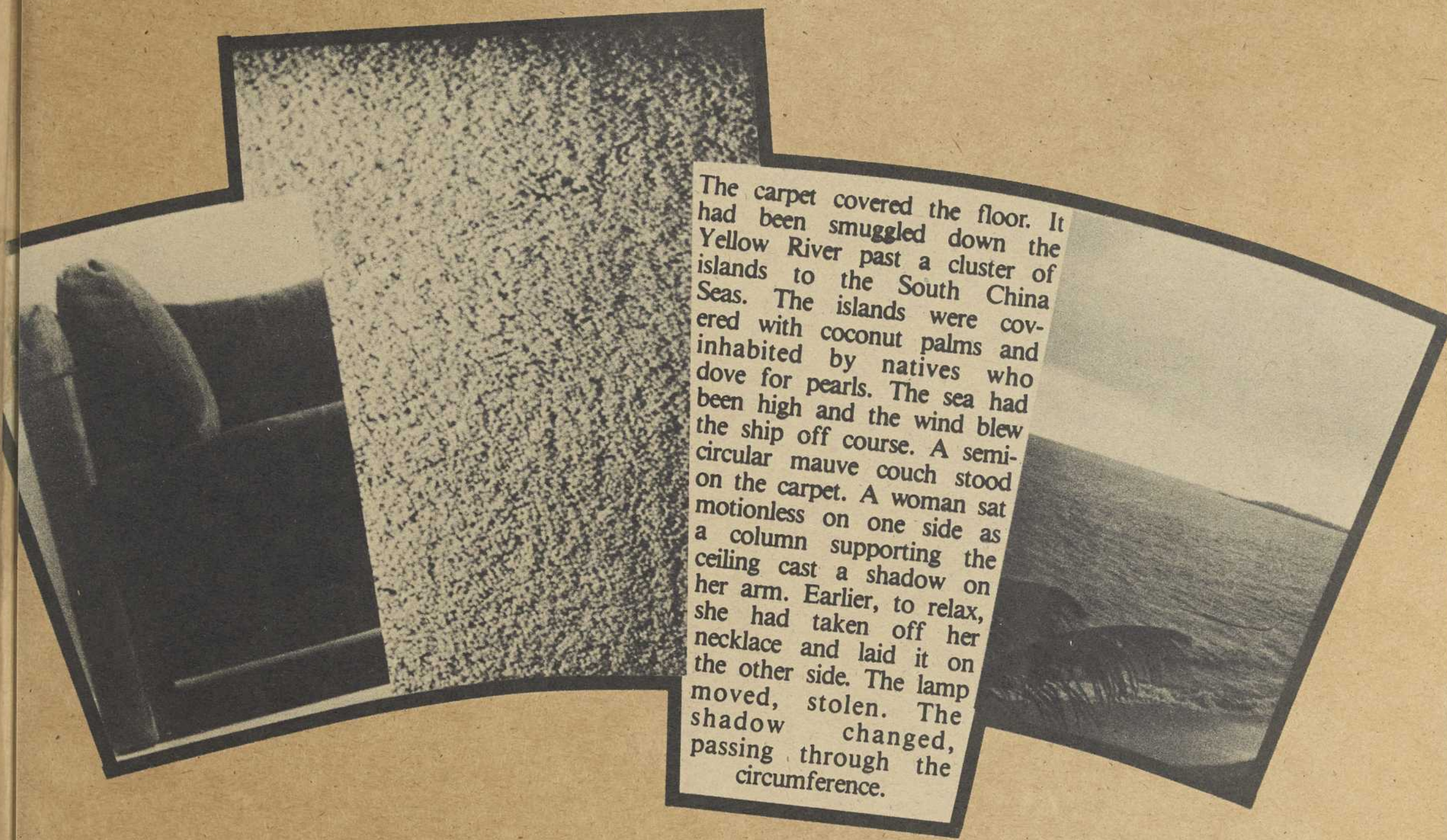


PARACHUTE

art contemporain \$3.00 été 1980 / contemporary art \$3.00 summer 1980



The carpet covered the floor. It had been smuggled down the Yellow River past a cluster of islands to the South China Seas. The islands were covered with coconut palms and inhabited by natives who dove for pearls. The sea had been high and the wind blew the ship off course. A semi-circular mauve couch stood on the carpet. A woman sat motionless on one side as a column supporting the ceiling cast a shadow on her arm. Earlier, to relax, she had taken off her necklace and laid it on the other side. The lamp moved, stolen. The shadow changed, passing through the circumference.

19

PARACHUTE

conseil de rédaction

BRUCE FERGUSON, PHILIP FRY, RAYMOND
GERVAIS, JEAN PAPINEAU, RENÉ PAYANT.

directrice de la publication

CHANTAL PONTBRIAND

collaborateurs

JEAN BLODGETT, GEORGES BOGARDI, PIERRE BOOGAERTS, REGINA CORNWELL, CHANTAL DARCY-LETTE, NICOLE DUBREUIL-BLONDIN, BRUCE FERGUSON, RAYMOND GERSAIS, ANDRÉ LESSARD, MICHAEL MITCHELL, RENÉ PAYANT, RAMON PELINSKI, VIVIANE PROST, RICK RHODES, ALAN SONDHEIM, THÉRÈSE ST-GELAIS, MICHÈLE SAINT-HILAIRE.

adjoints à la rédaction

SERGE BÉRARD, ANNE RAMSDEN

traduction et correction

NICOLE MORIN-McCALLUM

diffusion et publicité

FRANCINE PÉRINET

administration et secrétariat

COLETTE TOUGAS

graphisme

ANGELA GRAUERHOLZ

PARACHUTE, revue d'art contemporain inc./

Les éditions PARACHUTE

2e trimestre 1980 (publication trimestrielle)

PARACHUTE

C.P. 730, succursale N

Montréal, Québec, Canada

H2X 3N4

Tél.: (514) 522-9167

PARACHUTE

rédaction

4001, rue de Mentana

Montréal, Québec, Canada

H2L 3R9

vente au numéro

Allemagne 7.60 D.M.

Belgique 125 F.B.

Canada \$3.00

France 18 F.F.

Grande-Bretagne 2 L.

Hollande 8.35 FL.

Italie 3,500 lires

Suisse 7.40 F.S.

U.S.A. \$4.00

abonnement

un an \$10.00 (Canada)

\$15.00 (Europe, U.S.A.)

\$20.00 (par avion)

deux ans \$18.00 (Canada)

\$25.00 (Europe, U.S.A.)

\$35.00 (par avion)

PARACHUTE est distribué à Toronto par Art Metropole.

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 et du Ministère des affaires culturelles du Québec.

dépôts légaux

Bibliothèque Nationale du Québec

Bibliothèque Nationale du Canada

ISSN: 0318-7020

courrier 2e classe no 4213

Imprimerie Boulanger inc., Montréal

Rive-Sud Typo Service inc., St-Lambert

couverture

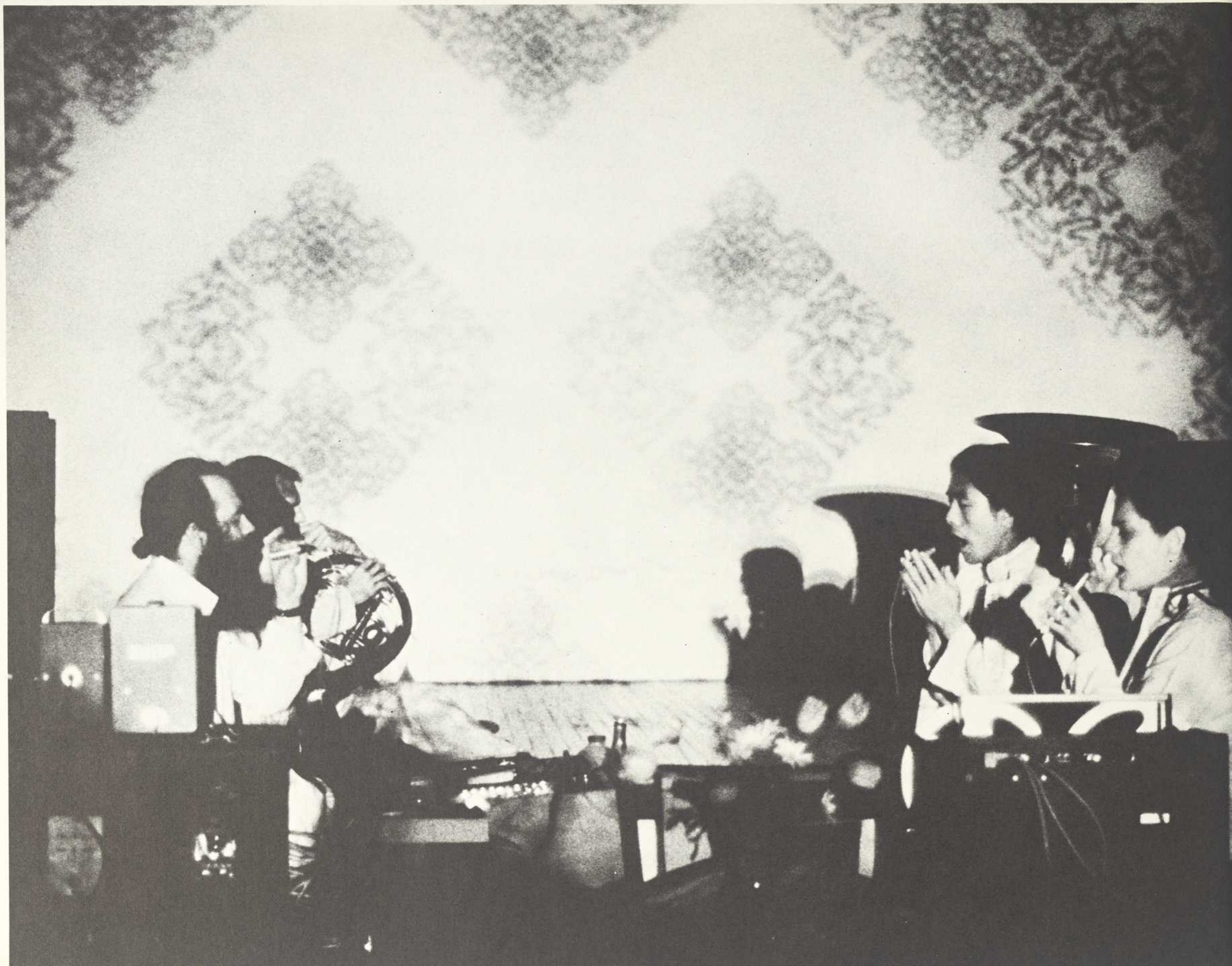
Bill Beckley, *The Living Room*, 1977,

cibachrome, 139.7 cm x 304.8 cm

SOMMAIRE

ÉTÉ 1980

- 4 UPON HEARING A PERFORMANCE OF
THE WELL-TUNED PIANO
An Interview with La Monte Young and Marian Zazeela
by Ramon Pelinski
- 13 ROY LICHTENSTEIN: L'ATELIER D'ARTISTE
OU L'AUTO-RÉFÉRENCE DANS LE POP
par Nicole Dubreuil-Blondin
- 19 INTERVIEW WITH BILL BECKLEY
by Chantal Darcy-Lette
- 24 ROLAND BARTHES...
par René Payant
- 26 ELIZABETH EWART AT P.S. 1
by Rick Rhodes
- 29 CONVERSATION ENTRE MICHEL DENÉE
ET PIERRE BOOGAERTS
- 33 PETER PITSEOLAK: INUIT HISTORIAN
by Jean Blodgett
- 39 LE CINÉMA STRUCTURAL: DIX ANS PLUS TARD
par Regina Cornwell
- 46 COMMENTAIRES/REVIEWS
- 52 INFORMATION



La Monte Young, Marian Zazeela, *Dream House*, "Map of 49's Dream The Two Systems of Eleven Sets of Galactic Intervals Ornamental Lightyears Tracery"; performers: La Monte Young, voice and electronics; Marian Zazeela, voice; Sharon Stone, voice; Alex Dea, voice; Jon Hassell, horn; Wayne Forrest, tuba; copyright © : La Monte Young & Marian Zazeela 1978

UPON HEARING A PERFORMANCE OF THE WELL-TUNED PIANO

An Interview with La Monte Young and Marian Zazeela
78 1 x 22 4:58:25 — 7:15:00 PM NYC

by Ramon Pelinski
recorded at the artists' Church Street studio

R.P.: Since 1964, you have been experimenting in your composition *The Well-Tuned Piano* with tuning the instrument in such a way that, as you say, the relationships between any two frequencies might be represented by some rational fraction. Why do you need a different type of tuning to convey your musical ideas?

L.Y.: It should first of all be understood that there is an infinity of tunings possible in music and that, in the West, in recent history we've been primarily using equal temperament, and that in addition or in terms of the tonal scales we have been using primarily the major scale and certain minor scales, such as the natural minor, the harmonic minor and the melodic minor. This was especially true during the classic period and during the romantic period various composers such as Wagner and Strauss, branching out, became more and more chromatic until we reached the time of Schoenberg when he declared a democracy among the twelve tones, and naturally or not, with the development of Schoenberg's compositions and his theories, a direction came about which was, let's say, perhaps less tonal, although there are many who have analyzed the work of Schoenberg and Webern in a tonal way and it might be that we would have to go to the next generation — Stockhausen and Boulez — before we could find works which probably do not fall into a tonal format. However, in the history of music, before the time when the major scale and these various minor modes or scales were the predominant ones, there was a period when there were many modes, many scales, for instance at the time of chant, and even after that at the time of Perotin and Leonin, there were a number of modes that were used in Western music. Most of the modes were considered to have somehow come from the East, one way or another. If we consider the classical music of India and of other Eastern cultures, we find that there are a great many modes. And the existence of these many different modes helps us to understand that it's possible to perhaps tune modes other than those we've been using, and that further, it is highly desirable, if one thinks in terms of modes and tonalities, to tune in what is called just intonation as opposed to equal temperament. If we look at equal temperament, we see that there are twelve tones, the way it is popularly used. There are other forms of equal temperament — as I'm sure you know, of different numbers of tones, 31 tones, 53 tones, you can divide the octave into any number of equal tones that you like, whichever is most convenient for the purposes that you have at hand — however, it's obvious that the twelve tones came out of diatonic music. By diatonic music, I mean any of the traditional modes which use seven tones to the octave. It's generally understood that music evolved from chant, which had one, two, or three tones, and then by taking a four-note figure: sa, re, ga, ma/do, re, mi, fa, and then transposing it up, starting on the next tone above ma/fa: sol, la, ti, do/pa, dha, ni, sa, scales of seven tones were built and a great many of the modes are made up of seven tones; you have in Indian classical music still some five-note ragas and you have some ragas that are five notes ascending and seven notes descending, and you have some six-note ragas, and you have a lot of seven-note ragas. Similarly most of the modes that we had in the West were seven-note but, there were some five and six-note modes that we can find in chant, like Gregorian chant, and so forth.

Anytime we have a seven-note situation we find that it's made up of various combinations of so-called whole-tones and half-tones; it became obvious that by dividing each one of the whole-tones, you got a set of two half-tones in between each whole-tone and no matter how you do it, if you just think of the problem as dividing whole-tones, you always come out with a total of twelve half-tones, and someone discovered that by tuning twelve equal half-tones to the octave, these twelve tones would approximate a diatonic scale and its five chromatic auxiliary tones, plus since they're equal tempered you could then have the possibility of modulating to each one of these twelve places and

transposing the same structure of tones in a seven-note or up to a twelve-note pattern to any of these twelve places within the octave. The octave was the only interval which was retained in just intonation, the ratio of 2:1 or 1:2. This system had a lot of conveniences and it developed a great body of music which we recognize as the literature, the classical literature of Western music. However, as I listened to music over the course of my life, especially as I began to hear Eastern music in the 1950's, I began to notice that I got very strong feelings when I heard Eastern music which were, it seemed to me in many cases, more powerful and more to the truth of the matter — if I may speak loosely and poetically — than what I was getting in Western classical music. It's true that — I mean I love Western classical music too, and there are many deep feelings, I'm not by any means trying to discount it — but I felt that there was something happening in Eastern music that, for the most part, I was usually not getting in Western music. I felt that I did get it in Western music for instance in the Bach unaccompanied violin sonatas, and in other works which did not stem out of a situation that was directly involved with equal temperament. In any case, all of the modes were originally performed in just intonation, it's the only way you can perform music if you don't have a pretuned structure in some other system of tuning. The most natural way that people in folk music sing is in just intonation because the voice itself has harmonics in it; when you acoustically vibrate the eardrum with a sine wave at too high a level, the eardrum distorts and produces harmonic frequencies; if you acoustically overdrive the eardrum with two sine waves having harmonically related frequency components, the ear produces its own combination tones which will also have harmonic relationships to the frequency components of the two original sine waves. The timbres of many other instruments in addition to the voice are made up in this harmonic fashion, (there are the exceptions of drums, gongs and bells). But all of the instruments that we commonly use in the orchestra for tonal information have the harmonic series as the structure of their timbre; so that when two people get together and sing barber-shop harmony, or four people, or when two people sing folk music, the natural way that they sing is in just intonation. Similarly in Indian classical music, if you have a tamboura which is rich in harmonics and the singer sings over this, he has to be an absolute fool or have a tin ear not to sing in an intonation system that is directly related and corresponding to this background of harmonics that is sounding. I began to observe this, and I decided at a certain point that all of these deep feelings that I was getting when I heard Eastern music, and when I heard certain folk music, certain examples of Western classical music, had to do with the fact that when you tune in just intonation, you have a system of tuning which is capable of producing something that cannot be produced in a system of equal temperament, and that one of the reasons for this is that in just intonation, since the relationship between every two tones can be represented by some rational fraction, the composite waveform that they produce, when the two are played together, is periodic and consequently it means that every time you hear it, you have something which theoretically you can remember because, due to its periodicity it's a pattern which can be repeated and then heard again and again. Any system of information is dependent upon the feature that it would have information that can be captured, stored and repeated — you've got to be able to repeat the information in order to have anything that you can latch onto; it has to be something that's recognizable. The thing about the system of equal temperament is that, if indeed you tune really true perfect equal temperament — and it is questionable as to whether or not it can ever be done — you have a composite waveform which is infinitely non-repeating, so that in other words any time you hear the so-called same interval in equal temperament, you aren't hearing the same interval. In fact it's highly unlikely that you can ever hear the same interval in equal temperament twice, because, since it's a composite waveform which is infinitely non-repeating, the chances of your picking up on the part of it that would be the same as what you heard the time before

are very small. It might happen, but this is certainly not the kind of information that will allow you to build up a system whereby you can capture the information, store it, and repeat it. I've spoken to piano tuners, various musicians, and scientists, and they all agree: yes, it's true, it's impossible to tune equal temperament the same way twice. I read an article on tuning equal temperament with modern computer technology: they approximate the equal tempered intervals with very high-powered rational fractions, because it's the only thing that they can repeat; frequency takes place in time — if you're dealing with events which take place in time and if you want to have something that can be repeated, it has to be periodic. So I found that as soon as I started tuning in just intonation, certain directions I had already been following, such as my work with long sustained tones, and my interest in a style based on harmony rather than melody, became even stronger and more reinforced. With the piano, which is the classical instrument for equal temperament, the music took on a completely different nature; it took on a strength and beauty which up until that time I had only heard in Eastern stringed instruments. So this is some of the background that led me to make this special tuning.

M.Z.: I would like to add that something you neglected to mention in this brief explanation is the importance of sustenance in your music which led you to discard equal temperament when you felt it in no way produced satisfactory results in terms of providing sustained intervals and chords.

L.Y.: Yes, this is a very interesting point because you see in equal temperament, if you sustain intervals, let's say on an organ, they are not perfect ratios. If you sustain the fifths, they are not too bad, because the fifths are only 2 cents off, but if you sustain major thirds for instance it's quite a different problem, they're much more out of tune (13.69 cents off), and if you sustain them you'll get quite a noisy sound with many, many beats, not at all pleasant, and it's easy to see why European music with its basis in equal temperament used less and less sustenance, the further it got into equal temperament. For instance, there was a lot more sustenance in the days of modal music — think of Perotin and Leonin with their organum, and the type of organum where you have a slow cantus firmus in augmentation going along and then they do various types of improvised melismatic phrases above it — it can't happen in equal temperament. I first began working with long tones in 1957, it was long before I had really understood what just intonation was. The idea had been exposed to me in school, in a physics of sound class, but at that point I didn't understand it well enough to realize that here was a very valuable tool. But I worked with long tones. And I feel that ordinarily when musicians play together without an instrument that's already tuned in equal temperament, such as a piano or an organ, that they tend to play in just intonation anyway. As I was saying earlier, I think it's really the only way they can play. For instance, my *Trio for Strings* which I composed in 1958 is the first work that I made completely of long sustained tones. It is probably my most important early musical statement, and I feel it actually changed the history of music since no one had ever before made a work that was composed completely of sustained tones. You see, we had sustenance in the East but it was always used as a drone over which melodies were sung or played, it's very difficult to find any other examples of sustenance in music before the *Trio for Strings*. I can think of a few isolated examples of types of chanting which were sort of a big chord that went along, it was broken up rhythmically however with the syllables of the chant. But in the *Trio for Strings*, there was no melody.

R.P.: That was before *Composition #7*?

L.Y.: It is before *#7*. *#7* is in 1960. *#7* is of course very abstract compared to the *Trio for Strings* because there you have only one interval, the fifth, B and F sharp, to be sustained for a long time, but the *Trio for Strings* is full of long sustained fifths, and fourths, and chords. Some of the chords are even similar to the chords I play on the piano, and these are just held for long periods of time, and then there is silence in

between them. The only melody is the sense of melody that you get moving from one chord to another, or one tone coming in here or there. If anything, the style of the *Trio for Strings* was in some ways influenced by Webern; at that time I had been listening to a lot of Webern, and it is a serial piece, but the handling of time was like late Webern in augmentation. In other words there was a sense of independence of the tones, the entries and the exits were quite independent, it's as though time were telescoped: what for Webern would have taken a few minutes, for me takes about 52 minutes. When you have a long sustained tone, you can listen to the harmonics more and isolate them, and think about them, and their relevance becomes stronger and more important, so that you have more opportunity to work with them and to produce other tones which are related to them. You know, the question of sustenance in my music is a very important one. In our book, *Selected Writings*, I point out that tuning is a function of time. This well-known fact, that if scientists want to make a measurement of periodic events in time, the longer the period of measurement, the more information they can extract about the relationships between the events in time. This is exactly what happens in tuning; whether you're measuring the frequency with an oscilloscope, a frequency counter or with your ear, the longer time you have to compare, the more information you can give about what you're comparing. For instance, let's think of the drone: the drone is like a frequency constant, and if you have a drone which is sustained throughout the composition, you can have very fine tuning relationships because you have a constant, a point of reference to which you can always return, as in Indian classical music. And it's no small wonder the Indian system of scales is the most all-inclusive set of scales in the world today. You can find in Indian music certainly all of the scales and modes that we have used in Western music, and I would venture to say that for most of the scales scattered throughout the East, you can find a parent scale in Indian classical music. They have many, many scales and I think that they were able to develop such a large number because of the fact that they worked with the drone. It's like my concept of a *drone-state-of-mind* to which I've referred in relation to my frequency environments. The frequency environment sets up this drone state in the nervous system, establishing periodic patterns which are the internal representations of the external air molecule patterns vibrating the eardrums and sending pulses throughout the nervous system in these periodic relationships. Once you establish this so-called drone-state-of-mind, then the mind would be able to go on very special explorations and in new directions because it would always have a point to come back to, to relate to; it could perhaps go further into more complex types of refined relationships than it could in the ordinary state. So then we come back to the question of European music: if the tones are always little tiny short points, you never get a chance to compare them—or which came first, the chicken or the egg?—it's probably because of the fact that within this system of equal temperament it was so unpleasant to sustain the tones for a long time. In fact why did pointilism develop at the time that it did in equal temperament, when the democracy of twelve tones was established? We found composers like Webern, Boulez, and Stockhausen doing these little points distributed in time. The tonal aspects of the system were being underplayed and the democratic aspects of the system were being brought out, were being emphasized. So that the question of sustenance is very important in my music and it's interwoven with the question of why I had to make a new tuning. Finally then, now that we have covered the question of equal temperament and something about the past, there is the question of the real way in which my tuning is new, because I did not invent just intonation. In the West, Pythagoras is credited with this development of the understanding that if you divided a string into three equal lengths, it produces a tone which is in the ratio of three to one above the fundamental of the string and so forth. In the East, the question of where the concept really developed is not as well documented. I do know that the tamboura existed for a long time, for

instance, and that musicians sang with it and referred to the various harmonics and said: "Here, this is where komal ni is: with this komal ni harmonic up here; and this is where pa is; and this is where ga is: with this major third harmonic floating here in the air." What I did that was new for me, and perhaps for music at this point, was to make a new mode for myself, for this piano, which begins with what I call the *opening chord*. From the *opening chord*, I modulate through the seventh partial which is a common tone to the *opening chord* and becomes the fourth degree of a new scale, which is a form of what we call Dorian in the West. In Indian classical music it's known as *Kafi That*. It's a scale in which we have a whole step from do to re, half step from re to mi, whole step from mi to fa, whole step from ti to do—D to D on the white keys of the piano. However, what's interesting about this form of Dorian or *Kafi That* in my tuning, is that it's a unique tuning of the intervals. It's not the way *Kafi That* is usually played, it's not the way Dorian is ordinarily analyzed. Dorian and *Kafi That* are usually represented as the mode D to D on the white keys of the piano, and if we think of the tuning in just intonation these intervals are always divisible by the primes 2, 3, and 5. But this Dorian is not the Dorian of my tuning. The Dorian of my tuning is a very special Dorian which uses a juxtaposition of a Pythagorean series of fifths and septimal intervals. Septimal intervals are intervals which derive from the seventh partial. Basically it's a similar whole-tone half-tone structure, but the precise nature of the intervals is different, and consequently we get a new frequency structure. I can't guarantee that no one ever made this tuning before, because it's one of the possibilities, but I've never heard it before, and I don't think most of us have ever heard it either.

R.P.: So the special values that you have chosen for the intervals are among the important features that make *The Well-Tuned Piano* different.

M.Z.: Yes, that it is in perfect just intonation.

L.Y.: It's perfectly in tune.

M.Z.: Because you never hear that with the piano timbre. It's like something you've never heard before, you have to remember that as La Monte said, the piano is *the* instrument of equal temperament, so in a sense, his tackling of this monument was really the reason he gave it the name *The Well-Tuned Piano*. It was such a radical thing to do for that instrument. At the time, this was back in 1964, he had been playing a lot of saxophone and was beginning to sustain tones on the saxophone and was seriously troubled by the equal temperament fixed into the instrument, and was thinking about having a new saxophone made, or maybe learning to play *shenai*. He even bought double reeds and had them fitted to his saxophone to see if he would like that kind of sound with it, and he was working on the piano at the same time or a little bit after this particular experiment, and realized it was an instrument he could tune right in his own home. We had a little spinet here. So he worked on it for several months, tuning it, and working with the intervals; so you see, in a way his approach to the instrument has this amusing droll effect which made it very special, that it was the *piano* that he was retuning...

R.P.: It's that the sound of that chord seemed like you were playing from open strings; it's so, so acute—it gave a very strong impression.

L.Y.: I think this is the point of just intonation, that it's very powerful. Listen, let me give you a nice example to consider: I have heard examples of Western classical music tuned on a double manual harpsichord by the late Wesley Kuhnle, one of the people who was interested in just intonation; I heard something by Bach, something by Mozart, and I tell you it was beautiful. It was better than ever. Absolutely better than ever, I mean it's just gorgeous.

M.Z.: The piano is a stringed instrument, so all the strings are giving harmonics in this natural system, but in equal temperament they're being tuned to this unnatural system, so there is an immediate discordance

even between the harmonics of the strings and the equal tempered tuning of the fundamentals of the strings themselves.

R.P.: But you were telling me before that even if you listen to classical music, to a piano concerto, for instance, you are able to discover discordances between the tuning of the orchestra and the tuning of the piano?

L.Y.: Yes.

R.P.: You certainly have a very good ear!

M.Z.: This must be the case!

L.Y.: I think that it's definitely true that the orchestra, when it's not playing with an equal tempered instrument which will fix its tuning, will always have a tendency to play in just intonation, and certainly when it has fifths to play, and major thirds, it's going to play them in the natural way and when it modulates, it's going to modulate with a tendency toward the justly intoned area of modulation, within the limitations of the various keys and valves of the instruments. But it's well-known that even though the keys and valves are fixed, musicians have the ability with their embouchures, to, so to speak, lift the tones. Wind instrument players tune with their embouchures all the time. The violin players have no problems. The harp of course is going to limit the situation and be tuned in equal temperament. But acappella choirs, and string quartets, these all have the opportunity to play in just intonation, and I think that the greater part of the time, they do, actually.

R.P.: In your program notes to the performance of *The Well-Tuned Piano*, you wrote that the system of rational number relationships is the system for categorizing the relationship between sounds and feelings. You also wrote that from the infinity of possible tunings, you can choose the tuning that establishes the feelings you wish to materialize. What was the tuning and the corresponding feelings you wished to materialize in yesterday's performance?

