit-lecture" has chosen to remain in the critical mode, secondary to that analyzed, rather than finding the forms for an active propagandizing. (In collaboration, Brecht could "treat organization as a major element of our artistic work. This was possible because the work as a whole was political." And Eisenstein could both make an analysis and produce a positive effect on the audience.) Secondly, in claiming a conspiracy between United Technologies, advertising and politics, Barber failed to realize what seems obvious: that this advertising intention is never deep. The editorial-like advertisements are too clumsy ever to be taken or accepted as editorial copy of or by any magazine. Perhaps Barber should have studied the reception of these advertisements rather than automatically have presumed a naive response on the part of its original readers and the present performance audience. Barber may wish to avoid authority and fetishization in his speech, but they are part of the very method he chooses — deconstruction and semiotic critique. (Ironically, this new form of commitment has done more than anything to reconcile modernist techniques to the sign processes of late capitalism.)

Perhaps it is unfair to concentrate on *Agit-Lecture* and so judge the others since it was hardly a performance in their terms. If I do, it is because intention there has not been formalized; it remains a clear strategy that is usually obscured in the "critical", formal presentation of media content in performance itself.

Not all the performances used the same critical devices to make their own critiques. In *Every step could be the wrong to take*, Marcel Odenbach wished to oppose the behavioural norms of media by presenting something else. That opposition was performance. (Still, the dominant critique is implicit in the statement associating television "with a mode of appearance as an expression of socio-political consciousness and conduct.") Odenbach's actions in his elegant formal set-up did not achieve the concentration, intensity and presence that he wished in counterbalancing a tape of the slick North American evening soap opera *Dallas* with his own performance. The rhythm, pacing and climax of Odenbach's performance could not match what he calls the "brutal banality" of *Dallas*, but which in turn judged his performance. Mediation overwhelmed presence in this performance, for good or bad.

Some presentations simply did not work as politics or performance. Sonia Know's *Moving On* was a pretentious procession of cliched images passing between performance and live video, a performance throwback more reminiscent of a disconnected notebook.

If these artists attempt to make their performances critical, then Elizabeth Chitty's *History, Colour T.V. & You* attempts a critique that is entertaining. For Chitty, "History" is a metaphor for communications: "Colour T.V." an all inclusive communications environment no different from "History"; and seduction that means by which we as the "You" come into relation to the performer and the audio-visual technology of the performance and, by implication, the media. The performer herself is brought into relation with the various technologies through a montage effect and a conversational mode that is not quite given or explained to the audience. The montage/collage of the title is repeated in presentation where it accumulates as a device rather than condensing a critique. In presenting so

much information as recorded or live images, definitions, music and popular songs, in the end what does this montage performance, that is entertaining and well-constructed, actually present to us? Does it perhaps accommodate us too readily to what it wishes to criticize? Placing and reproducing popular/commercial culture in the format of a performance (under the aegis of a critical, therefore elitist, connoisseurship) seduces us to the performance's own entertainment, not to arriving at our own critique.

We can talk of the effects and the effectiveness of these performances, whether they were successful as performance or successful as politics. Each, however, has its own notion of what politics is, which, in its own terms, saves it from accepting any traditional view of politics or assuming it as an act. For instance, there were elements of Stuart Brisley's *The Georgiana Collection* which were highly effective as performance but left no room for the audience to act in any political sense. Brisley's cadenced invocation of desolate urban waste and human misery through a repetitious text conflated existential and sociologized descriptions of vagrancy, biological and medicalized descriptions of ecological decay and urban blight with the breakdown of psychological separation of inside and outside. The literary qualities of this text in conjunction with slide images of waste culled from this area of North-West London were more effective than Brisley's own actions, the burnt refuse at the entrance and the breaking of glass, all of which seemed too representational. By the end of the performance, mainly through the repetitions and inversions of this text, the audience was convoluted into the position of subject/object of this voyeurism, left in general unease, dislocated from action.

Martha Rosler in *Watchwords of the Eighties* was the only artist who attempted to be politically effective in terms of direct reference to a contemporary political reality. The direct reference for this American artist was the Right taking power in the United States. Its context was conveyed through slides of newspaper articles of American policy and Reaganite elegance alternating with documentary images of Central American revolution and anti-nuclear marches. These were played off rap music and by the end of the performance indigenous Central and South American folk music. Carrying a fake oversized ghetto-blaster, Rosler scrawled the "watchwords" over the images; at first as a street-kid graffitiist and then as an urban guerilla sloganist: Reaganite "quality" became socialist "equality". This language change (taking words over) coincided with the change from ghetto to guerilla, but this symbolic transformation (its implied effectivity) was no more than an inventory of what we already know. Outside of the performance it is hard for us to translate her activeness into more than an activist stance.

In criticizing these performances under the heading *Agit-Prop*, I do not propose what is truly political in political art. Preliminary to any possible political import to work, I think we must examine the legitimating structures of our own particular discourses and practices. In an unpublished fragment (translated in John Willett's edition, *Brecht on Theatre*), Brecht indicated the first steps. Under the heading "representation of sentences in a new encyclopaedia", in which we might substitute "performance" for "sentence", Brecht wrote:

1. Who is the sentence of use to?
2. Who does it claim to be of use to?
3. What does it call for?
4. What practical action corresponds to it?
5. What sort of sentences result from it? What sort of sentences support it?
6. In what situation is it spoken? By whom?

(*Agit-Prop* was organized by the Walter Phillips Gallery, Banff and took place there between July 9 - 25, 1982. The two performances that did not travel to Toronto were Marcella Bienvenu, *Arrival* and Ulrike Rosenbach, *Meeting with Eve and Adam*).

PHILIP MONK

WILLIAM S. BROWN

Mercer Union, Toronto
June 30 — July 17

From an array of materials and bodily actions William S. Brown synthesized a performance in *Steeplechase: An Obstacle Race* which was intended to be, abstractly speaking, an art object. From his art object and my own intellectual bias and my own subjective experience I could synthesize in this review, abstractly speaking, a critical object. This is because I cannot speak of Brown's art object as if it were separate from my experience of it or separate from my own intention to create a body of critical work comparable to an artist's *oeuvre*. This means that a review seeming to be a verbal representation of an artist's work and a reflection upon it may not be such at all, for always in some degree the writer concocts a separate intellectualization, a conceptualization of a work in which the writer has partaken equally with the artist: a writer's abstraction that is an amalgam of the writer's ideas and the artist's offering. William S. Brown, in his knickers and knee-pads, just might be projected onto a level of abstraction that presents his performance not so much as his art object but as a critical object controlled by the writer.

What would happen if this critical object were to be confined to a particular conceptual framework? If I were to do this, there would be no report of how *Steeplechase* transpired, in its own context, as an art object observed. But in disclosing the conceptual framework by which any works might be analyzed, maybe *Steeplechase* the art object would be revealed — even though all the athletic paraphernalia, the tiny flags, the stilts, the cinderblock shoes, each red, white and green device and Brown himself, nimble and sweating, would have to be assembled in theory as tidily as the tiny maquettes Brown arranged on the gallery shelf.

The central construct in the particular theory from which



William S. Brown, *Steeplechase* at Mercer Union
photo: Peter MacCallum

my critical method arises is the idea of a work of art as an *amenable object*, a construct derived from the psychoanalytic discoveries of D.W. Winnicott, who, in his book *Playing and Reality*, wrote about the psychological impulses that lead to culture production. This perspective is a psychologically-biased one in which subjective phenomena are of primary importance and art history is secondary. Psychologically, the amenable object functions as a semi-illusory, half-real device with which a person defines and re-defines the external, and his relationship to it. (It cannot possibly be true that there are already enough ways to distinguish where subjectivity leaves off and the objective begins.) The fundamental characteristic of the amenable object, is that it mediates in the perception and re-synthesis of something external to the viewer, but which nevertheless effects the viewer's subjective being. If *Steeplechase* is amenable, we will not leave it alone when we look at it, but follow Brown's progress up the thin green steps, swooping through the air, crunching glass squares, through all his cartoon tribulations, waiting for the cue to throw our own questions and conclusions into the contest he has constructed.

Winnicott's hypotheses lend themselves, among other things, to an emphasis upon the role of ambiguity in regard to the interpretability of a work. It seems that cultural production always acknowledges an essential ambiguity and this ambiguity ensures that the amenable object will incorporate the viewer's subjectivity into its own presence. It is this latter aspect that is most relevant to *Steeplechase*, because it is a four-dimensional metaphor — a lone athlete's mastery of absurd obstacles produced and enacted so precisely that it has no ambiguity.

Ambiguity of form and of function seems to induce the viewer to project into a work, and the notions or wishes projected could be the beginning of an interpretation, though not the entirety of it. Could there be an end to the list of memories from Parcheesi, superstars, Calder, crackerjack prizes, report cards, hits, nearmisses, hops-cotch, harlequins, hub-bubs and hundreds of other sporting moments with which to confront *Steeplechase*, as if it were like a metal detector, telling us if we're on to something or not?

But in the structures or gestures of the work, there is no evidence that Brown perceives any ambiguous aspects to the winning of his race. *Steeplechase* does not seem to have made his skepticism visible, only his enthusiasm. Cheery, meticulously constructed, aesthetically coherent, devotedly performed, this performance did not re-define, what a race is, or what winning is but only repeated how we can win whatever race we are in. With no ambiguous object amenable to interpretation, the viewers could only be side-line spectators.

JEANNE RANDOLPH

FRED FITZPATRICK: ELECTROPHOTOSTATIC PRODUCTIONS

Western Front Gallery, Vancouver
April 13 — 30

Fred FitzPatrick's black and white photostatic collages were placed simply on sheets of legal-size xerox paper encased in acetate envelopes, and mounted on two narrow reading tables. The sobriety of the installation, evoking the display of manuscripts in a museum or library, indicated that these were not typical examples of "xerox art" naively celebrating the dazzling effects of slot-machine technology. They represented an attempt to formulate a xerox aesthetic equal in complexity and subtlety to any other medium, and, at an epistemological level, a careful scholarly investigation of the xerox machine's capacity to produce images which negate its servile function of compulsive repetition.

The initial stages of FitzPatrick's work occur in public, in a university library. He by-passes the order of the library's system by treating it as a maze which offers infinite possibilities for digression — chance encounters with unexpected "irrelevant" material. To accelerate the process of disorientation he chooses scientific and technical sections where the information is opaque: picking books and journals from the shelves at random he xeroxes pages which have a striking graphic quality, seem significant or strange.

Like most instruments of public utility, the photocopier's working parts are strictly guarded from public gaze and interference. The secrecy of its operation, its impassive routine and deadpan delivery, forbid the close rapport which artists usually develop with their tools. Sharing the machine with other users, waiting in line, and working under pressure of impatient onlookers, FitzPatrick's technical mastery has grown through a series of fugitive interventions.

Early experiments were tentative. A slight movement of the page slurs the image, and FitzPatrick learned to time this so that a single line of text could be dragged out of focus. He titled the page to break the machine's monopolistic control of the light source, giving shadow — the first intimation of illusionistic space. Placing a box over the glass, he floated fragments of xeroxed text in it at different levels, so that some appeared in and some out of focus. Air pumped in through "vertical drop-bellows" created fluttering effects and wave motions, sheets of text were folded, curved into niches, or turned on cylinders in time with the passage of the tracking lamp. Light was trapped, deflected, broken into flares, or allowed to escape through funnels, leaving meteoric smears across the page.

The collection of more than two thousand xeroxes documenting these experiments supplies the raw material for the collages. In previous sculptural activity FitzPatrick worked with small wooden fragments, shaping them towards architectural forms after a careful "reading" of their grain and surface markings. This dialectical procedure, assimilating chance effects to deliberate ends, is employed in the construction of the collages. By attending closely to details of line definition and tonal gradation, the artist becomes sensitized to their suggestive power, and discovers in them the first halting signs of a new graphic code.

FitzPatrick likens the meticulous inlaying of fragments to "the smooth mosaic of a dream, which does not call attention to the technical means of its production". The analogy with the process of dream-formation is appropriate because of the great compression of material (from two thousand sheets to two dozen finished works), and because of the consistent effort to disguise and deflect meaning. Freud wrote of the work of displacement in the dream: "The essential content of the dream-thought need not be represented at all in the dream. The dream is, as it were, centred elsewhere; its content is arranged around

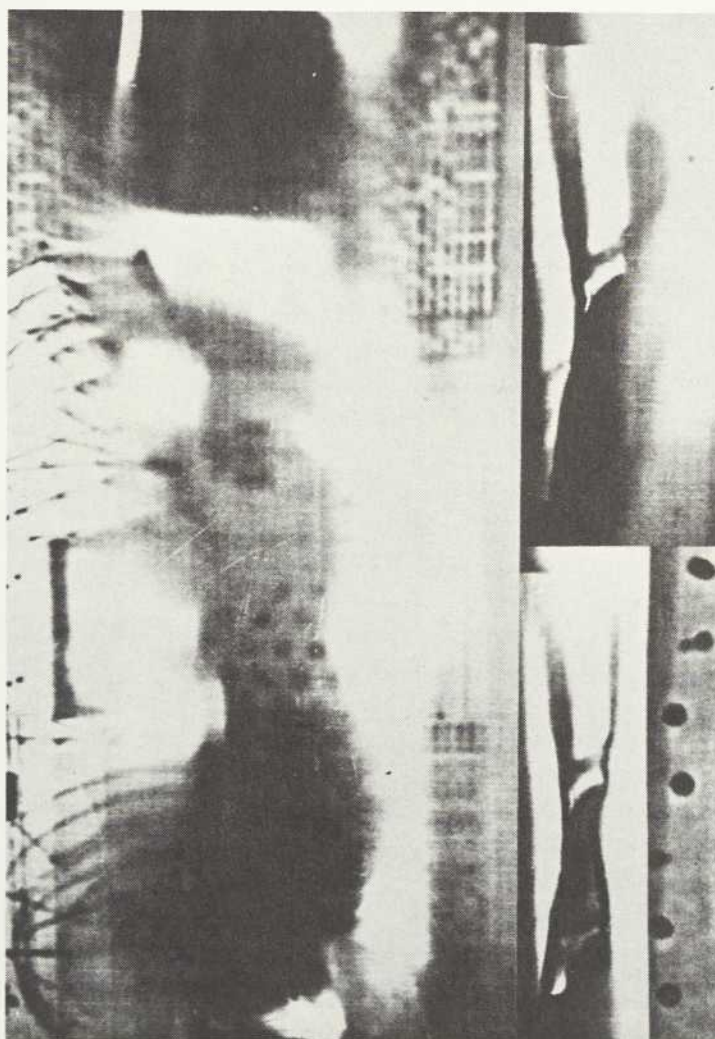
elements which do not constitute the central point of the dream-thoughts."

The absent centre around which the collages are arranged is memory: the xerox fragments are memory-traces. Owing to the artist's interceptions, however, they do not reproduce the original material objectively, but reflect only glimpses of unrepeatable incidents, caught by chance. An atmosphere of mute or lost significance pervades these works, like the mood of a dream still saturating waking consciousness after our recollection of it has faded. Traces of forgotten messages, and evidence of unaccountable human presences vanish into shadow. Images slide in and out of focus, and fleeting shapes obtrude on the peripheries, as if the machine shared the eye's contingency and was incapable of grasping the whole field of vision at once. Sometimes distortions are organized to produce an effect of anamorphosis, compositions settling into coherence only when viewed from a particular angle. Meaning eludes the frontal gaze but yields to the eye that wanders — an echo of FitzPatrick's own method of gathering material.

Many of the collages are structured by the taut measured lines of architectural drawings, diagrams and graphs, which restrain the baroque excesses of atmosphere and lighting. The work is rigorous, compositionally, reflecting the artist's interest in Constructivism; Gabo's search for "an image which would fuse the sculptural element with the architectural" is echoed here in images which fuse the architectural and the hallucinatory.

Diagrammatic drawings answer to FitzPatrick's concerns in several ways: minimal, unequivocally flat and non-illusionistic, they nevertheless point beyond themselves, to situations which are "elsewhere". Intricate detail is delineated with absolute clarity and the overhead viewpoint gives the eye total command. Removed from their context they serve in the collages only to articulate space — to suggest, but not describe. The delicate tracery of a graph may rear up into silhouette, like fairground architecture or Tatlin's tower, only to recede back into immateriality on the flat surface of the page.

By exhibiting the collages on a horizontal surface FitzPatrick emphasizes their affinity with the printed page, and throughout the work there are allusions to their original source. Vertical column-like shapes suggest the spine of a book, and the images are often hieratically organized around a central screen of text; its meaning is effaced, but



Fred Fitzpatrick, Untitled, 1982, collage

the linear pattern still regulates the space and invokes the act of reading. From the interaction between the flat frontal display of the word and the recessive depth of pictorial space a subtle play of ambiguity arises, solid and transparent shapes circulating and overlapping in an atmosphere of airless interiority, as though one were glimpsing print on the fluttering pages of a book as it is snapped shut.

It seems logical to expect the artist's next step to be to close the hermeneutic circle by reconstituting this material in book form. As plates in a book without text, the collages would stand as an ironic rejoinder to the esoteric systems of knowledge from which they derive. "The text needs its shadow," wrote Barthes, "This shadow is a *bit* of ideology, a *bit* of representation, a *bit* of subject: ghosts, pockets, traces, necessary clouds: subversion must produce its own chiaroscuro." FitzPatrick tampers with the discourse of science; by dissolving its power of signification, by sinking it into hermetic images redolent of the body and the tomb, heavy with portent but indecipherable, like ancient hieroglyphs, he humanizes an unspeakable language and celebrates its eventual obsolescence. Chiaroscuro is the effect that lifts these texts from the page and frees them from determination.

ROGER MALBERT

MISE EN SCÈNE

The Vancouver Art Gallery
May 7 — July 4

Artists:
Kim Adams
Mowry Baden
Roland Brener
Al McWilliams
Liz Magor
Jerry Pethick

Curators:
Jo-Anne Birnie Danzker
Lorna Farrell-Ward
Scott Watson

To acknowledge that the presentation of art can be highly theatrical continues to be a useful idea, especially from a curatorial point of view. In the case of *Mise en Scène*, the theoretical limits of the show's premise have been over-stretched. A kind of Procrustean effect takes over when six fundamentally different artists are fitted into the same thematic bed, where none seems particularly comfortable. As a result of this theatrical aura, there is a tendency for the work to be misconstrued.