L.Y.: Yes, I think it's very important here that I define what I mean by feelings because many people, when they read this, think that what I mean by feelings is happy, sad, amorous, angry, these types of feelings. This is not really what I mean. What I'm thinking of is the feeling that one has each time he hears a piece of music in the same mode. For instance, I hit upon this idea after listening to a piece in Dorian many, many times, and it came to me that every time I heard the piece I felt the same way. What was it? Finally I decided that what it was, was the set of periodic patterns that is established in our nervous system, and in our system for analyzing, which is the representation of the air molecule patterns that reach the ear, and this is what is the same each time we hear the same piece of music. You see, the question of sad or happy, or any other feelings, is something that can be attached to those feelings that I was just discussing. The feelings that I'm really interested in and describing in my notes, are those patterns of vibrations which are the same each time we hear a piece in the same mode, and within that mode, the performer can make different improvisations or different compositions, and so the sequence of intervals can change within an improvisation, first sa, re, ga, then ga, re, sa, then sa, ga, re, and then re, ga, sa, etc. All of these combination permutations can go on, but still the basic frequencies are the same, and so you can say that this one pattern of vibrations, in its abstracted form, will be the same each time the listener hears it. The reason I say that the system of integers is the system for categorizing these feelings is that in just intonation, that is when every frequency has a relationship to every other frequency that can be represented by some rational fraction, you have the possibility of labelling your material in an abstract way with these numbers, and in a true way which really represents them, and then you also have the fact, as I said earlier, that when you play any two or more of these frequencies together, they

produce a composite waveform that is periodic; if it's periodic, it means that it is a structure which can be recognized, repeated, and stored, and then brought out of storage, used again — listened to. It's the basic principle for any system of information, or any system of language because it depends on the fact that you can repeat things, and that's what the system of just intonation provides.

R.P.: That is certainly so from the point of view of the person who produces this message, or this structure. Did you think of doing some experiments, some tests, among the listeners to see pragmatically if this hypothesis is true or not?

L.Y.: Sure, it could be very interesting. From my own personal experience I find this to be the case, and I think it would be interesting to see what some double-blind tests would produce in this respect. It's obvious that you have something which is not repeatable in equal temperament, and it's also obvious that you have something which is repeatable in just intonation, and so I think the chances of the direction that I'm indicating being accurate are very good. My experience in life leads me to believe this is the case. When I hear the same interval in just intonation, it evokes in me a same feeling. When I hear intervals in equal temperament, it's like they remind me of the truth, whereas when I hear intervals in just intonation, it's as though I'm hearing the truth.

R.P.: If you assume that there is a relationship between your music and the feelings it creates in your listeners, do you require an adequate listening attitude from your listeners in order that this correspondence takes place?

L.Y.: Yes, I think that you're always going to have a situation where if somebody doesn't listen to the music, he is not going to get the feeling, he is not going to get the information — and there are degrees of this — in the same way that as the performer I naturally concentrate very hard, and my mind is on the piece the whole time I'm playing, and probably I get the deepest feeling out of the piece, perhaps. I think people come in life at all different levels and degrees of preparation, and some listeners are at different stages of development than others, and I think a person who knows how to concentrate and who has developed his awareness and who has experienced life on a certain level is no doubt going to be better able to experience the performance than somebody who is perhaps totally unprepared for it. This is not to say that the truth is not in the intervals, or that the intervals don't really exist as such, sure they do but the person may have certain pre-conditioned blocks which just prevent him from experiencing it for what it is, and he may just simply not have the concentration. For instance, I feel that the impact of the piece approaches its greatest potential if you can hear it from beginning to end at the very least, and even better, if you can hear several

performances, the interrelationships. Well, some people don't have the concentration to sit through even an hour, let alone four hours, and let alone to come back again. I think it's like... let's take the example of Indian classical music; for me I love to sit and listen to the whole performance from beginning to end, and I get a great deal out of it, and you can take another man off the street, and frankly he'd rather watch a movie. And that's it, you know, and there's no changing it, and maybe in thirty years that person will have developed his sensitivity and his awareness to the point where he might appreciate the concert of Indian classical music but today, no, and there's no changing him, and that doesn't mean that the concert of Indian classical music isn't good or isn't giving something that's really valuable and helpful, it simply means that that person isn't prepared for it, and he is not going to get it, and there is no way you can make him get it.

R.P.: How is this system — your system of tuning — related to the precise kinds of musical structures you produce?

L.Y.: I think in the abstract we covered the point that just intonation lends itself well to sustenance, and as you noted in *The Well-Tuned Piano* I often do go into long sustained periods on one set of tones — on a chord or a subset of a chord — and I think this is one of the very striking structural relationships. And another structural relationship, one that I pointed out

Prandit Pran Nath in performance, Sept. 1971, New York City



in the notes was that since the Dia Art Foundation allowed the piano to be on location for one month before the concerts, I was able to perfect the tuning to rare degrees from time to time over the total two-month period of tuning and concerts. Then, as a result of this careful tuning of my harmonically related intervals, a remarkable series of events transpired: as I played some of the longer sections of very fast permutations and combinations of specific sets of pitches, it actually became possible to hear the composite waveform of some of the sets. Extraordinary periodic acoustical beats became suspended in the air like a cloud over the piano, sometimes even filling the entire space during the energy accumulations of the longest passages. It was at this point that I became aware of the development of a phenomenon which to my knowledge no other musician has ever presented. That is, I found that my fingers were synchronizing the rhythms of the hammers with the rhythms of the acoustical beats in such a way that it became like a system of resonances. In this system of resonances, the positive pulses created by the rhythms of the hammers are synchronized to reinforce the positive pulses of the waveform of the frequency of the acoustical beats, which in turn determine the frequency of the rhythm of the hammers.

R.P.: In both of these structural relationships there is the concept of repetition. I think that there might be two different models to which we can conceptualize the phenomenon of repetition. The first one explains repetition as a process of bringing back information which has been forgotten; in doing so, we always add to the information in question some slight difference. The second model assumes that because repetition creates redundancy, the most subtle difference will become magnified, and becomes important information. Which one of these two models gives us a better account of the repetitive character of your music?

L.Y.: Actually, I find that both are such fundamental aspects of structural phenomenon in time and in fact inextricably interwoven forever. For instance, in the sense of whether or not I'm doing something new, and rediscovering vibrational patterns that represent what are for me profound truths, I think that here we see the rediscovery process where naturally the profound truths always existed. They're just part of the universal structure. Whether or not anyone ever presented them in the exact way I'm presenting them is of course an interesting question — I doubt that they were presented just in this way — but immediately when we hear them, we have a sense that here is some true universal structure that has great meaning and feeling for us. On the other hand, in the second model that you mentioned, by having repetition every tiny little difference becomes immediately noticeable. I think that's something which has also been happening in my work all the time and which is something I have been very aware of. For instance, in *Composition 1960 #7*, the instructions specify "To be held for a long time," or in my *Composition 1961* where I repeated my *Composition 1960 #10*, which is "Draw a straight line and follow it." If you perform all of the 1961 compositions under the same conditions, you find that you can never draw the line the same way twice, and anytime you try to do something very perfect, you begin to notice all the little deviations from perfection. And so I think that both of these philosophical approaches are definitely at play in my work and that one is not exclusive of the other. I think that they are both very important aspects of structural phenomena and they're definitely involved here as well as throughout all structure and its measurement.

R.P.: Do you think that your music is in some way a kind of "music about music," a music which reflects upon itself?

L.Y.: Yes, I think that even though I consider *The Well-Tuned Piano* to be somewhat classical, at the same time I think it does comment on the history of music and on existing concepts of tuning, modality, and tonality, and that the work actually exists on many levels. This is something that I feel is very important in

a work that is to be of any stature — that it should exist on many levels, and that these levels would make a homogeneous whole which may all-in-all be very large and complex, even though aspects of the work may appear very simple.

R.P.: What would be these levels?

L.Y.: Let's take the example of when I am playing those very fast rhythmic structures which create this cloud in the air of these periodic composite waveforms. Well just in that case there are several levels involved. One level is just the tonal area, let's say the *magic chord*. The *magic chord* is a subset of the *romantic chord* which is the Dorian scale that I mentioned earlier. In the *magic chord*, there are the tones, then there is a theme and variations on the *magic chord*. Within that theme and variations I played some very fast rhythms. These very fast rhythms are — (I'm keeping in mind the rhythms that I'm playing as I play them, I am very much conscious that I'm playing very fast intricate rhythms and that they work out in various time relationships to themselves) — then these rhythms are creating the cloud which is going on in the air; in fact the cloud out in the space is so loud apparently that I think many people don't hear the rhythms that I'm playing at the piano. Apparently — I'm not sure, I ask different people at different times if they can tell that I'm playing very fast, and some say yes and others say, well, but it's not as perceptible as the cloud. Then there's the level where the rhythms I am playing are also synchronized with the peaks in the periodic composite waveforms that I mentioned, the peaks in the beat pattern, so that you have this system of resonances between my rhythms and the peaks in the beat pattern. Then another level is the fact that the *magic chord* is a subset of the *romantic chord*, which is a much bigger chord and which has many other themes and variations. And then there is the level where I interrelate the themes from the *magic chord* and the *romantic chord*, and to the *opening chord*, and the level where all of the pitches in the *romantic chord* and the *magic chord* are derived from a subset of the overtone series of the *opening chord*. The *opening chord* is like the fundamental tone out of which these pitches grow. This is an example of what I mean, that it's happening on all these levels. Which is, to somebody who just walked in the door when I'm playing a simple melody on the *romantic chord*, "Oh, it sounds like I'm back in Italy in the 19th century and I'm having a glass of wine, and sitting in a sidewalk cafe," you know. But somebody who sits through the piece from beginning to end for four hours, he starts to get these levels. For somebody who has seen four or eleven performances, he really begins to experience the different levels of their interrelationships to each other.

R.P.: Do you think that in other artistic expressions, in other forms of art, there is some similar phenomenon to what you have done yesterday, to the concept of your *Well-Tuned Piano*?

L.Y.: In other forms of art, you mean not music?

R.P.: In literature, in painting...

L.Y.: Well, I strongly feel that sound as an artistic medium has basically the greatest potential for this type of work, and that the medium which may have a comparable potential is light. This type of work could be done with light, however, light is a fairly new medium in which Marian and other artists have been working, and it doesn't have the long tradition of an art form such as music which has been developed in the medium of sound. Formal artistic work in the field of light is fairly recent and I don't think that you can have this many levels without such a long traditional art form and I don't think that a long traditional art form can have the impact of music unless it's in an artistic medium with as direct a one-to-one correspondence between the artistic material and its impact on the nervous system. Dance, painting, and literature all have long formal artistic traditions, but they do not present vibration as the information itself. However music

does. In music this information is transmitted directly to the nervous system as vibrations.

M.Z.: I think La Monte is right. Music does have a more all-encompassing effect on human systems, but it's possible that light would also have the potential to have a strong effect.

L.Y.: I feel that light does have this potential, or a similar potential. I won't say as great, because even though light is capable of presenting vibration as information as does music, the eye does not perceive vibration the way the ear perceives vibration so there is the question of how well this direct one-to-one correspondence can be articulated.

M.Z.: I think that listening to sound, and especially listening to organized sound, that is music, in a way presents the ideal circumstance for a person to turn within themselves, (in other words actually to an *inner ear*), or to be very concentrated, and often this is enhanced in fact by closing the eyes. Now, one natural consequence of a work that's visual is that it requires the eyes to be open, and this immediately makes a person more outwardly directed. Therefore to a certain degree there is less ability to inwardly translate the experience, I think. There are meditation systems, some forms of Buddhism for example, which advocate meditating with the eyes open and in no special place, just wherever you are. But I think that one of the really great impacts that sound has is in its physical internalization of the person's concentration.

R.P.: I think that the very slow overlapping of one structure into another one is a common procedure which we find in La Monte's music as well as in your slowly changing light structures.

M.Z.: And you have the possibility to observe a structure in time, and to observe minute or whatever changes in time, and over a period of time; in other words, time entering as an important element of the medium. I think this is certainly true.

L.Y.: I think this is one of the important things about light that it takes place in the medium of time.

M.Z.: Light with moving parts, let's say, or light with changing parts. That does definitely relate it. I think that perhaps it works out, apart from other considerations, to be a productive collaboration in that both media can present these slow changes in time simultaneously, without detracting from each other because you are able to absorb both at once.

R.P.: Is that the reason why you usually present your works together?

M.Z.: Probably not!

L.Y.: I think the reason we present our work together — there is probably more than one reason — but one of the most important reasons is that I feel the atmosphere can strongly help the audience and the performer, or hinder the audience and the performer. For instance, temple music: if you hear it in a temple, you get into the feeling of it, it's temple music and you understand about it; bar music: if you hear it in a bar, it seems right. And it's very difficult to appreciate the temple music in a bar and vice versa to appreciate the bar music in a temple. I found at a very early stage in my performing career that the lighting could make all the difference in the world, and, Marian is a light artist, it was a natural. As we worked together in our studio we evolved a type of light environment we felt we could perform best in and which helped the audience to get in the mood we wanted, and within that setup she was totally free to create whatever she wanted, as long as it helped the general mood we were trying to create; so for instance, with a rock band, the light show is completely different. If you went in the early days to see rock bands, when they were performing with light shows, the lights were jumping all over the stage. It was changing all the time, it was flashing, and was just a

bombardment of the senses, the same way the music did. That obviously would not help my performances at all, it would be a total distraction, whereas what she does really, I think sets a very serene mood, and makes people feel very calm, peaceful, meditative, open, and receptive to the music that I'm going to play, and it helps me play too. The level of the lighting: I play better if I'm not in a spotlight, for instance, I really don't like to be in a spot. I prefer soft lighting, and I don't like to see the audience brightly lit either, that's a distraction. I like them to be there and happy and quiet.

M.Z.: We feel that people listen better if they are not in a bright space either. Some people like to be able to relate to the audience one-to-one, but this work is not produced in that fashion.

L.Y.: Yes, I never look at the audience when I play, never, not for an instant. I don't even want to get involved with what they think because there are too many of them. You can't suddenly get involved with how one person is feeling, because the guy next to him might be feeling completely different. I really try to play on a totally pure level that is in tune with whatever power I am tuned into, that's providing me with the information on what to play, and I play *that* and I just try to do my very best at *that* and not get involved with the audience who, I hope, is enjoying it, you know.

R.P.: Do you think that this time span of four hours you are improvising in *The Well-Tuned Piano* is an ideal time span for exciting some feelings, or creating some special state of mind?

L.Y.: Let me first of all say that there is nothing special about four hours. Actually two of my performances came out to be almost four hours in this series of four concerts, the other two came out to be around three-and-a-half. Let me also say that over the entire period that I played *The Well-Tuned Piano* which by now I believe has been around twenty-five² times since I did the live world premiere in Rome in 1974, that the shortest performance has been maybe something under three hours, and the longest performance has been four-and-a-half, and that the only thing that determines the length is how that particular improvisation develops. It's somewhat coincidental if it comes out to be three or four. There's one other factor in the length which is my ability to hold up, to endure over the time span. In other words, when I'm playing, I'm not just sitting down and playing a preconceived structure. Something is coming through me which is dictating what I play, and as the performance evolves, it determines the further developments of the piece, so that generally, the musical material that I have, along with my physical endurance, and my ability to pace myself, and stay relaxed, and be able to perform over some long period, are all influenced by this inspirational power and combine to produce something which is generally between three and four hours. That's about all I can say about it. The piece is tending to become longer, and this, I want to point out, is due to the fact that I'm developing more material in my improvisations, I'm developing more variations for the themes, I'm developing new themes, and new aspects of the piece are developing so that I have more material to work with in the course of a performance and therefore more time can elapse or is necessary in order to present the greater potential of interrelationships. Now naturally you can't get all the interrelationships into one performance, the piece is too big for that now. But there is a sense of a complete statement and this is dictated by the course the performance takes on that particular occasion, so that it just happens that they come out to be around three or four hours, or so.

R.P.: What would happen if you wrote down this composition?

L.Y.: Well, first of all I wouldn't know how to begin. I have made scores, but these scores were to fulfill the requirements of grant applications and copyrights; basically, they have been just a frequency structure. I

list all of the frequencies played on a given tape, and show the frequency structure of the chords. I could also write down the themes, but I think that the beauty of the work is that it includes so much improvisation, too. For instance, the only way I would teach the piece is not through a score, but to a student who would study with me in the same way I study Indian classical music with Pandit Pran Nath. The people who work with me as tuning assistants, such as Shabda Owen, who was sitting near the piano, and previously Alex Dea: they work on the piano, they do the piano technical work and I let them tune some of the intervals. I make a basic tuning of the piece in the mid-range of the piano, and then I let them tune the extremes of the piano, and also they tune the unisons. In that way they learn the piece, and by sitting next to me at the performance and handing me the device which articulates the setting of keys for the sostenuto pedal, and making fine adjustments of the mutes on the two strings that are damped during the performance, they get to watch me play. So this is how they learn the work; they learn it by memory, by observing the work over a long period of time, and it's not that I'm against notating it, it's just that I think only parts of it could be notated, and it would be o.k. to notate those; I would never, even if I did notate the work, make the score available for a performance, because I early learned that the only way to get the high level of performance that I'm interested in is to oversee the rehearsals and performances. Either I perform it myself or I supervise the other performers, and they learn it under my direction and *then* they can produce something.

R.P.: It's like learning music in the traditional Eastern way.

L.Y.: Well, the best example I have of why this technique works, and why I think it is the right way to learn music, is the example of Indian classical music; it is the oldest tradition of music in the world which is still alive today. It's been handed down from guru to disciple for perhaps thousands of years. It's also the largest body of classified musical knowledge in the world, I believe. With all due respect to our own Western system of classified musical knowledge, I think that the system of Indian classical music is even larger, much larger. It's strong, alive and viable today, right now, in 1978, and it's ancient, and this is how it was learned. Why is it today that musicians all over the world lift up their ears when they hear Indian classical musicians perform? They really have something, and this system was developed and taught in this manner, and I think, as we say, the proof is in the pudding; if you get something that really tastes good, or if it really works, that's what counts, and it's not to say that there isn't something valuable about notation, naturally there is, but it's to say that I think that music which is learned in this old traditional way — teacher to student, guru to disciple — really produces something which is alive. When I study with Pandit Pran Nath, he teaches me not just the notes but the feeling, he teaches the feeling of the raga, and if you're looking at these little black dots on a page, there is no way in the world that they can convey the feeling, no matter how much expressivo, and rubato, and cantabile, and con dolce, or whatever you have there, it can't bring out the feeling the way a teacher can teach you the feeling — alive, sitting in front of you, and singing it as an example. Indian classical music is so classicized and classified, that even the feelings are classicized and classified, and there actually is a feeling to be taught, whereas in Western classical music, the feelings are more of a general nature, of the type that we were discussing before, such as "happily" here, or "with sadness." In Indian classical music, the descriptions of the feelings are more refined and poetic. For instance, the description of the feeling of Raga Bhairavi: the feeling of Raga Bhairavi is of the spirit of The Mother, The Universal Mother, timeless, eternal, and if you hear this raga, it is the most beautiful, the most eternal, everybody when they hear it, they love it, they're just crazy about it; it's this type of description of feeling that I'm talking about that's taught in the learning of the raga, and you're not taught the feeling with this description of the words, you're taught the feeling in learning the music, of how

the raga should sound. And it's quite different from saying "happy", "sad", "energetically," or "softly." In *The Well-Tuned Piano* and in all of my work, I feel that this is the right way to teach it; you get a student who is willing to work with you on the piece and who really understands that he is getting something worthwhile, and it takes him a few years to learn it, *and maybe then*, I don't let him play it — just that he learns it and maybe someday he could play it, it depends. Naturally, as I get older, when I become unable to perform, then I will start letting somebody perform, no doubt! But meanwhile he's learning something and he's prepared to go out in the world and use that knowledge, in his own work for instance, at the very least.

R.P.: I would like to talk with you about your position as a composer in contemporary music. I have heard for example that Maurice Fleuret in 1972 said that you, and Terry Riley, and Steve Reich represented, at that time, the most advanced, and the most lively wing of the American avant-garde. I would like to ask you now to actually define your place in contemporary music, taking as a point of reference 1960, and then today.

L.Y.: From my point of view, there's no doubt that I began this style and this movement. I think that I wrote the first examples in this direction in 1957 in *for Brass*, a work which uses long sustained tones intermixed with some more pointillistic material, and then in the *Trio for Strings* from 1958 which I mentioned earlier, which was completely made out of long sustained tones, through the remaining body of my work where I went further in this direction. In the early days, I influenced such people as Terry Riley, (who is well-known, who worked with me at Berkeley in 1958, or 1959 maybe we started) and such people who didn't become as well-known, or who went into other fields, such as Dennis Johnson and Terry Jennings; then I think my influence spread through many, many, many younger composers, sometimes directly when they studied with me, such as in the case of Jon Gibson, or Rhys Chatham, Alex Dea, Jon Hassell, Yoshimas Wada and others who played in my groups such as Tony Conrad, John Cale, David Rosenboom, many worked with me directly; others were influenced through others, such as Terry Riley whose success with Columbia Records had a big impact on people — and even before he was a success with Columbia Records he had already influenced Steve Reich, and later Philip Glass. And now, when I go to Europe, I find hundreds of composers writing in this minimal style; it seems to be the current way that young composers are writing.

R.P.: In Montreal, too.

L.Y.: Oh really, in Montreal, too. It's not to say that there aren't still people writing in the other direction which was set off by Stockhausen and Kagel and people like that. These directions still do exist. But I even feel that I influenced Stockhausen in *Stimmung* very strongly, and also in his little word pieces *Aus Dem Seiben Tagen*, which he wrote when he went out to live in the forest. I think that I've really had a very big influence on contemporary music today, and in some cases people don't realize I was the influence and in other cases they do. For instance, as I said, in some cases, people actually got the information through another composer such as Terry Riley, to Philip Glass, to somebody else; but what I do find is that when people hear me live, for instance play *The Well-Tuned Piano*, they usually realize what the source was. For instance, somebody like Charlemagne Palestine, whom I feel I have very obviously influenced, doesn't understand completely why I think I've influenced him so heavily. We were together on a symposium in Rome and I pointed out when people were asking me questions that I felt I had established a style and that I had influenced people such as Terry Riley, Steve Reich and Philip Glass, and Charlemagne Palestine, who was sitting with me, and he was quick to reply that he felt he had come upon it on his own, to some degree. My feeling about this is that whereas he might have never heard me, which is possible at the time when he

started his work, I feel that I had already so charged the atmosphere with this style which he was hearing through other second-generation sources, that he would never have developed it into such a clear statement, and at the time that he did, had I not already set the way for it. For instance, it's very easy to point out that I have very few records available and that in many places, I am more of a myth than a reality, and this is the way it has been for a long time. Throughout Europe, throughout the United States, the name La Monte Young, everybody talks about him, you can even read some of his writings sometimes, but to hear a record or to hear a performance is very difficult, you hear the record, maybe... if you can get it; so that I can understand why in some cases people might not realize that I've influenced them, but I feel that I most certainly have and that sometimes it was directly and sometimes more indirectly through other people, and through establishing an atmosphere, a climate in which people began to work. And I think that the same kind of influence that I had on Terry Riley, Philip Glass, Steve Reich, Charlemagne and others in terms of repetition and of long sustained structures of repetition, that this same type of influence is going to happen to these and other younger composers in tuning. Once more of my work on tuning becomes available, I will predict right now that everybody is going to start tuning, Terry Riley has already started tuning his organ, and Philip Glass in his interviews starts to talk about acoustics. I can assure you that the next thing will be that they will all be tuning in just intonation, and so much the better. That's good. I think that these things are real, true, important aspects of music, and what is interesting, and unique, and powerful about my work is that I have a way of presenting things with great clarity. You see it's not that I invented just intonation, and in fact many of the intervals that I use have been used for who knows how long, forever. It's that I have a way of presenting the intervals through my work with long-sustained tones, through my interest in very simple clear situations where there are only a few tones at a time, my ability to set my work off in a performance situation, to predispose the audience so that they are able to listen, so they're prepared to listen, and so that during the performance, I can hold them in my grasp for a long time. I'm not saying that I had all of this ability right at the very beginning — some of it yes — some of it I developed over years of performing. For instance, Harry Partch worked in just intonation, Lou Harrison, many, but I had a way of presenting the intervals in such a manner that it was very convincing, so that people right away realized that here was something that had a lot to offer. And I think this ability is what tends to influence these younger composers. I presented it in such a way that it really works, and naturally it then becomes material for them too.

R.P.: I never heard *The Well-Tuned Piano* before yesterday and I was somehow suspicious because one says, "O.K. fine, new tuning! Anyway, since he plays for four hours and ten thousand times on one chord; if this would only change, some interesting changes you know." But then suddenly you hear this *opening chord* and you say "My God" and as the piece progresses you are really convinced that something very important is happening. And then you are in the third hour and you're really filled up with this music. And then it comes again like it did yesterday this *opening chord* and it's unbelievable. It's in such clear focus... I'm very happy that I came all the way from Montreal to hear it because it's very important. What is happening here musically.

L.Y.: And this feeling that you have is the same that I get each time I perform the work because you must believe me when I say that I really tune into some very fine sense of universal truth, universal structure, which I try to transmit as purely as I am capable, as a performer, within my own limitations. In other words, sure, I, me, La Monte Young, have a lot of preconceived ideas about music and naturally I have my musical training, and my background, and all of this, and I come to the performance, the complete whole me. But at the moment that I start to play, I really try to allow myself to transmit that line of information and not let myself get in the way. It's some combina-

tion of the ability to transmit and the ability to bring all of my resources into play at the same time, and to bring them into play in such a way that the piece can take its own form and life and develop its own shape, so that each performance is different, within the scope of the materials that I have prepared.

R.P.: Would you say that the major meaning of your music would be the ability to transmit this universal structure?

L.Y.: You must know this story — I'm always telling this story — it's a Sufi story that when God created the body, the soul didn't want to go inside. He could see this was going to be a trap, he was going to be in this cumbersome thing and it was a life of hardship from there on so God used music to lure the soul into the body. And the reason God did this is that the soul did not understand the reason why it had to take the body and come to earth; the reason for coming to earth is to study music, because music is capable of presenting the most perfect model of universal structure because of the fact that the ear perceives vibration as such and transmits it, as vibration, directly to the nervous system and to the brain. If you want to understand vibration, you can best understand it through music. The entire essence of universal structure can be portrayed and understood through vibration, to the degree that you can understand it. I feel that this is what I'm talking about, when I'm talking about universal truths that are being transmitted directly through me, they have to do with classifiable vibrational structure systems, and that it is through music that we experience this and that the profound feelings that we get when we hear music — be it Beethoven, Brahms, Indian classical singing, the *Gagaku* court orchestra or *The Well-Tuned Piano* — the profound feelings we get have to do with these universal structures which consist of vibrational systems. It's not to say that every music is equal or that every music gives this profound a feeling — no. The bar music is on its own level and it has its own purpose. The music for belly dancing is different from the music that you play at the court ceremonies and it's different from the temple music. Each of these musics has its effect, it has its vibrational system that it represents, and it's presented in a way that is more or less refined, and more or less conducive to bring the listener into a state where he can appreciate the types of structure that he is being exposed to. Yes, I think this is the main purpose of the music, it's to get tuned in to these systems which have meaning for us on a very refined and high level.

R.P.: You told me that, for the moment, you don't think that *The Well-Tuned Piano* will be issued on record because it would take four hours and it would create special technical problems.

L.Y.: Well I do want to add, though, that I really do want to bring it out on record, I think it's very important that I bring it out, and I want to do it very much, I think it will right away change the history of music when people hear it... and that nobody will go back to equal temperament, once they hear this.

R.P.: Maybe both systems.

M.Z.: For a while...

L.Y.: Maybe both, yes. What I meant was not that we would throw away what we have already created in equal temperament, but that people will really strongly want to start composing in just intonation. It's true there is a big production problem. What? It's four hours long and if you put thirty minutes on each side of a record which is already long, that's eight sides of a record, it's a four-record set, maybe a five-record set. It has to be all chopped up in pieces to fit on the record, you have to find the right place to cut it, and naturally, I don't consider releasing an edited version. But it's something I really want to do, it's going to be hard to sell because there are so many records — who is going to buy a five-record set? — already hardly anybody knows who La Monte Young is, then they're offered his five-record set? I really want to get it out

right away, and I want to get out more of my other records. One of the problems has been that commercial record companies, as you must know, are very commercial, and they only want to take on artists that they think are going to make a lot of money. I've had some work with smaller labels, such as the Shandar disc, which I felt was a very good record, and I'm happy that it's out. Here again there is the question of whether it's really available. In some places it is, but I know it's certainly not available everywhere, and I think it's hard to get in the United States. I don't know if it's available in Canada, but I know it's being carried in certain places in Europe. The first record that I did with Heiner Friedrich and edition X was a limited edition of 2,800. As far as I know that's almost sold out, and those are the only two records I've done. I think that what is important is that my next record should really be distributed. It should be available. At this point in my career I think it's no good to have a record that is only available on a mailing list; you know somebody sends a cheque, then the cheque gets lost, then a month later they write: "What happened to my cheque." "Oh! it didn't arrive? O.K. cancel it, send another cheque." The second cheque arrives then the record is sent, then the record gets lost, they write back: "Hey what happened to the record." "We sent it." "It's lost." "O.K. we'll send another record." At this point... I mean I don't even read my mail, let alone write away for anything. How many people can order a record that way? I think it's very important that it gets into the record bin so that the guy who walks into the store, who doesn't know what he is going to buy, he's just thumbing through the records and thinking maybe he'll spend a few dollars, he comes upon a La Monte Young record. "Oh!"

M.Z.: Yeah, and it's more than a few dollars!

L.Y.: And it's more than a few dollars and he buys it. That's where you want it to be, and that's what I would like. I would like to get it out. I have people right now who are willing to produce my records, financially, but distribution remains one of the big problems, and it takes a big company or a big distributor to really get the records all over the world in record stores. It's not that I'm unwilling to do a record on a smaller scale again, I'm willing, but I want to be sure that it's not just going to be hidden away somewhere, where nobody can find it.

R.P.: Do you think of publishing a new edition of your writings?

L.Y.: Yes, also I'm working on a second book which would include such material as the notes for *The Well-Tuned Piano*, some writing that we have done about Pandit Pran Nath and the Kirana style, and some other writings. Also, there's a possible book of interviews; I have done many interviews over the years, like this one that we are doing together, and I would like to bring out a book of these interviews because I say a lot of things in them which I think should be printed.

R.P.: I would like to ask you if there is a question you would like to ask yourself?

L.Y.: The main problem I have when I'm turned loose, free to start talking is that there is such a large body of information that I hardly know where to start. I might start by saying that for me *The Well-Tuned Piano* offers such a profound and beautiful experience of universal truths, which I defined earlier to be these classifiable systems of vibrational structure, that after I have played a concert I usually don't want to hear any other music for days. I'm totally in love with this tuning. I'm also interested in developing other tunings, and I'm sure I can, and will over the years. Naturally it means I'll need another piano to work with, because I want to keep this tuning set on the two pianos it's in, so that it can develop and become more perfect. I don't want to untune these pianos. But this tuning represents something that is very close to me and especially important for me, and I think that there are no doubt other tunings which could be equally important, which I haven't yet come upon or have not yet crystallized. But I think it will be very interesting to see in the future



La Monte Young, *The Well-Tuned Piano*, Marian Zazeela, *Light*, Oct. 1978 New York City; copyright ©: La Monte Young & Marian Zazeela 1980

if I do come up with other tunings, and what they might be like. This to me is something I often think about. What I find surprising — although not really surprising since I know how long it takes to develop a major work — is that some ideas just never popped into my mind yet — another tuning, and yet I know the overtone system very well, and I know how to abstract all kinds of ideas about tuning. Nothing jumps into my mind immediately as being the next tuning that I want to work on, and it always interests me to think of how that next tuning is going to come to me. What will be the circumstances? Will I sit down with a completely new keyboard and suddenly, just because I have to start tuning, will I then simply start tuning and produce this new tuning? Or will it come to me as some moment of inspiration, some idea, the new tuning.

R.P.: Traditionally, the composer was someone who developed his ideas, sat down and wrote the composition, sent it off to Universal Editions, it was then published and you had it. It receives comment in New York, then on to the next piece, and you made a living with it. So, what do you consider in this case to be your work as a composer? Here you are, since 1964, you've been playing this tuning, and you're still very much in love with this tuning, and you are even saying that you don't know when it's going to end, and now after fourteen years you're still wondering what your next tuning is going to be.

L.Y.: Well, I find that first I composed the tuning for this work in 1964 and changed one note in it about 1973...

M.Z.: And of course, you completely left the piece...

L.Y.: For a few years, I left the piece while I was doing *Dream House*, right. Then I came back, I changed a note, I did the world premiere, since that time, what I've been doing is composing themes in the work and composing variations, and composing transitions between them, and composing interrelationships...

M.Z.: If you hear the tape now of 1964, it sounds — despite the same tuning — like quite a different work.

L.Y.: ...interrelationships between the thematic material, and finally, the improvisations. I consider that a form of composition. And much of the composing that I refer to above is actually done at the keyboard, in the course of my improvisations at concerts and in practice.

R.P.: So it's a work in progress.

L.Y.: Oh yeah! And a new sense of the idea of a work in progress; not that it's unfinished, it's complete, or rather it's not that it's incomplete. It doesn't ever necessarily finish, except that each performance be-

gins and finishes. Of course, there was a time when I wrote scores: I went from one piece to the next, and when this one was finished, I went to the next one. But I found as I developed, that for me, this didn't cover everything. Sometimes after the piece was finished in score, then I would think of some other possibilities, and I finally began working in a form — such as with *The Tortoise*, *His Dreams and Journeys* or with *The Well-Tuned Piano* — which was so comprehensive and long, and open, that, for all the reasons that I've already discussed in this interview and for those reasons which I just now mentioned, it became very difficult to think of the work as being finished, ever. It just became a question of my interrelationships as a performer to the work, in other words, it became a question of how much of it could I realize in my lifetime, and how much could I train other musicians to realize in order to make a good presentation of the work; because one of the main things that was always impressed upon me as a student of music, and as a developing musician was the interrelationships between theory and practice. And I have a very good mind for theory. Abstract theory: I can just eat it up, thrive on it, and it would have been the easiest thing in the world for me to have become a totally theoretical person, if it weren't for the fact that I also happen to be deeply involved in performance. And as a result of that I was able to combine the two, performance and theory, in a way which I think made the work many,

many more times powerful than if I had only had one or the other. There have been performances of my work by other musicians which have had a strong impact, such as the performances of the *Trio for Strings* and other works. But I think once anybody hears me perform, they get a whole new idea of what performance can be. So naturally when I, myself, perform my own work, it brings a sense of reality to it that can't be had in any other way. Of course, I, being an improvising composer, see my works developing a great deal through my own performances.

R.P.: If you were a virtuoso pianist do you think that it would change your work? In other words, is your work limited by the fact that you did not spend your life playing the piano?

L.Y.: Let's say that as a saxophonist, I was a virtuoso saxophonist — have you heard the tapes?

R.P.: Yes, but in this case, you're playing the piano in this work.

L.Y.: In this case, I'm playing the piano. Well, it's definitely true that I did not do a great deal of study as a pianist in my lifetime, and a good deal of what I play in *The Well-Tuned Piano* is not classical piano technique. In fact, a good part of what I play is the style of piano-playing that I developed completely on my own as a result of my fingering abilities that were carried over from other instruments. I do feel that what I play, in certain parts of the work, is definitely virtuosic, but not in the classical sense. Naturally it would have changed the work somewhat if I had some other technique too, but I am not sure that it would have

prevented me from developing what I did develop. Because, for instance, on the saxophone I did something similar. I had all of my classical technique yet I still invented some ways of playing that other people hadn't played. I think it's in my nature. I'm very creative, it's my tendency to come up with new ways of doing things, to make new combinations which show the old material in a new light. I think it's just the way I do things. I take a lot of pleasure in, as you say, doing music that is about music? I mean it gives me a lot of pleasure to show many old classical relationships, like the way I do those suspensions in *The Well-Tuned Piano* which are moving down in sequence and many very conventional harmonic relationships, except that they are transposed into this new mode which is tuned in just intonation. And I enjoy doing that, and I don't do it in an intellectual way, but rather I do it in a way that's just totally the true realization of the music. I do it just because it sounds beautiful, and it's the way the piece goes. ■

Edited by La Monte Young, Marian Zazeela, and Michael Byron
March 14, 1980

NOTES

1. It should be noted here that in this interview the word *harmonic* is used in some cases as it is in common usage in writings and conversations on music, and in some cases as it is used scientifically. In writings and conversations about music there are frequent references to the "harmonics" of strings: stringed instrument performers often play "natural" and "artificial harmonics," and musicians speak and write about listening to the "harmonic spectrum" or isolated "harmonics" of stringed instruments such as the

tamboura and the piano. However it should be further noted that metal is not a perfectly elastic medium for the transmission of vibrations compared to air, for instance, because metal has a stiffness factor. Also significant is the fact that strings have their own internal structural inconsistencies and imperfections. Consequently, the partials of strings are not perfectly harmonic in that each successively higher partial is a slight amount sharper than its correlated idealized harmonic which is a whole number multiple of the fundamental. This phenomenon is referred to as *inharmonic*; and while, the elimination of these inharmonicities is desirable and a project that I am working on, and *The Well-Tuned Piano* may exemplify for the first time a precision of tuning which has exposed the *threshold of audible inharmonicity* to the degree that the discordant character of the inharmonicities has become comparatively more noticeable through its juxtaposition against sustained harmonic relationships over time periods of extended duration, it should be made very clear here that the amount of inharmonicity inherent in piano strings, although audibly undesirable, is not sufficient in the case of the *precisely* tuned intervals and chords of *The Well-Tuned Piano* to prevent one from coming within the perceptibility threshold of the intuitive ideal of perfect just intonation. If, in tuning, instead of taking the approach of trying to synchronize the partials of the various strings with each other and/or with their fundamentals, one takes the approach of tuning to achieve the point of maximum synchronicity of frequency correspondences between the sets of generating frequencies and the fields of combination tones that they produce, it seems that there is an achievable point of maximum correspondence which so nearly fulfills the intuitive sense of the state of perfection idealized in the system of rational numbers and in just intonation, that for most listeners the difference between the audibly perceived information and the intuitive ideal is imperceptible.

2. Since the date of this interview I have performed *The Well-Tuned Piano* eight times.

Copyright© La Monte Young Marian Zazeela 1980.

SELECTED BIBLIOGRAPHY

An Anthology. A collection of Music, Essays, Dance Constructions, Poetry, Concept Art, etc., including contributions by Brown, Cage, De Maria, Jennings, Johnson, Riley, Rot, Williams, Wolff, Young, and others. Collected and edited by La Monte Young. Co-published by La Monte Young and Jackson Mac Low, New York, N.Y. 1963. Second edition published by Heiner Friedrich, New York, N.Y. 1970.

La Monte Young Marian Zazeela/*Selected Writings.* Includes "Notes on The Continuous Periodic Composite Sound Waveform Environment Realizations" of *Map of 49's Dream The Two Systems of Eleven Sets of Galactic Intervals Ornamental Lightyears Tracery; Dream House* (with Marian Zazeela); *Conversation with La Monte Young* by Richard Kostelanetz; *Lecture 1960; Poem to Diane.* Published by Heiner Friedrich, Munich, West Germany, 1969.

DISCOGRAPHY

Edition X, Munich, West Germany. *La Monte Young Marian Zazeela.* Side 1: La Monte Young 31 VII 69 10:26-10:49 PM; La Monte Young, Voice, Sine Wave Drone; Marian Zazeela, Voice; 33 1/3 rpm. Side 2: La Monte Young 23 VII 64 2:50:45-3:11 AM *volga delta*; La Monte Young, Marian Zazeela, Bowed Gong; 33 1/3, and any slower speed down to 8 1/3 rpm., 16 2/3 rpm. Published by Heiner Friedrich, 1969.

Shandar Disques, Paris, France. La Monte Young/Marian Zazeela, *The Theatre of Eternal Music: Dream House.* Side 1: La Monte Young 13/73 5:35-6:14:03 PM NYC; La Monte Young, Voice, Sine Waves; Marian Zazeela, Voice; Jon Hassell, Trumpet; Garrett List, Trombone. Side 2: La Monte Young *Drift Study* 14 VII 73 9:27:27 -10:15:33 PM NYC. 1974.



The Artist's Studio: Look Mickey, 1974, huile et magna sur toile, 243,84 x 325,12 cm.

ROY LICHTENSTEIN: L'ATELIER D'ARTISTE OU L'AUTO-RÉFÉRENCE DANS LE POP

par Nicole Dubreuil – Blondin

L'ART COMME TAUTOLOGIE ET L'AVANT-GARDE AMÉRICAINE

The Artist's Studio: Look Mickey appartient à une série de quatre grands tableaux réalisés par Roy Lichtenstein en 1974, autour du thème de l'atelier d'artiste¹. L'œuvre retient notre attention depuis plusieurs années² parce qu'elle constitue un modèle complexe d'auto-référence qui la rattache aux préoccupations de l'art américain des dernières décennies. Qu'on explique le phénomène par l'importance de la position formaliste sur la spécificité du médium³ ou, plus globalement, par l'impérialisme artistique américain de l'après-guerre⁴, il faut reconnaître que la théorie et la pratique de l'art récent aux États-Unis sont, plus qu'ailleurs, marquées du sceau de l'auto-référence. Nous voulons désigner, par cette expression, une certaine stratégie de l'art contemporain qui se propose, avant toute autre forme de message ou de signification, l'élaboration d'une problématique de l'art.

Pour la critique greenbergienne, la voie royale de l'auto-référence passe par l'abstraction. Annoncée dans les tableaux de Newman, Still et Rothko, la démarche auto-référente en peinture triomphe dans l'œuvre de Louis, Noland, Olitski et Stella. La saturation de larges champs chromatiques, l'imprégnation de la toile par le pigment, les structures déductives comme les compositions *all-over*, tous ces procédés visent à l'affirmation de la peinture comme surface bi-dimensionnelle recouverte de couleurs. Au moment où Lichtenstein peint sa série sur les ateliers d'artiste, la tendance auto-référente se prolonge dans certaines propositions de l'art conceptuel après s'être diffusée dans les constructions de l'art minimal. Ce dernier doit son repli tautologique au dépouillement de sa forme et au caractère littéral de ses objets. Dans un cube de métal de Donald Judd comme dans les grandes toiles striées de Frank Stella, "ce que vous voyez est ce que vous voyez"⁵, les surfaces ne cachent aucun mystère et ne donnent prise qu'au seul discours formel.

L'intérêt aura beau se détourner d'une quête de l'essence du médium pour se porter vers la perception ou du processus, la référence restera néanmoins interne au champ de l'art. L'art conceptuel paraît s'éloigner encore plus de la forme et de l'objet. Son recours au langage confirme pourtant, par un curieux retour des choses, le caractère de métalangage de l'art. Pour Joseph Kosuth, qui accorde une part importante au texte dans ses créations, une proposition artistique équivaut à une définition de l'art⁶.

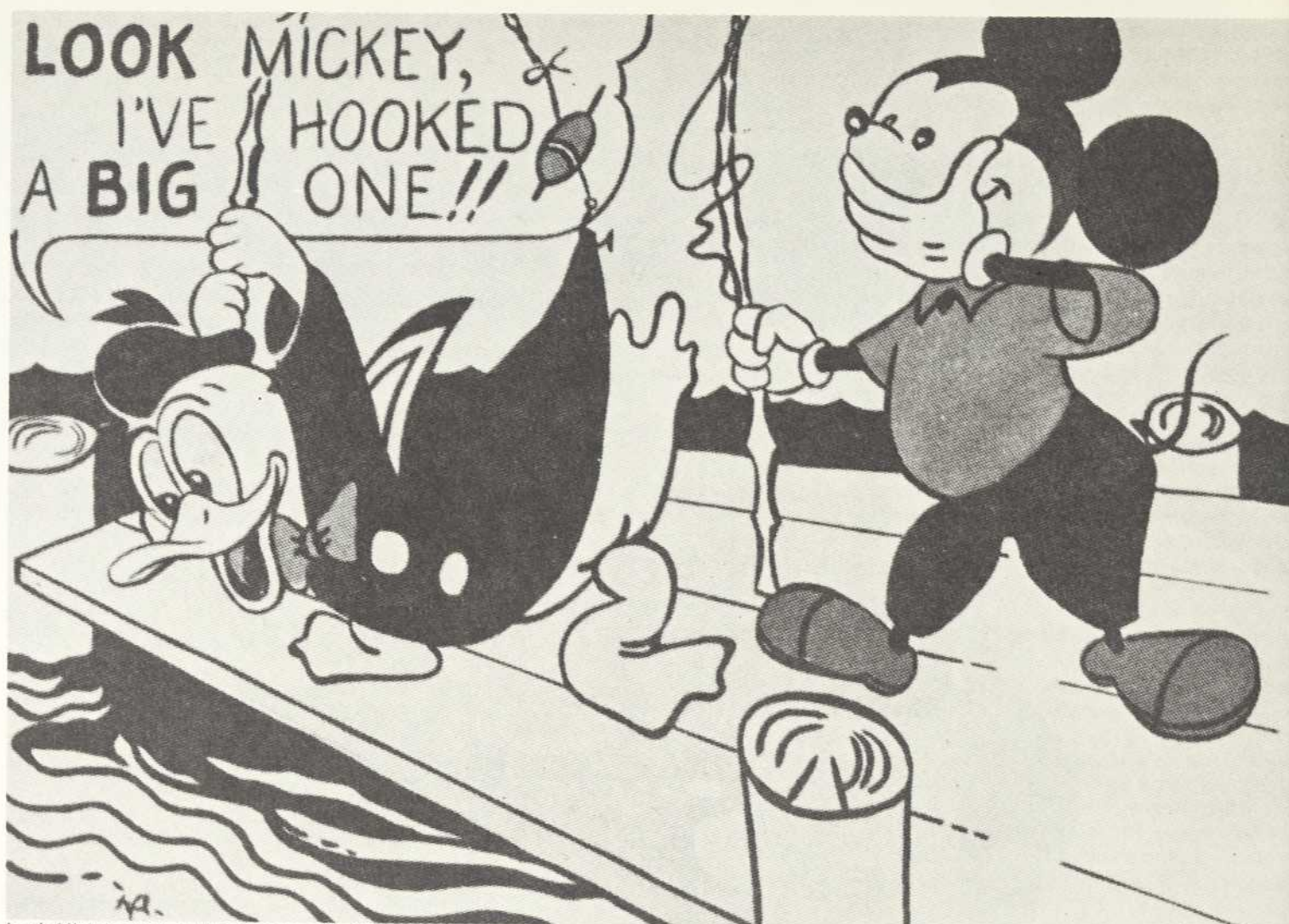
La rentrée de la figuration en peinture avec le Pop Art, paraît, dans ce contexte, l'antithèse même de l'auto-référence. Greenberg avait jeté l'anathème sur la représentation parce que la moindre suggestion d'un objet peint, dans le tableau, rouvrirait la fenêtre illusionniste en faisant appel à l'espace de l'expérience⁷. Par l'évocation d'un réel sociologique familier et omniprésent et par l'emploi d'une technique de précision empruntée à l'art commercial, l'image pop se donne com-

me parfaitement transparente au sujet représenté. C'est pourquoi le discours critique y a longtemps cherché la prise de position politique, le commentaire sur l'*American Way of Life*. Nous avons démontré ailleurs qu'il n'en est rien⁸ et que le Pop Art utilise l'imagerie commerciale pour opérer un retour sur l'art. Lichtenstein (comme les autres artistes pop d'ailleurs) s'est toujours dérobé à l'embrigadement social pour maintenir la primauté de ses intérêts pour la forme, pour soutenir que la peinture est avant tout affaire d'unification des agents plastiques disposés sur une surface⁹. Nous avons la conviction que *The Artist's Studio: Look Mickey* met spécifiquement en évidence le travail auto-référentiel du Pop. Oeuvre d'un créateur arrivé à pleine maturité qui y dresse une sorte de bilan de son développement contemporain d'une production artistique de plus en plus théorisée et théorisante, le tableau de Lichtenstein détourne le style et les images commerciales typiques de l'art pop au profit d'une réflexion sur la peinture.

DE L'HISTOIRE PERSONNELLE À L'HISTOIRE DE L'ART

La référence à l'art s'opère à deux niveaux "historiques" dans l'oeuvre qui nous intéresse. Un premier niveau s'articule autour de l'histoire personnelle de l'artiste. Dans *The Artist's Studio: Look Mickey*, tous les signes iconiques rappellent en effet des tableaux antérieurs de Lichtenstein, qui se cite lui-même pour retracer son évolution depuis sa consécration comme créateur du Pop. Le titre de l'oeuvre donne le point de départ et le point d'arrivée de la démarche élaborée dans le tableau. *Look Mickey* évoque les premières adaptations de bandes dessinées qui devaient, au début des années soixante, valoir à Lichtenstein une célébrité qui lui avait été refusée comme peintre expressionniste abstrait. L'artiste se réfère à un tableau en particulier de cette série (*Look Mickey*, 1961) dont il reproduit un fragment dans la partie droite de *The Artist's Studio*. Le téléphone sur un guéridon, la porte et le divan rappellent aussi des tableaux et des dessins de 1961 (*Ring-Ring, Knock, Knock, Couch*) réalisés à partir d'agrandissements de motifs de bandes dessinées ou bien inspirés de petites annonces du bottin téléphonique. Un paysage schématisé accroché au mur correspond pour sa part à un groupe de peintures, développé en 1964-65 et prolongé par quelques exemples plus récents¹⁰, dans lequel Lichtenstein explore les clichés commerciaux de la représentation de la nature (par exemple, *Sinking Sun*, 1964). Dans l'angle de l'atelier, un tableau retourné contre le mur est une réplique des envers de peintures avec encadrements que Lichtenstein exploitait comme une série modulaire en 1968 (*Stretcher Frame*, 1968). Le miroir sort en droite ligne des toiles de 1970-71 dont les contours rectangulaires, ovales ou circulaires, épousent exactement la forme de grands miroirs (*Mirror No. 1*, 1971). L'ornement en denticules qui court le long du plafond évoque les peintures de 1971 sur des motifs de frises que Lichtenstein avait empruntés à l'architecture néo-classique du XIXe siècle à New-York (*Frieze*, 1971). La plante et les fruits, enfin, correspondent aux plus récentes natures mortes, auxquelles Lichtenstein s'est beaucoup intéressé parallèlement au thème de l'atelier d'artiste. Cet atelier est donc simultanément le *terminus ad quem* et le prétexte à l'énumération des oeuvres de Lichtenstein.

L'inventaire des motifs dans *The Artist's Studio: Look Mickey* nous révèle bien davantage que la constance du retour à la production antérieure de Lichtenstein. Les modalités du regroupement iconographique suggèrent déjà, en effet, une importante activité critique de la part de l'artiste. Lichtenstein se cite non seulement dans des surfaces rectangulaires privilégiées sur les murs (que la convention nous incite à identifier comme tableaux) mais aussi et surtout dans les moindres objets de l'atelier, peintures sans cadres réunies fictivement dans un même espace composite. Cette tension avouée et sans cesse maintenue entre l'art et la réalité constitue l'un des aspects fondamentaux de la démarche du Pop dont la figuration a toujours cherché à déjouer les mécanismes de l'illusionnisme pictural. D'autre part, la mise en confron-



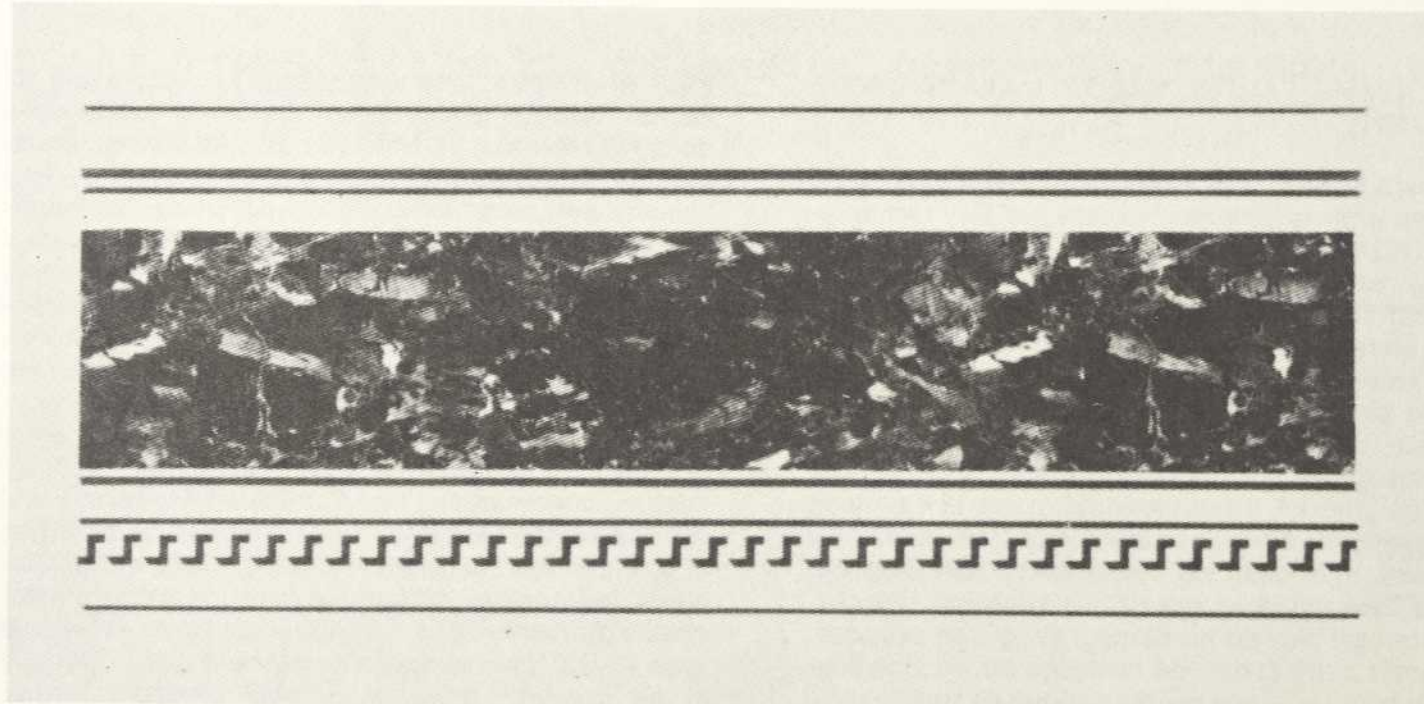
Look Mickey, 1961, huile sur toile, 121,92 x 152,40 cm.

tation des différents thèmes exploités par l'artiste montre comment l'auto-référence à la peinture investit progressivement le cheminement iconographique de Lichtenstein. Alors que l'allusion à la bande dessinée nous situe au coeur même de l'imagerie pop, le paysage, le miroir et la frise d'architecture appartiennent à des séries plus composites dans lesquelles l'artiste se détache progressivement de la référence commerciale pour se concentrer sur des problèmes de stylisation, sur la codification des formants plastiques de l'image. Les envers de tableaux nous ramènent au monde de la peinture de même que les fruits qui ont fait leur apparition, dans l'oeuvre de l'artiste, liés au concept de "nature morte". Par la désignation d'un genre pictural, l'histoire de l'artiste réclame son articulation à l'histoire de l'art, ce que vient confirmer le titre de la série: l'atelier d'artiste.

Avant d'interroger la nature et la signification de ce recoupement avoué avec l'histoire de l'art, il nous faut noter comment, au strict plan du pictural cette fois,

Lichtenstein fait aussi un résumé de ses différentes "manières". Le trait noir précis qu'opère une présentation diagrammatique des objets, les points *Ben-Day*, les aplats saturés cernés d'arabesques décoratives et contrôlées, tout ce vocabulaire formel nous ramène aux premières expériences de l'artiste sur l'image imprimée commerciale. À cette époque déjà, l'intervention de l'artiste était tout autant critique que mimétique, ce que signale l'absence des points *Ben-Day* du tableau *Look Mickey* et leur regroupement dans le miroir. Les hachures régulières appartiennent à un moment plus récent de l'histoire de l'artiste qui n'a plus besoin de la référence directe à la bande dessinée pour suggérer le caractère artificiel, "fabriqué" d'une peinture. L'alignement mécanique des traits remplit la même fonction tout en accentuant la référence à l'art lui-même. On a suggéré à juste titre¹¹ que les hachures correspondaient au style des propres dessins de Lichtenstein dont elles parodieraient la schématisation, donnant par le fait même un équivalent simplifié de l'acte de dessiner

Frieze, 1971, papier contact sur papier, 71,12 x 104,14 cm.



dans l'art. *The Artist's Studio: Look Mickey* reprend enfin un procédé qui, dans la production antérieure de l'artiste, marquait le passage de l'iconique au pictural: il s'agit du découpage (en anglais *cropping*) qui isole un motif ou un fragment de motif de son contexte narratif, on augmente l'échelle et permet à l'artiste de se concentrer sur sa présentation formelle. Lichtenstein opère ce découpage sur sa propre oeuvre, gommant la partie droite du tableau *Look Mickey*, supprimant toute figure sous le ballon central et isolant les fruits de leur support de nature morte. Ce *cropping* au carré dévoile un travail critique que l'on ne pouvait découvrir, dans l'oeuvre antérieure, que par référence au modèle mondain. C'est la référence à la peinture de l'artiste qui attire cette fois-ci l'attention sur la démarche critique.

Nous croyons que ce retour réflexif avoué qui amène un artiste à se pencher sur sa production constitue un phénomène propre à la modernité artistique. On peut considérer que la reprise des mêmes thèmes, l'usage des mêmes procédés de composition et la préférence pour une certaine manière d'étendre le pigment constituaient, dans la peinture ancienne, une forme potentielle d'auto-référence. On peut aussi envisager dans cette optique les représentations d'ateliers d'artistes qui jalonnent l'histoire de la peinture depuis les manuscrits du Moyen Âge. Perçu à l'origine comme un commentaire d'époque sur les conditions matérielles d'exécution des tableaux, l'atelier d'artiste va devenir, au cours des siècles, le lieu privilégié du manifeste esthétique. Il est significatif que l'*Atelier du peintre* de Gustave Courbet se soit imposé comme l'un des tableaux les plus importants de l'artiste à l'orée de la période moderne. Le sous-titre de l'oeuvre, *Intérieur de mon atelier déterminant une phase de sept années de ma vie artistique*, annonce le caractère rétrospectif du tableau de Lichtenstein. Toutes les convictions de l'artiste y sont explicitées par la confrontation de l'artiste non seulement avec la toile et les modèles mais aussi avec le public et la critique. Nonobstant les dimensions de polémique sociale de l'oeuvre, c'est à une discussion sur l'art que nous convie ce grand atelier théâtral. L'exaltation du thème de l'atelier d'artiste, au moment où la peinture française amorce une série de ruptures qui vont effriter la tradition académique, révèle un aspect fondamental de la modernité artistique. Le peintre affirme progressivement à travers lui l'autonomie et la spécificité de son travail. Cette nouvelle stratégie ne coïncide pas par hasard avec la révolution industrielle. Mis à l'écart par les nouvelles classes bourgeoises qui ne font pas d'abord appel à ses services pour assurer leur prestige et leur pouvoir, l'artiste va se concentrer de plus en plus sur le caractère spécialisé et tautologique de son activité. La libération de la peinture de toute tutelle reste encore grandement liée, chez Courbet, au problème du sujet. Dans les décennies qui vont suivre, l'émancipation de plus en plus poussée du pic-

tural confirmera l'artiste dans un rôle où il peut se montrer tout-puissant: celui du maître de la forme.