This was the first time in many years that the Gallery mounted a major group exhibition of sculpture by British Columbia artists. The entire exhibition space was used for these installations, which were accompanied by a heavily illustrated 120 page catalogue, the largest in the Gallery's fifty year history. The infrequency of such exhibitions has less to do with the quality of available work than the independent and individual nature of artists production on the West Coast. Ideational problems are not commonly shared, making it difficult to establish a group context. As a result, the original context of the work became re-contextualized by curatorial premise. The exhibition title, *Mise en Scène*, was used here in Antonin Artaud's sense of "a language of space and movement." Its more traditional translation as "production values" applied in this case to the entrepreneurial presentation of the artists and the catalogue more than to the actual works. Questions normally raised in this context (Are there culturally shared connections? Do the works support the premise?) had no affirmative answer, which the curators admit. The Gallery's ambivalence toward this exhibition was apparent through its staging of the event. Some promotional material introduced the show as a kind more common to a science centre, while the catalogue argued for serious art. Opening night brought out an active crowd that couldn't keep its hands and feet off; four works were damaged by visitors who definitely wanted to participate. By grouping these artists under a theatrical premise, and inviting the audience to act, this could have been expected.

The first work encountered, and the most obviously participational, was Mowry Baden's *Kinhin*, a large square skeletal structure of 2 x 2's taking up much of the main Concert Gallery. A narrow, rising footramp angled around the vertical supports up to a walkway around the inside of the square. The entire piece leaned like the tower of Pisa to one corner, the rising ramp tilting to one side or the other as it turned each corner. The top walkway, flat relative to the tipped structure, was sloped with respect to the room. Walking here, head close to the ceiling, the uprights flickered by, zooscopying the upturned faces below. The title of the piece, *Kinhin*, refers to the Buddhist meditative walk, and was the first open acknowledgement of Buddhist practice in Baden's work. Still dependent on highly attuned physical awareness of body states, the earlier experimental methodology has here been replaced by something approximating a Zen *Koan*.

The psychological disequilibrium and privacy which informed his earlier enclosed work was here attenuated. By exposing the workings, Baden simultaneously dissolved the illusion and revealed the visitor. There is a new regard for the visual presence of the object itself; while still concerned with use, the emphasis is on social rather than psychological function.

Roland Brener's piece, *Amnesia* refers as much to the willful forgetting of learned visual habits as to the strategy employed in this installation. Electing to forego the expected formalist object, Brener instead addressed issues of the institution's relationship to the artist, the patron, and the collection, through that class of unaligned properties every gallery owns but would rather forget: donations of bad art, expensive temporary display materials, old catalogues, seat cushions, picture frames, office furniture — the residue of past events.

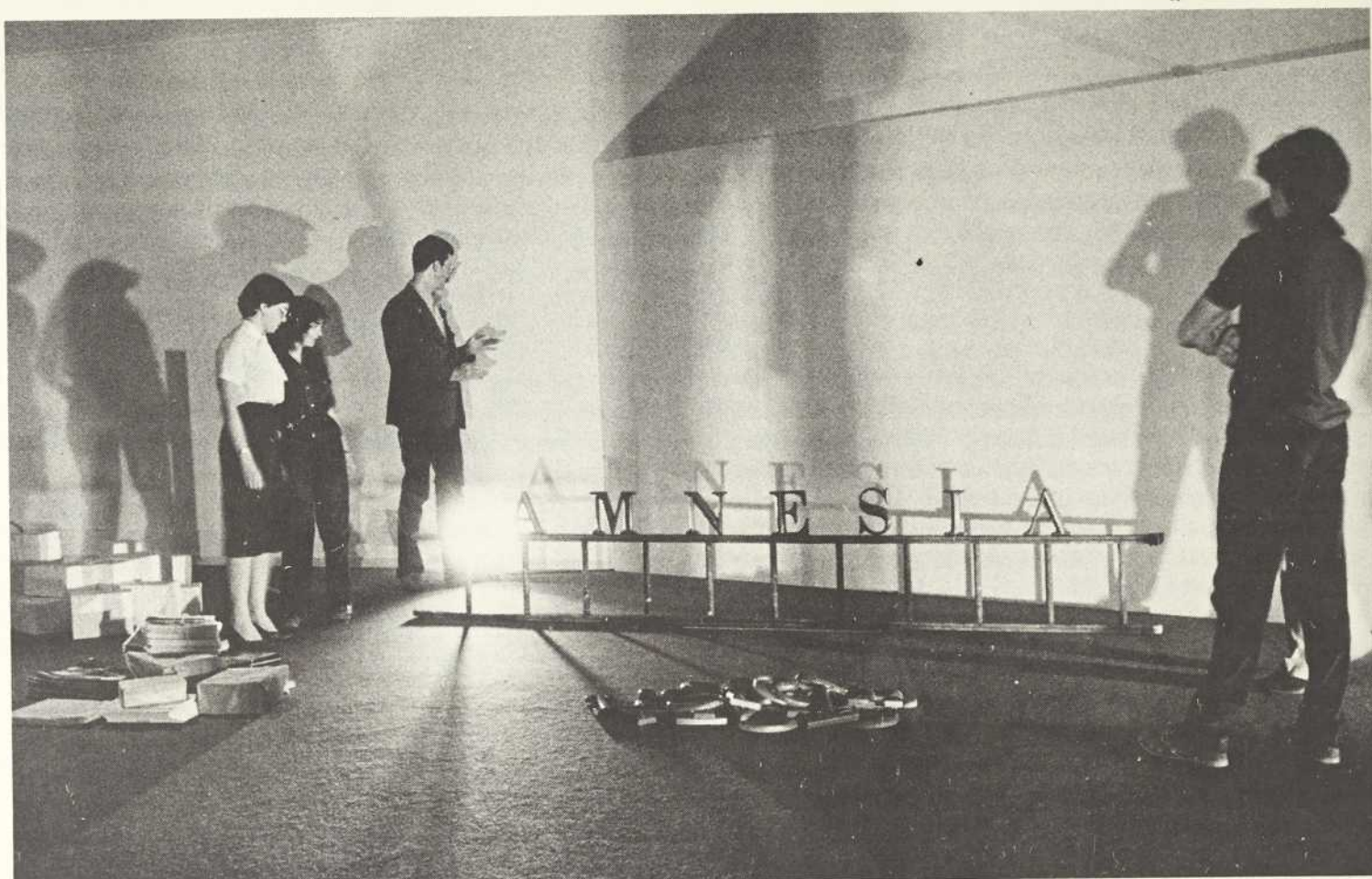
A number of these stateless objects were brought out of the Gallery basement, carefully arranged and lit, accompanied by discursive sound. Floor-mounted gallery lights, themselves part of the composition, caught the audience and objects in a crossfire of low-level chromatic light. Everything in the space, moving and static, was visually amplified, multiplied, broken and mixed. A collection of tape recordings found in storage were reprocessed by collaborator Martin Bartlett, their new sounds projected up vertical cardboard tubes, producing a watery warbling which further softened the atmosphere.

The mix of hard and soft materials, shadows, light and sound confounded formalist principles based on concrete relations between parts, eluding a sense of compositional totality. For the spectator, response to the work was predicated on being either a conscious part of the whole work (the forgotten audience) or an outside observer of separate artifacts. There was some sense of being implicated in an expose. By removing these things from obscurity they were legitimized through public exhibition.

An incident involving one of the objects originally included pointed out the Gallery's uneasiness about this parodic gesture. An unclaimed painting of one of the president's of the Gallery Association, from a family still influential in Gallery affairs, was withdrawn under strenuous protest from Brener and replaced with an earlier "similar" painting of known provenance from the permanent collection. That the Gallery's vested interests still take precedence over artistic expression, while no surprise, qualified their attitude toward the presentation of work by living artists.

Liz Magor's *A Resemblance* and *Eighteen Books* take narrative as their point of departure. Based on conversations with a woman she knew in a remote coastal community of British Columbia, the work's actual concern with biography is minimal. In conversation, Glenn Allison has suggested that what she hopes to establish is "an episodic correspondance of associative symbols that are sympathetic with the events; settings from actual events in a real history. Their power is such that they enable us through their re-set to recreate or become involved with the original event. Magor allows or facilitates narrative imprint onto the items she creates to symbolize the set, so that they are interwoven."

While this is fundamentally true of Magor's intent through-



Roland Brener, Installation view of *Amnesia* from *Mise en Scène* photo: Jim Gorman, courtesy: Vancouver Art Gallery

out her work, its actual manifestation is not uniformly clear. The four piles of lead fish in *A Resemblance* are based on a sense of self related to a specific body weight, where fluctuations up or down are only nominally indicated. An upward curve of the lightest group; the downward press of the curve of the heaviest, suggest the desire to return to the normal 98 lb. state. The expected dispersal which might accompany a dissipated sense of self does not occur.

This work overlaps, both in installation and concern, *Eighteen Books*, about the woman's incapacitating illness in her cabin and a confusion of signals that delayed her discovery and rescue by boat for several days. A sheet-lead ocean (rippled with a boat wake and embossed with stylized fish and a text of the story), Xeroxed

photos of the cabin on the beach and a Xeroxed book showing the log salvage boat coming and going in front of her cabin, are amalgamated to indicate a cycle of interdependence, unification and dissolution based on language, material and sign.

While conceptually grounded in the landscape, in fact, the work is not grounded to a sense of place. Magor's innate affection for the labour of art resulted in a production that has no finite relation to its site. The variable form of the work denies its fundamental aspiration as a paradigm of the unification of nature, natural events, and our relation to them. The text of the book and the sheet lead ocean seem here conflated unnecessarily; in fact, the message of the woman's distress written on the water, (using the image of the distress flag, the circle from the boat's porth-



Jerry Pethick, Installation view of *The Lighthouse Invites the Storm/Charting Undulation & The Seventh Screen/Returning you to Regular Programming* photo: Jim Gorman, courtesy: Vancouver Art Gallery

ole, the square from the cabin window) seems, with the fish, the only necessary symbol. The basic strength of this work, the result of Magor's accurate natural instincts, has been diluted through this redundancy.

Kim Adam's work, like that of Roland Brener, was tailored to its specific place. Adams built up a constructivist stud-framed interior of two intersecting corridors, laid on staggered 4" x 4" timber sleepers, built out from the two doorways into the room. This broken L-shape subdivided the space into three areas, each containing low trampolines ("rebounders"). These, if used, fracture the already broken lines of sight into quick shards of vision, giving the work a street-wise sense of urban de-construction and play.

Adams made a well-intentioned miscalculation in this work, by tearing open the gallery's skylight, pouring light through the architectural superstructure into the room. The structure above, stronger and more brutally raw, overwhelmed his own rough construction below, rendering it weak by comparison.

The impact of these effects was underestimated, as the work was built up from models of the room, not the room itself. Adam's constructed ordering was fundamentally schematic, designed to break up a viewer's perception of others in the space, using walls of various heights to reveal heads and feet, and remembered glimpses from the trampolines.

The question raised is whether the invoked urban experience was a replication or reproduction, or if it was an attempt to create an experience of authenticity in the viewer. In this case, authenticity was inherent in the revealed gallery structure. No doubt this piece constituted a genuine attempt to realign perceptions as his previous work has done, and his future work will undoubtedly do; by electing to take a chance, the work was confounded by the site.

The most anomalous inclusion here is the work of Jerry Pethick's, if only because of the work's vague relation to a *Mise en Scène*. His objects in this context seem almost traditional, as the only free-standing independent sculpture in the show. Highly conscious of their cultural borrowings, their zany combinations of materials afford a degree of comic relief in these otherwise straight-faced proceedings (A "Venus of Willendorf" of recycled lightbulbs, a pair of gilded plaster "Sun Dogs", a lighthouse of stacked fresnel lenses, everything glued together with generous seams of silicone caulking). The one wall work ("flat sculpture") seemed really misplaced: even baked enamel on steel is still fundamentally painting. Without it, the three sculptures would have had their own rooms, where their fundamentally common concern with light as the medium of revelation could have clarified and reinforced their inclusion as a group.

Pethick's maraudings through visual history have resulted in objects of curious originality. They are art about art and the processes of vision, and the overindulgence of earlier work seems clarified here in things of greater directness.

Al McWilliams showed an expanded-steel mesh and angle iron compound he had fabricated, enclosing a seven-foot copper ziggurat. The open mesh revealed the isometrics of the rectangular space, a diminishing trapezoid shortened at one corner. A narrowing L-shaped corridor entered into the enclosure. Three doors in the far wall opened into another narrow corridor crossing the room. The apparent space of the room was magnified by the distant sound of moon-barking dogs.

These components alone suggest a malevolent image, inside or outside, of paranoid authority and repression. Like a dog kennel caging a jagged copper monolith, the constant closing in of the corridors and the perspective reductions on the scale of the room formed a claustrophobic gestalt of irritating intensity.

This reading, based on *prima facie* evidence, is largely in conflict with the catalogue entry. The barking dogs recorded at the funerary temple of Ramses II, the ziggurat

from Fritz Lang's "Metropolis", the power-station fencing, are combined in a multivalent collection of borrowings. While McWilliams argues for the authenticity of the work's presence, which I believe it has, the slew of catalogue references indicate specific conclusions about content which the work barely sustains, and which McWilliams appears to disdain. This indicates some insecurity about the work's autonomy independent of the text.

The catalogue entry is confusing: the artistic and curatorial voices are mixed. The work's overinterpretation detracts from the inherent quality of its experience. The plethora of accrued content is finally qualified in favour of a response based on the actual presence of the work.

A critical difficulty with thematic shows lies in their exclusive and conditional nature, where work is viewed within the curatorial context of the exhibition. The internal conditions of the objects themselves are diminished, narrowing the basis for their perception. The capacity of language to alter the evidence of things, provide its own terms of reference, and realign the work in its favour, mitigates the presence of objects themselves. A curatorial attempt to legitimate a 'scene' misrepresented the vital and diffuse situation of sculpture production on the West Coast.

GREG SNIDER

livres et revues

MONOGRAPHIES ET OUVRAGES
THÉORIQUES DIVERS

Adorno, Theodor W.: **Quasi una fantasia**, tr. fr. de Jean-Louis Leleu avec la coll. de Ole Hansen-Love et Philippe Joubert, présentation et notes de Jean-Louis Leleu, Paris, Gallimard ("Bibliothèque des Idées"), 1982, 359 p. Court, Raymond: **Adorno et la nouvelle musique. Art et modernité**, Paris, Klincksieck ("Esthétique"), 1981, 155 p. Revault s'Allonnes, Olivier: **Plaisir à Beethoven**, Paris, Christian Bourgois, 1982, 253 p.

Des quatorze textes écrits par T.W. Adorno entre 1927 et 1961, et regroupés ensuite sous le titre: *Quasi una fantasia* (Suhrkamp Verlag, 1963), un seul a déjà fait l'objet d'une traduction française ("Vers une musique informelle", in *Cahiers Renaud-Barrault*, 41, 1963). Ce texte est repris ici (pp. 289-340) dans une version élargie et remaniée par l'auteur, — et il marque, peut-être davantage que la *Philosophie de la nouvelle musique* (tr. fr. Gallimard, 1962), la limite de la *théorie critique* de la musique. C'est d'ailleurs en pensant aux derniers textes du philosophe que Daniel Charles écrivait récemment: « Sans doute est-ce Adorno qui a le plus lucidement élevé au rang d'une question critique le problème des

implications musicales du fonctionnalisme." ("La musique et l'oubli", in *Traverses*, 14, mai 1976)

Les autres textes (et il en reste précisément treize) sont presque tous des commentaires, soit d'un compositeur (Berg, Mahler, Schreker, Stravinsky et Zemlinsky), soit d'une oeuvre en particulier (*Carmen* de Bizet et *Moïse et Aaron* de Schönberg). "Fragments sur les rapports entre musique et langage", "Motifs", "Analyses de marchandises musicales", "Histoire naturelle du théâtre", et surtout "Vienne" et "Musique et musique nouvelle", complètent l'ensemble en élargissant la discussion.

On aura jamais mieux cerné que l'a fait Adorno la *modernité* en musique (ou en art). Et la réception que connaît aujourd'hui (et donc tardivement), en France, l'École de Francfort est tout à fait justifiée. On doit néanmoins regretter que cet intérêt subit n'ait, sauf exceptions, donné lieu qu'à des études timides et académiques. Le livre de Raymond Court n'est pas à ranger parmi les exceptions.

Plaisir à Beethoven est la suite du projet entrepris par O. Revault d'Allonnes dans *Musiques, variations sur la pensée juive* (Christian Bourgois, 1979). Consacré tout entier à Beethoven (aux rapports musique et société, aux concepts ou catégories d'unité de l'oeuvre, de dépouillement, d'événement, etc.), l'essai fait un usage extensif des théories de T.W. Adorno. On préférera cette reprise (quelquefois divagante) à l'exposé magistral: "*Au fond s'il y a plaisir à Beethoven, c'est parce qu'en lui le plaisir de la musique est saisi au moment précis où est ouverte une fenêtre très exactement située entre la contrainte des codes, qui caractérise les siècles précédents, et le mensonge des genres qui va s'aggraver au siècle suivant.*" (p. 42)

Barrett, William: **The Truants. Adventures Among the Intellectuals**, New York, Anchor Press/Doubleday, 1982, 270 p.

Isserman, Maurice: **Which Side Where You On? The American Communist Party During the Second World War**, Middletown, Wesleyan University Press, 1982, 305 p. ill. n. et b.

Simpson, Eileen: **Poets In Their Youth**, New York, Random House, 1982, 272 p. ill. n. et b.