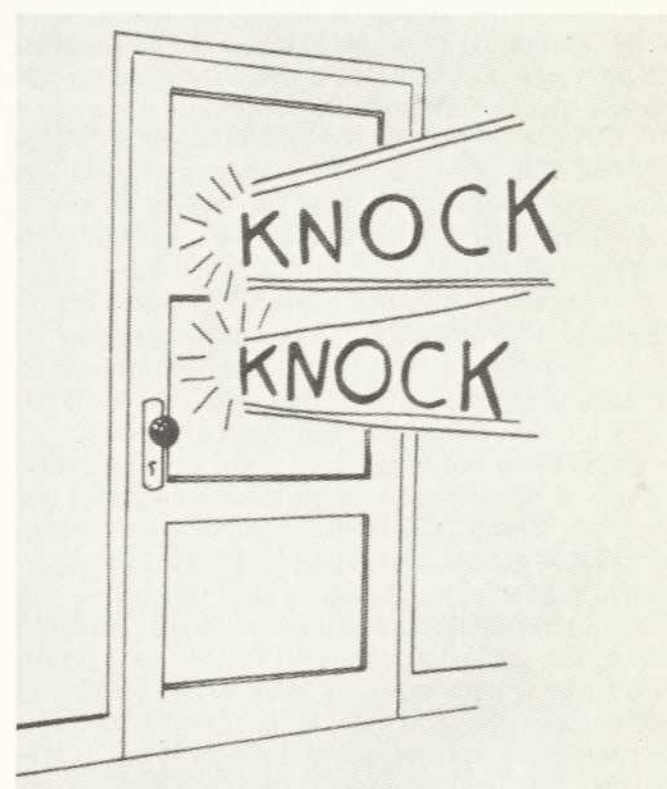
C'est pourquoi ce n'est pas Courbet que vise d'abord l'oeuvre de Lichtenstein mais Matisse, pour qui la réitération du thème de l'atelier s'accompagne toujours d'une réflexion plastique. *L'Atelier rouge* de 1911, en particulier, s'inscrit dans un ordre de préoccupations voisines de celles de Lichtenstein. Prenant pour prétexte la représentation de son cadre familial de travail, Matisse, dans *L'Atelier rouge*, reproduit des tableaux, des sculptures et des objets décoratifs qui portent sa marque. Opposant la vivacité de ses contrastes chromatiques à la monochromie de la pièce et du mobilier, l'art, dans le tableau, s'impose plastiquement comme thème dominant et triomphe de la réalité en s'opposant à elle. Un usage inédit de la ligne qui devient contre-contour, écriture en soustraction, se combine au jeu des couleurs pour détruire l'espace illusionniste et affirmer le support comme surface à investir, ce qui nous ramène encore à l'autonomie du travail de l'artiste.

Dans le groupe des quatre tableaux auxquels se rattache *The Artist's Studio: Look Mickey*, Lichtenstein s'inspire des oeuvres de Matisse, soit pour les citer directement, soit pour leur emprunter des motifs et des procédés de composition, soit pour en mimer le style en le simplifiant. *The Artist's Studio: The Dance* nous offre l'exemple le plus complexe de cette référence à Matisse. L'artiste américain y cite Matisse à la manière de Matisse qui cite lui-même *La Danse*

dans un tableau de 1909 intitulé *Nature morte avec La Danse*. Outre la peinture, Lichtenstein emprunte le motif des fruits, des fleurs et de la fenêtre à carreaux qui occupe l'arrière plan à droite. La disposition des principaux éléments est identique, avec une même pénétration agressive de la table à partir de l'espace du spectateur. En supprimant la vue en plongée sur le sol, Lichtenstein a resserré l'espace et augmenté l'effet de surgissement des objets de la nature morte dans l'image de *La Danse*. Une bouteille de vin sur la table confirme le caractère européen du modèle alors que des pinceaux ramènent l'attention sur le travail de l'artiste qui s'identifie, dans le tableau, par un détail discordant. Une portée de musique avec des notes se glisse à droite, par la fenêtre entrouverte, pour agrémenter *La Danse* d'un fond sonore. Elle vient d'une oeuvre antérieure de Lichtenstein inspirée d'une bande dessinée et intitulée *The Sound of Music* (1963-64). Cette forme conventionnelle, ce cliché de représentation de la musique, nous ramène à la manière spécifique de Lichtenstein qui adopte le style impersonnel de la reproduction mécanique et de l'imagerie commerciale. Cette manière, d'ailleurs, transforme tout le tableau. Des contours réguliers, des courbes contrôlées, des surfaces également saturées ou striées avec une insistante régularité se substituent à l'écriture plus souple et plus spontanée de l'artiste français. Le style de Matisse se trouve décanter, réduit à une formule simpliste (contours en arabesques, aplats) par cette superposition d'un code plus populaire d'illustration. Une même dégradation, au plan iconique cette fois, se retrouve dans un autre tableau

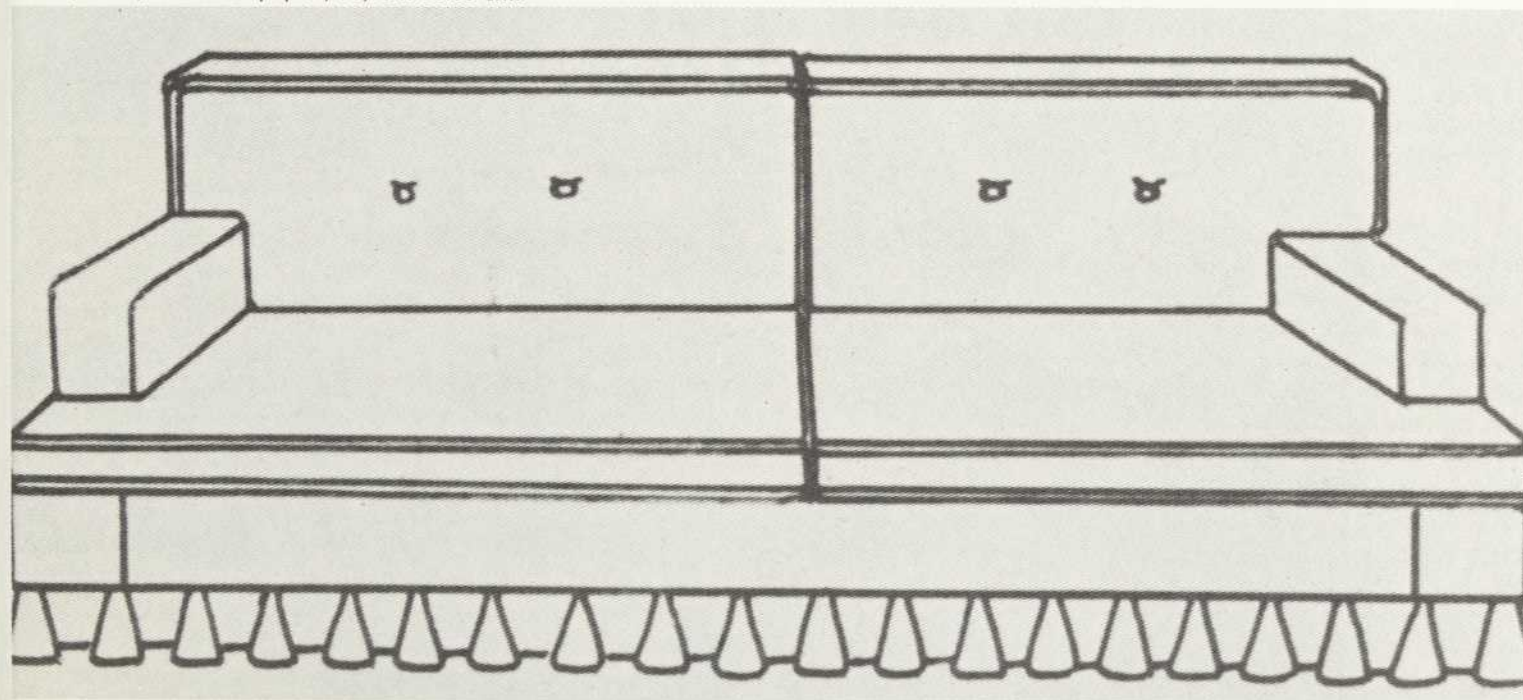


Ring-Ring, 1961, huile sur toile, 60,96 x 40,64 cm



Knock, Knock, 1961, huile sur papier, 51,43 x 50,16 cm.

Couch, 1961, encre sur papier, 50,16 x 59,05 cm.



de la série des grands ateliers de Lichtenstein. *The Artist's Studio: The Model* stylise en pin-up une figure d'odalisque qu'une main transforme, ailleurs dans l'image, en dessin de Matisse.

On sait par le témoignage de Lichtenstein qu'il ne s'agit pas uniquement de parodie même si l'ironie n'est pas absente de la simplification des Matisse¹². À travers le maître français, comme à travers Picasso — cet autre géant de l'art moderne — c'est la peinture elle-même qui est analysée et dévoilée dans son statut de code arbitraire et transformable par sa confrontation avec d'autres codes d'expression visuels. Lichtenstein travaille moins avec les oeuvres de Matisse qu'avec l'idée que l'on se fait de Matisse, avec une certaine trace de Matisse dans l'histoire de l'art. Pour sa version d'atelier citant *La Danse*, il prétend ne pas s'être inspiré de la *Nature morte avec La Danse* de Matisse qui nous a servi de point de comparaison. C'est l'habitude des Matisse qui aurait engendré un Matisse aussi plausible que son propre tableau. La similitude est grande entre les oeuvres, pourtant. Si

Lichtenstein n'a pas eu de contact avec la peinture en question, l'on peut supposer qu'il en a vu une reproduction photographique et qu'il en a plus ou moins consciemment enregistré la structure. Un écart entre les deux oeuvres reprend cette idée de référence au relais photographique. Alors que Matisse cite sa première version de *La Danse* qui se trouve à New York, Lichtenstein se base sur la version de Leningrad qu'il a vue dans un livre¹³.

En revenant à l'oeuvre qui fait l'objet de notre analyse, *The Artist's Studio: Look Mickey*, l'on retrouve la référence à Matisse dans la proportion inverse à celle de l'atelier avec *La Danse*. Tout dans le tableau paraît désigner l'univers artistique de Lichtenstein. Il suffit de quelques détails dont les fruits mais surtout la plante verte et le pot d'étain¹⁴ pour nous ramener à la peinture de Matisse qu'évoque le titre du tableau. Alors le style commercial lui-même prend l'allure des Matisse, ce qu'il avait d'ailleurs dès l'origine puisque les dessinateurs de bandes basaient souvent leur idiome sur un "précipité" des styles artistiques modernes les plus susceptibles de leur convenir. Il y a des relents du post-impressionnisme et de l'art nouveau dans les arabesques et les aplats des bandes dessinées et le point *Ben-Day* comme unité formo-créatrice de l'image n'est pas sans évoquer la facture de Seurat. Le fauvisme de Matisse reprend cet héritage qui se disperse et se dévalue par la suite dans diverses branches des arts appliqués.

Dans la même veine et pour ne laisser échapper aucun aspect de la tradition moderne, il semble que Lichtenstein s'intéresse aussi à la famille cubo-géométrique de la première moitié du siècle. À la droite de l'atelier, un autre objet intrus fait pendant au pot d'étain de Matisse. Il s'agit d'une sorte de balustrade que l'on a identifiée comme un emprunt à Léger¹⁵. La figuration stylisée de Lichtenstein a des affinités naturelles avec l'art de ce peintre et avec son ouverture à la modernité sociale. Léger c'est encore et surtout le prolongement de l'esthétique cubiste en une méthode compositionnelle qui domine toute l'entre-deux guerres et qui s'amortit dans les productions de l'Art Deco. Au moment où il peint la balustrade de Léger, Lichtenstein a déjà réalisé des sculptures en forme de balustrade dans la plus pure invention Art Deco. La frise en denticules qui court au plafond fait partie d'une série qui se concentre sur des détails de l'architecture newyorkaise largement influencée par ce type de design. L'Art Deco, comme la bande dessinée, travaille avec les formules épuisées du "grand" art. Dans l'Art Deco, la géométrie et la représentation schématique se combinent selon les lois de l'équilibre asymétrique. Cela correspond à la répartition balancée des objets dans le tableau et dévoile le caractère assez conventionnel de la composition chez Lichtenstein qui aime aborder la toile retournée la tête en bas pour que l'image ne gêne pas l'ajustement des formes. La référence à la prolifération de la géométrie dans l'art et le design englobe, par extension, l'examen de la nouvelle géométrie telle qu'on la retrouve dans la *Post-Painterly Abstraction* et le *Minimal Art*. La porte, l'envers de tableau et le miroir présentent des surfaces rectangulaires dont la structure simple et répétitive s'apparente aux modalités plus récentes de l'abstraction. Le rapprochement nous ramène donc au "grand" art et ne va pas sans ironie car l'Art Deco avait envers la géométrie une foi idéaliste et naïve qui s'accorde mal avec l'état d'esprit actuel. L'histoire de la modernité, on le voit maintenant, s'insinue dans le tableau au point de redoubler l'histoire personnelle de l'artiste. On peut aller plus loin encore: la présence du paysage comme motif emprunté à un genre traditionnel de la peinture et, plus globalement, l'aménagement de la pièce de l'atelier en cube perspectif nous ramènent à une histoire plus ancienne: celle de la peinture mimétique dont le Pop Art constitue une reprise critique. Toutes ces superpositions ne vont pas, on l'imagine, sans grincements. Si à la froideur du style de Lichtenstein correspond l'alignement impeccable des objets dans cet atelier-salon un peu "guindé", la confrontation des codes picturaux fait surgir une série de contradictions qui révèlent le caractère réflexif et avoué du bricolage.

DES CONTRADICTIONS SIGNIFICATIVES

Un examen plus poussé du tableau nous révèle en effet que Lichtenstein veut forcer le spectateur à s'interroger sur la nature de l'image peinte. Il se refuse, par exemple, à ce que ses citations de tableaux se fondent dans la composition pour devenir de simples éléments de décor. Il tient à réitérer une certaine discordance pour ramener l'attention à l'aspect formel et conceptuel des éléments de la toile¹⁶. Nous avons déjà relevé une première complication de cette démarche. La notion de citation recouvre à la fois, dans *The Artist's Studio: Look Mickey*, des images peintes qui se donnent à voir comme telles (parce qu'elles sont accrochées au mur) et des images peintes camouflées en objets (les pièces du mobilier qui sont tirées de tableaux antérieurs de l'artiste). Le miroir constitue, dans cette dernière catégorie, un signe

iconique particulièrement ambigu. De forme rectangulaire et suspendu au mur, il est traité comme une toile abstraite et se rapproche davantage du statut de peinture que l'effigie de Donald Duck à l'autre extrémité du tableau. La séquence de bande dessinée, en effet, de même que la bulle proposée comme une composition autonome, ne peuvent se "lire" comme oeuvre d'art qu'avec la reconnaissance de la peinture de Lichtenstein et l'acceptation de l'esthétique du Pop. Elles risquent autrement de se confondre avec l'affiche. Seul le petit paysage se présente avec vraisemblance comme une image peinte mais, alors, c'est sa position qui choque. Juché tout près du plafond et déplacé inconfortablement au-dessus de la porte, il s'avère difficile d'accès. Une même anomalie de situation frappe *Look Mickey*, qui repose sur une portion de mur interrompu brusquement à la partie inférieure droite de l'oeuvre. Le signe iconique le plus

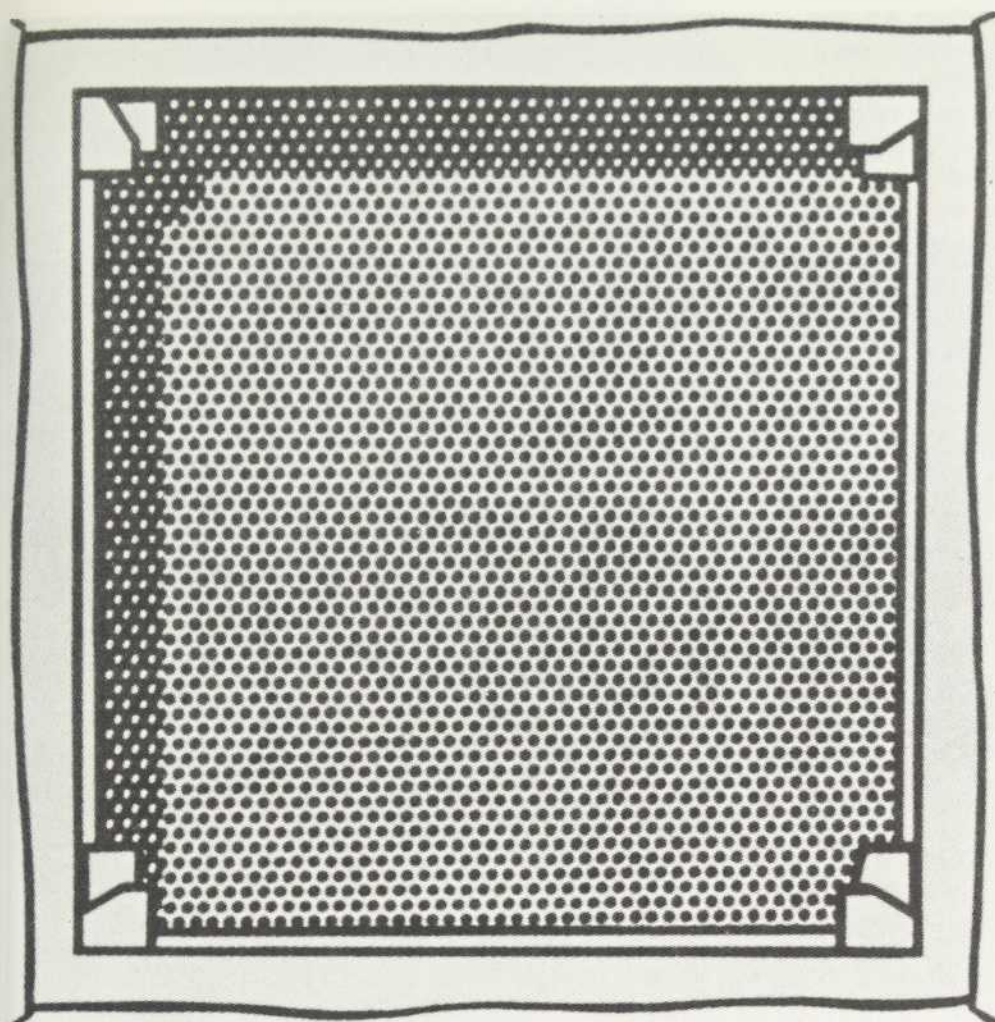


The Artist's Studio — The Dance, 1974, huile et magna sur toile, 243,84 x 325,12 cm.

Matisse, *Nature morte avec la "Danse"*, 1909, 90,17 x 106,04 cm.



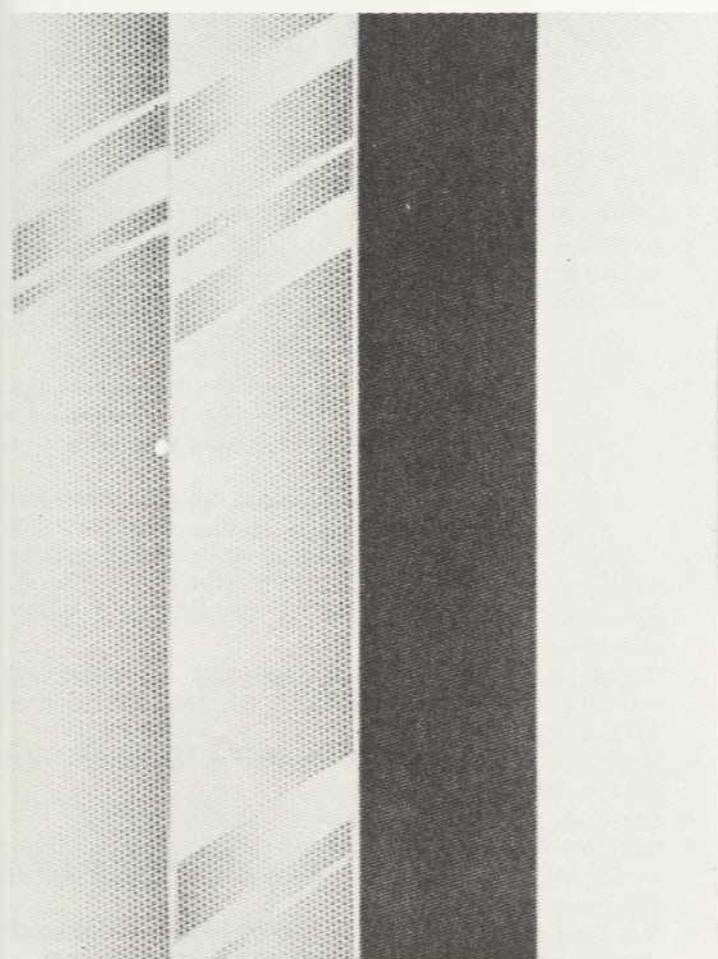
de forme rec-
tangle comme une
ge du statut de
à l'autre extré-
le dessinée, en
se comme une
le "lire" comme
de la peinture
esthétique du
confondre avec
présente avec
te mais, alors,
ut près du pla-
-dessus de la
ème anormale
épouse sur une
nt à la partie in-
onique le plus



Stretcher Frame, 1968, huile sur toile, 76,20 x 76,20 cm.



Sinking Sun, 1964, huile sur toile, 172,72 x 203,20 cm.



Mirror No 1, 1971, 4 panneaux, huile et magna sur toile, 243,84 x 182,88 cm.

matériellement identifié comme un tableau, à cause de l'encadrement visible et de la toile tendue, se trouve à terre, retourné contre la porte. Un même malaise frappe les peintures déguisées en objets. Le miroir s'étend jusqu'à l'angle de la pièce au point d'empiéter sur le mur du fond. Près de l'encoignure, le miroir et le guéridon se gênent dans leur promiscuité de même que le cadre qui bloque la porte en s'appuyant dessus. Les fruits traînent par terre. Une plante verte s'élève en sinuant à côté du pot d'étain. Une balustrade s'ennuie, à droite, sans fonction apparente dans la pièce.

Le besoin d'unifier l'image et d'en balancer plastiquement les composantes ne peut à lui seul expliquer ces écarts répétés. D'autant plus que de nouvelles contradictions surgissent quand l'on réalise la profonde ambiguïté de l'espace pictural construit par Lichtenstein. L'atelier nous apparaît d'abord comme un espace scénique organisé en perspective à cause de la récession des orthogonales et du traitement en raccourci de certains objets. Analysé plus à fond, cependant, le système ne présente aucune cohérence. Les obliques constructives ne se rencontrent pas en un même point de fuite; l'ouverture des bras du fauteuil suppose un spectateur placé juste en face, ce que vient démentir le traitement de l'ombre dans les denticules de la frise; le guéridon accuse un relèvement qui tient d'une représentation primitive de l'espace ou qui s'inspire des déformations délibérées dans l'oeuvre de Cézanne et de Matisse. La répartition des ombres ne correspond à aucune source de lumière vérifiable et certaines proportions, comme celle des fruits, paraissent incongrues. D'un point de vue plus général, on peut remarquer encore que l'absence de tout modelé, l'emploi d'un graphisme précis et de la couleur en aplats, la grande importance accordée aux verticales et aux horizontales qui rappellent le découpage du cadre, marquent la résistance de l'écran plastique à la pénétration en profondeur et affirment la bidimensionalité du support. Le traitement mécanique du dessin ne nous suggère-t-il pas, d'ailleurs, que Lichtenstein a peint une image imprimée représentant un atelier, plutôt qu'il n'a peint directement un atelier?

Les inconsistances de l'organisation spatiale du tableau nous apprennent à considérer ce dernier comme un montage et non plus comme une fenêtre ouverte sur le réel. Il est compréhensible aussi que tous les signes iconiques proposés comme tableaux dans le tableau ne débouchent pas non plus sur une représentation illusionniste du monde. Le paysage accroché au mur s'avère trop petit et trop schématique pour suggérer un espace ouvert. Le texte écrit empêche ailleurs la pénétration de la surface picturale. Un dernier tableau, nous l'avons signalé plus haut, se détourne du spectateur pour n'offrir au regard que la matérialité affirmée de son support. Dans l'optique où l'on considère aussi le miroir comme un équivalent au tableau, on peut y reconnaître la même fermeture, le même repli tautologique que dans

l'ensemble de la peinture. Au lieu de renvoyer l'image des objets, dans une sorte d'illusionnisme inversé, le miroir ne reflète plus que les reflets eux-mêmes ou, plus précisément, qu'une convention commerciale pour la représentation des reflets. La porte de l'atelier joue un rôle semblable. Elle aussi demeure hermétiquement close. Il est d'ailleurs intéressant de noter, dans certaines oeuvres où Lichtenstein accepte l'ouverture, que nous sommes renvoyés tout autant à la surface où s'accomplit le travail pictural. *The Artist's Studio: The "Dance"* possède une fenêtre ouverte sur un espace indéfinissable, qui se rapproche, par sa texture, des motifs du premier plan. Ce n'est pas un coin du monde qui s'insinue dans l'ouverture mais un signifiant abstrait, la portée musicale, qui s'harmonise formellement et thématiquement avec la représentation de la danse. Dans une autre oeuvre intitulée *Still Life With Windmill* (1974), une porte entrouverte révèle un moulin à vent. Sans perspective linéaire ni reconstitution d'atmosphère, ce fragment de paysage n'a pour but que de connoter les objets du premier plan. En se tournant vers le thème de la nature morte, Lichtenstein se réfère non seulement à Matisse mais aussi à toute la tradition hollandaise qui a longtemps exercé sa suprématie dans ce genre.

L'espace de l'atelier se trouve donc confirmé, une fois de plus, comme l'espace de la confrontation avec l'art et non pas le double d'un lieu concret habité par l'artiste. Ceci nous amène à relever une dernière série de contradictions que l'on peut rattacher à une certaine notion d'absence. Si l'univers clos de l'atelier s'avère hautement "artificiel", la communication avec le spectateur s'opère par des voies détournées, sous le sceau de l'ambiguïté. Le sous-titre *Look Mickey* nous suggère une lecture du tableau qui partirait de la reproduction de bande dessinée, à droite, pour suivre en cela la logique évolutive de l'oeuvre de Lichtenstein¹⁷. Or ce point de départ est une image tronquée. Donald Duck s'adresse à un Mickey Mouse hors cadre dont on n'entrevoit que la main et le bout d'un pied. Si l'on suit la direction du regard de Donald, on rencontre un divan vide, où un personnage invisible s'adresse à un interlocuteur également absent. La position du divan et le contenu du message inscrit dans la bulle parodient la communication du spectateur avec le tableau. On peut supposer que le mystérieux curly Grogan partage l'espace du spec-

tateur. Peut-être est-il le spectateur lui-même, le collectionneur ou quelque directeur de galerie ou de musée impliqué dans le *racket* de l'art! Lichtenstein a déjà pratiqué ce genre d'humour pour initiés dans un tableau de 1961 intitulé *Mr. Bellamy*. Un militaire doit se présenter à un certain Bellamy et s'interroge sur l'identité de l'homme qui n'a rien à voir avec l'armée: l'allusion vise Dick Bellamy, le directeur de la Green Gallery, et l'un des premiers promoteurs du Pop. Grogan lui-même, que l'on désigne contradictoirement comme "chauve" et "frisé", a de toute manière une personnalité très changeante. Lichtenstein affectionne ces renversements de situation où le tableau interroge l'espace du spectateur pour se buter, à son tour, à des contradictions. *I Can See the Whole Room and There's Nobody in It!* (1961) pose ce genre de problème. Un héros de bande dessinée, qui paraît situé derrière le plan du tableau, soulève un judas et cherche en vain le spectateur.

La totalité des contradictions du tableau peut se ramener à une contradiction majeure qui se résumerait par les deux termes absence/présence et qui qualifierait le discours plastique de Lichtenstein tout autant que celui du Pop Art. C'est un bien curieux atelier que celui de Lichtenstein, où l'on ne rencontre pas de trace d'effort, par de pinceau sale, pas de désordre "artistique" et même pas beaucoup d'art, puisque l'art s'y camoufle en objets. On reconnaît bien

là le scandale esthétique produit par le Pop Art qui semblait, à l'origine, une démission de l'artiste pour une copie servile des modèles de l'art commercial. Lichtenstein, tout particulièrement, parce qu'il mimait un procédé mécanique de production, se voyait accusé de plagiat et de manque d'originalité. Cette esthétique a en effet toutes les apparences de l'anti-art.

Lichtenstein affirme avoir choisi la référence constante à l'imagerie et aux techniques commerciales parce que, à une époque où l'on acceptait n'importe quoi dans l'art, ce domaine était encore resté intouché, tellement on le jugeait méprisable¹⁸. L'astuce de Lichtenstein consiste dans le détournement de l'art commercial pour servir les fins de l'art d'avant-garde. Le peintre l'utilise en effet pour étudier un code efficace de production d'une image. En confrontant ce code aux codes de la "grande" peinture, il arrive à les déconstruire et à les identifier pour ce qu'ils sont: non pas des systèmes transparents qui doivent s'effacer dans la production d'un double du réel mais des montages artificiels sur une surface à organiser. L'évolution dans la conception et l'usage du point *Ben-Day* est révélatrice de cette double action. Lichtenstein s'y référait, au début, pour assurer une connotation commerciale à ses séquences de bandes dessinées. Il en fit rapidement un agent plastique très personnalisé, en modifia le format et la distribution, l'appliqua à toutes sortes de motifs qui ne le réclamaient

pas nécessairement (miroirs, sculptures en céramique ou reproduction des *Cathédrales de Rouen* de Monet) et finit par en transformer la résonance. La présence du point d'imprimerie signifie maintenant une information à propos de la vision en même temps qu'elle dénonce le caractère artificiel de l'image peinte¹⁹.

Si l'artiste feint l'effacement, c'est pour mieux affirmer, dans les contradictions de la peinture, la spécificité de son travail formel et réflexif. Des œuvres comme *The Artist's Studio: Look Mickey* cachent donc, sous une manière froide, une présence intensifiée de l'artiste, présence qui s'actualise autant au niveau des citations que du style. C'est ce retrait apparent du créateur qui confère à l'œuvre sa signification et la rattache à d'autres démarches semblables de l'avant-garde. Par réaction contre les effusions de l'*Action Painting*, une bonne partie de l'art américain des années soixante préfère une approche plus détachée de l'œuvre qui prend l'apparence d'un produit usiné. Ce choix constitue, bien sûr, le reflet d'une société post-industrielle à la technologie hypertrophiée. Il témoigne surtout, au sein de l'avant-garde américaine, d'une conscience aiguë de la haute spécialisation du travail de l'artiste. ■

NOTES

1. La série combine le titre *The Artist's Studio* à quatre sous-titres: *Look Mickey, The Model, Fool Medication, The Dance* (Pour un compte rendu de leur apparition chez Castelli, en 1974 voir: Schuyler, J., "Roy Lichtenstein at Castelli", *Art in America*, vol. 62, no 6, nov.-déc. 1974, pp. 117-118).
2. Depuis, en fait, la rédaction de notre thèse de doctorat sur le Pop Art en 1976. À l'époque comme maintenant, l'article doit beaucoup à des échanges avec René Payant sur le problème de la citation. Nous avons la conviction que le tableau de Lichtenstein reprend toutes les formes de références à l'art codifiées dans l'article de cet auteur sur le "Bricolage pictural: l'art à propos de l'art". La raison pour laquelle nous ne nous sommes pas constamment référés à cette typologie et avons essayé de réduire au minimum l'usage du modèle linguistique tient à notre absence de familiarité avec cette approche. Sorti de la problématique du Pop Art qui l'avait inspiré à l'origine, le texte risquait de n'être qu'un champ d'application d'une théorie élaborée ailleurs.
3. Voir comme texte théorique le plus important sur la question: Greenberg, C., "Modernist Painting", in *The New Art: A Critical Anthology*, (Battcock, G., éd.), New York, Dutton, 1969, pp. 360-371.
4. Après la Deuxième Guerre Mondiale, les Américains font l'histoire de l'art comme ils font, ailleurs dans le monde, l'histoire économique et politique de certaines nations. Cette conscience aiguë d'écrire l'histoire peut expliquer, dans une certaine mesure, la propension à l'auto-référence.
5. Glaser, B., "Question to Stella and Judd", in *Minimal Art: A Critical Anthology*, (Battcock, G., éd.) New York, Dutton, 1968, p. 158.
6. Millet, C., "L'art conceptuel comme sémiotique de l'art", *VM101*, automne 1970, p. 15.
7. Greenberg, C., *op. cit.*, p. 104.
8. Dubreuil-Blondin, N., *La fonction critique dans le Pop Art américain*, à paraître aux Presses de l'Université de Montréal, 1980.
9. Swenson, G.R., "What is Pop Art", in *Roy Lichtenstein* (Coplans J. éd.), New York/Washington, Praeger, 1972, p. 53.
10. Un dessin daté de 1973 et portant comme titre *Landscape with Birds* correspond au paysage reproduit dans l'atelier (in *Roy Lichtenstein: Dessins sans bande*, catalogue publié à l'occasion de l'exposition R. Lichtenstein du 10 janv. au 19 fév., au Centre National d'art contemporain, 11, rue Berryer, Paris, 1975, p. 37).
11. *Ibid.*, pp. 5-6.
12. Lebensztejn, J.-C., "Eight Interviews/Statements", *Art in America*, vol. 63, no. 4, juil.-août 1975, p. 68.
13. *Ibid.*
14. Voir par exemple, Matisse, *Le pot d'étain* (1916-17), Baltimore Museum of Art, Collection Cone.
15. *Roy Lichtenstein: Dessins sans bande*, *op. cit.*, p. 4.
16. Lebensztejn, *op. cit.*, p. 68.
17. Cette approche contredit, par contre, nos habitudes de lire le tableau de gauche à droite.
18. Swenson, *op. cit.*, p. 52.
19. Coplans, J., "Interview, Roy Lichtenstein", in *Roy Lichtenstein* (Coplans, J. éd.), *op. cit.*, p. 101.

Mr. Bellamy, 1961, huile sur toile, 143,51 x 107,95 cm.



INTERVIEW WITH BILL BECKLEY

by Chantal Darcy-Lette

his is a story about a young girl who lived with her wicked stepmother and two ugly stepsisters. In the morning she took the ashes from the fire and set them next to the curb between two streetlights—one lower than the other because of a storm. It rained at noon. In the evening I heard a pickup truck in the distance. It turned a corner and approached, stopping in front of a puddle. A fog settled. The headlights came on—one beam higher.



Cinderella, 1977, cibachrome, 203.2 x 223.6 cm.

Chantal Darcy-Lette: What is your age?

Bill Beckley: Thirty-three.

C.D.-L.: Where are you living now?

B.B.: New York City.

C.D.-L.: Where do you come from originally?

B.B.: I come from Pennsylvania. I studied art at two different schools that emphasized painting. I spent four years as an undergraduate at a small school in the middle of Pennsylvania, in the farmlands. At that time, I was influenced very much by Frank Stella's work. When I made a transition from this small town to Philadelphia, the living transition was the most difficult thing, not the aesthetic one, although one definitely influenced the other. I studied for two years in Philadelphia with Italo Scanga who had also taught Bruce Nauman — I liked Bruce Nauman's work very much. Another person who was an instructor there was Steven Green who also had been an instructor of Frank Stella. So for me, it was a very good combination of people to work with. But the school was somewhat conservative and both of those people had

a difficult time there. I was actually thrown out of the school, but was asked back mostly through the efforts of Italo and Steven. Italo was responsible for inviting people down to the school — people who were influential on me, for instance, Sol Lewitt.

C.D.-L.: What kind of painting were you doing then?

B.B.: At that time I was trying to get away from Stella's influence, and the last real paintings that I did were a series of large stretched canvases, six feet by six feet square. I cut a small hole out of the first one, maybe a four inch square in the middle, and then in the next one I cut a bigger hole, the next one a bigger hole, and then the next one a bigger hole, and by the fifth one there was no canvas because it was all cut out.

C.D.-L.: So in fact you never did any traditional painting?

B.B.: When I was about fifteen or sixteen.

C.D.-L.: When did you move to New York?

B.B.: It must have been the summer of 1970. While I was still going to school I was asked to do a group

show with Barry Le Va, Raphael Ferrer, Gordon Matta, Bill Bollinger and Alan Saret. The show took place at 112 Green Street in the Fall of 1970. There was a lot of energy and a very good feeling about this show; by chance it was reviewed in *The New York Times* and was very successful in that a lot of people saw it. It was at this time that Willoughby Sharp, who was at the center of things that were going on then — he did *Avalanche* — was responsible for introducing me to Yvon Lambert.

C.D.-L.: After 112 Green Street, what other important exhibitions did you have?

B.B.: I did a show with Françoise Lambert in Milan and one at Galerie 20 in Amsterdam. The work was also shown in Basel and I did a performance at Gallery Zwirner in Cologne with Benjamin Buchloh who published *Interfunktionen*. He was also very important for me at this time. Very shortly after that I did a show in New York with John Gibson who had seen my work and was showing it independently of these other people. That same year, 1973, I also showed with Nigel Greenwood in London and Konrad Fisher in Düsseldorf.

C.D-L.: People say that you make Narrative Art. Do you object to this name?

B.B.: No, I don't object to it.

C.D-L.: But in fact, you did not choose this name.

B.B.: John Gibson was responsible for the name. On my first trip to Europe, we were driving to Germany from Basel. He mentioned the stories that Roger Welch was doing with his family and also some things that Peter Hutchinson was writing about. At the time, I had been writing some things — I had been writing the origin of a piece called *Short Story for Popsicles* and also one called *Short Story for Hopscotch*.

C.D-L.: Was Gibson working with Peter Hutchinson at this time?

B.B.: He was working with Peter, Roger Welch, David Askevold and me. So he said: "I would like to have a show with all these people and I don't know whether to call it narrative art or story art." We just decided to name it whatever sounded the best, and actually he called the first show "Story Art". Bill Wegman and John Baldassari from Sonnabend Gallery were also in the show.

C.D-L.: Did you know many artists when you first arrived in New York?

B.B.: I only knew the name of one person, and that was Vito Acconci. I was in an exhibition with him in Ohio in 1969. As I was coming to New York and I didn't know anyone, I called him and we became very good friends for a while. Actually, I photographed many of his early pieces, like the biting piece. He introduced me to Dennis Oppenheim and also to Roger Welch. We had a birthday party because all of us were born almost exactly at the same time of the year, except for Dennis.

C.D-L.: Which date?

B.B.: I was born February 11th, and Roger was born February 10th the same year, and Vito is also an Aquarius. So I was friends with all these people, but from a very early time I was against some of the aspects of the work that was going on within Conceptual Art. I thought it was quite paradoxical to do something and then to document it, and then to show the documentation which was really a documentation of something else. It was one of the things that Dennis and Vito were involved in — documentation — but I just didn't want to be involved with it myself.

C.D-L.: You spoke of doing a show in Ohio with Vito Acconci. What was the piece you exhibited there?

B.B.: It was actually the first show of Conceptual Art anywhere in the United States. It was the first time a person had put this work together and called it "Conceptual Art". The show was called Art of the Mind. I had one page in the catalogue and I put the words: *From Ten to Twenty Disguised as the Ends of the Rainbow*, and that was the piece.

C.D-L.: No photographs, nothing?

B.B.: Nothing. Just that title with the words cut through the center of the page. It was actually part of a number of pieces that I did at the time with press type on the wall. In Philadelphia, I had a one-man show at the school before I left, and on the walls were these titles, just titles. Then, in New York, the piece that I exhibited at Green Street was a microphone lying on the floor with an amplifier attached to it and a speaker turned down, face to the floor. It was called *Floor Speaking to Itself*, and it was turned on but there wasn't a sound.

C.D-L.: What is your relationship to photography as an image maker?

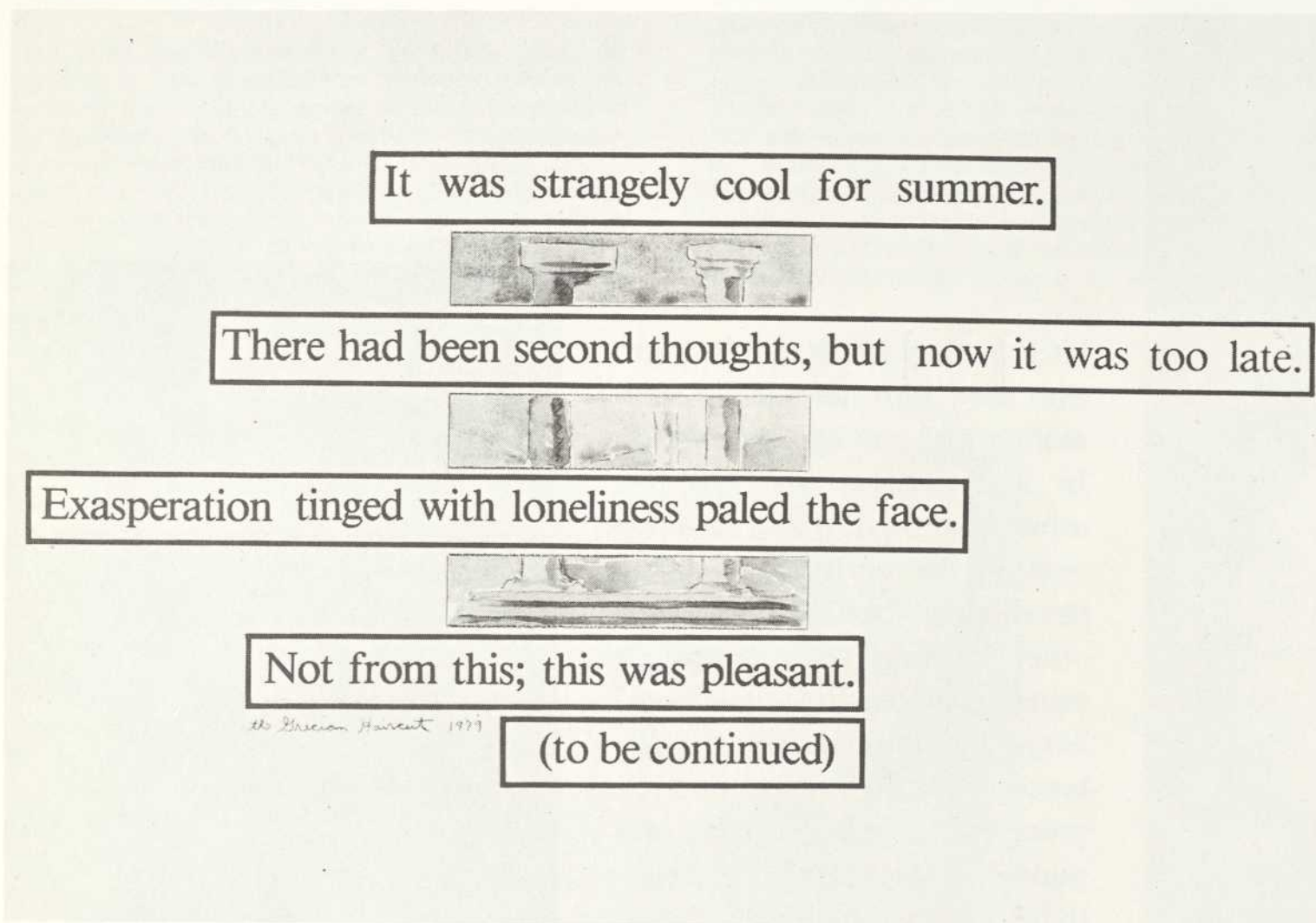
B.B.: The stand that I am making is not about photography. I'm not trying to say that photography is replacing painting, or anything like that. It's just the simplest means by which I can get at the content that I'm working with. I could also paint these images but it's just totally inefficient to paint them; there's no reason at all.

C.D-L.: When did you begin to do photography?

B.B.: When I was a student, in 1968-69. First of all I put some paintings outside and photographed them, and then, after I did the piece with the hole cut out of the canvas, I actually decided to paint. I painted very long lines outside with coloured paint. I started at sunrise in the East, and I painted a line that was three feet wide in the fields in Pennsylvania. In the morning when the sun was orange I painted the line orange, and then when the sky changed its colour to blue, the stripe became blue, and then at sunset, it was yellow and orange again. The line went over the fields for about half a mile.

C.D-L.: How was the piece received?

B.B.: Well, at the time no one saw it except for me, but I did take photographs of it although I never showed them anywhere. A few weeks later, I did a piece that stemmed from something that occurred while I was painting that line on the fields. The line that I did that day went through a little stream and of course when the paint went into the water, it dissolved very quickly. So in the next piece, I decided to paint a line in water, for one hour long. For this I needed a wide river, so I chose the Delaware River because it was close by.



Drawing for *Gracian Haircut*, 1979, watercolor and black & white photograph, 76.2 x 101.6 cm

Drawing for *the Kiss*, 1979, watercolor and black & white photograph, 76.2 x 101.6 cm

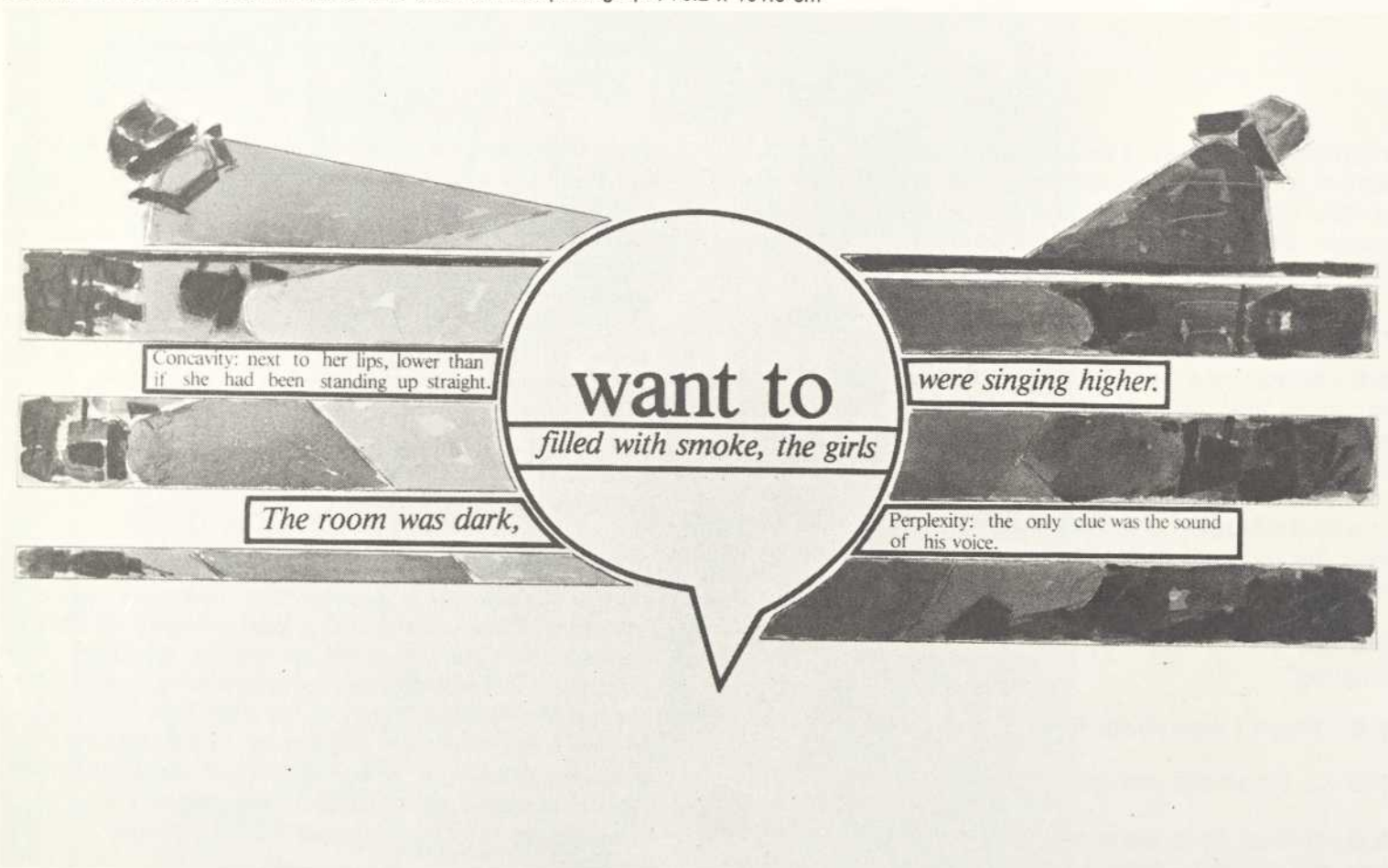


photo: Bill Beckley

photo: Bill Beckley

on, and that was
in him in Ohio in
I didn't know
any good friends
any of his early
ced me to Den-
elch. We had a
born almost ex-
cept for Dennis.

oger was born
Vito is also an
se people, but
t some of the
within Concep-
adoxical to do
d then to show
documentation
gs that Dennis
itation — but I
myself.

Ohio with Vito
bited there?

Conceptual Art
the first time a
and called it
led Art of the
and I put the
as the Ends of

ords cut through
art of a number
ess type on the
an show at the
ere these titles,
that I exhibited
ing on the floor
speaker turned
or Speaking to
asn't a sound.

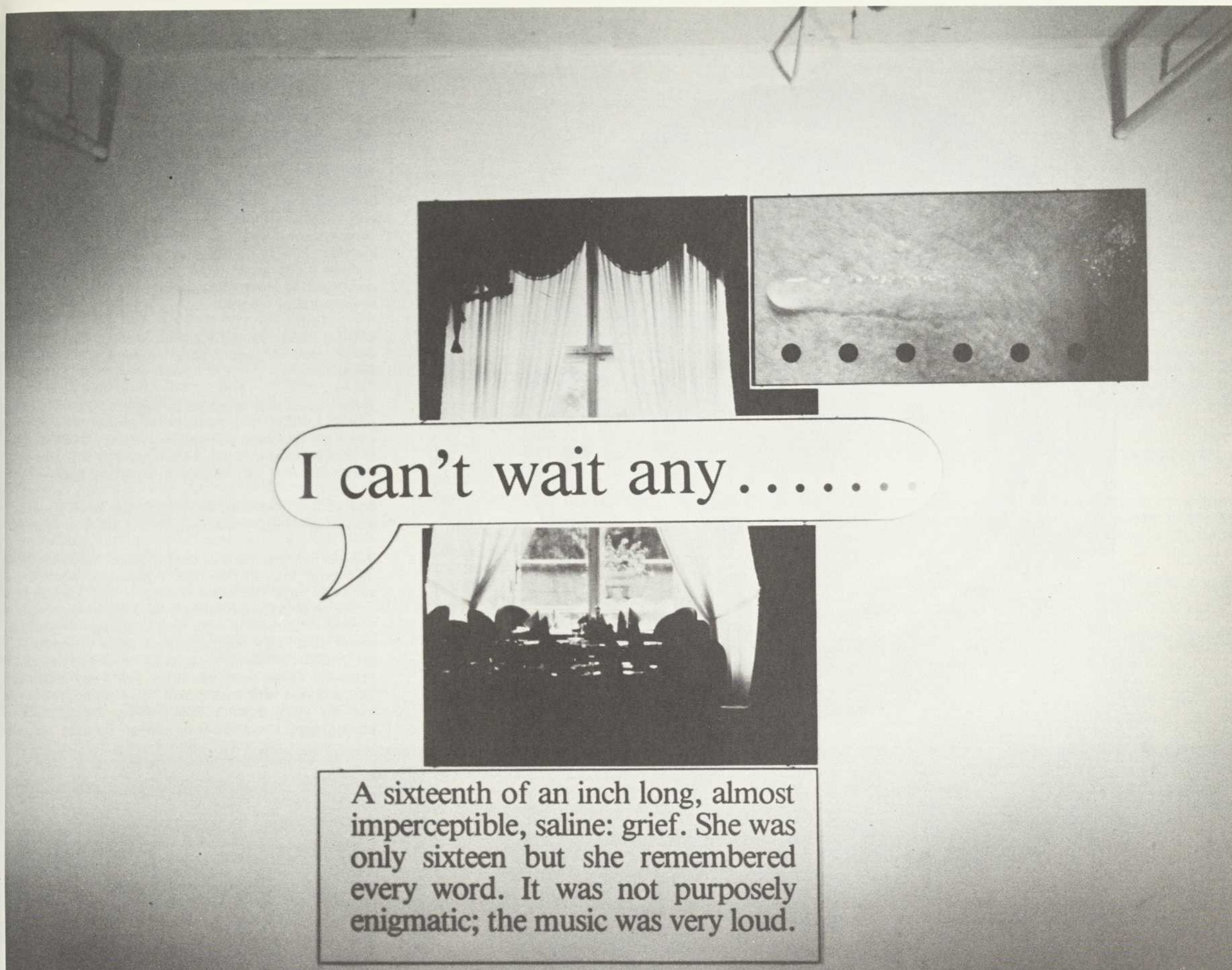
otography as an

is not about
photography is
at. It's just the
the content that
ese images but
em; there's no

otography?

First of all I put
shed them, and
a cut out of the
ainted very long
ed at sunrise in
ree feet wide in
ming when the
ange, and then
blue, the stripe
was yellow and
fields for about

cept for me, but
never showed
did a piece that
red while I was
that I did that
of course when
ed very quickly
a line in water
wide river, so
it was close by



The Tear, 1979, cibachrome, 223.6 x 223.6 cm

There's a famous American painting called *Washington Crossing the Delaware in a Boat*, and as I was driving looking for a place to do my piece, I saw the sign for this crossing. I didn't have that place in mind originally, but it seemed to be such a good idea to use the same place. I had paint strapped around my belt and I went into the river and started dripping paint with a brush. I also had a camera which I held above my head to photograph the piece as it progressed. All of a sudden, in the middle of the river, I fell into a hole and was pulled underneath. I thought that that was the end because I had all the weight of the paint, but I took off my belt and my pants and let them go along with the paint. I was swept up against a rock and managed to climb up onto it and found myself in the middle of the river. I decided that since I was already in the middle of the river, I might as well continue without the paint. That was the last time I ever used paint.

C.D-L.: It was like a baptism.

B.B.: Exactly. There are a lot of different little things like that in life. Since I was very young I had wanted to be a painter, but it was necessary at a certain time to

be disconnected from that, the need of having to use paint for its own sake. The idea that if you're going to be an artist, you must use paint. I think it's difficult for anyone that starts with this idea to become detached from that romantic thing of using paint.

C.D-L.: Looking back over your work I can see three very different periods. First, there were black and white photographs with long texts and sometimes your own body was in the work. Next, there were colour photographs with shorter texts, much more abstract, and you no longer appeared in the work. In the first texts, it seemed that you really took pleasure in explaining what had happened to you, and in the second group, with the colour photographs, you used a more telegraphic language, much shorter, and also a little more nostalgic. I was thinking, when I was looking at some of your work, of a person like Giacometti, because generally, in your work, there is something like a crosspath of no possibilities. In fact, people in your work now, since you've been out of the picture, just cross each other, they never touch, they just go somewhere else. Some of your recent work has been without any texts, and I'm wondering if you're headed

in a new direction?

B.B.: Just a little summary: The situation I just told you about with the river, when the camera was ruined and there were no photographs of the event (photographs are sometimes supposed to be proof that something happened), made me realize that the story that later described the event did not necessarily have to be true. After that I did the title pieces which were just very short texts without photographs. I then did two pieces which were actually large canvases, a love letter to a fictitious person. They were like a large handwritten letter on canvas, about six feet by twelve feet, stained very dark. Then I did a few longer stories, again without photographs, and in these I felt that really the piece worked as a text. Later, I started using black and white photographs along with writing. Some of the photographs were illustrations, and if they were directly illustrations of the text, it was probably weaker. I liked the idea that I could make these black and white photographs such that they were supposed to make a story true. But in no way did the photographs that I used prove the story that was being told, so that's the way that they differed from a kind of



Kitchen, 1977, cibachrome, 304.8 x 215.9 cm

traditional illustration art, where the photograph acts as a kind of proof. I liked that aspect of them and that became stronger; they pretended to be proof but they weren't because first of all, the story wasn't true. Later, I stopped (hand) writing the texts because I wanted to get away from a certain style, and I didn't feel that it was necessary for things to be written because it was the content of the work that was most important. If it was easier for someone to read the text printed like a book, then I printed it. I used colour photographs because I didn't think there was any reason not to, because reality is in colour, not black and white. The only reason I wouldn't have used colour photography was because it was more expensive. At a certain point, I learned how to do the photography myself and that allowed me to work larger, to get away from the expense and to make more decisions myself, like where to crop the photograph.

C.D-L.: I was wondering what kind of reaction you would have if people said that you were the last Romantic.

B.B.: I used that more as a disguise. Some stories started out like fairy tales, for instance: "There once was a girl who lived with her two sisters", like the story of *Cinderella*. But then, it changed into my own text, which was in a way disguised as a fairy tale.

C.D-L.: If you were asked whether you were a painter, a photographer, or a writer, what would you answer?

B.B.: In Europe, that's actually more of a difficult thing to answer than in America, because in America, if someone says: "What do you do?", well you say that you're an artist and it doesn't have the pretention that it does in Europe. I think that in Europe, if you say you're an artist, it means that you are a very good artist, that you're called an artist by other people, and if you were asked what you were, you'd say a painter. The problem with saying that I'm a photographer is that my work doesn't exist withing the context of photography. If I wanted to be honest, I would actually say that I am a sculptor, without really trying to explain why. My work is probably in the context of sculpture and to some degree, painting but it's not at all in the context of photography.

C.D-L.: Do you get support for your work from critics and collectors? Are you sensitive to what they say?

B.B.: I don't let it affect me one way or the other too much. I am sure of what I do in relationship to what one particular critic said about it. But there are times when I feel unsure about the work, for instance just before I complete a show and I'm planning the work and putting it together in my studio. There have been some things that have received very negative criticism, but I haven't been intimidated by that. There are perhaps a few writers that have helped the work, that have made me think about it. One of them is Eric Cameron in Canada who seems completely dedicated to supporting this kind of work and writing about it. He is actually English and is teaching in Nova Scotia.

C.D-L.: Is it necessary for you that people buy your work? I'm not talking here only about money, but the kind of confirmation of your work that that indicates.

B.B.: There are a few collectors, one or two in Paris, and I've met one or two in Holland. Knowing that these people have a dedication to your work is very much a help, it gives us a certain kind of strength to know that these people spend a certain amount of money to support this work. The problem with photography definitely is that it makes it much more difficult; if you put just one stroke of paint on anything, it's easier to sell than any kind of photograph, but perhaps that will change.

C.D-L.: Do you think that you are within the continuity of what has been done in the past in art, or do you think that your work represents a break in the history of art?

B.B.: I think that everyone that has done something in the history of art has broken something but has also been in the continuing line of one thing following another. I think that someone who makes a complete break in a context leaves that context and moves into a new context.

C.D-L.: Are you at all interested in working with film?

B.B.: It's possible that I would do a film but it would still be in the context of art. The few filmmakers that I think are very good would influence me, like Alain Resnais.