Les *mémoires* sont un genre très particulier: ils servent généralement la promotion de leurs auteurs plutôt que la reconstruction (rétrospective) juste des événements, et ceux de Barrett et Simpson ne font pas exception. Paradoxalement, savoir que les promenades de Kant étaient à ce point régulières que les habitants de Königsberg réglaient leurs montres à son passage intéresse (presque) tout le monde. L'essentiel de la contribution de Kant n'est évidemment pas là, et que les artistes, poètes ou critiques américains des années 40 et 50 aient été paranoïaques ou alcooliques compte, paraît-il, moins que la qualité de leurs productions. Mais on pourra toujours au moins apprendre des témoins *comment ça se passait* (qui voyait qui, dans quelles circonstances, etc.), et pas toujours sans humour: "*even paranoids have enemies*" (Barrett). Greenberg et Pollock, De Kooning et Rosenberg figurent au nombre des rencontres, mais les poètes et les écrivains (Schwartz, Lowell, Berryman, etc.) occupent le devant de la scène. On pourra toujours ensuite (ou d'abord) lire l'ouvrage fondamental de Daniel Bell: *The End of Ideology* (Free Press) ou, plus près de nous, les articles de Serge Guilbaut (cf. *Parachute*) concernant la même période.

Le livre de M. Isserman sur le parti communiste américain est celui d'un historien et n'a qu'un rapport éloigné à ce dont il a été question précédemment. Il fournit néanmoins

l'arrière-plan nécessaire à la compréhension du marxisme américain — et du désenchantement progressif de certains intellectuels américains (Greenberg, entre autres).

Building with Words. Canadian Architects on Architecture (William Bernstein & Ruth Cawker, eds.), Toronto, The Coach House Press, 1981, 99 p. et 103 ill. n. et b.

Roithamer, le personnage central de *Corrections*, le roman de Thomas Bernhard (tr. fr. Gallimard, 1978), "*accusait les gens du bâtiment sans exception de défigurer et de détruire la surface du globe*" et allait même jusqu'à qualifier l'architecture en général d'"*ordure intellectuelle perverse*".

Les vingt-et-un textes rassemblés ici ne donnent pas une image aussi infamante de l'architecture (et des architectes), mais le débat entre le modernisme et le contextualisme (ou le post-modernisme) pourrait bien être l'équivalent, moins brutal et jamais définitif, du jugement porté par Roithamer. La question n'est pas simple: d'une part on accuse les modernes d'avoir voulu inventer de toutes pièces un langage formel universel (dont l'usage ne tient pas compte des conditions socio-historiques) et, d'autre part, on prévient contre un retour à des esthétiques pré-modernes (la nostalgie de l'unité perdue, de la simplicité, du décoratif, etc.). Si l'une et l'autre tendances de l'architecture actuelle semblent s'entendre sur le diagnostic ("*our trash-oriented society*", écrit Erickson), les moyens et les buts restent opposés. L'introduction (pp. 9-17) des éditeurs, essentiellement historique, rend d'ailleurs bien compte du débat qui se poursuit depuis environ 1920.

Les textes des architectes (Baird, Cardinal, Charney, Downs, Henriquez, Ouellet, Rose, etc.) sont généralement courts et adoptent le plus souvent la forme du "statement" plutôt que celle de l'exposé magistral. Les documents photographiques complètent les textes en renvoyant à la pratique.

BIBLIOTHÈQUE
des
IDÉES

Quasi
una fantasia

par
THEODOR W. ADORNO

Présentation et notes
de Jean-Louis Leleu

nrf
Editions Gallimard

Building with Words

CANADIAN ARCHITECTS ON ARCHITECTURE

Ray Atiles	Anthony Jackman
George Baird	Jack Loring
Douglas Cardinal	Jean-Charles Maurain
Melvin Charney	Michael McMorris
Jack Diamond	Benton Meyer
Barry Downs	Jean Ouellet
Macy Dunlop	John Paulin
Arthur Erickson	Peter Rose
Edouard Fournier	Clifford Wiener
Peter Henningway	Richard Zeidler
Richard Henriquez	

WILLIAM BERNSTEIN & RUTH CAWKER

Duras, Marguerite, **l'Homme Atlantique**, Paris, Minuit, 1982, 31 p.

"Je dirais oui à tout, à toutes les questions. Que c'est un homme, que c'est un film, que c'est un film de cinéma, et peut-être encore plus, plus encore une espèce de cinéma qu'un film donné, oui, et peut-être le cinéma", écrivait déjà Marguerite D. en conclusion de l'"Avertissement" (*le Monde*, vendredi 27 novembre 1981, p. 27) qui marquait la sortie, à Paris, de son dernier film: *l'Homme Atlantique*. *L'Homme Atlantique*, le livre (comme on écrit le cinéma), vient de paraître. Une suite d'instructions, plutôt qu'un scénario ou même un récit. Un exercice zen peut-être, ou encore une espèce d'exorcisme...

Lisez *l'Homme Atlantique* et *l'Avertissement*, surtout *l'Avertissement*. Il est paru dans *le Monde*, un journal très sérieux, j'insiste. Il expose une conception de l'art et du public au moins étonnante. Marguerite D. est troublée, sans humour aucun, et pas du tout pédagogique. C'est, paraît-il, son dernier film, le dernier film. Enfin!

Ehrenzweig, Anton, **l'Ordre caché de l'art**, traduit de l'anglais par Francine Lacoue-Labarthe et Claire Nancy, préface de Jean-François Lyotard, Paris, Gallimard ("Tel"), 1982, 366 p. ill. n. et b.

S'appuyant sur un diagnostic de la situation de crise de la psychanalyse en France, Lyotard commentait ainsi le "contenu central, mais peu développé" du travail d'Ehrenzweig: "Aux yeux de l'épistémologue, la notion d'application incluse dans une expression comme 'psychanalyse appliquée' est simplement inconsistante. Elle impliquerait qu'un ensemble théorique plus ou moins formalisé puisse être appliqué sans modification à un corpus, ou domaine d'interprétation (ici celui des oeuvres d'art), autre que celui sur lequel il a été construit (l'ensemble des symptômes psychonévrotiques et des phénomènes psychiques paranormaux). Si tel était vraiment le cas, les deux domaines seraient confondus; s'ils ne le sont pas, la prétendue application requiert des modifications de l'ensemble théorique telles, si minimes soient-elles, que ce dernier devient de droit complètement différent de ce qu'il était dans son 'état' premier." (préface, pp. 9-10) *The Hidden Order of Art* (1967) trouve donc son point d'ancrage dans la transformation radicale de certains concepts fondamentaux de la théorie psychanalytique classique et, en particulier, dans les déplacements qu'il fait subir aux processus primaire (inconscient) et secondaires (conscient et pré-conscient) dans l'interprétation des structures esthétiques de l'art.

Si "la langue est difficile" (Lyotard), elle ne l'est pas toujours, surtout que le *Livre I* (pp. 37-213) se présente comme un long commentaire d'oeuvres et d'effets d'oeuvres (musique, peinture, etc.).

La réédition est en tous points (glossaire, index, etc.) conforme à la traduction initialement parue en 1974, chez Gallimard ("Connaissance de l'inconscient"). Seuls le format ("poche") et le prix sont différents.

Lacoste, Jean, **la Philosophie de l'art**, Paris, PUF ("Que sais-je?"), 1981, 127 p.

L'auteur est déjà connu pour ses traductions de Cassirer, Bloch, Benjamin et Habermas. Le lecteur était donc en droit de s'attendre à ce que ce manuel (la collection est "encyclopédique") accorde la prédominance à l'exposé des théories esthétiques néo-kantiennes et néo-marxistes allemandes. Il n'en est rien, et le texte se limite plutôt à l'exposé de ce qu'on qualifierait commodément de problèmes fondamentaux de l'esthétique philosophique.

On limite donc le nombre des problèmes à sept (l'imitation, le problème de l'esthétique, le destin de l'art, l'imagination, l'artiste, l'art et la vérité, l'expression) et, ensuite, on leur associe un système philosophique, six ou sept selon qu'on consent ou non à accorder à Baudelaire le statut de philosophe plutôt que celui de "critique" (Platon, Kant et Schopenhauer, Hegel, Baudelaire, Nietzsche, Heidegger, Merleau-Ponty, principalement et dans l'ordre précité).

Or, et même si l'exposé des thèses présente tous les avantages de la clarté pédagogique, il se pourrait bien qu'il invite le lecteur néophyte (le destinataire du genre manuel) à croire qu'on a ici des réponses définitives à des questions dépassées. Un exemple, un seul: le concept de génie ne se retrouve pas seulement chez Kant et ses contemporains, mais est repris par ses successeurs (Schelling et le romantisme allemand, en particulier), et ce sont les transformations que la tradition fait subir à un concept qui lui donnent son sens et lui accordent un statut spécifique. Mais suivre le mouvement du concept, de Kant à Baudelaire (toujours pour le concept de génie), nous situerait d'emblée dans un autre jeu (la philosophie). Enfin, et malgré ces réserves, ce petit livre constitue une bonne introduction.

Duane, Michaels, **Changements**, Paris, Herscher ("Format/photo"), 1981, s.p.

"Le changement, écrit Duane Michaels, est invisible. Il est lié au temps et nous ne le percevons qu'au passé. Nous ne reconnaissons jamais le moment exact, bien que ces indices soient partout. Mais le changement ne peut se cacher de la photographie. Seule la photo colle à l'événement dans le temps et l'emprisonne implacablement." Mis à part quelques pages de texte (dont la citation est un extrait), le livre est composé de trois sections principales (et de sept parties), et seule la dernière est autobiographique. Les deux premières documentent les changements qui se sont produits chez les autres (vieillesse, dégradation et mort).

La photographie serait donc essentiellement documentaire. Mais une amie me dit qu'il est inutile et prétentieux de rappeler ici le travail de Lüthi (*Just Another Story About Leaving*, 1974) et l'essai de lui a consacré Ph. Lacoue-Labarthe à partir de Baudelaire (*Portrait de l'artiste, en général*, Christian Bourgois, 1979). Ces concepts et ces théories (le temps, l'autothanatographie, etc.), dit-elle, n'offrent que bien peu d'intérêt réel. Et elle entendait simplement par là substituer des exemples aux concepts, en particulier celui du travail récent de Nicolas Nixon (cf. *Artforum*, décembre 1981). J'insistai, un peu trop peut-être: comment alors qualifier la relation entre le travail de documentation et celui de fiction de la dernière partie du livre (et donc des dernières photos)? Ce n'est évidemment pas la même chose de mettre en scène (au futur) sa propre mort et d'enregistrer celle des autres (au présent ou au passé?), surtout quand il s'agit de la mort de son père. Mais l'amie, toujours la même, insistait encore pour que j'ajoute que la dernière séquence, et en particulier la dernière photo de cette séquence, avait toutes les qualités plastiques des mises au tombeau de la Renaissance...

Muller, Joseph-Émile: **la Fin de la peinture**, Paris, Gallimard ("Idées"), 1982, 155 p.

Le titre ne fait pas référence au mot de Hegel sur la mort de l'art, mais à la théorie classique de la délectation: *La fin de la peinture est-ce toujours la délectation?* Rien à voir non plus avec le commentaire de Marin (*Détruire la peinture*, Galilée) sur Poussin.

Non, l'essai de Muller se présente plutôt comme un éloge bêtement polémique de la *peinture pure*, comparée à laquelle toutes les formes artistiques plus ou moins récentes (des réalismes au conceptualisme) sont déclarées réactionnaires.

La beauté, écrit Muller, "garantit finalement le pouvoir d'émotion de l'oeuvre d'art" et "l'art montre au surplus que l'humanité est moins divisée qu'elle ne le paraît" (pp. 142 et 148). Tout ça est bien triste — et dangereusement naïf.

Namuth, Hans, **l'Atelier de Jackson Pollock** (avec des essais de E.A. Carmean, J. Clay, R. Krauss, F.V. O'Connor et Barbara Rose, les textes de Jackson Pollock et deux entretiens avec Lee Krasner Pollock), Paris, Macula, 1982, s.p.

Une première édition des photographies de Pollock par Namuth avait été publiée, en 1978, en supplément au n° 2

de la revue *Macula*. Une seconde édition vient de paraître, augmentée des essais de E.A. Carmean ("l'Art de Pollock en 1950"), Jean Clay ("Quelques remarques sur les propos de Rosalind Krauss concernant les rapports de la photo et de la peinture, et sur la photo en général" et "Pollock, Mondrian, Seurat: la profondeur plate") et Barbara Rose ("Le mythe Pollock porté par la photographie"). Un entretien de B. Rose avec Lee Krasner Pollock (1980) a été ajouté à celui, plus ancien, de B.H. Friedman (1969), et la bibliographie a été mise à jour. J'ajouterai que photos et textes constituent un document incontournable sur le travail de Pollock entre 1950 et 1956.

Strauss, Botho: **Trilogie du revoir**, tr. fr. de Claude Porcell, Paris, Gallimard ("Le manteau d'Arlequin"), 1982, 134 p.

Trilogie des Wiedersehens (1976) met en scène "des membres et des sympathisants des Amis des Arts" qui "visitent une exposition en avant-première". Ceux qui sont des familiers des vernissages, et à plus forte raison des avant-premières, n'auront pas de mal à imaginer de quoi le texte pourrait bien être fait: politesses surfaites, mesquineries voilées, etc. Mais l'argument ne se limite pas à une simple reconstruction des drames (psycho-affectifs) d'une micro-société. Strauss restitue, le plus souvent sous formes fragmentaires ou par bribes de conversations, les diverses interventions d'un débat qui survient à propos des oeuvres et de leur sélection. Pas étonnant, puisque l'exposition était présentée sous le titre: *Réalisme capitaliste! C'est la crise* (au sens propre), et son dépassement n'est pas imminent.

Un ami qui a vu la pièce dans une mise en scène de Richard Foreman (New York, printemps 1982) prétend qu'il y a là des inventions scéniques et textuelles. "Quelle chance a le directeur d'un musée! Entre ses murs, c'est un éternel dimanche. L'inactivité, le silence, l'attente —" (pp. 122-123) On devrait s'empresse de la monter dans l'une des salles de nos musées!

Szondi, Peter, **Poésies et poétiques de la modernité**, édité par Mayotte Bollack (trad. de J., M. et S. Bollack et A. Laks), Lille, Presses Universitaires de Lille, 1982, 212 p.

De Szondi, en traduction ou en version française (certains textes ont été écrits directement en français), on pouvait déjà — ou seulement) lire le recueil publié aux éditions de Minuit sous la direction de Jean Bollack: *Poésie et poétique de l'idéalisme allemand* ("Le sens commun", 1975, 344 p.), et quelques textes dispersés dans les revues spécialisées (*Critique*, *Poétique*, etc.).

Le second recueil français de Szondi rassemble des études sur Walter Benjamin ("Espoir dans le passé" et "Portraits de villes"), Bertold Brecht ("Celui qui dit ou et celui qui dit non"), Stéphane Mallarmé ("Sept leçons sur *Hérodiade*") et Paul Celan ("Poésie et poétique de la constance", "Lecture de *Strette*" et "Eden"). À l'exception des deux dernières, ces études sont toutes inédites en français. Elles sont précédées ici d'un texte (programmatique) remarquable ("Sur la connaissance en philologie"): "...la problématique de la connaissance en science de la littérature tient à ce qu'elle est tentée de soumettre sa connaissance à des critères qui, au lieu de garantir sa scientificité, la mettent justement en question, parce qu'ils sont inadéquats à leurs objets. La science de la littérature ne doit pas oublier qu'elle est science d'un art; elle doit tirer sa méthode d'une analyse du processus poétique; elle ne peut espérer de connaissance effective qu'en s'absorbant dans l'oeuvre, et dans 'la logique de sa production'. Quelle ne doit pas nécessairement être livrée par là à l'arbitraire et à l'incontrôlable, à cette sphère qu'elle nomme souvent poétique non sans un mépris étonnant pour l'objet qui est le sien, il lui revient à coup sûr de la montrer toujours à nouveau dans chacun de ses travaux. Mais c'est à la perception de ce danger, et non à une protection recherchée auprès d'autres disciplines, qu'elle doit sa prétention d'être science." (pp. 28-29)

Poésies et poétiques de la modernité présente l'une des dernières versions d'une tradition inaugurée par le pre-

mier romantisme (Novalis, Schelling, Schlegel, etc.) et reprise par Benjamin ou, à des degrés différents, par Adorno et Bloch. Sa lecture est absolument essentielle à la compréhension de certaines figures (mémoire, expérience, etc.) de la modernité et de ses transformations.

Vallier, Dora, **Chemins d'approche. Vieira da Silva**, Paris, Galilée ("Écritures/Figures"), 1982, 158 p. et 24 ill. hors-texte n. et b.

Dora Vallier n'a pas à être présentée, non plus que Vieira da Silva, et son livre n'est pas exactement ce qu'on pourrait nommer une monographie. On y trouve bien, dans le corps du texte comme en appendice, quelques éléments biographiques, mais l'essentiel n'est pas là. À travers les concepts et les catégories de ligne, couleur, espace, etc., la première partie (pp. 13-75) propose une interprétation (description des composantes et analyses des transformations) du travail de Vieira da Silva. La seconde partie (pp. 79-136) interroge cette interprétation, comme elle interroge en retour la possibilité de tout discours sur l'art (et la peinture en particulier): "Un langage qui a ses règles, ses symboles, sa syntaxe est pris en charge par un autre langage qui, lui aussi, a ses règles, ses symboles, sa syntaxe. Jusqu'où s'étend cette prise en charge et comment s'exerce-t-elle? Comment se présente ce passage de l'énoncé pictural à l'énoncé verbal?" (p. 89) Mais j'avoue n'y avoir rien lu qui pourra déplacer le problème, si seulement il s'agit de le déplacer.

CATALOGUES D'EXPOSITION ET LIVRES D'ARTISTES

Gascon, France: **Menues manoeuvres. Sylvain P. Cousineau, Serge Murphy, Yana Sterbak**, Montréal, Musée d'art contemporain, 1982, 55 p. et 48 ill. n. et b.

Tout ce qui est contenu par l'exposition n'est pas aussi nouveau que le prétend France Gascon et on pourrait facilement repérer le réseau des filiations: Duchamp et Cie pour les objets de Cousineau (— et les tableaux?), Broodthaers pour les jardins photographiés de Murphy (— et les "collages"?), et Shapiro pour les bronzes de Sterbak (— et les plasticines?), par exemple. Tout n'est pas si simple. L'opération qui consiste à rapporter l'inconnu (ou le nouveau) au (déjà) connu est évidemment réductive, — et la remarque injuste.