C.D-L.: Alain Resnais is really an aesthete in what he does, in the sense that he enjoys what he is looking at in a delicate way.

B.B.: Yes. In his films, Alain Resnais never says: "This is white". He is always showing you grey to let you understand it could be white. For example, the piece you have at your house is in a certain way much closer to an Alain Resnais work than to anybody else's. In his recent film, *Providence*, each segment of the film is separated in a different way, but there's also a certain kind of continuity, the story line is going on from one segment to another. They get into a cab, the cab is in Paris but it's a London cab, and they travel, and by the time they're finished with the trip somehow they're in Rome. In those photographs that you have, the story has a kind of narrative that continues from beginning to end like a traditional narrative, not like a Gertrude Stein kind of breaking of the narrative. But the photographs are taken in completely different places than the story would indicate. In the past, critics who probably wanted to be more negative than positive, have associated some of my writing with Robbe-Grillet's, because it is a short and non-metaphorical kind of writing. I do like Robbe-Grillet's work very

much, and I know that there are some kinds of similarities because Resnais works with Robbe-Grillet in his films, on his scripts. So I have a good feeling about these people.

C.D-L.: Do you think an artist has to have a political position?

B.B.: I think that it is possible that an artist can take a political stand in work that he does, but I don't think it's an end. I think there are certain structures, certain mechanisms that create political structures that govern people, and they're at a deep level. In the same way there are also deeper mechanisms that organize pieces of art, and I'm more interested in those mechanisms rather than didactically trying to be political. If I felt that I really wanted to change things on that level, politically, I would be a politician, I think it would be more effective.

C.D-L.: Do you think that Narrative Art is typically American?

B.B.: Well, I would definitely be closer to American Abstract Expressionism than to the people who were doing it in France. But in the case of someone like Jean Le Gac who also does Narrative Art and whose sensibility is French, I don't see any conflict with the overall sensibility of people who are working in this manner.

C.D-L.: In your work, you seem to be interested in relationships between people, and interested in the moment rather than in what could happen in a moment or what happened a moment ago.

B.B.: That's true. Actually, many of the new pieces describe a certain situation of things at a particular

moment, and what makes the story end is that the moment changes from one moment to another. That's actually the only part of the story that's narrative or positive time. Many of the photographs are taken while I'm travelling and others are taken in the studio, but they are things that are accessible and there is always a kind of immediacy in working. I don't think it necessarily has to do with wanting to use something that's very common rather than something that isn't, for instance, an old hat rather than an old crown. It's just what is the more immediate thing to use.

C.D-L.: In your photographs, you never seem to show anything ugly, you seem to prefer beauty. Is that right?

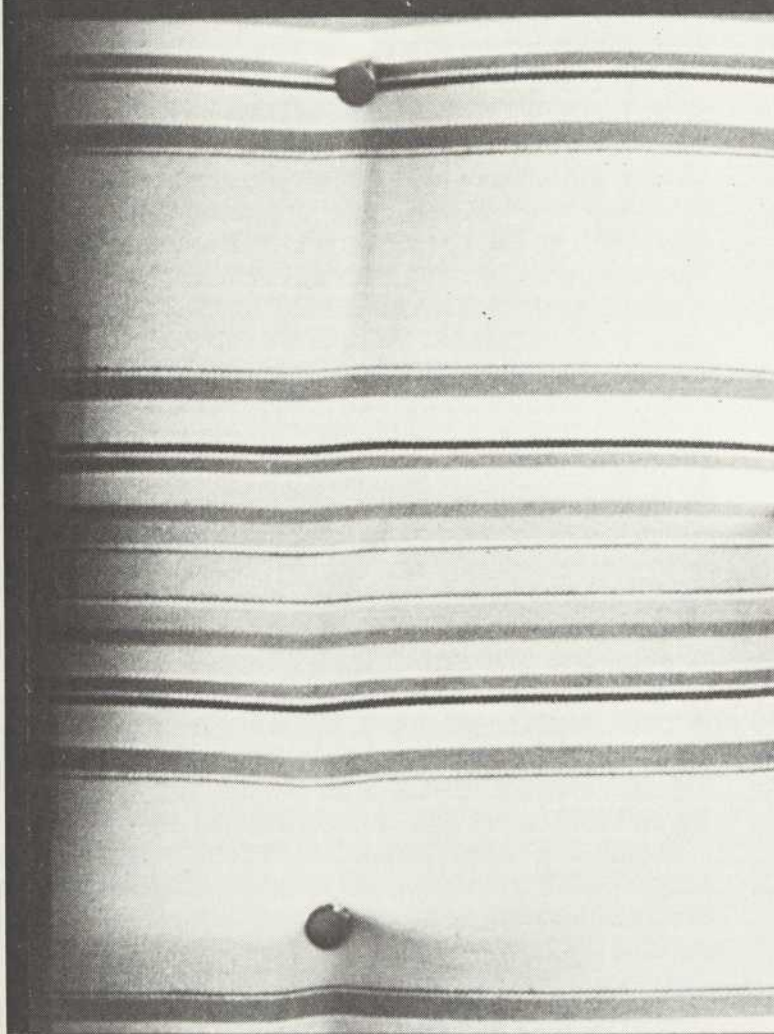
B.B.: That's a good point. I have intentionally used images that come from commercial photography because it is the kind of imagery that we normally see everywhere. I think there are more innovations being made in commercial photography than in fine art photography which tends to be more traditional. Another reason that I used this kind of imagery was to get away from the kind of Conceptual Art photographs that were intentionally un-beautiful because the idea was the most important thing.

C.D-L.: Do you consider your work to be like propositions?

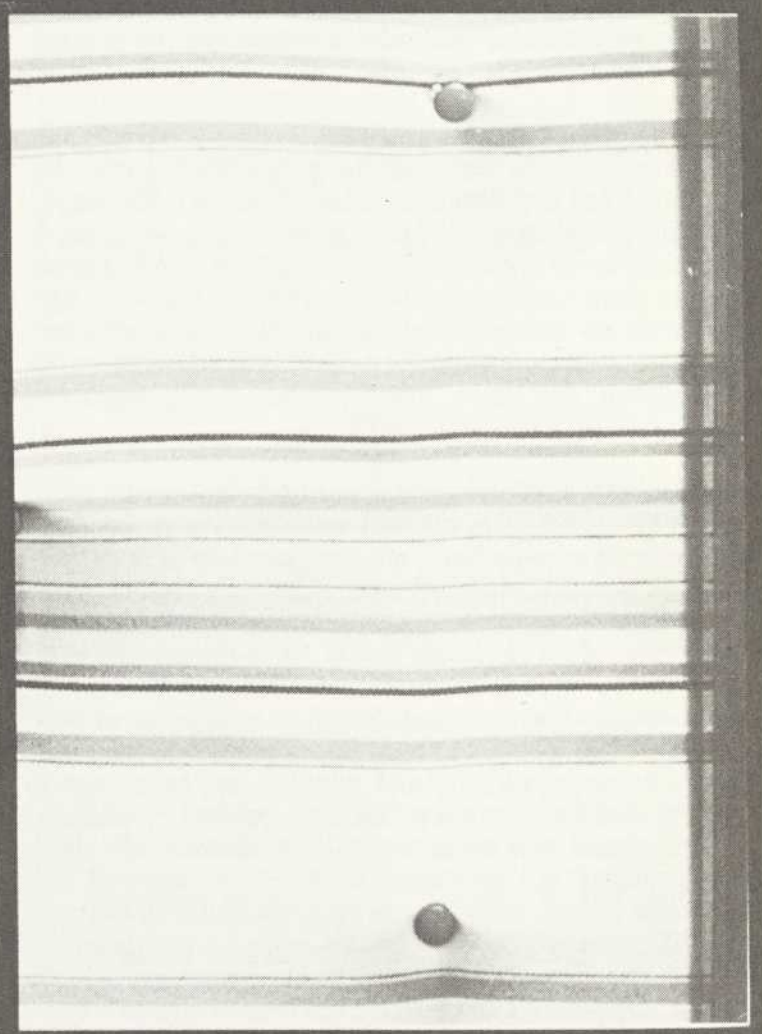
B.B.: Not really, because a proposition is completed by the following proposition. I work on my writing in the way that any traditional writer would work on a piece of writing.

C.D-L.: Your stories generally take place in a very short period of time. Do you live like this?

B.B.: I probably live a very fragmented life, as probably many other people do too. ■



Excepting the mattress (beneath her) and the sheet (above her) the room was empty. Moonlight poured through the window. She dreamed the sheet was stretched vertically across the bed. In reality one arm, from the fingers to the shoulder, was not under the sheet but exposed above the mattress. She dreamed the mattress had been hit above the net, just clearing. One leg, to the point where the thigh joins the torso, was thrust over the side. The hair between her legs showed. I heard a nightingale not sing as would be expected, but fly beneath.



Bedroom, 1977, cibachrome, 101.6 x 223.6 cm

ROLAND BARTHES . . .

par René Payant

Malheureusement, lorsque ces lignes seront lues, déjà la mort de Roland Barthes fera partie de l'histoire, il fera lui-même partie de l'histoire, il sera objet du temps, passé. C'est pourquoi je voudrais à ces lignes, à ce tracé qui cherche à saisir ce qui risque la disparition, une qualité *photographique*, c'est-à-dire, selon Barthes à propos de la photographie, que s'y inscrive le *ça a été* qui creuse le présent de déception. Depuis le 26 mars dernier Roland Barthes en effet n'est plus; il est mort des suites d'un stupide accident arrivé un mois plus tôt en plein Paris. Il n'est pas le premier piéton à être fauché par un automobiliste, mais la banalité de l'événement prend tout à coup une saveur plus amère et l'absurdité de la mort ainsi survenue frappe plus violemment car (c'est toujours ainsi avec la mort) la perte aujourd'hui se marque en quelque sorte "dans la famille". Et cette famille est plus grande et plus diversifiée qu'on pourrait le croire... J'ai appris l'affligeante nouvelle de cette mort tragique tout juste au début d'un cours, quelques heures à peine avant mon départ pour Paris où j'allais m'arrêter avant d'aller en Italie pour un colloque. Je ne sais combien de temps dura mon incapacité de parler, mais je me rappelle que l'urgence de l'enseignement m'a servi de bouée de sauvetage pour m'aider à refuser, momentanément, l'effet de la triste et dure réalité. Mais tout est bientôt revenu produire en moi ce serrement inexplicable de la peine qui ne trouve à s'apaiser qu'avec le deuil, donc aussi qu'avec le temps. Ce temps n'est cependant pas encore venu. C'est pourquoi beaucoup d'émotion (trop sans doute) anime encore ces lignes au moment où elles cherchent à s'écrire car, comme beaucoup d'autres, malgré l'accident, je ne croyais pas que Barthes allait mourir...

Je n'ai jamais rencontré Barthes. Je ne peux donc pas en parler comme certains de mes collègues ou de mes amis qui ont connu sa courtoisie, sa générosité, et la simplicité que, dit-on, il avait conservée malgré sa prestigieuse réputation. J'ai fréquenté Barthes avec plus de distance, comme la majorité d'entre nous, par la lecture de ses livres et de ses nombreux articles. Puis je m'en suis rapproché petit à petit en les relisant, en y glanant des idées, des formules, mais surtout en y puisant une "méthode": la liberté.

Tout a commencé il y a dix ans, pendant une nuit passée dans un autobus menant vers New York. Lors de ce genre de voyage les nuits sont longues et propices aux conversations vagabondes. Ma voisine, un professeur de littérature qui accompagnait le groupe d'étudiants dont je faisais partie, ne semblait pas trop ennuyée de l'entretien que nous nous sentions peut-être obligés d'avoir, étant donné la proximité et l'insomnie, mais que moi j'appréciais plutôt. Ainsi, lorsque je lui exprimai le grand plaisir que j'éprouvais à lire et même à relire Balzac (chose presque anachronique déjà en ce temps-là et surtout rare chez les étudiants qui se "spécialisaient" en histoire de l'art), elle s'empressa de me recommander la lecture de *S/Z* qui venait de paraître. De retour à Montréal, je dévorai ce livre dont elle m'avait donné quelques bribes. J'ignorais alors tout de Barthes et ignorais surtout la portée critique d'une telle lecture plurielle de la nouvelle balzacienne; mais j'ai aussitôt été, disons, séduit par la virtuosité de l'auteur et par les perspectives qu'il ouvrait dans l'oeuvre du romancier que je "connaissais" si bien. Il n'en fallait pas davantage pour que je m'attache à ce nouvel auteur et espère de lui d'autres livres. Aussi, en attendant les prochaines publications, j'ai lu, dans le désordre, celles qui existaient déjà. C'est alors que m'apparut l'importance de la position de *S/Z* et, du coup, la modernité tou-

jours certaine du *Degré zéro de l'écriture* qui datait pourtant de 1953. En fait, mon intérêt pour la sémiologie naquit avec le travail que Barthes lui faisait subir. Autrement dit, il s'agissait de la *sémiologie telle que Barthes*. Cela ne veut rien dire, ou à peu près, sinon qu'il n'y est pas question d'orthodoxie, c'est-à-dire qu'il s'agit au contraire d'une sémiologie *subjectivée*, jusqu'au risque d'éclatement. Voilà la belle leçon de Barthes.

Lorsqu'en 1977 il fut nommé au Collège de France pour y tenir une chaire de "sémiologie littéraire" (il fut un temps, rappelons-le, où, dans plusieurs universités, le terme même de sémiologie ne pouvait apparaître au titre des cours!), d'aucuns s'offusquèrent du fait que la sémiologie y fut représentée par cette tendance. Parfois, on pouvait difficilement discerner dans l'opposition élevée ce qui concernait le travail théorique et ce qui (indirectement) touchait l'homme. Toutefois, chez Barthes précisément, la distinction n'est pas facile à faire car, au fond, elle n'existe peut-être pas. La nomination de Barthes au Collège de France — il a lui-même souligné, salué la chance que procure le travail dans ce lieu — montre bien que justement la sémiologie n'y sera pas en représentation, mais bel et bien vivante, c'est-à-dire en action et en transformation, parce que le Collège de France est un lieu *hors-pouvoir* qui, selon ce qu'en dit Barthes dans sa leçon inaugurale, permet au professeur de *rêver tout haut sa recherche* — non de juger, de choisir, de promouvoir, de s'asservir à un savoir dirigé. N'est-ce pas là ce que devrait faire toute université? Laisser "enseigner" hors de toute sanction institutionnelle, jusqu'à intégrer dans son corps enseignant des personnes qui, comme Barthes en est l'exemple le plus convaincant, peuvent faire une carrière universitaire sans pour autant posséder les titres qui en assurent normalement l'accès. Le geste du Collège de France est pour les universités un défi que de ce côté-ci de l'océan plusieurs devraient prendre au sérieux. Quant à ceux qui rêvent d'une sémiologie unifiée, pour pouvoir par exemple en faire plus aisément une "affaire", ils s'irritèrent aussi de la promotion de Barthes (et maintenant, sans doute, ils s'agitent énergiquement dans le panier de crabes de l'institution sémiologique).

Pourtant, déjà dans la pluralité de *S/Z*, Barthes témoignait d'une prise de conscience aiguë face à la crise des sciences humaines de mai 68. Si la sémiologie devait encore exister, ce n'était pas comme un lieu de sécurité, de retranchement, qui rassurerait par son autorité déguisée en devenant une discipline à enseigner, mais comme *discours* participant au grand bouleversement de la loi (ou plutôt de la Loi). Barthes, alors sensible aux accents des voix qui exprimaient, chez les membres de la revue *Tel Quel*, des orientations nouvelles et plus hétérogènes, en vint à déplacer la définition de la sémiologie. De la langue au discours (que de Saussure avait du reste écarté), puis à la notion de Texte où là seulement la critique sociale peut maintenant s'opérer parce qu'il y va nécessairement de la question du sujet et de son rapport à la langue. *S/Z* marqua donc une rupture décisive en revendiquant l'arbitraire, la subjectivité, et le plaisir de la littérature au sein de la sémiologie qui jusqu'alors restait (trop) reliée à la linguistique et se trouvait menacée de positivisme. J'ai entendu par hasard cette semaine à la radio Paul Hébert parler de théâtre. Il disait que le théâtre est quelque chose qui ne s'enseigne pas mais seulement se pratique. Voilà la sémiologie telle que Barthes. Une sémiologie active, qui fournit quelques opérations, et qui *accompagnera*



Roland Barthes et sa mère.

le travail de plusieurs sciences en leur spécificité. Ainsi, comme l'a pratiquée Barthes lui-même, et comme il l'"enseignait" depuis trois ans aux fervents auditeurs qui assistaient à ses exposés au Collège de France, la sémiologie n'est pas une herméneutique, ni une méthode heuristique, mais une aventure avec le langage "pour déjouer tout discours qui prend".

Dans l'avant-propos du numéro 5 des Cahiers Cistre consacré à Jakobson (1978) Barthes déclarait que "Roman Jakobson nous a fait un cadeau: il a donné la linguistique aux artistes" car "le poète, dit Jakobson, exprime ce que le linguiste exclut de la langue. Selon la dichotomie saussurienne, la poésie fait partie de la parole, non de la langue. Mais en même temps, cette parole est codée, donc elle redevient langue". J'ajouterais que de son côté, profitant du cadeau de Jakobson, et dans la même foulée, Barthes a donné la sémiologie à l'écriture. Son travail tend effectivement à abolir les genres et brouille la frontière qui sépare le champ de la critique de celui de l'écrivain. Le but de cette confusion est *politique* et implique de la part de celui qui écrit un rapport de *jouissance* à la langue. Ce qui se trouve ainsi détruit est la croyance en la sémiologie comme métalangage. L'extériorité qui place le langage comme pure instrumentalité "est à la longue", dit Barthes, insoutenable: le temps use mon pouvoir de distance, le mortifie, fait de cette distance une sclérose: je ne puis être à vie *hors* du langage, le traitant comme une cible, et *dans* le langage, le traitant comme une arme". C'est pourquoi la sémiologie telle que Barthes est marquée par la *littérature*, c'est-à-dire par ce rapport à la langue qui en révèle les stéréotypes (pointés comme les lieux mêmes où s'exerce le pouvoir dans la langue, par elle) en en déréglant l'ordre qui, autrement, fait de nous des obligés en se reproduisant. Il faut donc *tricher* avec la langue, pour révolutionner le langage, pour ne pas simplement répéter ce que la langue dicte ou permet de dire mais pour, plus librement, sans aliénation, laisser être les jeux de mots. Dans la nouvelle sémiologie (si le mot peut encore être utilisé sans être accusé d'hérésie), l'analyse se joint donc à l'écriture pour marquer le lieu et le sujet de la parole: en d'autres termes, le travail de l'*énonciation*.

C'est vers une conjonction de plus en plus serrée de l'analyse, de la fiction, de la théorie et de l'écriture que s'élabora le travail de Barthes depuis *S/Z*. Mais déjà dans *Le degré zéro de l'écriture*, à partir de Marx et de Brecht, il montrait que l'écriture est nécessairement politique et non innocente. Tout est question de for-

me: elle est transparente pour ceux qui cherchent à l'utiliser afin d'assurer leur autorité, pour ceux qui veulent saisir. Plus tard, les *Mythologies* reprendront le même thème à propos de systèmes culturels apparemment moins organisés. Tel sera aussi la critique du *Système de la mode*, qui est présenté du reste sur un mode plus ludique. Entre-temps, il y eut les *Essais critiques* et auparavant *Michelet par lui-même* et *Sur Racine* dans lesquels Barthes intégra à ses analyses l'approche psychanalytique. L'époque était sans doute propice aux polémiques car il s'y glisse une sévère critique du travail universitaire (classique, sclérosé/sclérosant) qui, en matière de littérature, s'accroche encore essentiellement à la biographie et semble systématiquement ignorer les recherches de la "nouvelle critique". Tout cela se passait il y a plus de quinze ans et pourtant la résistance existe encore solidement en maints endroits où on rejette, au nom d'une conception positiviste de l'histoire (ou du maintien des traditions d'enseignement), aussi bien la sémiologie que la psychanalyse et le marxisme, au moment même où il est pourtant urgent de prendre de la distance (et elle est déjà prise) face à ces diverses approches, pour les dialectiser. Bref, c'est tout le statut du savoir dans les universités qui fait ici problème. La classe, selon un vœu de Barthes, devrait être un lieu où le savoir circule, pour ne pas se fixer, se fétichiser (à transmettre). Autrement dit, pas de programmation, mais le plaisir de discourir, risqué au gré des humeurs. Question de forme...

Après *S/Z*, avec *Sade*, *Fourier*, *Loyola*, Barthes développa alors l'idée que le texte n'est pas (seulement?) un objet de réflexion mais de jouissance, pour l'auteur et le lecteur, parce que le langage y est mis en scène, *théâtralisé*. Ici l'écriture critique dérive sous la pression de la subjectivité, c'est-à-dire délie la langue, jusqu'à aboutir (s'accomplir) pleinement, à travers *Le plaisir du texte*, dans les *Fragments d'un discours amoureux* qui sont extraordinaires de sophistication et de simplicité. Ce livre semble sans sujet précis, ou plutôt sans centre, ou mieux: affecté d'un mouvement permanent de décentrement. Avec Barthes ici, la sémiologie s'est trouvée à l'étroit dans la langue. C'est pourquoi elle est travaillée de littérature, pour que la performance démobilise la langue en y laissant les marques d'une pratique. De Nietzsche, Barthes emprunte le principe de la fragmentation et de Montaigne, il retient le plaisir de la digression. "La sémiologie serait dès lors ce travail qui recueille l'impur de la langue, le rebut de la linguistique, la corruption immédiate du message: rien moins que les désirs, les craintes, les mines, les intimidations, les avances, les tendresses, (...) dont est faite la langue active". Bref, "*le sémiologue serait comme un artiste*" (je souligne), "il joue des signes comme d'un leurre conscient, dont il savoure, veut faire savourer et comprendre la fascination". Ainsi, le langage s'affole et s'autorise mille et une *excursions* dans la langue, dans les langues, comme s'il n'y avait de sens à produire (c'est-à-dire de sens à toucher, à faire vibrer) que par/sur la surface des signifiants. Barthes fait coexister différents niveaux de langage, entrecoupe le fil de l'exposition par de savantes étymologies, des néologismes, des métaphores osées, et surtout bouleverse la syntaxe par une abondante utilisation des parenthèses, du tiret, de la barre. Autrement dit, il donne à la forme une matérialité, une responsabilité, et lit ainsi la culture dans ce qui apparaît naturel. Maniérisme? Sans doute, mais dans le sens d'une *sprezzatura* où, dans la virtuosité et la grâce de l'exécution des difficultés, se tisse une critique radicale des stéréotypes, de la Loi. Barthes nous apprend à travailler avec la dictionnaire, pour le réactiver, le détourner dans la parole. Ceux qui ont parodié ses "procédés" (non sans humour quelquefois, cf. le *Roland Barthes sans peine* de Burnier et Rambaud) n'ont cependant peut-être pas compris qu'au-delà des procédés il y avait une entreprise, sérieuse, de *dé-limitation*.

S'il faut puiser dans Barthes, c'est au niveau de l'esprit du texte: pour sa liberté, et pour tout ce que peuvent éveiller ses petites excursions. Barthes: *prétexte* (comme il l'a été lors du colloque tenu à Cerisy en l'été 1977, cf. coll. 10/18, U.G.E., 1978) et non pas image à

imiter, ou à envier. Mais, du point de vue de l'histoire ou de la théorie de l'art qui est le mien, Barthes invite au grand déplacement. Pour lui, la sémiologie, même dans sa version floue, a servi à *ébranler* les sciences humaines. Dans le champ des arts visuels, précisément du côté de ceux qui "parlent" de l'art — non pas chez les artistes, les praticiens, parce qu'ils ont déjà compris la nécessité de l'hétérogène, de la subjectivité, de l'ouverture —, et plus spécialement dans le rang des universitaires (repliés, anachroniques, autoritaires), le bouleversement me semble loin d'être accompli (il ne l'est jamais du reste une fois pour toutes). Au lieu d'éclater sous l'infiltration de la critique (Vos méthodes sont-elles celles de l'histoire de l'art? Êtes-vous historien, critique ou théoricien? Barthes nous suggère une réponse: tout simplement *essayiste*), le champ tend à se formaliser de plus en plus. Je suis de ceux qui trouvent à la lecture de Barthes une énergie pour combattre. C'est-à-dire pour combattre avec les mots, pour que la/ma langue n'entre pas au service du pouvoir. J'apprends de Barthes à me méfier des savoirs, de la langue, du pouvoir des mots. La question du métalangage ressurgit donc ici: quel est le statut du discours sur l'art? Pour éviter de mortifier, pour être spéculatif, le discours sur (à propos, à partir de) l'art devra se faire *littérature* car, comme tout commentaire, il doit s'assumer comme écriture.

Barthes, hétérogène, nous fournit encore en ce sens un élément à retenir: la subjectivité, l'expérience personnelle comme source et moteur de la "théorie". Le *Roland Barthes par lui-même* rend plus explicite ce qui fait fonctionner beaucoup d'autres textes: l'autobiographie qui s'y infiltre subtilement. En fait, l'écriture est toujours autobiographique. Donc, lorsque le langage joue sur la transparence de la langue c'est en déniait le sujet de l'énonciation. Barthes replace donc souvent ce sujet au cœur même de l'énoncé. La prégnance de l'autobiographie permet à Barthes de saisir l'histoire de son écriture, l'historicité même de l'écriture. Dans *Sollers écrivain*, où sont recueillis des textes anciennement publiés, ses annotations récentes témoignent de sa capacité (ou de la nécessité) d'*abjurer*. L'audace de ses déplacements témoigne aussi de son entêtement à rester *vivant*, à se poser avec interrogation dans l'actualité. Son entrée au Collège de France, de même qu'une récente relecture de la *Montagne magique* de Thomas Mann, lui rappelait que son corps était historique et que pour vivre il fallait l'oublier. Ainsi, désirait-il profondément rester contemporain des jeunes corps qui se pressaient pour assister à ses cours. Maintenant, si on doit accepter que ce corps historique a été, les textes en garderont cependant toujours la trace et les effets parce qu'il l'y a inscrit avec discrétion, finesse et surtout passion. Le contenu des textes de Barthes est son éternelle présence dans l'écriture, présence qui fait, selon ses expressions, "tourner les savoirs" "*selon la vérité du désir*" qui par "l'écriture fait du savoir une fête". Il y a dix ans, il écrivait dans la préface du *Sade*, *Fourier*, *Loyola*: "Si j'étais écrivain et mort, comme j'aimerais que ma vie se réduisît, par les soins d'un biographe amical et désinvolte, à quelques détails, à quelques goûts, à quelques inflexions, disons des "biographèmes", dont la distinction et la mobilité pourraient voyager hors de tout destin et venir toucher, à la façon des atomes épicuriens, quelque corps futur, promis à la même dispersion: une vie trouée, en somme (...)"

Mort, il l'est maintenant; écrivain, il l'a toujours été. Quant à sa biographie, par les biographèmes qu'il a donnés dans le *Roland Barthes* et qu'il a disséminés à travers tous ses textes, de plus en plus généreusement, elle est déjà écrite. Il ne nous reste qu'à nous laisser toucher par eux où ça circule, comme lorsque nous regardons des photographies, dont il nous a récemment souligné dans *La chambre claire* l'étrange folie. À travers ce dernier livre-essai Barthes nous aura laissé avec une nouvelle proposition: l'*oscillation* (pour éviter la bêtise), entre l'expression et l'analyse, entre le subjectif et le scientifique. De chaque point de vue l'autre sera pointé indirectement, pour corriger la tentation de totalitarisme, du système réducteur, donc de l'oppression.

Voilà le danger (le terrorisme intellectuel) qui nous menace dans nos lieux d'*enseignement* (université, musée, revue, etc.): devenir oppressif par la forme même des/de nos discours qui véhiculent le savoir. À ce propos, la question de Barthes est judicieuse: comment "tenir" un discours sans l'imposer? La fin de la *leçon* (que nous avons traversée en la réécrivant librement) pourrait encore nous servir de guide — et ce n'est pas, comme le pense Barthes, une question d'âge — : *Si donc, je veux vivre, je dois oublier que mon corps est historique, je dois me jeter dans l'illusion que je suis contemporain des jeunes corps présents, et non de mon corps propre, passé. Bref, périodiquement, je dois renaître, me faire plus jeune que je ne suis. À cinquante et un ans, Michelet commençait sa vita nuova: nouvelle oeuvre, nouvel amour. Plus âgé que lui (on comprendra que ce parallèle est d'affection), j'entre moi aussi dans une vita nuova, marquée aujourd'hui par ce lieu nouveau, cette hospitalité nouvelle. J'entreprends donc de me laisser porter par la force de toute vie vivante: l'oubli. Il est un âge où l'on enseigne ce que l'on sait; mais il en vient ensuite un autre où l'on enseigne ce que l'on ne sait pas: cela s'appelle chercher. Vient peut-être maintenant l'âge d'une autre expérience: celle de désapprendre, de laisser travailler le remaniement imprévisible que l'oubli impose à la sédimentation des savoirs, des cultures, des croyances que l'on a traversés. Cette expérience a, je crois, un nom illustre et démodé, que j'oserai prendre ici sans complexe, au carrefour même de son étymologie: Sapientia: nul pouvoir, un peu de savoir, un peu de sagesse, et le plus de saveur possible.*

On peut difficile (ou on ne peut pas) conclure un texte qui a comme point de départ l'émotion. La chute de celui-ci sera donc brute et inélégante. Rien ne sert de s'obstiner à refuser la mort de Barthes; accomplissons plutôt le deuil et *re-trouvons* dans toute son oeuvre ce qui gravement fait défaut à notre société hautement audio-visualisée: le plaisir de lire qui donne le goût d'écrire. ■

BIBLIOGRAPHIE

Le degré zéro de l'écriture, Paris, Seuil, coll. Pierres vives, 1953; coll. Points, 1971.

Michelet par lui-même, Paris, Seuil, coll. Écrivains de toujours, 1954.

Mythologies, Paris, Seuil, coll. Pierres vives, 1957; coll. Points, 1970.

Sur Racine, Paris, Seuil, coll. Pierres vives, 1963; coll. Points, 1979.

Essais critiques, Paris, Seuil, coll. Tel Quel, 1964. **Critique et Vérité**, Paris, Seuil, coll. Tel Quel, 1966.

Système de la mode, Paris, Seuil, 1967.

S/Z, Paris, Seuil, coll. Tel Quel, 1970; coll. Points, 1976.

L'empire des signes, Genève, Skira, coll. Sentiers de la création, 1970.

Sade, Fourier, Loyola, Paris, Seuil, coll. Tel Quel, 1971.

Le plaisir du texte, Paris, Seuil, coll. Tel Quel, 1973.

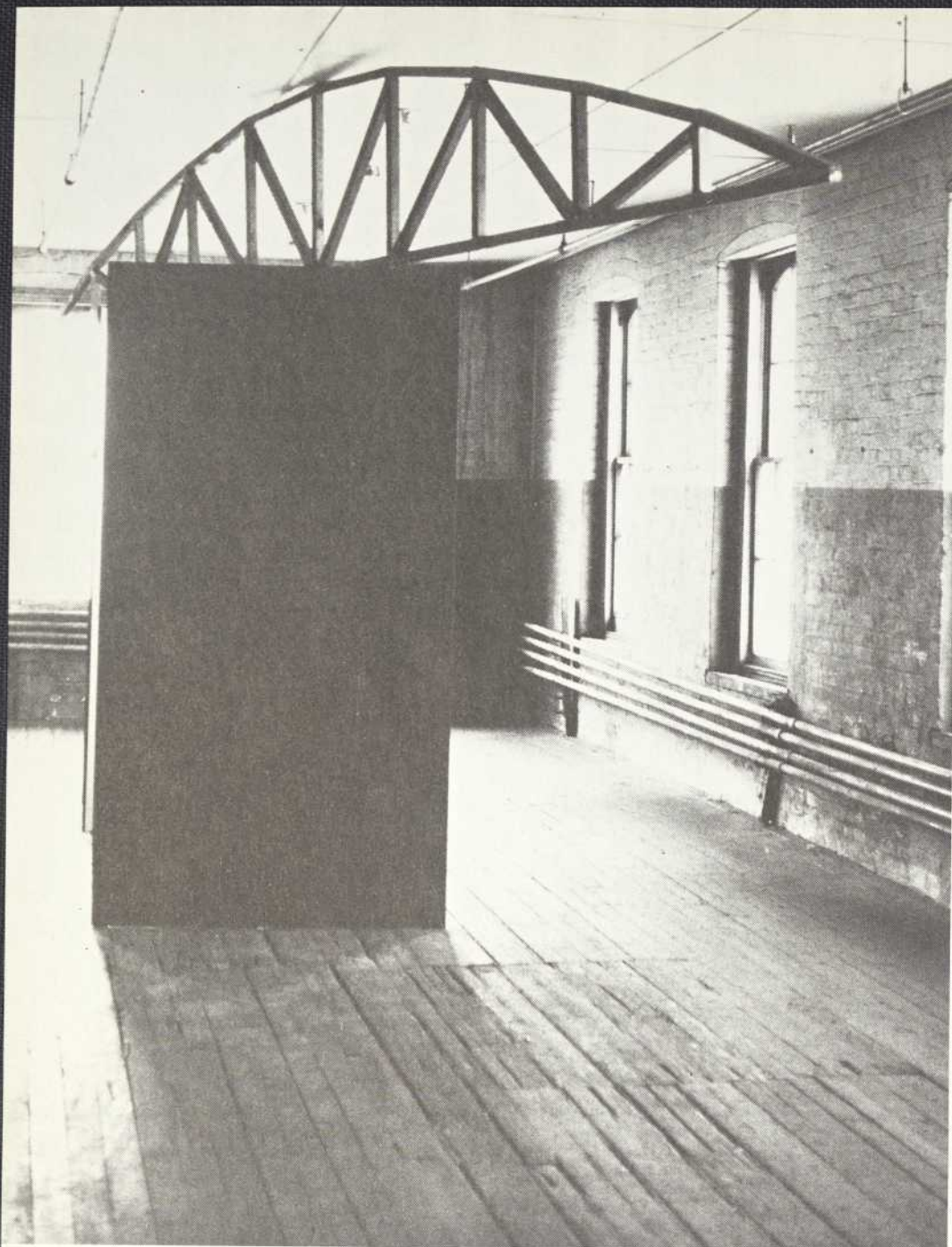
Roland Barthes, Paris, Seuil, coll. Écrivains de toujours, 1975.

Fragments d'un discours amoureux, Paris, Seuil, coll. Tel Quel, 1977.

Leçon, Paris, Seuil, 1979.

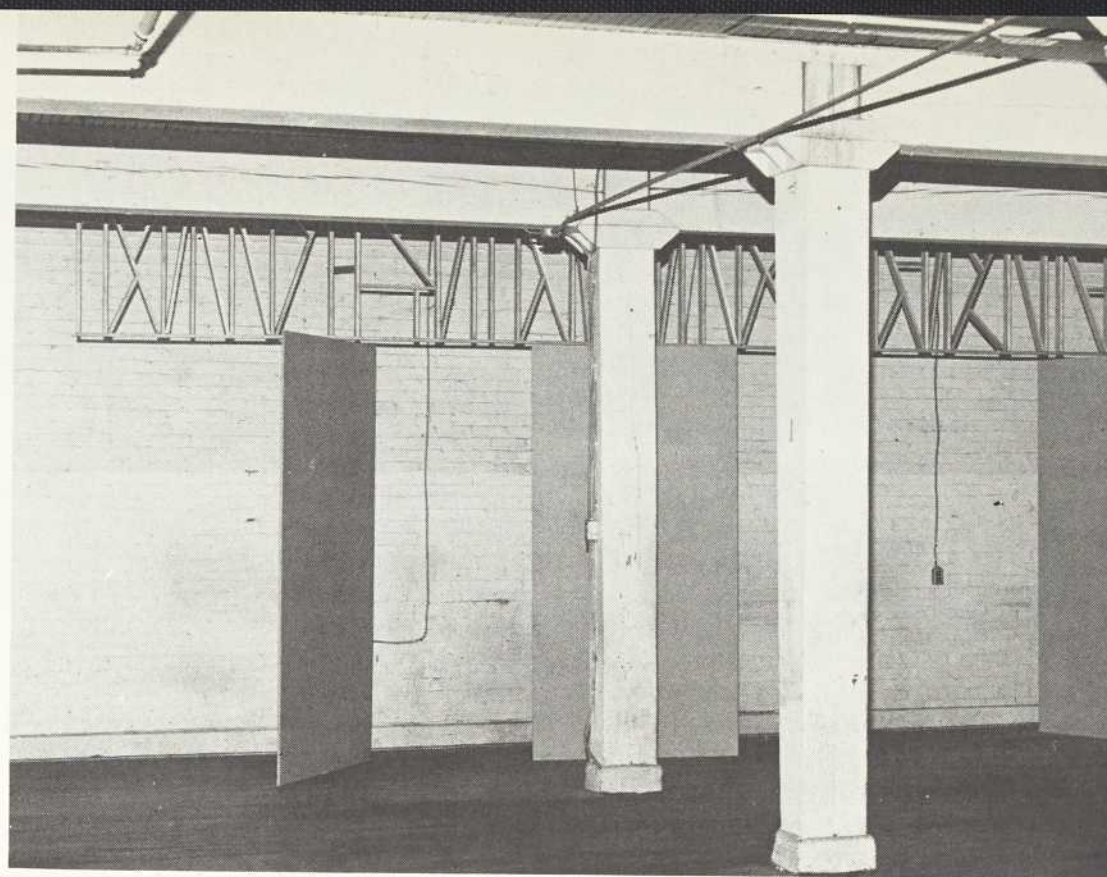
Sollers écrivain, Paris, Seuil, 1979.

La chambre claire (notes sur la photographie), Paris, Seuil/Gallimard, coll. Cahiers du cinéma, 1980.



Circumferential Arch, 1978, 2" x 2" fir, chipboard, creosote, 609.6 x 121.92 x 304.8 cm

photo: Elizabeth Ewart



Top-Span, 1979, 1" x 3" pine, chipboard, 883.92 x 121.92 x 332.74 cm.

ELIZABETH EWART

AT P.S. 1

by Rick Rhodes

Two years ago Elizabeth Ewart made her first mature sculpture, a piece called *Circumferential Arch* that she built in her New York studio. There was room on all sides of the structure to walk around and consider different views, which granted the piece an independence from the rest of the space as well as a self-centered quality. But the independence was not full; other factors worked against it. One of them was that the sculpture also fit between the floor and ceiling and thus had a real, though subtle, reliance on the room for support in order to remain standing. Another was that the two component sections — rectangular planes of chipboard rising vertically to support a fretted wooden arch overhead — worked at different purposes, undermining the cohesiveness of the visual whole. Although encircling movements seemed to divide the sculpture against the room, the piece actually opened to the larger space. It was poised to become environmental.

The work made since has fulfilled that promise. Each succeeding piece of sculpture has taken a firmer grasp of the surrounding space so that now, with her installation at P.S.1 in New York, Ewart's work rivals the best in the field. How ironic it is then that the basis for the strength in the work is that same ambiguous independence of the structure from the room which appeared to contradict the spatial aspirations of the first piece. The aloof but merging quality which it grants the sculptures allows them to mediate between the viewer and the space. This independence sustains

each piece as a rational presence in the room; a presence that makes the full dimensions of the environment present to the viewer without the usual approach of incorporating overt behavioral schemes or scale-enlarging conceptual contexts. The structures alone are able to take in the physical and emotional character of the space.

Consider *Circumferential Arch* again. Although somewhat inchoate compared to the later pieces, it contains the fundamental features that make the sculptures work. The most crucial is its dual nature or bicameral construction: a bottom section of three planes, two of them paired, and a top section composed of the arch and its diagonal fretwork. This division establishes the working of the structure in space. The baseline of the arch, by running parallel to the floor, creates a hold over the space directly below like a barrier descending to the floor which the planes then cut through and dissipate. The planes act as gates allowing one side of the sculpture to flow into the other, opening room to pass through the piece as well as around it.

Since we move with the planes, they objectify a sense of ourselves moving. But they also objectify the room by their positioning. Two of them are grouped so that it is physically impossible to move through them. The space closes down, we stop and turn to the larger space exactly the way we do when we reach a corner of a room. The lone plane, on the other hand, is skirted

like a wall. Our most general awareness of interior space, of its corners and walls, is reconstituted in this way.

But hovering overhead, while our attention is body-bound to the planes, is the shallow arch. Although it establishes a context of containment for the planes below, it remains a thing apart, cutting obliquely over the tops of the planes and projecting half out into empty space. It is like a detached mental overview that is able to reach out from a physical base to take a still more general view of the room. After all, the arch is circumferential, meaning it is part of a circumference of a circle, a piece of the whole the way the room is just one part of the building. Its fretted, many-jointed construction, in contrast to the uniformity of the planes, strikes me as an analogy for the viewer giving thought to what is taken in through the senses.

In this way Ewart embodies both the viewer and the space in the single but divided agent of her sculpture. It is a deep and beautiful invention which grows more so as it becomes more flexible and adaptable as it does in the next piece Ewart built, *Top Span*. In this piece, a more complex top section runs at a substantial length parallel to a studio wall. The four planes again refer to directions and movements within the contained, box-like space of the room. There is also less space to move around the planes, at least on one side, so that the sense of moving under an overhead construction assumes dominance. Yet there is enough

room on the other side to stand back and get what amounts to a profile of the situation. Although the span is an irregular mix of rising and sloping lines, the internal frets resolve it into a symmetrical progression that ends truncated on the window side. The horizontal uniformity of the span is now sectioned, divided within itself, like the space below the planes or even like time that is experienced through movement as a series of moments. The truncation is a clipping of space, an awareness of being a part within a whole as was the circumferential arch of the earlier piece, but it also recognizes the spatial presence of the window as an interruption in the flow of the interior space.

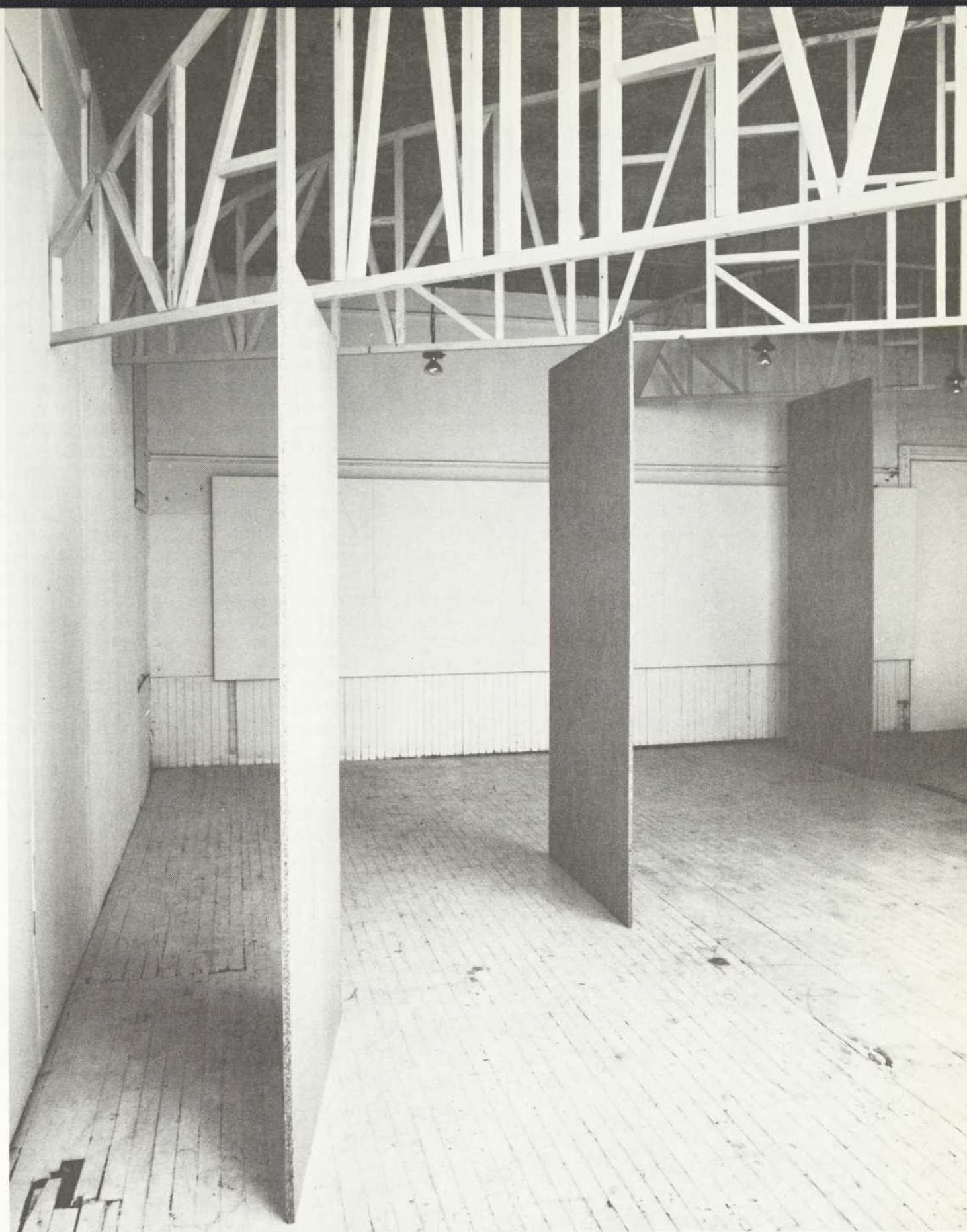
Two-point Abutment, which followed, uses the window as a positive spatial component. Its two-and-a-bit negative arches balance on two single planes with a weightlessness that is an analogy for light entering the room. The piece is positioned barely a foot out from the wall, making it — like a window — something to be considered from one side. The aborted arch farthest from the window complements the viewer's awareness that the space from the outside carries only so far into the room.

Two-way Closure contrasts radically with the openness of the *Abutment* piece. For the first time Ewart pairs spans, and the space below is filled with planes. The sculpture is constructed between two pillars and the space between them looks tightly compressed. The two spans rise in opposition to each other — one to a high point left of center, the other to a point on the right. The overlapping planes underneath comprise a concave or convex space depending on which side of the pillars you are on. The bow of this space is decentered so that one side of the curve is more shallow than the other. From one side of the piece it looks like a receding, cupped-space that one is aware of as a projection of the space on *this* side into the *far* side of the pillar; from a reverse position it projects forward.

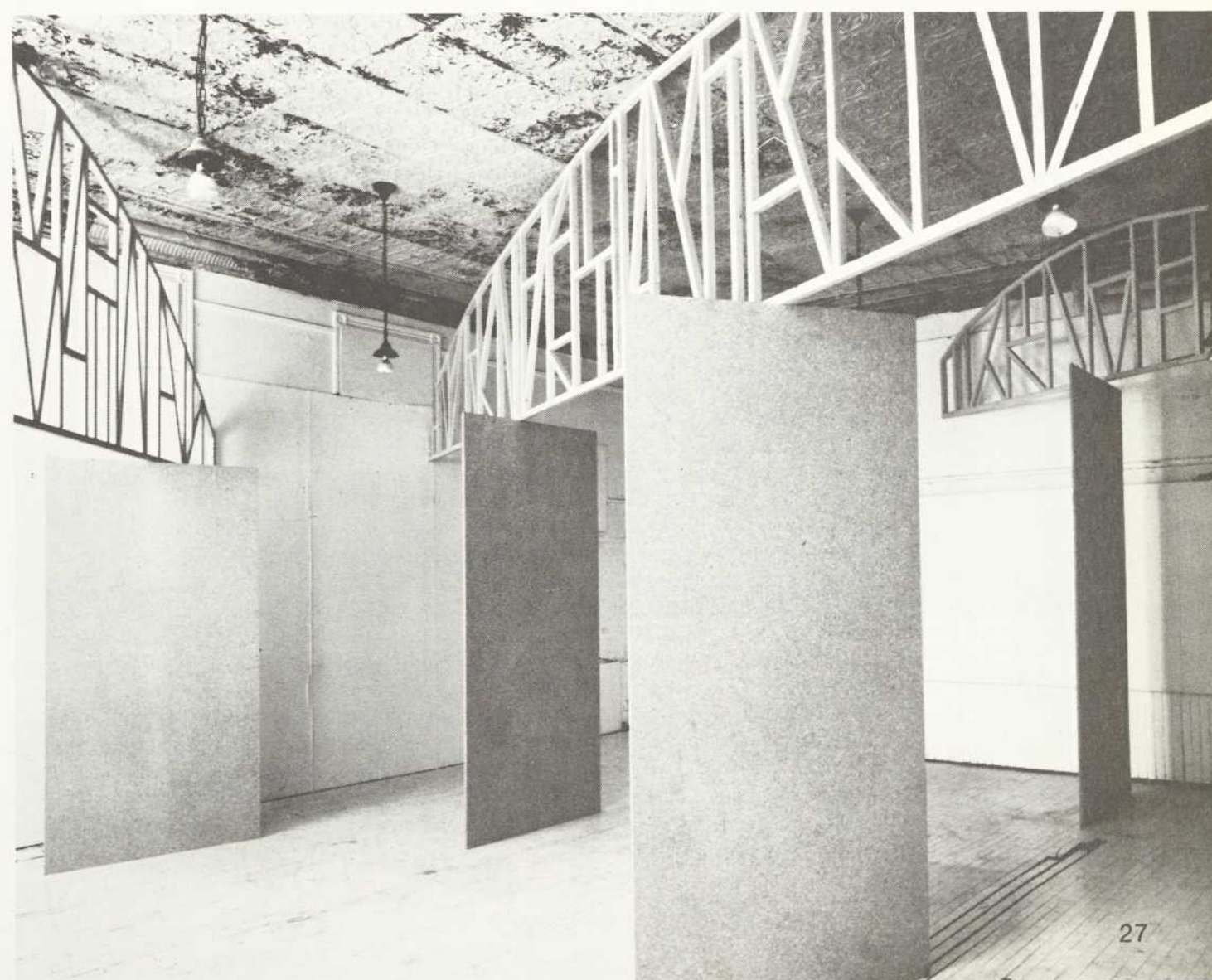
A second pillar piece, which pairs a circumferential with an elliptical arch, elaborates themes implicit in the first one. In the second piece the shallowness to one side of the bow is a corollary to the way the two arches visually pull away from each other as a result of the built-in perspective of the elliptical arch. The curves, top and bottom, can be said to graph a psychology of the way the pillars — or any incident with the flux of space — create a need to decide a breakpoint between what is considered to be here or there, now or then. The pulling away of the elliptical arch and the bow of the planes makes concrete the awareness that the viewer regards space with a possessive, self-centered intent: this side differs from that side because I am here.

The succeeding series of work, *Structures of Light 1-3*, take their source from the window again. This time a box matching the width of the window rests on a plane that is as high as the window sill. Each box is constructed from a series of frames each of which have a differently-placed cross strut. In the first two pieces the struts are placed randomly. In the last one a system includes horizontal, vertical and diagonal struts, plus one strut for each combination of adjoining sides. There are nine frames in all, including an empty one. The struts mark each level of the box's making. Seen against the window at first, they look quite flat but then the levels begin to assert their independence. They separate and fill out in a similar way to how space outside the window loses its picture-like quality and begins to assume an individuated character as we look. And though the sculpture refers to looking out a window, it is not a viewing device linked to a content outside. It works abstractly, by analogy meaning, it moves towards the mind as does the construction advance inwards from the window.

Of all Ewart's work the *Structures of Light* are closest to becoming models of the viewer. They connect with the space but they do so with such self-containment that the effect is human rather than architectural. The reduction of the height of the plane, although it de-



P.S.1, Room 206, New York City, 1980, 2" x 2" fir, chipboard, 914.4 x 762 x 396.24 cm; photo: John Ferrari.



depends on the height of the window from the floor on site, seems in direct proportion to our own loss of body awareness looking through a window. The act is primarily mental; movement is limited to a range in front or slightly to the side of the window just as it is around the piece.

With this short overview of the work one can see the progression of concerns: to build a sculpture than can tap both physical and mental apprehensions of space, then direct it to larger and larger spaces after the sculptures are also shown to be subtle enough to reflect specific details of the space and the viewer's awareness of the space. The P.S.1 piece, shown there from mid-February to early April, synthesizes all these concerns into a work that registers fuller dimensions than ever before.

There are three arches in the pieces: circumferential, elliptical and one based on a French Curve. The circumferential one is closest to the door into the room and cuts across the first corner inside at almost a forty-five degree angle. The ceiling is thirteen feet high and the arch fills the top five-and-a-half feet. It is the lowest of the three arches. One plane, to the left side looking from the door, angles in towards the wall. One on the right angles out from the wall. The planes make one conscious of being in a corner with space both advancing towards and receding away. This is our most fundamental awareness of space presented in a single frontal view. The self-centeredness of the position receives further support overhead from the partial circle that reminds us that we are the center-points of the space through which we move but that

our position, though contained, is relative and partial. By putting the corner arch first Ewart stresses that our first sense of any new space is of ourselves within that space.

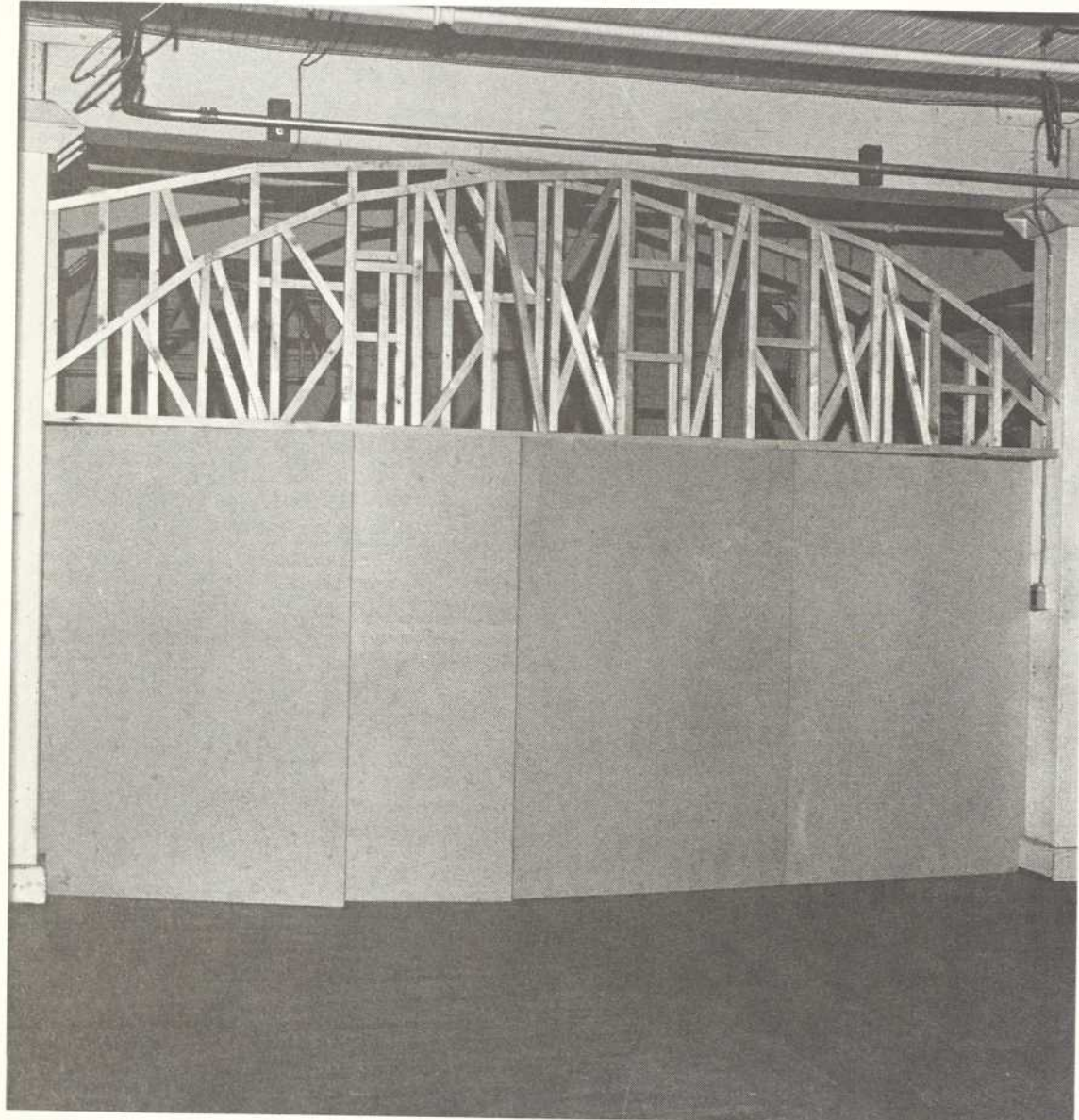
The second arch, and the longest of the three, is the elliptical one. Its baseline is a foot higher than the bottom of the circumferential arch, and it joins, at an oblique angle, the two long walls of the room. It is supported by two planes; one is parallel to the door wall and reinforces the awareness of the containing walls of the space; the other is almost at a right angle to the arch itself and works in a compass-like fashion to suggest that the arch, in imitation of ourselves, pivots from the inside wall to scan the windows on the outside wall. Here, out from the corner, in the middle of the room, the space is larger and the view outside the window makes it immensely so. The ellipse corresponds with the spatial and emotional change that has occurred as it widens from tightened ends to arc broadly over the room. Its acknowledgement of the space outside is especially moving. The view is of New York in the distance, a city of rivers and bridges which Ewart's structures in their own way resemble. There is a rooting to place through the sculpture that is stronger than in any of the other pieces. I think of Turner's elliptical compositions and the way he used them to bring a sense of distance into the foreground of paintings such as *Petworth Park*. Ewart's arch has a similar role. With the planes and the awareness of gravity of which they make us conscious, Ewart is able to link the ellipse and its abstract description of distance and time to a body sense. Defined in this way, time is a rising and falling of space in relation to the

body. The ellipse, as a second stage to the piece, marks a loss of self-consciousness as we advance into space, aware that precedents and antecedents exist in addition to the fullness around us.