France Gascon connaît bien tout ça, et encore davantage. À propos de *Iron House* de Sterbak (no. 39), elle fait justement remarquer qu'"on croirait entendre ici l'aphorisme cher aux minimalistes, et l'expérience pourrait effectivement passer pour minimaliste si, entre autres hérésies commises envers le minimalisme, elle n'établissait pas un lien psychologique très fort entre l'objet et le spectateur" (p. 44). Dommage qu'on attende inutilement la démonstration et qu'on nous renvoie plutôt du concept de mode à celui de genre.

Enfin, si les oeuvres rassemblées ici sont souvent insolites (et fragiles), elles ne le sont pas toutes autant. Et si, pour nommer certaines d'entre elles, "il faudrait avoir recours à des termes composites" (p. 7), on devrait ajouter que le "mélange des genres", c'est-à-dire la théorie qui s'opposait au cloisonnement traditionnel, n'est déjà plus très "nouvelle". Mais n'allez pas croire, à partir de ces remarques (— d'ailleurs un peu obscures), que l'exposition et son catalogue sont sans intérêt. Procurez-vous le catalogue et attendez patiemment que l'exposition rentre au Québec d'un séjour aux USA. Tout n'est peut-être pas si nouveau, mais on est loin de la grisaille à laquelle nous avait habitué le Musée d'art contemporain.

Ostiguy, Jean-René, **les Esthétiques modernes au Québec de 1916 à 1946**, Ottawa, Galerie nationale du Canada / Musées nationaux du Canada, 1982, 168 p. ill. n. et b. et c.

L'hypothèse avancée par l'exposition et son catalogue est reprise, en résumé, dans le texte d'un feuillet mis en circulation par les services éducatifs de la Galerie natio-

nale: "... les historiens de l'art qui se sont penchés sur le début du XX^e siècle n'ont pu expliquer les nouvelles tendances de l'art québécois qu'en relation avec un phénomène d'importance exceptionnelle, soit celui de l'apparition et du déclin du célèbre Groupe des Sept de Toronto. La modernité au Québec a donc toujours été interprétée et expliquée à travers le prisme de ces spécialistes en oubliant la spécificité québécoise. Cette exposition tente de redresser cette vue traditionnelle de l'évolution de l'art au Québec entre 1916 et 1946 en analysant l'influence des grands courants artistiques européens sur les artistes québécois de cette période." (C'est moi qui souligne.) Le catalogue se divise en deux parties: l'une, la plus élaborée, justifie le découpage et la classification des oeuvres en cinq sections (I. Les précurseurs de la modernité; II. Les esthétiques postimpressionnistes et nabis; III. L'apport des esthétiques fauves et de style 1925; IV. Les esthétiques postcubistes et surréalistes; V. Les arts décoratifs); l'autre, l'ensemble des notions biographiques, se voudrait la démonstration des influences que les groupes, écoles ou mouvements internationaux ont exercé sur la production de certains artistes québécois. Mais l'entreprise est bien moins radicale qu'il n'y paraît, et plus encore: la relecture de l'art québécois moderne proposée par M. Ostiguy est tout simplement sans objet. Ici encore plus qu'ailleurs, l'histoire des styles réaffirme sa tendance à vouloir réduire l'art régionaliste à la totalité des emprunts effectués sur le marché international des biens artistiques: "Transplantées dans un nouveau climat social, voire cosmique, ces esthétiques perdent de leur pureté originale. Il s'agit alors d'esthétiques que nous devons donc laisser sans baptême aujourd'hui, dans l'impossibilité où nous sommes de prendre clairement connaissance de la volonté des artistes ou des critiques du temps au sujet de leur véritable appellation." (p. 15) Et la dégradation causée par la transplantation se substitue bêtement, comme explication de la spécificité d'une production, à une géosociologie de l'art.

J'ajouterai laconiquement que le texte du catalogue est le plus souvent imprécis ou insignifiant, surtout lorsque son auteur se mêle de définir (sic) des concepts (celui de modernité par exemple) ou se croit dans l'obligation d'assigner des fonctions à l'histoire et à la théorie de l'art (cf. *Introduction*, pp. 14-21). Mais il faut absolument voir l'exposition. (Musée d'art contemporain, du 2 septembre au 15 octobre; Musée du Québec, du 12 janvier au 27 février 1983).

Wan Lake, SUB Art Gallery (February 5th to March 7th 1982), Edmonton, The University of Alberta, 1982, 38 p. ill. n. et b. et c.

Le titre du catalogue de l'exposition Suzy Lake (*Are you talking to me?*) et Theodore Saskatche Wan (*Hospital Series*) est une allusion évidente au ballet de Tchaïkovsky, mais les oeuvres exposées utilisent plutôt la photographie (et ses manipulations) que les mouvements de danse.

Dans son introduction (*At Play with Conventions*), Chantal Pontbriand commente le travail de WAN/LAKE à partir du concept de genre (l'autoportrait et l'illustration) et reprend la théorie du "double bind" de Bateson pour arriver à la conclusion que "the work stimulates critical commentary, and it is through this critical commentary that its mode of existence is defined".

Le texte de Diana Nemiroff (*Suzy Lake — Are you talking to me?*) s'interroge sur les modes afin de déterminer les conditions de la catharsis. *The Institutional Conceits of Theodore Wan* de Bruce Barber définit le "geste" (*gesture*) de Wan comme parodie (de l'institution, du narcissisme, etc.).

Le catalogue est complété d'une bio-bibliographie.

REVUES ET PÉRIODIQUES

L'Arc, "Picasso", 82 (1981), Aix-en-Provence, 88 p.

"La célébration répète", écrit Marc Le Bot (p. 31), — et celle-ci ne fait pas exception. Des articles de Micha et Lascault, Le Bot et Helion, Spies et Metken, etc. qui constituent un respectueux hommage, trop respectueux peut-être, au Maître. Quelques analyses réussies (*Les bateleurs, Songe et mensonge de Franco*, etc.), l'étude d'un carnet d'esquisses de la période rose, mais l'ensemble contribue peu à l'avancement de la science de l'oeuvre.

Cahiers du Cinéma, "Made in USA", 334/335 (avril 1982), 146 p. ill. n. et b.

Le cinéma américain, version française (parisienne) de la version hollywoodienne. Des entretiens avec Bogdanovich, de Palma, Scorsese et, il fallait s'y attendre, Coppola. Un texte de Samuel Fuller et bien des choses encore. Comme si, sauf exceptions, les Américains cinéastes et le cinéma américain se retrouvaient tous à l'Ouest, surtout à Hollywood très peu à San Francisco, et pas du tout à New York (ou ailleurs). Rien, par exemple, sur les relations entre le cinéma commercial et l'expérimental.

À lire en particulier pour l'entrevue avec Manny Farber, peut être le seul ici à cadrer plus large: "Hollywood a toujours été très provincial en terme de ses rapports avec les autres media. Je déteste le dire comme ça parce que ça sonne très prétentieux, mais ils n'ont jamais eu la moindre préoccupation pour les autres media. La peinture, la musique, à moins que ce ne soit compris, assimilé, comme Hopper ou Réginald Marsh ou Pollock, quelque chose de déjà fermé, alors ils s'en servent. Je ne crois pas que c'était comme ça il y a très longtemps... pas forcément en Amérique, mais dans le cinéma. Maintenant Hopper est posé devant nous comme quelque chose de capturé. Ça devient de façon révoltante une question de produire ou de reproduire une image." (p. 58)

Critique, "Quelques écrits sur l'art", 416 (janvier 1982), Paris, éditions de Minuit, 93 p.

Sous le titre "Quelques écrits sur l'art", *Critique* rassemble six textes dont l'un, "Les vrais semblants de Buraglio (comme une manche retournée)" d'Yves Michaud, est un commentaire d'exposition. Les autres relèvent du compte-rendu, et c'est là leur seul lien.

"Cubisme et couleur" de Dora Vallier reprend à nouveau le projet d'une sémiotique "fortement appuyée sur le modèle linguistique", "Van Gogh, Tartarin et la diligence de Tarascon" de Darragon examine les sources littéraires (principalement Daudet, on l'aura deviné) de l'oeuvre de Van Gogh et Y. Michaud, dans "L'art auquel on ne fait pas attention", relit l'"étude de psychologie de l'art décoratif" (*The Sense of Order*) de Gombrich. Quant à Jean-Claude Lebensztejn ("De l'imitation dans les beaux-arts"), son texte sur la théorie de l'imitation autour de 1800 se veut un long commentaire sur Quatremère de Quincy et Lavater. Enfin, de Garbis Kortian ("L'art appartient-il au passé? (la thèse hégélienne de la fin de l'art et la psychanalyse)"), on peut lire la reconstruction philosophique de la thèse hégélienne sur la mort de l'art ("L'art est et demeure pour nous du point de vue de sa destination suprême quelque chose du passé."). Kortian expose également les reprises (de Schelling à Freud) auxquelles la thèse a donné lieu.

Par ailleurs, *Critique* (419, avril 1982, pp. 357-367) publie un essai de J.-Fr. Lyotard: "Réponse à la question: Qu'est-ce que le postmoderne?", allusion directe à la réponse de Kant ("Réponse à la question: Qu'est-ce que les Lumières?"), dans lequel il s'en prend à Habermas et affirme que le postmoderne "fait assurément partie du moderne" (p. 365).

Tout ça est à lire, évidemment.

Le Débat, 19 (février 1982), Paris, Gallimard, 159 p.

La dernière livraison de la revue *le Débat* contient des articles de R. Chartier et G. Vigarello, M. Augé, R. da Matta et P. Yonnet qui forment ensemble un dossier: "L'âge du sport" (pp. 34-95). L'association serait facile, — *Parachute* n'a pas jusqu'ici l'habitude de traiter sport...

Le Débat paraît depuis 1980 et a déjà publié, par exemple, des articles de Claude Lévi-Strauss, Pierre Vaisse et Bruno Foucart sur "La peinture du XIX^e siècle et nous", une recension critique de Dominique Poulot ("L'avenir du passé. Les musées en mouvement"), des extraits du livre, non encore traduit en français, de Francis Haskell ("La logique de la découverte artistique"), etc.

Ce n'est pas tout, mais je craindrais que la liste s'allonge inutilement. Disons donc simplement que *le Débat* n'est pas une revue spécialisée (i.e. limitée à un champ d'étude ou de recherche), mais (—l'expression est peut-être vieillotte) pluridisciplinaire: anthropologie, politique, économie, histoire et, bien sur, théorie de l'art. Ses collaborateurs (Guinzburg, Geertz, Verdier, Sahlins, Descombes, etc.), *le Débat* ne les recrute pas seulement en France, mais aux USA, en Angleterre, en Italie, etc. Certainement l'une des meilleures revues à l'heure actuelle!

REVUES ET PÉRIODIQUES

Doc(k)s, "Poèmes et art en Chine. Les 'non-officiels'", 41/45 (hiver 1981/82), Paris, 384 p. et ill. n. et b. et c.

Vous vous souviendrez sans doute de Li Shuang, la fiancée du sinologue et diplomate français en poste en Chine, condamnée à deux ans de camp de travail pour avoir osé aimer un étranger. La jeune Chinoise (vingt-cinq ans au moment de son arrestation) était peintre et faisait partie du groupe des artistes "non-officiels".

Doc(k)s rassemble des poèmes (en chinois et en traduction française), des *manifestes*, etc. Quelques documents photographiques (photo/souvenir, etc.) et des illustrations (peinture, sculpture, etc.) complètent les textes.

Qu'en est-il, aujourd'hui, de la Chine et de l'art chinois "non-officiel"? "*Leur revue est interdite et leurs expositions sont compromises*", écrit Julien Blaine, *mais ils sont toujours ensemble*." Notre revue et nos expositions ne sont (presque) jamais compromises, mais nous ne sommes presque jamais ensemble...

New German Critique, "New German Cinema", 24-25 (Fall/Winter 1981-82), 263 p. (abonnements et numéros anciens disponibles de: German Department, Box 413, University of Wisconsin-Milwaukee, Milwaukee, Wisconsin 53201).

Le "Nouveau cinéma allemand" n'est déjà plus très nouveau, c'est bien connu: on mange aujourd'hui des popcorn en regardant *Lola* de Fassbinder, *Wenders* (*Hammert*) est maintenant produit par Coppola et les scénarios de Herzog sont publiés, en traduction, chez Hachette (*Scénarios*, "Bibliothèque allemande").

NGC propose la traduction d'un texte lui aussi "déjà plus très nouveau", *Transparencies on Film* de T.W. Adorno ("How nice it would be if, under the present circumstances, one could claim that the less films appear to be works of art, the more they would be just that."), et c'est suffisant pour donner le ton à tout le numéro. On ajoute un texte-entrevue de Kluge, des articles sur Herzog, Fassbinder, Wenders, Syberberg et la réception du cinéma allemand en Amérique, et c'est presque complet. On aura toujours oublié un article ("Female Narration, Women's Cinema" de Judith Mayne) et une entrevue ("From Hitler to Hepburn: A Discussion of Women's Film Production and reception", avec Claudia Lessen, Helen Fehervary et J. Mayne), le premier une analyse de *Redupers* de Helke Sander et, le second, un bon aperçu des perspectives théoriques et pratiques développées en Allemagne autour du cinéma de femmes. C'est déjà moins connu.

NGC publie régulièrement des textes qui se rapportent à l'esthétique et à la production artistique en général (et à la littérature en particulier). Les numéros 17 (*Special Walter Benjamin-Issue*, Spring 1979) et 22 (*Special Issue on Modernism*, Winter 1981) justifient à eux seuls l'entreprise.

Semiotext(e), "The German Issue", Vol. IV, No. 2 (1982), 335 p. ill. n. et b.

Après un numéro entièrement consacré à la situation italienne (*Italy: Autonomia*, Vol. III, No. 3, 1981), *Semiotext(e)* soulève maintenant la question allemande. Martin Heidegger voudrait (—ou aurait voulu) qu'on cesse de lui reprocher publiquement ses "errements" politiques (in *On My Relation To National Socialism*, un texte inédit de 1950), cependant que Rochus Misch, l'un des gardes du corps de Hitler, s'étonne encore qu'on n'ait toujours pas produit de film sur lui (*Why Don't They Make a Movie About Me?*). Pauvre Allemagne!



Les sujets abordés vont du terrorisme au lesbianisme, du mur de Berlin au rock et au mouvement écologique, de la nouvelle peinture expressionniste à la condition des travailleurs émigrés, des travestis au jeune cinéma allemand, etc. Les textes, le plus souvent des entrevues, sont regroupés en cinq (5) sections: I. *Writing on the Wall* (Achternbush, Christo, Christa Wolf, Heiner Muller, Blanchot, etc.); II. *Wall of Fire* (Burroughs, Guattari, Baudrillard, Kluge, Helke Sander, Ulrike Meinhof, etc.); III. *Wall-to-Wall* (Enzensberger, Beuys, Syberberg, Foucault, Annette Humpe, etc.); IV. *The Atlantic Wall* (André Gorz, Cohn-Bendit, Virilio, etc.) et V. *Off the Wall* (chronologies des deux Allemagnes et glossaire).

The German Issue vient donc s'ajouter aux numéros spéciaux que les revues *Esprit* (12, décembre 1977: "Terrorisme en Allemagne"), *Change* (37, mars 1978: "Allemagne, en esquisse") et *Temps Modernes* (396-397, juillet-août 1979) ont déjà fait paraître. On pourra aussi lire le numéro de *Critique* (413, octobre 1981) consacré à la philosophie allemande récente et intitulé: "Vingt ans de pensée allemande" (Apel, Habermas, Marquard, Tugendhat, Jauss, etc.). Pas si pauvre, l'Allemagne...

TriQuarterly, "A John Cage Reader", 54 (Spring 1982), 289 p. ill. c.

Cage a soixante-dix ans cette année et *TriQuarterly* souligne l'occasion en lui consacrant une partie importante (pp. 68-232 et 8 gravures hors-texte de Cage) de son numéro de printemps. Les amis et collaborateurs de longue date ont presque tous contribué à ces *mélanges*: Cunningham avec "A collaborative process between music and dance", Feldman avec "H.C.E. (Here Comes Everybody)", une entrevue avec Peter Gena, Christian Wolff avec "Under the influence" et Zukofsky avec "John Cage's recent violin music". Kostelanetz, lui, y est allé d'une entrevue avec Cage lui-même: "Talking about Writings through Finnegans Wake."

Les autres collaborateurs sont généralement moins connus (et la liste trop longue pour être reproduite ici), mais leurs contributions valent bien les *témoignages directs* (et parfois redondants) des premiers. On s'est vraiment donné beaucoup de peine et on n'a rien omis: "*The essays that follow were solicited with an eye toward examining the almost alarming breadth of Cage's interests and accomplishments in music, theater, literature, the visual arts, mycology and even macrobiotic cookery.*" (J. Brent, p. 72) J'y ai même lu que John Cage, perdu en forêt canadienne, avait été secouru par un avion qui s'était posé sur un lac, rien de moins.

JEAN PAPINEAU

MUSIQUE AU FÉMININ (2e partie)

LA VOIX AU FÉMININ

De Maria Malibran à Maria Callas, de Ma Rainey à Betty Carter, de Cathy Berberian à Joan La Barbara (Irène Aebi, Christine Jeffrey, Jay Clayton, etc.), nous avons déjà publié certaines informations à ce sujet dans les numéros précédents que je ne voudrais pas répéter ici. Dans le domaine de l'opéra seulement, les femmes qui se sont illustrées en tant que compositeurs (Ethel Smith, Thea Musgrave...) et surtout interprètes/cantatrices/divas sont si nombreuses qu'il n'est pas possible d'en dresser une liste adéquate à l'intérieur de cette courte chronique. Dans ce domaine particulier de l'art vocal, plusieurs interprètes d'ici ont contribué à l'échelle internationale dont bien sûr, en premier lieu Emma Albani, mais aussi Eva Gauthier, Béatrice Lapalme, Pauline Donalda, Pierrette Alarie, Maureen Forrester, Lois Marshall, Colette Boky, Nicole Lorange, Teresa Stratas, Jennie Tourel, et plusieurs autres.

QUELQUES ENREGISTREMENTS

Maureen Forrester

Deux albums sont parus récemment chez RCA illustrant deux facettes différentes et complémentaires de son art: le chant classique et la mélodie populaire, Schumann et Gershwin.

Lois Marshall/Celebrity Recital, RCI-427

Dans cet album édité par Radio-Canada International, la soprano Lois Marshall chante des oeuvres de Bach, Schubert, Fauré, Purcell et Strauss. Ce disque est disponible comme tous ceux publiés par le Service des transcriptions musicales de Radio-Canada à la boutique située au rez-de-chaussée dans l'édifice principal rue Dorchester sinon par la poste à l'adresse suivante: Radio-Canada International, case postale 6000, Montréal H3C 3A8.

Pauline Vaillancourt, RCI-417

Accompagnée par son frère Jean-Eudes au piano, Pauline Vaillancourt interprète ici des oeuvres de Tchaikovsky, Mussorgsky, R. Strauss et Villa-Lobos. Cette soprano originaire du Québec fait également partie de *Gropus 7* (RCI-493), un groupe expérimental, de même que de la formation *Trio 3* comprenant Michael Laucke à la guitare et Sayyid Abdul Al-Khabyr aux flûtes (RCI-497).

Colette Boky, (RCI-463)

Colette Boky, soprano, chante ici le répertoire français (Fauré/Debussy) accompagnée de Janine Lachance au piano.

Anna Chornodolska, (RCI-483)

Accompagnée de John York au piano et de James Campbell à la clarinette, Anna Chornodolska, soprano, se fait entendre ici dans un récital d'oeuvres de Schubert, Jacques Hétu et Louis Spohr.

Teresa Stratas

Cf: Alban Berg/*Lulu*, Deutsche Grammophon 2711024 (coffret de 4 disques)
Originaire de Toronto, la soprano Teresa Stratas connaît aujourd'hui une renommée mondiale entre autre pour ses interprétations magistrales du répertoire allemand (Berg et Kurt Weill, par exemple).

Nicole Lorange

Cf: Ernest Chausson/*Le Roi Arthur*, MRF-179-S (coffret de 4 disques, Paris, 1981)
Une grande voix d'ici dans une oeuvre méconnue du répertoire français.

Jennie Tourel/A tribute, Odyssey Y2-32880

La mezzo soprano Jennie Tourel est née à Montréal le 26 juin 1910 de parents russes. Elle a surtout fait carrière à l'étranger, créant, entre autres, le rôle de Baba le turque dans l'opéra "The Rake's Progress" de Stravinsky en 1951.

Des enregistrements existent également de Pauline Donalda, Emma Albani, Pierrette Alarie, Huguette Tourangeau, etc...

AUTOUR DE LA VOIX

De plus en plus d'ouvrages paraissent aujourd'hui concernant l'art vocal au féminin. L'autobiographie de **Régine Crespin** parue aux Éditions Fayard en 1982 sous le titre de *La vie et l'amour d'une femme* en constitue l'exemple le plus récent.

Cependant, qu'il s'agisse d'une autobiographie ou d'une biographie publiée après coup, le nombre de cantatrices représentées et documentées par l'écrit est considérable. Voici quelques titres célèbres:

Emma Albani/Mémoires, éditions du Jour, Montréal, 1972, 206 p. traduction et annotations de Gilles Potvin, de même qu'une chronologie, discographie et bibliographie (d'après l'édition originale publiée à Londres en 1911 sous le titre de *Forty Years of Song*).

Emma Calvé/Sous tous les ciels j'ai chanté, (Paris, 1940)

Geraldine Farrar/Such Sweet Compulsion (1938)

Nellie Melba/Melodies and Memories (1925, d'autres écrits sont également parus à son sujet).

Maria Malibran/La Diva Romantique, de Carmen de Reparaz, Librairie Académique, 1976 (la plus récente biographie en liste de la Malibran).

Marjorie Lawrence/Interrupted Melody, (une autobiographie parue en 1949).

Maria Jeritza/Sunlight and Song, (une autobiographie parue en 1924).

Jenny Lind, une vingtaine de livres seraient parus racontant la carrière de cette soprano suédoise (1820-1887).

Mary Garden/Story, (l'autobiographie de celle qui créa le rôle de Mélisande à la scène, parue en 1951).

Et ainsi de suite; on ne peut mentionner ici tous les ouvrages publiés sur (ou par, à l'occasion) de grandes cantatrices de réputation internationale dont Marian Anderson, Kirsten Flagstad, Alma Gluck, Adelina Patti, Germaine Lubin, Giuditta Pasta, Pauline Donalda, Henriette Sontag, Luisa Tetrazzini, Pauline Viardot-Garcia, Frieda Hempel, Louise Homer, Luli Lehman, Lotte Lehman, Frances Alda, Emma Eames, Frida Lieder, Minnie Hauk, Clara-Louise Kellogg, Blanche Marchesi, Wilhelmine Schröder-Devrient, Béatrice Lapalme et une foule d'autres. Pour l'histoire récente, Maria Callas reste sans doute la diva la plus discutée, la plus controversée. Quelques livres sont parus à son sujet dont tout récemment: *Stassinopoulos, A., Maria Callas*, Ed. A. Fayard, Paris, 1981.

Sa vie apparaît dans cet ouvrage comme un véritable scénario d'opéra, une tragédie où se mêle la réalité et la fiction, la vie quotidienne et le théâtre, bref un opéra dans l'opéra, le personnage de Maria Callas constituant un autre grand rôle de plus ajouté à son répertoire.

Bye Bye Butterfly (cf: **Pauline Oliveros**/1750 Arch records) (Les personnages féminins à l'opéra.)

Qu'il s'agisse d'Euridice, d'Ariane, de Cendrillon, d'Isolde, de Tosca, de Turandot, de Médée, de Salomé ou d'Elektra, il y aurait toute une analyse à entreprendre des nombreux personnages féminins à l'opéra. Catherine Clément dans son livre *L'Opéra ou la défaite des*

femmes, paru aux éditions Bernard Grasset en 1979, amorce cette enquête.

Dans cette perspective, voici quelques oeuvres du répertoire lyrique qui présentent un intérêt particulier.

Erwartung, d'Arnold Schoenberg.

Il est paru tout récemment un enregistrement étonnant de ce petit opéra de chambre en un acte pour un personnage féminin exclusivement avec Anja Silja dans le rôle principal (London LDR-71015).

La voix humaine de Francis Poulenc.

Tragédie lyrique en un acte sur un texte de Jean Cocteau pour une voix de soprano avec accompagnement d'orchestre. L'oeuvre fut créée à Paris par Denise Duval en 1959 et interprétée récemment à la télévision par Colette Boky.

Suor Angelica, de G. Puccini.

Un opéra en un acte pour voix de femmes seulement, créé en 1918. Plusieurs enregistrements subsistent au Catalogue.

Die Frauen de Mauricio Kagel

Die Frauen (1962-64) est en quelque sorte le pendant féminin de *Sur Scène* (oeuvre écrite pour six hommes); *Die Frauen* a été composée pour deux chanteuses, deux actrices, une danseuse, choeur de femmes et ensemble instrumental (les instrumentistes devant toutes être des femmes); l'oeuvre pose d'une certaine manière le problème de la condition de la femme sur la scène, se réfère à l'"arsenal historique de l'opéra", à l'atmosphère des "soirées de Lieder", au *Joli Mois de mai* de Schumann, à la partie d'Elsa de *Lohengrin*...

Les techniques de collage laissent pressentir *Variationen*; l'écriture scénique très précise est proche de celle de *Pas de cinq*; dans *Die Frauen*, Kagel exploite le phénomène peu usité du trompe-l'oreille: à certains moments de l'oeuvre, une actrice articule, mais c'est une chanteuse que l'on entend...

Jean Yves Bosseur, *Musique en jeu*, no 7, éditions du Seuil, mai 1972, p. 96.

Sarka de Zdenek Fibich (1850-1900)

Cet opéra tchèque de conception wagnérienne constituerait une sorte de manifeste pour l'égalité des droits de la femme. Un enregistrement est paru récemment: Supraphon SQ 14162781/3 QG (trois disques).

MASCULIN/FÉMININ

Il existe toute une tradition du travesti à l'opéra. Des oeuvres de Mozart, Richard Strauss, Johann Strauss, Vivaldi et plusieurs autres y ont recours. Le théâtre lyrique où l'érotisme occupe une large place entretient souvent l'ambiguïté des genres et des sexes par le truchement du



déguisement autant visuel que vocal. Si la voix de castrat ou de haute-contre est à la limite du masculin pour les hommes, sa contrepartie toute aussi fascinante réside dans la voix de contralto pour les femmes, i.e. un seuil à partir duquel transparaît, suivant les transgressions dans un sens ou dans l'autre, cette ambiguïté qui contribue pour beaucoup à la fascination, voire à l'envoûtement qu'exerce l'opéra sur ses auditeurs. Le pseudonyme pourrait également être considéré comme un travesti. Ainsi, par exemple, Augusta Holmès (1847-1903) signa à l'occasion certaines de ses oeuvres du nom d'Herman Zenta, sans doute pour des raisons d'ordre pratique, le nom d'un homme à son époque lui conférant une plus grande crédibilité et lui assurant qu'un minimum d'attention serait porté à son oeuvre.

Aujourd'hui, le travesti occupe une place importante dans la musique rock, laquelle peut constituer, à l'occasion, suivant les mises en scène, un prolongement de l'opéra, du théâtre lyrique.

Juditha Triumphans

Cet oratorio de Vivaldi fut transposé pour la scène à Bordeaux en mai 1979 dans une présentation l'apparentant à un opéra. L'oeuvre fut composée à l'origine, en 1716, pour les demoiselles de la Pietà. On sait que Vivaldi enseignait la musique depuis 1703 dans un orphelinat pour jeunes filles à Venise et que cette éducation musicale était très approfondie. Un orchestre féminin accompagnait donc des solistes féminines dans la présentation de diverses oeuvres à caractère religieux comme par exemple cette Judith (une contralto) décapitant Holoferne (une mezzo-soprano) de son épée après l'avoir endormi.

Lors de la création de "Juditha Triumphans", les cinq solistes vocaux furent, naturellement, choisis parmi les pensionnaires de la Pietà. Le public d'alors avait l'habitude d'entendre chanter des rôles masculins par des femmes. Par conséquent, un Holoferne, un Ozias et un Vagaus féminins ne pouvaient le surprendre. Lorsqu'il révisa sa partition — probablement pour une reprise — Vivaldi récrivit complètement, pour une certaine "Sig.ra Barbara", deux airs de Vagaus. Il mentionna également l'insertion de nouvelles arias pour Vagaus et Ozias mais la musique en a été perdue.

Notes de pochette, coffret Philips, *Juditha Triumphans*, no 6747173 (trois disques)

Le personnage de Judith (tout comme ceux de Dalila, Salomé, Turandot, Carmen et quelques autres) constitue en soi une incarnation de l'ambiguïté sous-jacente à plusieurs opéras puisqu'il représente à la fois l'amour et la mort conjugués dans une seule et même personne, la victoire et la défaite du même coup. Cette ambiguïté s'accroît par ailleurs pour Judith, Dalila et Carmen du fait que ces rôles doivent être chantés par des voix de mezzo-soprano ou de contralto, i.e. des voix graves au seuil parfois de leur ambivalence.

The mezzo-soprano or contralto, is usually the neglected female voice by most composers, and is generally relegated to mother parts or those of a witch. In a very limited number of parts is the contralto given the chance to win the hero (normally a tenor) and even when she succeeds as in Samson et Dalila or Carmen she only plots for and brings about the tenor's destruction. In the eyes of some, this may be to her credit, but she is still not given much of a chance to prove her womanly birthright. Many parts assigned her are those of a boy or young man, again getting further away from womanhood. The term "mezzo" itself is derogatory in that it means "half" when translated literally, and the classic case of an irate father who ordered his daughter to cease further vocal study and return home when he found out that she, who had gone to Italy as a soprano, was now a mezzo-soprano (or in his estimation a half a soprano), is well known.

The vocal range of the mezzo or contralto is from D below the staff, to high C above. This almost three-octave range is seldom employed — a good mezzo in opera usually sing the low G of Ulrica and the high B flat of Amneris and is content with that. But chances of stardom are limited and most

mezzos wish longingly to be whole sopranos.

Edward J.-Smith, notes de pochette pour une anthologie de contraltos parue jadis sur TAP.

Bien que la voix stratosphérique (à la Mado Robin ou Erna Sack) soit plus spectaculaire, plus surprenante peut-être, la voix de contralto reste malgré tout l'une des plus fascinantes, des plus belles, des plus prenantes et des plus étranges qui soient, et ce parce que la plus ambiguë de toutes, la plus évocatrice du double dissimulé en chacun de soi, bref, une voix à la limite. Clara Butt, Karin Branzell, Huguette Tourangeau, Ernestine Schumann-Heink, Anna Malenfant, Shirley Verrett, Marian Anderson et plusieurs autres appartiennent à cette catégorie d'élite.



DE L'ANDROGYNIE EN MUSIQUE

Jean-Jacques Nattiez prononçait il y a quelque temps déjà une conférence des plus intéressantes sur le thème de Wagner-androgyne à l'Université de Montréal et devrait éventuellement publier un livre sur le sujet. Le compositeur russe Alexandre Scriabine s'intéressa lui aussi de très près à cette question de l'androgyne au début du vingtième siècle. Plus près de nous, le cinéaste Hans-Jürgen Syberberg dans sa récente version cinématographique du Parsifal de Wagner confie le rôle titre à la fois à un adolescent et à une jeune fille. Bref, l'androgyne dans la musique de la fin du dix-neuvième et du début du vingtième siècle semble occuper une place importante, entre autre au théâtre lyrique, et cet aspect sera sans doute beaucoup plus discuté dans l'avenir.

JAZZ AU FÉMININ

MUSIQUE VOCALE

Des spirituals, gospels et blues au scat et autres vocalises post bop, de Mahalia Jackson à Bessie Smith, de Billie Holiday à Jeanne Lee, la contribution des femmes au plan vocal à l'histoire du jazz est immense. En 1920, **Mamie Smith** fut la première chanteuse afro-américaine à enregistrer un blues authentique: *Crazy blues*. Il ne s'en vendit pas moins de trois millions de copies! Le succès phénoménal obtenu par cette femme profita par la suite à plusieurs artistes.

Unquestionably, it paved the way for recordings by even more artistically successful singers like Bessie Smith and Ma Rainey. But it also established the regular recording of negro music of all kinds by negro musicians. Therefore, because of Mamie Smith's Crazy Blues, King Oliver's Creole Jazz band got recorded, as did "country" blues singer Blind Lemon Jefferson a few years later.

Martin Williams, *Jazz masters of New Orleans*, Da Capo, 1979, p. 205

De la ballade sentimentale au scat et au cri plus viscéral, le jazz vocal est un univers des plus complexes et des plus diversifiés. Plusieurs noms importants seraient à mentionner ici dont (pour n'en nommer que quelques-uns):

Billie Holiday en premier lieu, mais aussi Dinah Washington, Bessie Smith, Sarah Vaughan, Ethel Waters, Bea Benjamin, Dee Dee Bridgewater, Ella Fitzgerald, Sheila Jordan, Lorez Alexandria, Etta Jones, Morgana King, Monica Zetterlund, Karin Krog, Alice Babs, Lynn Anderson, Pug Horton, Anita O'Day, Juanita Hall, Alberta Hunter, Victoria Spivey, Irene Kral, Teddi King, Carmen McRae, Helen Merrill, Betty Roche, Annie Ross, Nina Simone, Lee Wiley, Maxine Sullivan, Mildred Bailey, Helen Humes, Ernestine Anderson, Ivie Anderson, Irène Aebi, Betty Carter, Blossom Dearie, Jackie Cain, June Christy, Chris Connor, Ida Cox, Kay Davis, Adelaïde Hall, Karen Young, Stella Levitt, Yolande Bavan, Mimi Perrin, Jeanne Lee, Norma Winstone, Abbey Lincoln, Judy Niemack, Carrie Smith, Shirley Horn, Tania Maria, Amina Claudine Myers, etc...

Toutes ces chanteuses et une foule d'autres non citées ont enregistré des disques. Voici quelques titres d'un intérêt particulier:

When women sang the blues, Blues Classics (no 26).

Ida Cox/Wild women don't have the blues, Rosetta RR-1304.

Cet album exceptionnel fait partie de la série *Women's Heritage* sur étiquette Rosetta qui comprend également les titres suivants:

Mean mothers (independent women's blues Vol. 1, RR-1300);

Women's railroad blues, RR-1301;

Red White and blues, RR-1302 (women sing of America);

Piano singer's blues, RR-1303 (women accompany themselves);

Rosetta Records: 115 West 16th Street, New York, N.Y. 10011.



Ivie Anderson/Duke Ellington presents Ivie Anderson, Columbia CG-32064

Une chanteuse à la voix envoûtante accompagnée par Duke Ellington et son orchestre dans des enregistrements réalisés entre 1932 et 1940. Sa version de *Stormy weather*, très émouvante, est devenue célèbre à juste titre. On peut la voir également dans le film des Marx Brothers *A day at the races* tourné en 1937. Décédée en 1949 à l'âge de 45 ans seulement, elle n'a que très peu enregistré en dehors de ces sessions avec Duke Ellington.



Annette Hanshaw/The personality girl, Sunbeam P-511

Incluant 16 pièces enregistrées entre 1932 et 1934 en compagnie de Joe Venuti, Eddie Lang, Jimmy Dorsey, etc... Une chanteuse oubliée des années 20 et 30.

Abbey Lincoln/Straight Ahead, Jazz Man 5043

La réédition attendue depuis très longtemps de son album *Candid* enregistré en compagnie d'Eric Dolphy et de Booker Little.

Shirley Horn/A lazy afternoon, Steeplechase scs 1111

Le retour au disque après une éclipse de quelques années d'une chanteuse et pianiste de grand talent. Elle est accompagnée dans cet album enregistré le 9 juillet 1978 de Buster Williams (b) et de Billy Hart (DR).

Mimi Perrin, cf. Les Double-Six, Musica-Open OP-15

Il s'agit d'une réédition de quelques enregistrements de ce merveilleux groupe vocal dont Mimi Perrin fut la tête dirigeante.

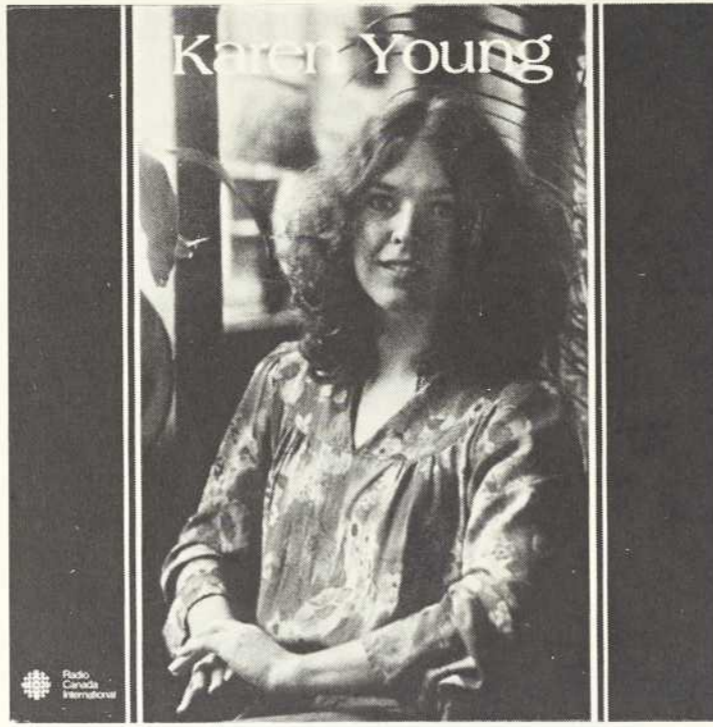
Karen Young, Radio Canada International RCI-528

Un très beau disque enregistré en février 1981 à Vancouver incluant entre autres des versions magnifiques de *Parker's Mood* (de Charlie Parker) et de *Stolen Moments* (d'Oliver Nelson). Originnaire de Montréal, Karen Young a également enregistré avec le groupe "The Bug Alley Band" dans un répertoire allant du swing au be bop et dans un style les apparentant à Lambert, Hendricks et Ross par exemple (RCI-473). Ce premier album solo réalisé avec le soutien d'un petit orchestre comprend neuf pièces. Les arrangements sont signés Fred Stride. Il est disponible de Radio Canada International, P.O. Box 6000, Montréal H3C 3A8.

Irène Aebi

Irène Aebi tient un peu dans la musique de Steve Lacy aujourd'hui la même place qu'occupait Lotte Lenya pour Kurt Weill autrefois (un compositeur dont Lacy pourrait fort bien avoir pris la relève à notre époque, sa musique s'appuyant de plus en plus fréquemment sur des textes de qualité signés Brion Gysin, Paul Eluard, Guillaume Apollinaire, Georges Braque, etc...). Irène Aebi est devenue, avec le temps, l'interprète idéale de ce répertoire, la voix complémentaire: l'autre soprano. Cf: Steve Lacy/*the Owl*, Saravah SHL-1088 — Steve Lacy/*Tips*, Hat hut IR-20.

Plusieurs chanteuses de jazz effectuent aujourd'hui un retour au disque et à la scène dont Sheila Jordan (disques Steeplechase, ECM), June Christy (Discovery), Chris Connor (Progressive), Anita Ellis (Orion), Anita O'Day (Emily), Morgana King (Muse), Abbey Lincoln (Inner City) et Rose Murphy (Black and Blue). Par ailleurs, d'autres ne refont surface que par le biais de rééditions occasionnelles comme Bey Kelly ou Teri Thornton par exemple (disques Riverside) sans réapparaître pour autant dans l'actualité ou à la scène.



POP/PUNK/ROCK/FOLK/NEW WAVE

Un livre récent: **Sirens of song** d'Aida Pavletich, (the popular female vocalist in America), Da Capo Paperback, 1980, 281p. Un panorama de Bessie à Patti Smith via Joni Mitchell, Dolly Parton, Janis Joplin, Ann Peebles, Judy Garland, Aretha Franklin, Roberta Flack, Grace Slick, Linda Ronstadt, Joan Baez et plusieurs autres. La contribution des femmes aux diverses catégories de la musique dite populaire en tant que chanteuse en premier lieu mais aussi, de plus en plus, en tant que compositeur et instrumentiste est si considérable qu'on ne peut songer à l'esquisser ici de manière adéquate ou satisfaisante. Une foule de noms seraient à citer: Diane Dufresne, Brigitte Fontaine, Anna Prucnal, Nico, Annette Peacock, Ginette Bellavance, Colette Magny, Juliette Greco, Pauline Julien, Edith Butler, Nina Hagen, etc...

Nina Hagen, une cantatrice new wave: Nina Hagen/*Nun sex monk rock*, Columbia FC-38008.

Lors de son récent passage à Montréal, Nina Hagen ouvrit son spectacle avec une interprétation peu conventionnelle, ça va de soi, d'un air tiré de l'opéra *Carmen* de Georges Bizet: la célèbre Habanera au 1er acte "L'amour est un oiseau rebelle". Qu'on soit sensible ou non à son message, que le titre de ses compositions traduit fort bien (*UFO*, *Cosma Shiva*, *Dr Art*, *Future is now*, *Dread Love*, *Taitschitarot*, *Antiworld*), il faut souligner l'excellent travail qu'elle effectue sur la voix, jouant de tous ses registres à la fois superposés en une trame complexe, de la raucité au cri perçant, du murmure suggestif au rire sarcastique, à la raillerie cinglante, l'ego se prolongeant ou s'amplifiant parfois par le biais de l'écho propulseur. Cette voix qui provoque et fascine du même coup nous rappelle, dans un tout autre ordre d'idée, une certaine Marlene Dietrich, la diva obsédante d'une époque antérieure, révolue.

FEMMES COMPOSITEURS

Plusieurs mélodies parmi les plus célèbres dans l'histoire de la musique populaire américaine ont été composées par des femmes. Voici quelques exemples: *Willow weep for me*, (Ann Ronell); *I'll never smile again*, (Ruth Low); *Some other spring*, (Irène Wilson); *Ghost of yesterday*, (Irène Wilson); *Fine and dandy*, (Kay Swift); *Can't we be friends*, (Kay Swift); *I'm in the mood for love*, (Dorothy Fields pour les paroles); *My silent love*, (Dana Suesse); *I understand*, (Mabel Wayne); *I know that you know*, (Anne Caldwell pour les paroles); etc...

L'ALLEMAGNE AU FÉMININ

On semble manifester un regain d'intérêt ces derniers temps pour les musiques de Kurt Weill, Hanns Eisler et Paul Dessau, sur des textes, à l'occasion, de Bertold Brecht. Parmi les grandes interprètes de ce répertoire (que Pauline Julien a également enregistré), il faut mentionner:

Lotte Lenya/*The Lotte Lenya album*, Columbia MG-30087

Teresa Stratas/*The Unknown Kurt Weill*, Nonesuch D-79019

Incluant 14 mélodies de Kurt Weill sur des textes en français, en anglais ou en allemand, de provenances diverses. La pochette fort belle comprend les textes des chansons, des notes complémentaires, quelques photos et diverses illustrations. Richard Weitach au piano accompagne Teresa Stratas. Une réussite exceptionnelle.

Robyn Archer/*Sings Brecht*, Angel S-37909

Accompagné par The London Sinfonietta sous la direction de Dominic Muldowney, Robyn Archer chante ici 17 textes de Bertold Brecht sur des musiques de Kurt Weill, Hanns Eisler et Paul Dessau. La traduction pour la plupart des textes est de John Willett.

Gisela May/*Brecht Lieder*, Wergo 60041 (sur des musiques d'Eisler et Dessau).

MUSIQUE INSTRUMENTALE

Dans l'histoire du jazz, les femmes sont connues avant tout comme chanteuses ou pianistes. En réalité, leur apport est beaucoup plus considérable qu'il n'y paraît au premier abord. C'est ainsi qu'en étudiant chaque catégorie instrumentale séparément, on obtient les résultats suivants:

Batterie/Percussion

En Afrique, le tambour a presque toujours été l'apanage des hommes, en solo ou en groupe (comme chez ces extraordinaires tambourinaires du Rwanda par exemple), et cette tradition s'est en quelque sorte perpétuée dans la musique afro-américaine jusqu'à tout récemment. Elaine Leighton, Rose Gottesmann, Dottie Dodgion, Bridget O'Flynn, Pauline Braddy, Dody Jeshke, Paula Hampton et Sue Evans comptent parmi celles qui jouèrent (et continuent de jouer pour certaines) de la batterie et des percussions avec une expertise indéniable.

Contrebasse

Parmi les femmes-contrebassistes les plus connues, il faut mentionner June Rotenberg, Bonnie Wetzel, Lynn Milano, Cecilia Zirl, Bea Taylor, Edna Smith, Vivian Garry, Lucille Dixon, Carline Ray et Carole Kaye.

Guitare

Mary Osborne, Marian Gange, Memphis Minnie, Monette Sudler, Emily Remler et Carline Ray jouent toutes de cet instrument. Mary Osborne, une disciple de Charlie Christian à l'origine représente en quelque sorte la tradition alors que Monette Sudler ou Emily Remler appartiennent à la nouvelle génération. Un album remarquable de Mary Osborne vient tout juste de paraître réunissant deux formations différentes et des enregistrements datant de 1959 ou d'autres plus récents: *Now and then*, Stash ST-215. Également disponible: Emily Remler/*Firefly*, Concord Jazz 162 et Monette Sudler/*Time for a change*, Inner City 2062.

Trompette

Plusieurs femmes jouent de cet instrument bien qu'on en parle peu: Ernestine Davis, Shirley Clay, Barbara Donald, Valaida Snow, Jean Starr, Leora Meoux Henderson, Doty Jones, Billie Rogers, Norma Carson, et Edna Williams. Deux parutions récentes sont à signaler:

Valaida Snow/*Queen of the trumpet*, Rosetta 1305
Barbara Donald/*Olympia Live*, Cadence CJR-1011



Vibraphone

Deux noms viennent spontanément à l'esprit soit, Marjorie Hyams et Terry Pollard, laquelle joue également fort bien du piano. Un album sous son nom est paru il y a plusieurs années sur étiquette Bethlehem, malheureusement non réédité. Elle a aussi enregistré avec Terry Gibbs et Yusef Lateef.

Flûte

Bobbi Humphrey, Adèle Sebastian, Kathryn Moses, Nomi Rosen, Fran Canisius et Zuzaan Fasteau jouent de cet instrument. On peut entendre la canadienne Kathy Moses dans un album (de Ted Moses) publié par Radio Canada International: *Sidereal Time*, RCI-400, sinon dans un album tout récent paru sous son nom: *Music in my heart* sur étiquette P.M.

Trombone

Melba Liston est sans aucun doute la plus connue de toutes les trombonistes de jazz. Elle travaille également comme compositeur à l'occasion et surtout comme arrangeur. Marie Lucas et Janice Robinson jouent elles aussi de cet instrument.

Saxophone

Qu'il s'agisse du soprano, de l'alto, du ténor ou du baryton, de plus en plus de femmes jouent d'un ou de plusieurs saxophones régulièrement.

Parmi les mieux connues, il faut mentionner, pour la tradition, Viola Burnside, L'Ana Hyams Webster et Vi Redd et pour notre époque, Jane Fair, Jane Ira Bloom, Mary Maria, Kathy Stobart, Barbara Thompson, Marie-Claude de Chevigny et Kathryn Moses. Jane Fair joue à merveille du saxophone soprano. Bien que née à Guelph en Ontario, elle vécut quand même plusieurs années à Montréal et réside aujourd'hui à Toronto où elle dirige à l'occasion une formation féminine. Elle n'a enregistré qu'un seul album sous son nom pour Radio Canada International incluant, entre autres, une version magistrale de "Ruby my dear" de Thelonious Monk (cf. Jane Fair Jazz Quintet, RCI-441). Quant à Jane Ira Bloom, elle a fait paraître deux disques sous son nom tout récemment, soit:

We are, Outline OTL-137, en duo avec le contrebassiste Kent McLagan.

Second wind

L'album comprend six compositions dont cinq sont signées Jane Ira Bloom: *E.J.* (rappelant John Coltrane), *Ten years after the rainbow* (une jolie ballade incluant une citation du thème bien connu: "Over the rainbow"), *Shan Dara* (de coloration orientale), *Jackson Pollock* (un bel hommage au peintre de l'improvisation avec un thème-canevas et une gestuelle sonore appropriée) et enfin *Hannifin* de facture plus classique ou folklorique.

La sixième composition, *Mrs. S* du contrebassiste Kent McLagan s'apparente beaucoup à Ornette Coleman et nous rappelle qu'une toile d'un certain Jackson Pollock, "White Light", servit à illustrer la pochette de l'album *Free Jazz* de ce même Ornette Coleman paru en 1960 (cf. Atlantic 1364). L'instrumentation varie de pièce en pièce. Le batteur Frank Bennett ne joue que sur la face 1. Le contrebassiste Kent McLagan joue partout cependant, de même que Jane Ira Bloom au saxophone alto (sur deux pièces seulement) et au soprano (pour le reste). Larry Karush au piano et David Friedman au vibraphone viennent compléter les diverses formations.

Tous ces musiciens improvisent avec beaucoup d'à propos, de retenue, d'intelligence, et une imagination soutenue. Quant à Jane Ira Bloom, elle ne cache pas ses influences (Coltrane, Lacy, Miles Davis, Sheila Jordan, Abbey Lincoln...) mais elle les assume et les transcende déjà avec une conviction et une originalité indéniable, un flair, un goût et une qualité d'émotion qui ne se dément pas. En bref, un très beau disque, fortement recommandé. (Cf: Outline Records, 200 West 70th Street, #16M, New York, N.Y. 10023)

P.S. Jane Ira Bloom a également enregistré avec Jay Clayton (Anima I-J35) et David Friedman (Enja 3089).



Harpe

Parmi les harpistes les plus connues, il faut mentionner Dorothy Ashby, Alice Coltrane, Betty Glamann, Janet Putnam, Adèle Girard, Corky Hale et Anne Le Baron. Dorothy Ashby représente le be bop romantique, Alice Coltrane, le free jazz méditatif et Anne Le Baron, le post free plus expérimental. Dorothy Ashby/*Plays for beautiful people*, (Prestige 7639) constitue un bel exemple d'une utilisation possible de la harpe dans un contexte improvisé.



Basson

Lindsay Cooper joue du basson mais aussi du hautbois de la flûte et du saxophone soprano. Elle a fait partie en 1977 du "Feminist improvising group" avec entre autres Irène Schweizer et Maggie Nicols. Elle a enregistré avec Henry Cow et sous son nom:

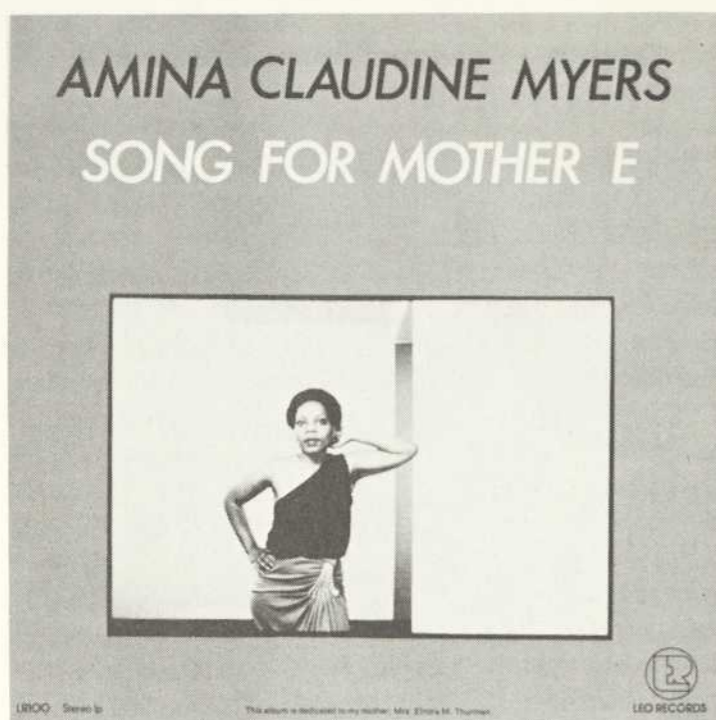
Henry Cow/*Western Culture*, Interzone 1001; Lindsay Cooper/*Rags*, Arc records #1 (Londres 1979-80).

Violon/Violoncelle

C'est surtout avec la nouvelle musique d'improvisation que des solistes importantes font leur apparition sur cet instrument: Irène Aebi, Candace Natvig, Polly Bradfield et La Donna Smith. Quant au violoncelle, il y a bien Kathy Norris qui en jouait dans un album de Bob Pozar autrefois (*Good Golly Miss Nancy/Savoy*) et il y en a sûrement d'autres qui ont pris la relève aujourd'hui.

Orgue

Shirley Scott représente la tradition par rapport à cet instrument. Elle a enregistré plusieurs albums sous son nom pour Prestige. Amina Claudine Myers quant à elle incarne une certaine avant-garde et enregistre pour Leo Records. Elle est également reconnue comme pianiste. (Cf: A.C. Myers/*Trio*, Leo LR-103).



Piano

Dans l'histoire du jazz, la majorité des femmes jouent de cet instrument. Parmi les plus connues, il faut mentionner:

Lil Hardin-Armstrong, Jutta Hipp, Toshiko Akiyoshi, Amina C. Myers, Jessica Williams, Marian McPartland, Shirley Horn, Barbara Carroll, Mary Lou Williams, Liz Gorrill, Connie Crothers, Joanne Brackeen, Patti Bown, Carla Bley, Bertha Hope, Terry Pollard, Alice Coltrane, Lovie Austin, Jewell Paige, Dardanelle, Una Mae Carlisle, Beryl Booker, Arizona Drane, Lorraine Geller, Cleo Brown, Joyce Collins, Pat Moran, Patrice Rushen, Irène Schweizer, Marilyn Crispell, Virg Dzurenko, Dorothy Donegan, Adelaïde Robbins, Norma Téagarden, Hazel Scott, Nellie Lutcher, Vera Guilaroff, Hadda Brooks et Vickie Zimmer.

Parmi les nombreux enregistrements disponibles, certains sont à signaler:

Mary Lou Williams/*My mama pinned a rose on me*, Pablo 2310819

— D'Andy Kirk à Thelonious Monk et Cecil Taylor via une conversion tardive au catholicisme en 1957 et diverses activités religieuses et charitables, le cheminement de cette femme remarquable, pianiste, compositeur et arrangeur de premier plan est étonnant en tout point, autant par ses contradictions que par ses réalisations multiples.

Lorraine Geller

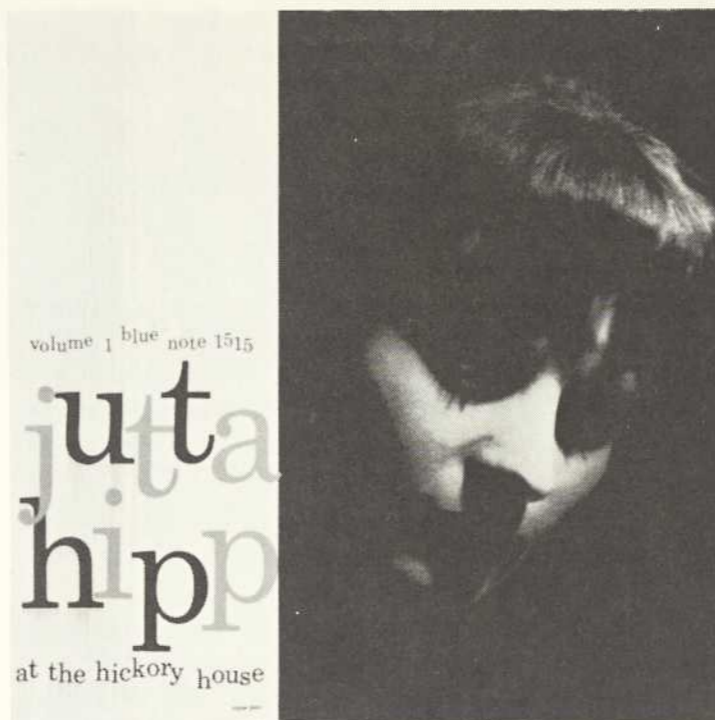
— Ornette Coleman dédia une de ses compositions à cette excellente pianiste be bop morte prématurément à l'âge de 30 ans seulement. (Cf: *Lorraine*, dans l'album *Tomorrow is the question/Contemporary*). Elle faisait partie du quartette de son mari le saxophoniste Herb Geller au moment de sa mort. Elle n'a enregistré qu'un seul album sous son nom, en trio à Los Angeles en 1956 pour Dot en compagnie de Leroy Vinnegar (b) et Bruzz Freeman ou Lawrence Marable (DR).

Connie Crothers

— Lennie Tristano, dont Connie Crothers fut la disciple, souhaitait et encourageait la participation des femmes en tant que musiciennes à part entière intégrées au milieu du jazz. Liz Gorrill, Virg Dzurenko, Lyn Anderson et plusieurs autres étudièrent l'improvisation avec lui.

Beryl Booker

— Originaire de Philadelphie, cette pianiste autodidacte est décédée tout récemment. Dans les années 50, elle accompagna Dinah Washington ou Billie Holiday et dirigea son propre trio féminin avec lequel elle enregistra. Par la suite, elle sombra dans un oubli injustifié. Ses derniers enregistrements furent réalisés en solo peu de temps avant sa mort et seront bientôt disponibles sur étiquette Uptown (une petite compagnie spécialisée en jazz et sise à Montréal). Quant à Beryl Booker, c'était une pianiste sensible, au swing incisif dans la lignée d'Erroll Garner.



Marilyn Crispell, Cadence jazz records CJR-1015

— Une jeune pianiste dans la lignée de Cecil Taylor (tout comme Irène Schweizer en Europe par exemple).

GROUPES FÉMININS

Plusieurs groupes semblables ont existé autrefois pour des raisons entre autres commerciales (l'inusité étant rentable) et certains ont enregistré: Ina Rae Hutton and Her Melodears, the International Sweethearts of Rhythm, the Dixie Sweethearts, etc...

CHEFS D'ORCHESTRE FÉMININS

Blanche Calloway, Ella Fitzgerald, Anna Mae Winburns et plusieurs autres dirigèrent leur propre orchestre autrefois, tout comme Toshiko Akiyoshi aujourd'hui par exemple.

Le premier festival de jazz au féminin eut lieu à Kansas City en mars 1978, soulignant de manière toute particulière l'apport des femmes à cette histoire. L'évolution du jazz dans ses diverses phases peut être tracée par le biais d'une rétrospective du piano au féminin. Ainsi par exemple, la mystérieuse Arizona Drane pourrait représenter l'origine avec son style inspiré des gospels et du blues (bien que ses enregistrements aient été réalisés entre 1926 et 1928 à Chicago, cf: LP-Herwin #210). La *Nouvelle-Orléans*, où plusieurs pianistes s'imposèrent petit à petit pour la première fois au sein d'un orchestre de jazz, pourrait être représentée à son tour par Sweet Emma Barrett, Jeannette Kimball, Billie Pierce, Camilla Todd, Edna Mitchell, Willa Bart, Dolly Adams ou Sadie Goodson, *Chicago* par Lovie Austin ou Lil Hardin, *Kansas City* par Mary Lou Williams ou Julia Lee, le *jazz symphonique* par les soeurs Labèque (jouant Gershwin), le *swing* de transition par Beryl Booker, le *be bop* plus tardif par Toshiko Akiyoshi ou Jutta Hipp, le *post bop* par Pat Moran ou Marian McPartland, le *cool* par les disciples de Tristano, le *third stream* par Carla Bley, le *free jazz* par Alice Coltrane ou Irène Schweizer, le *post-free* par Joanne Brackeen ou Amina C. Myers et enfin, le *jazz de fusion* par Patrice Rushen ou Jessica Williams, bref une histoire très sommaire du jazz esquissée par le biais d'un seul instrument, le piano, tel que joué par des femmes du début du siècle à aujourd'hui. (Il n'a pas été fait mention ici cependant des femmes compositeurs et interprètes de ragtime. À ce sujet, on peut consulter l'article de Carolyn Anderson Lindemann — "Meet the women composers of rags" — publié dans le No 10 de la revue *Heresies*, p. 50-51.) En terminant, il faudrait également mentionner cet album de Mary Lou Williams paru chez Folkways et dans lequel elle cherche à réaliser par elle-même, en un seul disque, un bilan rétrospectif du jazz, des origines au modernisme (cf: *Mary Lou Williams/History of jazz*, piano solo et narration, Folkways 2860).



FEMMES COMPOSITEURS

La plupart des instrumentistes précédemment citées ont composé des pièces plus ou moins élaborées selon le cas, en plus de jouer le répertoire habituel des standards ou certaines compositions des autres. À ces noms il faudrait en ajouter plusieurs autres comme **Florence Handy** par exemple (femme de l'arrangeur George Handy et signataire de quatre compositions parues dans un album de Zoot Sims, enregistré pour Riverside/*Zoot!*, RLP-12-228), **T. Taylor** (femme du pianiste Billy Taylor et signataire des douze compositions enregistrées par ce dernier en trio pour Riverside en mars 1960 dans l'album ayant pour titre *Warming Up*, RLP-339), et ainsi de suite.

QUELQUES ENREGISTREMENTS COMPLÉMENTAIRES

Women in Jazz, Vol. 1 (All Women Groups) Stash 111; Vol. 2 (Pianists) Stash 112; Vol. 3 (Swing to Modern) Stash 113.

Jazz women, a feminist retrospective, Stash ST-109 Anthologie de deux disques incluant une courte brochure de vingt-quatre pages signée Frank Driggs.

Now's the time, Halcyon HAL-115

— Cet album nous permet d'entendre un quintette féminin comprenant Marian McPartland (p), Vi Redd (as), Mary Osborne (g), Lynn Milano (h) et Dottie Dodgion (dr). L'album renferme 8 standards et fut enregistré en direct à Rochester N.Y. le 30 juin 1977. Quant à Marian McPartland, l'instigatrice de ce projet, ses derniers enregistrements dénotent une maturité nouvelle dans son jeu, une assurance et une invention remarquable. (Cf: *Marian McPartland/From this moment on*, Concord Jazz — CJ-86)

Women in jazz, Storyville (supprimé)

Cats vs Chicks, MGM (supprimé)

Feminine touch, Decca (supprimé)

Ann Charters/**Essay in Ragtime**, Folkways 3563

ICONOGRAPHIE

Les pochettes de disques sexistes abondent dans l'histoire de la musique autant classique que jazz ou populaire et toute une étude serait à entreprendre à ce sujet.

CINÉMA: Bix Beiderbecke vu par une femme.

La cinéaste canadienne Brigitte Berman a réalisé un film intéressant autour de la vie de Bix Beiderbecke, d'une durée de 116 minutes, intitulé *Bix* tout simplement (parution 1982).



D'autres informations concernant les femmes et le jazz au cinéma se trouvent dans l'ouvrage de référence de David Meeker: **Jazz in the movies, 1917-1977**, Arlington House, New Rochelle, N.Y. 1977. (Cf: Shirley Clarke, Billie Holiday, Anita O'Day, Bessie Smith, etc...)

"NEW MUSIC" AU FÉMININ

In C de Terry Riley fut la première oeuvre d'une certaine musique nouvelle américaine à être commercialement distribuée sur disque au début des années 60 par Columbia. Cet enregistrement fit découvrir la musique dite "répétitive" à toute une génération de nouveaux auditeurs et traça la voix pour une acceptation et reconnaissance ultérieure des travaux de Philip Glass ou Steve Reich par exemple. Or, dans ce premier enregistrement d'*In C*, une femme jouait un rôle fondamental. Il s'agit de Margaret Hassell qui donne son pouls à la musique, puisqu'elle marque durant toute la pièce la pulsation de base autour de laquelle s'organise toute la musique.

Not included in the score is a piano part called the pulse, which consists entirely of even octave eighth notes to be drummed steadily on the top two C's of the keyboard throughout the duration of a performance. Each member of the ensemble plays the fifty-three figures of the score in sync with the pulse and moves consecutively from figure 1 to figure 53.

David Behrman, notes de pochette.

Par ailleurs, il est intéressant également de noter que Jon Hassell, David Rosenboom et Stuart Dempster, tous très actifs aujourd'hui, faisaient partie eux aussi des musiciens qui réalisèrent cet enregistrement historique. Dans le même ordre d'idées, il ne faudrait pas oublier de mentionner les participations de Marian Zazeela à la musique de La Monte Young, ou de Barbara Benary, Joan La Barbara et Jay Clayton aux ensembles de Philip Glass et Steve Reich respectivement. Ceci dit, les femmes en tant que compositeurs et interprètes de leur propre musique (expérimentale, électro-acoustique, composée/improvisée, etc.) sont de plus en plus nombreuses partout à travers le monde.

QUELQUES ENREGISTREMENTS

Pauline Oliveros/*Trio for Flute, Piano and Page Turner*, Advance Fgr 9s.

Beth Anderson/*I can't stand it*, Beth Anderson records No 45 (sound texts).

Nanette Natal/*My song of something*, Benyo 3333; accompagnée par Kuni Mikami (p), Bob O'Connell (b) et Pat Wehl (dr).

Peggi Sampson/*The contemporary viola da gamba*, Music Gallery Editions, MGE-7.

Jackie Apple/*The mexican tapes*, One Ten, OT-003; incluant la bande sonore de son film sur l'assassinat de Trotsky.

Laurie Anderson/*O Superman*, OT-005.

Polly Bradfield/*Solo violin improvisations*, Parachute 008.

Laurie Spiegel/*The expanding universe*, Philo 9003; incluant "Patchwork, Old Wave, Pentachrome et The expanding universe".

La Donna Smith/*Direct waves*, Trans Museq 5; La Donna Smith joue du violon, de l'alto et utilise également sa voix en interaction avec Davey Williams à la guitare, mandoline et banjo dans ce disque.

Anne Le Baron (Cf: Trans Museq/*Jewels*, Trans Museq-3); Anne Le Baron joue de la harpe ici en compagnie de Davey Williams et La Donna Smith.

Katrina Krinsky, Transonic 3008; incluant "Rainbow in curved air" de Terry Riley, joué en solo au piano.

Joan La Barbara/*Tape songs*, Wizard 196.

Irene Schweizer/*Wilde Senoritas*, FMP-0330. Piano solo, enregistré en direct au "Total music meeting" de Berlin en 1976. Irène Schweizer joue ce que l'on pourrait appeler de la nouvelle musique d'improvisation européenne. Cependant, tout comme Carla Bley, Irène Aebi, Lindsay Cooper, Candace Natvig, Polly Bradfield et plusieurs autres, on ne peut la confiner, la reléguer à une seule catégorie, soit le jazz par exemple ou la musique improvisée. Son activité déborde forcément cette classification qui ne doit donc être interprétée qu'au sens le plus large, le plus ouvert du terme et sans restriction aucune, à priori.

Carla Bley/*Social Studies*, ECM-11.

Tamia/*Senza Tempo*, T Records (38 rue Charlot, 75003, Paris).

Annea Lockwood/*Tiger balm*, Opus One-70. — Anna Lockwood a également enregistré, il y a quelques années maintenant, un album de musique pour verre: *Glass world of A. Lockwood*, Tangent Tgs 104.

I have treated each sound as if it were a piece of music in itself. For me, every sound has its own minute form — is composed of small flashing rhythms, shifting tones, has momentum, comes, vanishes, lives out its own structure, and since we are used to hearing sounds together, either juxtaposed or compared, one sound alone seems simple — but so are the round scuffed stones lying about everywhere, until you crack one apart and all its intricate beauty takes you by surprise.

A. Lockwood, notes de pochette

Gayle Young/*According*, WRCI-1265.

— L'album comprend trois pièces composées spécialement pour faire partie intégrante de trois environnements visuels de Reinhard Reitzenstein: "According to the moon", "In motion" et "Theorein". La première pièce utilise deux voix solos et fait référence aux diverses phases de la lune. "In motion" est interprétée en solo par Gayle Young jouant du columbine, un instrument de sa propre fabrication. Dans "Theorein", Reinhard Reitzenstein, voix, se joint à elle. Une brochure comprenant des notes détaillées sur chaque installation, de même que plusieurs photos, est incluse dans la pochette de cet album remarquable en tout point: Composition/exécution/production.

Nicols/Tippetts, FMP-SAJ-38.

— Un tout nouveau disque d'improvisations vocales avec accompagnement de percussions, enregistré à Londres en 1979.

Gertrude Stein, cf: Petr Kotik/*Many many women*, Labor records LAB-6-10 (coffret de 5 disques).

— Le S.E.M. ensemble est sous la direction de Petr Kotik. Le texte est de Gertrude Stein. (disponible de Labor Records, P.O. Box 1262, Peter Stuyvesant Station, New York, N.Y. 10009).

New Music by women for electronic and recorded media, 1750 Arch records S-1765

— incluant des oeuvres de Johanna M. Beyer, Annea Lockwood, Pauline Oliveros, Laurie Spiegel, Megan Roberts, Ruth Anderson et Laurie Anderson.

Meredith Monk/*Dolmen Music*, ECM 1197.

À tous ces noms, il faudrait en ajouter une foule d'autres dont ceux de Maryanne Amacher, Eliane Radigue, Connie Beckley, Christina Kubish, Jill Kroesen, Mimi Johnson, Alison Knowles, Jana Haimsohn, Julia Heyward, Marcelle Deschênes, Yoko Ono, Tui St-George Tucker, Annick Nozati, Joëlle Léandre, Diamanda Galas, Norma Winstone, Christine Jeffrey, etc...

ADDENDA

La toute dernière parution dans le cadre de l'anthologie de la musique canadienne éditée par Radio Canada International est consacrée à une femme compositeur originaire de Vancouver: Jean Coulthard. Le coffret de six disques qui la concerne renferme vingt oeuvres différentes, du solo au grand orchestre, composées entre 1942 et 1972, et retrace donc sur une période de trente ans, dans l'ordre chronologique, les diverses étapes de son évolution. Sir Ernest MacMillan, John Ogdon, Maureen Forrester, John Newmark, Bruno Laplante et plusieurs autres participent à ces enregistrements. Les oeuvres interprétées sont les suivantes: "Ballade" A winter's tale (1942), Convoy (1942), Four études for piano (1945), Music on a quiet song (1946), Sonata for cello and piano (1947), Sonata for piano (1947), Quebec May (1948), Variations on BACH (1951), Spring Rhapsody (1958), String quartet no 2: "Threnody" (1953, rev. 1969), Three love songs (1948), Lean out of the window golden hair (1947), More lovely grows the earth (1957), Concerto for piano and orchestra (1967), two night song (1960), Two duets (1934, 1960), Octet: Twelve essays on a cantabile theme (1972), et enfin Sketches from the western woods (1971). Une brochure contenant des notes biographiques, de même que des renseignements concis sur chacune des pièces et quelques illustrations appropriées, est incluse dans le coffret. Née à Vancouver en 1908, Jean Coulthard commença très jeune à composer. Elle étudia par la suite avec Ralph Vaughan Williams, Bernard Wagenaar et Arthur Benjamin. Elle enseigna dès 1947 la composition à l'Université de la Colombie Britannique et ce, jusqu'à sa retraite en 1973. Bien qu'intéressée par l'oeuvre de Schoenberg, au même titre que Bartok ou Copland, sa musique n'est pas sérielle mais s'appuie sur la tonalité avant tout, réévaluant la tradition suivant ses préoccupations, ses affinités propres. Dans la même série, il faut signaler la parution prochaine de plusieurs autres coffrets consacrés à des femmes compositeurs d'ici: Micheline Coulombe-Saint-Marcoux, Norma Beechcroft, Barbara Pentland, Violet Archer et Sophie-Carmen Eckhardt-Gramatté. Enfin plusieurs albums simples publiés par Radio Canada International sont également dévolus à des musiciennes d'ici, compositrices ou interprètes:

Anne Eggleston, quartet for piano and strings, RCI-472;

Marie-Elizabeth Morgen, pianiste, RCI-366;

Christina Petrowska, pianiste, RCI-396;

Julie Holtzman, pianiste, RCI-397;

Suzanne Schulman, flûtiste, RCI-421;

Chantal Juillet, violoniste, RCI-439;

Dorothy Morton-Esther Master, pianistes duettistes RCI-442;

Lynne Gangbar, guitariste, RCI-466;

Angela Hewitt, pianiste, RCI-496;

(Ces albums sont disponibles à l'adresse suivante: R.C.I., C.P. 6000, Montréal, H3C 3A8.)

McGILL UNIVERSITY RECORDS
(555 ouest, rue Sherbrooke, Montréal H3A 1E3)

On peut obtenir sur cette étiquette des enregistrements de la flûtiste Jeanne Baxtresser (jouant Schubert et Franck, #77005), de la violiste Mary Cyr (jouant J.S. Bach, #78007) ainsi que de la pianiste Pierrette Lepage (jouant avec Bruce Mather la musique de piano pour quart de ton d'Ivan Wyschnegradsky, #77002).

MELBOURNE

Antonin Kubalek/*Piano music by women*, SMLP-4031 — incluant des oeuvres de Violet Archer, Ann Southam, Barbara Pentland, Rhene Jaque et Jean Coulthard.

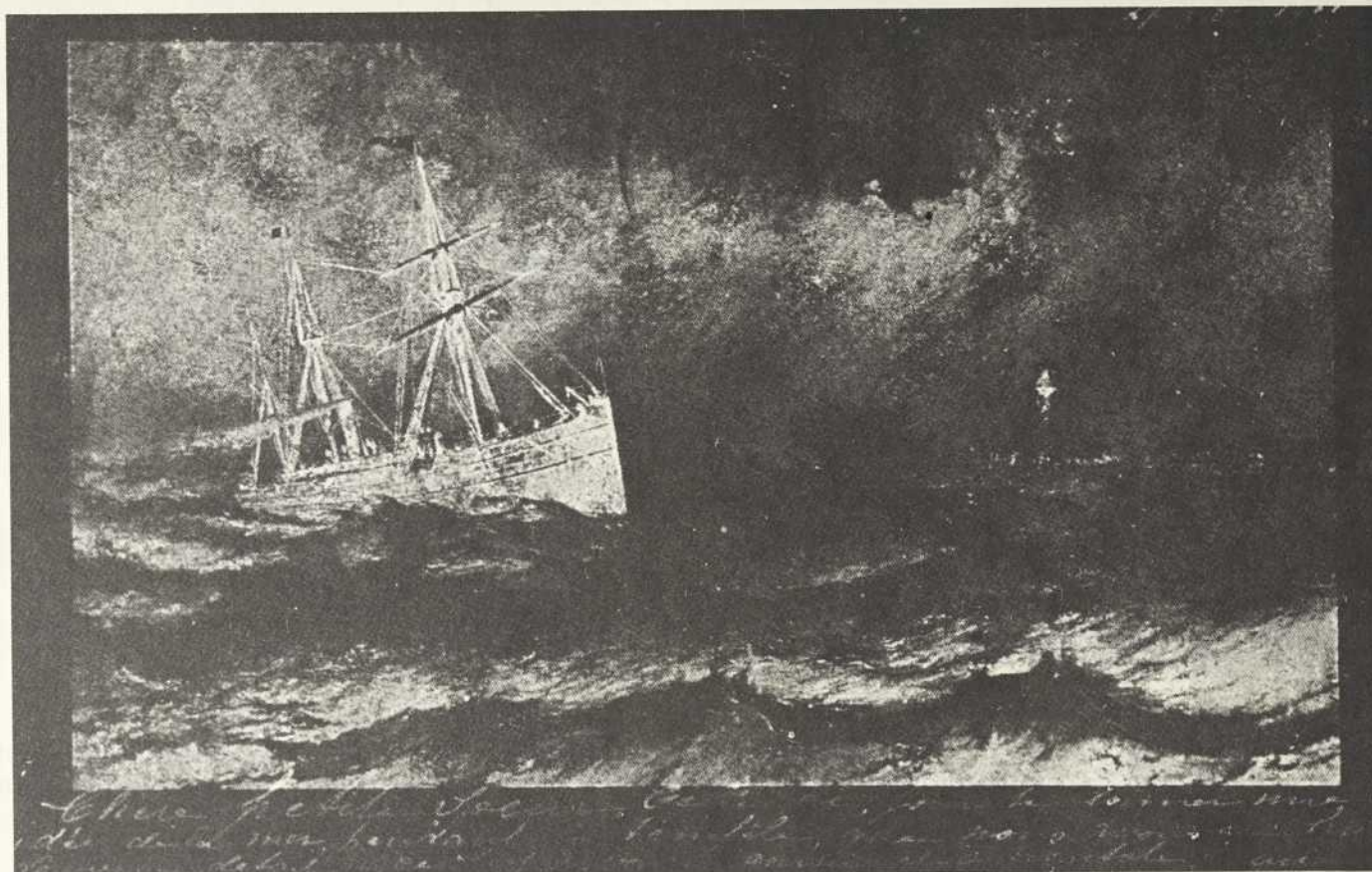
Ann Southam/Violet Archer, *Electronic Music*, SMLP-4024.

Barbara Pentland/*Interplay*, SMLP-4034.

(Disponibles à l'adresse suivante: Waterloo Music Co. Ltd., 3 Regina St. North, Waterloo, Ontario, N2J 4A5.)

D'autres enregistrements de musique au féminin et de provenances diverses sont également parus ces derniers mois dont, pour n'en citer que quelques-uns, des oeuvres ou des interprétations de: Vally Weigl (Orion), Lucie Vellère-Sarah Aderholt-Ruth Schonthal (Leonarda), Vera Beths (Bvhaast), Bonita Boyd (Stolat), Elizabeth Maconchy (Lyrita), Madeleine Dring (Cambria), Hildegard of Bingen (Hyperion), Vivian Fine (CRI), etc...

RAYMOND GERVAIS



La Tempête (Chère Petite Soeur), 1972

PARACHUTE
le Musée d'art contemporain de Montréal et
le Festival International du Nouveau Cinéma

présentent
les films de

MARCEL BROODTHAERS

dans le cadre du
11e Festival International du Nouveau Cinéma
Montréal — 29 octobre — 7 novembre 1982

Renseignements: (514) 843-4725

ANDREW DUTKEWYCH
CASCADE SERIES

Sir George Williams Art Galleries, Concordia University, Montréal, September 15 - October 2, 1982

Betty Goodwin

Oeuvres sur papier, 1963-1982. Exposition en deux parties à la Galerie France Morin, 25 septembre - 16 octobre 1982 et 25 mai - 18 juin 1983. OKanada, Akademie der Künste, Berlin, 5 décembre 1982 - 30 janvier 1983. Musée des Beaux-Arts de Montréal, été 1983.

Saison 1982-1983: Betty Goodwin, Oeuvres sur papier 1963-1982. Exposition en deux parties. Peinture récente. Joseph Kosuth. Photograph by artists/Photographies par des artistes. Installation de Filippo de Sambuy. Hans Haacke, nouvelle oeuvre. Installation de John Massey. Exposition de gravures italiennes, Kounellis, Paladino, etc. Landon Mackenzie, tableaux récents. 42 ouest, avenue des Pins, Montréal, Canada H2W 1R1 (514) 845-4549, du mercredi au samedi de 12h à 18h et sur rendez-vous.

galerie

France Morin

YAJIMA/GALERIE

IAN CARR-HARRIS
SYLVAIN P. COUSINEAU
GREG CURNOE
CHARLES GAGNON
GEOFFREY JAMES
GEORGE LEGRADY
GUIDO MOLINARI
LEOPOLD PLOTEK
LOUISE ROBERT
MICHAEL SCHREIER
DAVE TOMAS
SERGE TOUSIGNANT
IRENE WHITTOME

307 STE CATHERINE O. MONTREAL (514) 842 2676

PHOTOGRAPHIES de

*Claire Beaugrand-Champagne, Marc Cramer,
Judith Crawley, Pierre Gaudard, Normand Rajotte
Joyce Rapoport et Guy Turcot*

du 6 au 26 octobre 1982

Galerie Alliance, galerie sans but lucratif commanditée par
Alliance mutuelle-vie
680, rue Sherbrooke ouest 284-3768

*Cette exposition est organisée en collaboration avec
CENTRAIDE*

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN MONTREAL

REPÈRES: ART ACTUEL DU QUÉBEC
Du 28 octobre au 5 décembre 1982

NAN HOOVER: PHOTO, VIDEO, PERFORMANCE 1980-1982
Du 30 septembre au 14 novembre 1982

JOHN GREER: SCULPTURAL OBJECTIVE, 1968-1981
Organisé par la Art Gallery of Nova Scotia
Du 16 décembre 1982 au 30 janvier 1983

MUSIQUE, SON, LANGAGE, THÉÂTRE
Cage, Barry, Marioni, Jonas
Du 25 novembre 1982 au 9 janvier 1983

FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM SUR L'ART
Du 7 au 11 octobre 1982

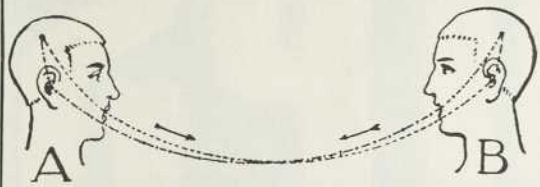
Cite du Havre
Montreal H3C 3R4
Tel. 873-2878



Gouvernement du Québec
Ministère des Affaires culturelles
Musée d'art contemporain

NEW CATALOGUES
FROM

A SPACE



LANGUAGE AND REPRESENTATION

WORKS BY BRIAN BOIGON, ANDY PATTON, KIM TOMCZAK, JOHN SCOTT, JUDITH DOYLE AND MISSING ASSOCIATES. WITH AN INTRODUCTION AND TEXTS ON THE ARTISTS BY PHILIP MONK.

32 pages. Paper. \$6.50



APARTMENT NUMBER

ILLUSTRATED CATALOGUE OF INSTALLATION SERIES IN A GRIMY TORONTO HIGH-RISE APARTMENT. WORKS BY DANIEL BUREN, COLIN LOCHHEAD, TOBY MACLENNAN, DAVID MACWILLIAM, LAWRENCE WEINER, AND TED WEIR. ESSAY BY PEGGY GALE. INTERVIEW WITH LAWRENCE WEINER.

48 pages. Paper. \$7.50

INTRODUCTORY OFFER:

BOTH CATALOGUES

FOR \$9.95

AVAILABLE FROM

A SPACE

299 QUEEN STREET WEST SUITE 507 TORONTO M5V 1Z9 (416) 595-0790

YARLOW/SALZMAN GALLERY

at our new location

CAROL WAINIO
JAMELIE HASSAN
ROBERT BURGIN
ROBERT KUSHNER

September
October
November
December

YARLOW/SALSMAN

185 Richmond St. West, Toronto
(416) 598-4644

NORA BLANCK
VIRGINIA FIFIELD
STEPHEN HORNE
JANET JONES
LEE PAQUETTE
TERRY PFLIGER
JUDITH SCHWARZ
RENÉE VAN HALM
NICHOLAS WADE
IRENE XANTHOS

SL Simpson Gallery

101 BURNSIDE DRIVE, TORONTO, CANADA (416) 531-7601

Gallery Hours: Saturday 11am - 5pm. By appointment: 531-7601

Sandra Meigs

September 11 - October 9

Noel Harding

October 16 - November 13

Liz Magor

November 20 - December 18



The Ydessa Gallery 334 Queen Street West Toronto

PERFORMANCE

TEXT(E)S & DOCUMENTS

sous la direction de Chantal Pontbriand

"Performance et multidisciplinarité:
Postmodernisme"
un livre réunissant les actes du
colloque et une documentation
sur les performances et
les installations
complémentaires, organisés
par la revue
PARACHUTE

236 pages, 100 illus.,
21,5 x 25,5 cm,
20 \$/Canada-25 \$/E.-U.-
30 \$/Europe.

TEXTES:

Barber, Buchloch,
Celant, Charles,
Cornell, Crimp, de Duve,
Durand, Finter, Gale,
Howell, Lyotard, Monk,
Owens, Payant, Pelzer,
Pontbriand, Roque,
Scarpetta, Stoianova.

ARTISTES:

Asher, Buren, Dean, Graham,
Anderson, Brisley, Campbell,
Chaimowicz, Chitty, Foreman, Haimsohn,
La Barbara, Sherman, Rainer, Wilson.

Éditions Parachute, 4060 Saint-Laurent, bureau 501, Montréal H2W 1Y9

AUTOMNE 82 MONTRÉAL

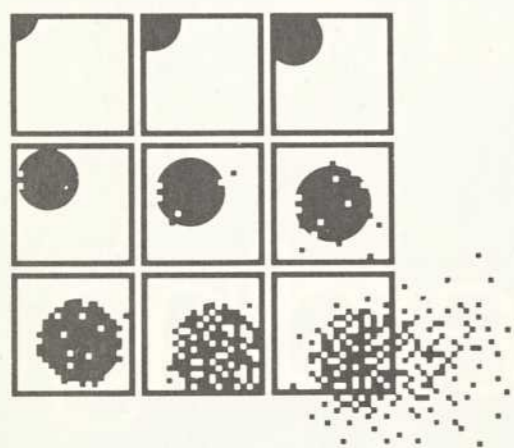
B.I.U.P.S.

BUREAU D'INTERVENTIONS URBAINES ET PROJETS SPÉCIAUX

Monty Cantsin
Marie Chouinard
Claude-Paul Gauthier
Bernar Hébert
Claude Lamarche
Pierre-A. Larocque
Louise Mercille
Michel Ouellette

INFORMATION: 5218019
8449623
8449871

CENTRE FOR THE ARTS SIMON FRASER UNIVERSITY



**Programs in
CONTEMPORARY MUSIC, DANCE, FILM,
THEATRE, VISUAL ART and FINE &
PERFORMING ARTS
(interdisciplinary studies).**

For admission to the Fall Semester
1982, contact:

Student Services
Centre for the Arts
Simon Fraser University
Burnaby, B.C. V5A 1S6
(604) 291-3363



The Banff Centre
School of
Fine Arts

JAMES BAY PROJECT: A RIVER DROWNED BY WATER

Rainer Wittenborn
Claus Biegert

September 24 to October 17, 1982

TONY HEPBURN JUN KANEKO FAYE MUNROE

October 19 to November 7, 1982

DANIEL BUREN DANIEL GRAFFIN

November 12 to December 5, 1982

VISUAL ARTS STUDIOS EXHIBITION

December 9 to January 7, 1983

WALTER PHILLIPS GALLERY

Presentations and production of contemporary art
The Banff Centre School of Fine Arts
P.O. Box 1020, Banff, Alberta, Canada TOL OCO (403) 762-6281

DIFFUSION/PARACHUTE

ALLEMAGNE

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

ANGLETERRE

NIGEL GREENWOOD BOOKS LTD., 41 Sloane Gardens, London SW1
INSTITUTE OF CONTEMPORARY ARTS, 12 Carlton House Terrace, London SW1
IAN SHIPLEY (BOOKS) LTD., 34 Floral Street, Covent Garden, London WC2E 9DJ

BELGIQUE

COPYRIGHT, Gewad 23, 8900 Gent
EXPRESSION, 50, rue St-Gilles, B-4000 Liège
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

ÉTATS-UNIS

ALBRIGHT-KNOX ART GALLERY, 1285 Elmwood Ave, Buffalo, NY 14222
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
THIRD FLOOR BOOKSHOP, 70-12th Street, San Francisco, CA 94103
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

ALINEA Librairie, 24, rue Félix Pyat, 83000 Toulon
ASSOCIATION GALERIE ARLOGOS, 1, rue Santeuil, 44000 Nantes
JEAN FOURNIER, 44, rue Quincampoix, 75004 Paris
GALERIE YVON LAMBERT, 5, rue Grenier-Saint-Lazare, 75003 Paris
ICARE, Librairie et Galerie, 31, rue des Vosges, 67000 Strasbourg
LA HUNE, 170, boul. Saint-Germain, 75006 Paris
LA MACHINE À LIRE, 13, rue de la Devise, 33000 Bordeaux
LIBRAIRIE ARTCURIAL, 9, ave Matignon, 75008 Paris
LIBRAIRIE FLAMMARION, Centre Beaubourg (Georges Pompidou), 75004 Paris
LIBRAIRIE LES DIÉES ET LES ARTS, Place Brant, 67000 Strasbourg
L'OLLAVE-Galerie/Librairie/Édition, 58, rue Tramassac, 69005 Vieux-Lyon
OMBRE BLANCHE, 48, rue Gambetta, 31000 Toulouse

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

ITALIE

CENTRO DI, Piazza de Mozzi 1, 50125 Firenze
CENTRO INTERNAZIONALE BRERA, via Formentini 10, 20121 Milano
UGO FERRANTI, via Tor Millina 26, 00186 Roma
OOLP — Libreria internazionale, Via Principe Amedeo, 29, 10123 Torino
SCHEMA, via Vigna Nuova 17, 50123 Firenze
STUDIO G7, via Val d'Aposa 7C, 40123 Bologna
ZONA, via S. Nicolo 119r, 50125 Firenze

PORTUGAL

LIVRARIA BERTRAND, Apartado 37, Amadora

SUISSE

ECART, 16, rue d'Italie, c.p. 253, CH-1211 Genève 1
GALERIE RB, 18, rue de Lausanne, 1700 Fribourg
KRAUTHAMMER BUCHHANDLUNG, Predigerplatz 26, Postfach, 8025 Zürich
STAMPA, Spalenberg 2, CH 4051 Basel