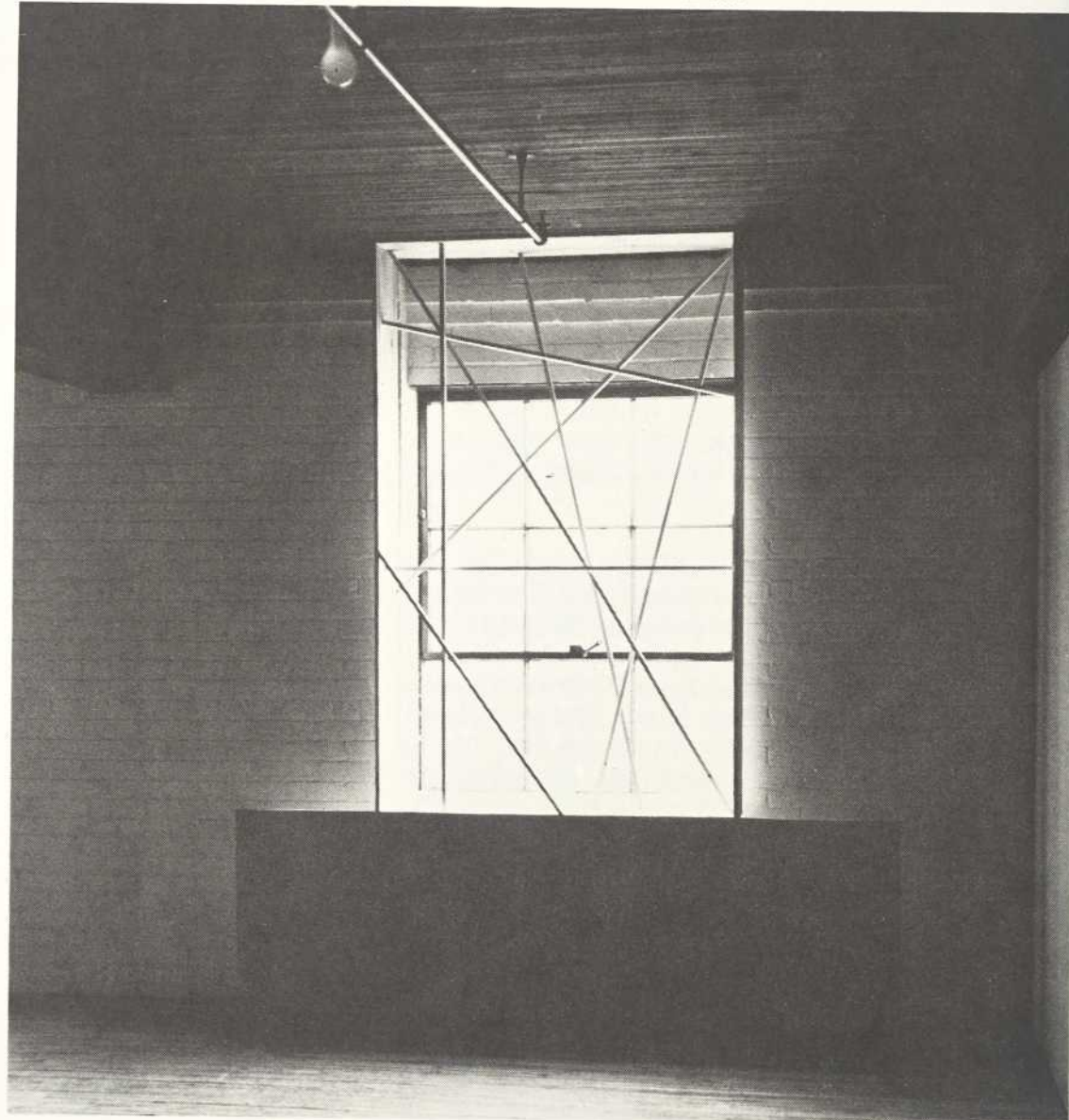
The third arch, a foot higher still, joins the back wall to the window wall. The slow side of its French Curve slopes towards the windows, giving the arch a look of pulling back into the room from the space outside. The single plane below is parallel to the long walls and reminds us again of the physical limits of the room. Its height, almost ten feet, checks the horizontal expansiveness of the long elliptical arch. The piece is closing down and this second corner construction reasserts a concrete awareness of the room over an emotional one. Yet the space is not diminished. On the contrary, we are at its loftiest end, underneath an arch that fuses characteristics of the other two arches in its curve and speaks to our sense of uplift. Turn and look towards the door and the space steps down: the space has been completed.

The P.S.1 piece is, to my mind, one of the most eloquent of recent sculptures. It is formally beautiful, conceptually deep and emotionally satisfying. At its heart is the sense of an individual able to marvel at being in the world. This is the purpose of merging the viewer and the space into a single structure which, with subtle irony, allows the viewer to take hold of the space slowly, at a distance, as it were. This distance expresses the estrangement that underlies our self-centeredness in space, a self-centeredness reproduced by the sculpture's construction. Marvelling bridges the gap. ■

Two-Way Closure, 1979, 2" x 2" spruce, chipboard, 396.24 x 30.48 x 298.56 cm.



Structure of Light, 1979, 1" x 2" pine, chipboard 243.84 x 33.51 x 274.32 cm.



CONVERSATION

ENTRE MICHEL DENÉE

ET PIERRE BOOGAERTS

“Je pense que le point fondamental qu'on aurait en commun est un point théorique qui est de définir le discours artistique comme un discours mythique, c'est-à-dire comme un discours utilisant des analogies entre la nature et la culture.”

Conversation enregistrée

le 13 décembre 1979

à Montréal

(à l'occasion de l'exposition de Michel Denée à la galerie Gilles Gheerbrant)

Pierre Boogaerts: On pourrait commencer par les premières impressions que j'ai eues devant tes travaux, certains rapprochements que j'ai faits avec mon propre travail, ainsi que certaines divergences. Commençons par les rapprochements.

Le principal, me semble-t-il, c'est que le résultat esthétique que sont tes plaques est peut-être moins important que le sens du travail. En quelque sorte ce avec quoi tu travailles, c'est le sens des choses, c'est la manipulation d'éléments abstraits et non pas l'esthétique d'un objet.

Michel Denée: C'est ce qui différencie l'art de l'artisanat.

P.B.: Je ne sais pas parce que ce qui semble caractériser beaucoup d'oeuvres contemporaines, c'est justement l'absence de sens philosophique ou idéologique par exemple, non pas une absence de réflexion mais tout simplement on se contente de ce que l'on voit. “What you see is what you see”.

M.D.: Oui, c'est un problème historique beaucoup plus grand...

P.B.: O.K., tu as lâché le mot: historique.

M.D.: L'art s'est toujours mesuré à un texte ou un contexte littéraire, philosophique, mystique. En Orient, c'est par les textes des Védas, de l'Islam, du Bouddhisme etc.; en Occident, c'est Homère, la Bible, Platon... et auparavant l'art était tellement intégré aux rituels magiques et religieux que l'on ne l'y reconnaissait même pas. Mais au 19^e siècle la faillite des idéologies religieuses et philosophiques a amené les sciences humaines, Freud, Marx, le scientisme et c'est dès cette époque que naît le mythe de l'art pour l'art, le mythe d'un formalisme absolu; l'art échappait aux

curés pour tomber dans les bras du grand inquisiteur scientifique. Je pense que ce qui est dommage, c'est qu'on a perdu, dans ce discours de l'art qui parlait de lui-même, toutes ces références, disons, cosmiques.

P.B.: Pourtant dans cette période moderne il y a Kandinsky, Malévitch, Mondrian, Newman... Chez eux, il y a beaucoup de références théosophiques - ou surréalistes.

M.D.: Oui, c'est un paradoxe. Je pense que l'art est ce qui pense le paradoxe et la contradiction grâce à l'analogie. Je bute souvent sur ce paradoxe. J'utilise souvent un langage de type constructiviste pour analyser ce vieux contenu magique, mythique qui hante l'art.

Je ne veux pas réintroduire un sens religieux mais le sens est toujours religieux, le non-sens est magique. L'art est une question qui oscille toujours entre les deux. J'aime bien et je déteste ces deux tendances: d'un côté l'épistémologie, l'art comme exercice linguistique; de l'autre, l'art et sa tradition millénaire, c'est-à-dire comme moyen de communiquer avec le cosmos, la nature, de se situer dans l'univers.

P.B.: Utiliser des moyens structuraux, constructivistes, formalistes pour penser le paradoxe grâce à l'analogie et en sondant le contenu magique ou mythique de l'art, tenter de se situer dans ce qui nous entoure, se situer dans l'univers. Cette description de ton travail me semble coller au mien quoique je n'ai pas utilisé le mot “analyser”. Je pense que mon travail ne peut être scientifique, mais qu'il est seulement comme un reflet de certaines constatations. Tout comme chez toi, je ne pense pas qu'il s'agit d'analyse...

M.D.: C'est une déconstruction. Par déconstruction, j'entends que mon but n'est pas d'établir un discours du type tautologique comme dans la logique, une sorte de culturalisation de la nature à sens unique, mais c'est une sorte de déconstruction du langage, c'est-à-dire que j'essaie de faire coïncider le contenu le plus abstrait avec son contenant le plus matériel qui pour moi est la relation gravité/lumière/son. Par exemple, les icônes suivent cette relation de près. Tu as la masse du bois, une sorte de petit autel portatif

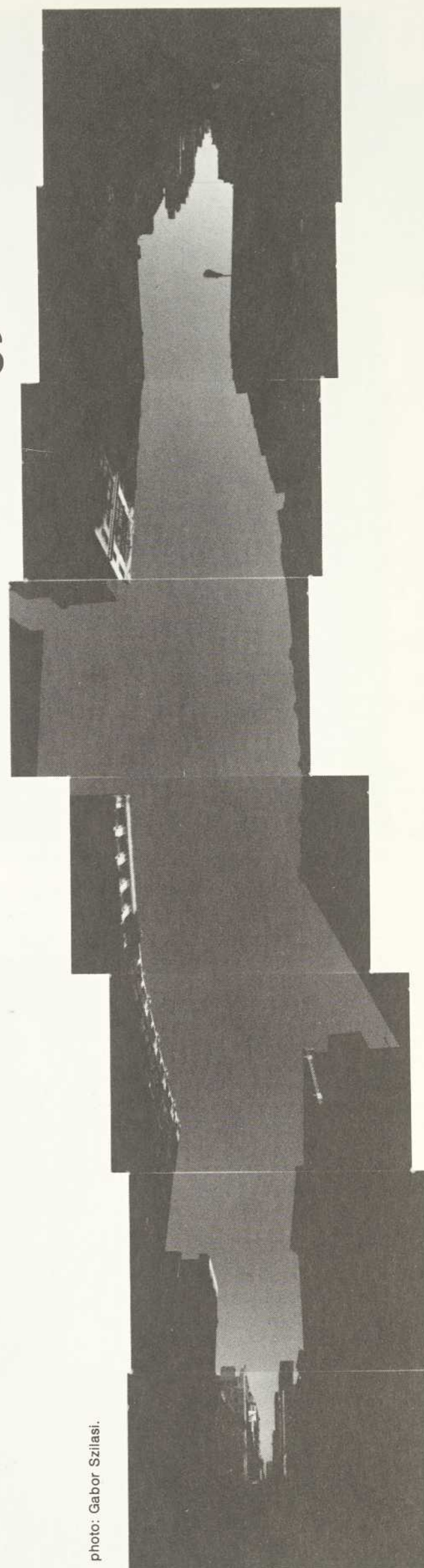
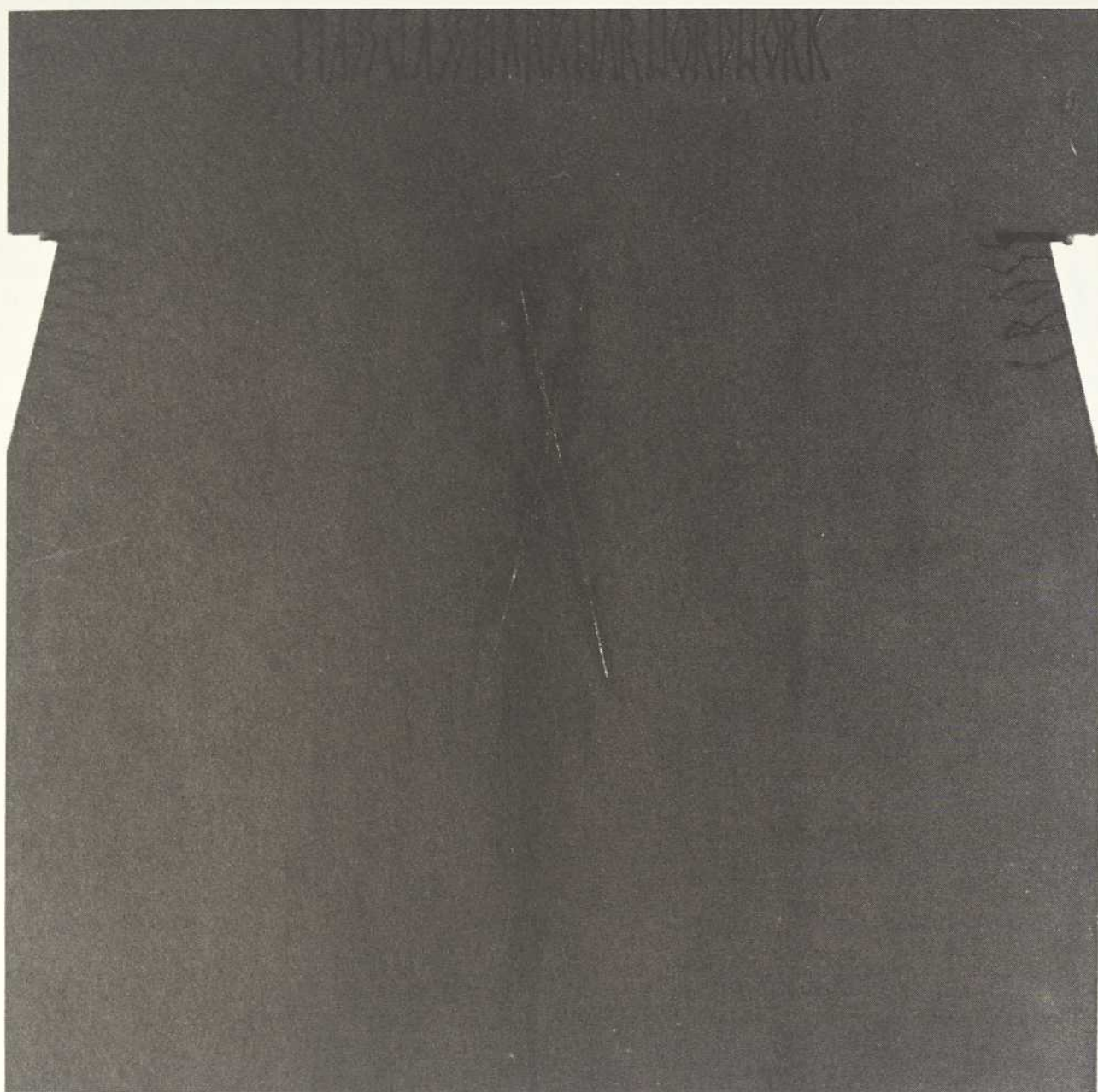


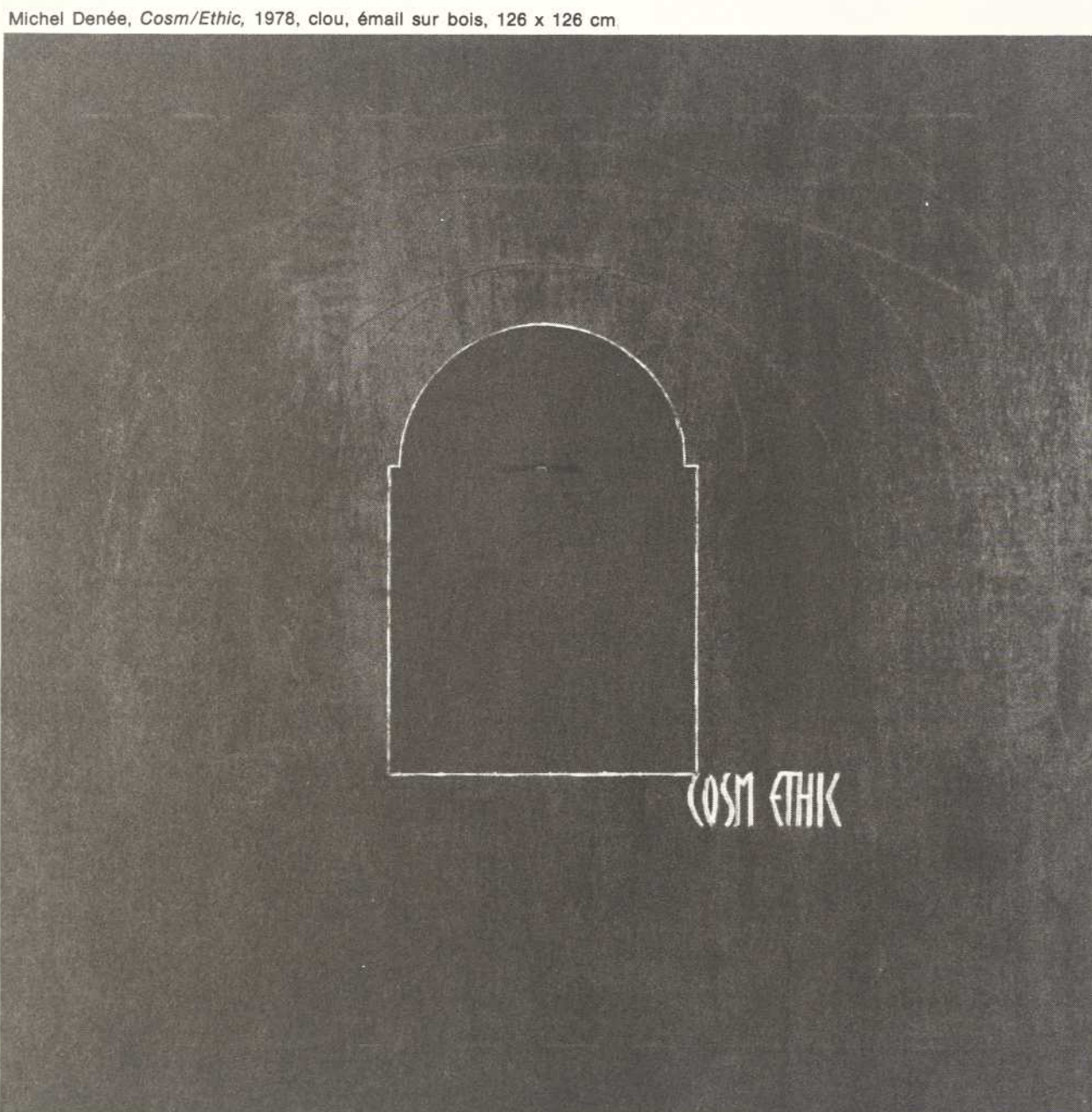
photo: Gabor Szilasi.

Pierre Boogaerts, *Série écran: ciels de rues* (26th Street), N.Y. 78/79, 1978-79, 8 photos couleur, 30.64 x 60.96 cm chacune, courtoisie Galerie Gilles Gheerbrant



Michel Denée, *Cross Crotch*, 1978, clous, émail sur bois, 126 x 126 cm

photo: Pierre Boogaerts



Michel Denée, *Cosm/Ethic*, 1978, clou, émail sur bois, 126 x 126 cm

photo: Pierre Boogaerts

pour la gravité; les couleurs sont souvent violentes, émaillées; de l'or pur pour mieux capter la lumière et le mot écrit est toujours là pour activer le tout par le son. C'est pour les mêmes raisons que j'utilise la planche clouée, coupée, gravée, puis des couleurs émail parfois et évidemment les jeux de mots français et anglais. Ça m'a toujours frappé de voir aussi dans le rituel tantrique les initiés résumer des milliers de vers en une syllabe dans la vibration d'un mantra et de l'articuler à la vibration purement visuelle du mandala. Ils y mettaient aussi leur corps, par le yoga, donc le corps pris dans la gravité, la pesanteur et ainsi ils atteignaient l'illumination, le cosmos devenait une immense enluminure.

P.B.: La gravité et le son, c'est évident dans ton travail, la lumière l'est moins parce que je ne trouve vraiment que certains petits reflets que tu as avec l'émail que tu emploies, mais j'aurais de la difficulté à qualifier cela de lumière, c'est plutôt l'illumination du sens. (rires)

M.D.: La lumière, c'est aussi la mise en page, le passage de la masse, de l'arête à la surface, la calligraphie. Je sais c'est peu évident, de même pour le son, chez moi c'est un son muet qui est fait d'harmonies visuelles...

P.B.: Tu as un son de lecture intérieure.

M.D.: C'est exact... Je suis obsédé par les rapports du verbe à l'image. Les modèles de l'univers, la structure des molécules, des propagandes, tous les problèmes fondamentaux de la connaissance se ramènent toujours à des rapports de l'image aux textes. L'art en dernier recours se mesure toujours au texte de l'histoire de l'art.

P.B.: "Gravité/lumière/sons" ne sont-ils pas simplement des réflexions sur les média — en parallèle à une réflexion que tu fais sur le sens. Dans mon travail également j'essaie d'atteindre le sens par les média et les média par le sens. J'ai la lumière mais je n'ai ni le son et surtout pas la gravité. C'est, je pense, un point qui nous oppose: Je dirais que ton travail est terrestre, chez moi, il est aérien. Tu insistes sur la gravité, sur la terre donc. La couleur que tu utilises est le brun alors que je regarde le ciel et j'utilise le bleu. Car cette pesanteur, je n'y crois absolument pas en photographie; elle n'existe pas, c'est un monde d'apesanteur, c'est pour cela par exemple, que l'architecture dans mes photos est "sans dessus dessous", cela n'a plus de sens; d'ailleurs dans la caméra du photographe professionnel, l'image de la réalité est à l'envers. Également, c'est un non-sens de parler de proportion dans la photo — il n'y a pas d'échelle...

M.D.: En effet, mais je dirais que la photographie c'est aussi le discours, de la perspective scientifique du *quattrocento*, celui de la *Camera Obscura*. J'ai toujours vu la photographie comme une réduction de la lumière à son état chimique et la lentille est une pierre philosophale qui transmue la réalité en en supprimant le poids, son architecture ultime, pour la transmuier donc dans un signifiant purement lumineux. Et ton travail... moi j'établirais un parallèle avec cette sorte de perspective à la Tiepolo qui est l'apothéose de la perspective italienne qui cherche une ouverture sur l'infini solaire au-delà des nuages... C'est une sorte de machine à lessiver cosmique!

P.B.: Ah! J'aime bien cette expression...

P.B.: Mais pour revenir aux choses qui nous rapprochent... Je pense à l'aspect "totem" de ton travail, comme du mien. Tu pars de formes élémentaires...

M.D.: Ou de mots fondamentaux.

P.B.: De choses minimales, d'archétypes...

M.D.: C'est ça.

P.B.: Et par certains jeux de synonymes ou d'échos, tu en arrives à une construction d'une réalité...

M.D.: Oui, ou à une déconstruction.

Pierre Boogaerts, *Série écran: ciels de rues* (Cedar St. and Pearl St., N.Y. 78/79, 1978-79, 7 photos couleur, 30.64 x 60.96 cm chacune, courtoisie Galerie Gilles Gheerbrant

P.B.: Tout comme en utilisant la photo, j'utilise son imperfection, sa partialité, sa... *schématisation* dans sa reproduction de notre réalité, ce qui en fait une image culturelle. La culture est le pourquoi de mes images, c'est là que je retrouve les mythes. Le ciel par exemple....

M.D.: Oui, mais attention, le mythe est un discours entre la nature et la culture.

P.B.: Oui, absolument.

M.D.: Je pense que le point fondamental que nous aurions en commun est un point théorique qui est de définir le discours artistique comme un discours mythique, c'est-à-dire un discours utilisant des analogies entre la nature et la culture. Tantôt ce sera la gravité, la lumière, ou même le son qui seront aux pôles de ce dialogue.

Ce qui m'a frappé dans ton travail (*SÉRIE ÉCRAN: ciels de rues*, N.Y. 78/79), c'est d'avoir su créer un espace béant, vaginal, malgré l'espace phallique centré et hiérarchique de la caméra. L'espace y est ouvert comme dans les mandorles du Roman, les arcs brisés du Gothique. Ça contraste parfaitement avec l'architecture externe de ta mosaïque de blocs photographiques... Enfin, c'est une pyramide malgré tout.

P.B.: Oui, absolument, c'est une pyramide, d'ailleurs les travaux qui ont suivi le prouvent.

M.D.: Il y a contradiction entre espace intérieur et extérieur.

P.B.: Je trouve que les deux sont liés... Pour ma part, ce n'est pas une contradiction... au contraire!

M.D.: Une complémentarité.

P.B.: Une analogie.

M.D.: Une inversion.

P.B.: Oui, si tu veux, mais c'est tellement imbriqué, tellement lié car c'est la construction de l'un qui fait voir l'autre et inversement... Je pense que l'on pourrait remonter jusqu'à la caméra elle-même, lieu de rencontre d'une dialectique intérieur/extérieur. La caméra en un sens est phallique, d'accord, mais il n'en reste pas moins que la lumière pénètre dans l'ouverture ronde de l'objectif, l'extérieur-mâle et l'intérieur-femelle sont déjà liés, imbriqués au départ. On pourrait dire que l'espace vulvaire est au centre de l'architecture phallique des photos (et des bâtiments représentés) comme l'objectif et la chambre noire (ventre) sont au centre de l'appareil: la forme en amande du ciel, produite par la perspective correspond au jeu d'ouverture et de fermeture du diaphragme de l'objectif. C'est l'union de contraires qui, pour moi, rend encore plus évident que dans le processus même de montrer (processus pas seulement photographique), il y a celui, contraire, de cacher.

M.D.: Il y a encore une autre chose qui me tracasse c'est de ne plus croire à l'originalité, aux progrès dans la création. Chaque époque abandonne puis reprend certains signifiants de la lumière et de la gravité. Je ne pense pas qu'on puisse inventer une forme originale et moi fondamentalement je pars toujours de "ready-made".

P.B.: Encore quelque chose qui nous réunit.

M.D.: Oui, en effet... Je prends souvent le plan exact des proportions d'un tableau, le plan d'un lieu, d'un temple, des mots fondamentaux du discours poétique, religieux, philosophique. Je pense que l'intuition, la sensualité, c'est merveilleux dans la vie, dans l'inconnu de la vie, mais une fois que tu fais une oeuvre d'art, tu es dans un univers fondamentalement stérile, mort, qui a ses propres lois.

P.B.: Je rigole parce qu'on se rejoint et qu'il y a un gouffre en même temps. Depuis le début de la conversation, c'est évident que la religion...

M.D.: Mais, c'est pas la religion, c'est une forme de langage.

P.B.: Oui, mais tu utilises ce "rapport cosmique" dont on parlait tantôt...

M.D.: Oui, Qui sommes-nous? D'où venons-nous? Où allons-nous? Le corps dans l'univers. Oui.

P.B.: Je disais: J'ai l'impression que tu fais ce discours-là par l'intermédiaire d'une certaine religion, qui est la religion occidentale...

M.D.: Les deux mille ans d'histoire judéo-chrétienne, oui.

P.B.: Alors que ces références-là, je ne les ai absolument pas.

M.D.: Mais si, tu les as. La machine photographique que tu utilises, c'est une machine — on parle souvent de cet espace phallogratique de la machine — la photographie est, par son signifiant de base, un discours religieux du monde...

P.B.: Je dirais plutôt cosmique! Mais, ce que je veux dire c'est que ton discours fait référence directement à une religion, ce que je ne pense pas que la photographie, ou ma photographie fasse. C'est au niveau du discours, par exemple, le fait que tu utilises des plaques, que tu graves des plaques, que tu les crucifies...

M.D.: Pour la gravité...

P.B.: Oui, bien sûr, mais tu fais référence aux plaques de la religion, aux tables de la loi, tout ton travail fait référence à la loi.

M.D.: Oui, mais si je grave c'est pour parler de la face cachée de l'écriture: c'est la pointe qui tue, qui écorche pour graver le sens dans la masse. Je décompose l'écriture, le tableau, en "gravité-écriture" et en "lumière-lire". Le son est le troisième élément de cette grammaire générative de la pensée et de l'univers, il flotte entre les deux avec ses proportions harmoniques.

P.B.: En disant que tu faisais référence à une religion bien précise, je ne voulais pas dire que tu faisais un travail de religieux ou un travail de... bénédictin (rires), mais j'avais l'impression que l'esprit de nos travaux à ce niveau-là, tout en recherchant la même chose — soit ce sentiment cosmique dont on parlait tantôt — est très différent. C'est que l'imagerie que j'utilise est actuelle, même si la photographie introduit l'élément du passé, il s'agit d'un passé récent alors que le passé que tu utilises dans tes travaux est un passé que j'appellerais ancien...

M.D.:...archaïque...

P.B.: Je ne sais pas, parce que, en disant archaïque, je trouve archétype et là je n'y m'y retrouve aussi.

M.D.: Mais tu es plus discret. Chez toi, la religion ou le mythique vient par connotation tandis que chez moi, c'est à un niveau plus direct. Je prends la croix en tant

photo: Gabor Szilasi.

que symbole avant de la déconstruire en analogies de formes, de sons et de sens... Toi aussi tu utilises la croix...

P.B.: Oui, depuis très longtemps, je l'utilise parce que la croix ou le quadrillage, c'est la même chose.

M.D.: C'est vrai que toi tu prends un élément du quotidien, très dilué, et petit à petit avec ta géométrie optique tu arrives à un résultat cosmique ou mythique, ou archétypal. Moi, c'est le contraire, je pars souvent des archétypes pour parfois obtenir un résultat purement constructiviste et géométrique.

P.B.: On parlait tantôt de quelque chose qui nous réunissait: l'utilisation du "ready-made". Tu utilises des formes élémentaires qui existent, j'utilise la photo. Dans mon travail j'utilise ce "ready-made" comme moyen pour m'inscrire dans une réalité physique: c'est aujourd'hui que j'existe, avec la réalité d'aujourd'hui. Pour moi, c'est un aspect très important dans ma conception, dans ma façon de vivre, dans mon travail. Comment fais-tu pour que ton travail soit un reflet de la réalité d'aujourd'hui?

M.D.: Je ne crois pas au présent, je ne crois pas au progrès qui est pour moi une sorte de mythologie qui

vient du vieux discours judéo-chrétien et qu'a repris le mythe du scientisme. D'autre part, un certain souci théorique me fait vivre au présent. Mais, j'aime autant Mallarmé que Derrida, Maître Eckart que Lacan. Les trois quarts de mon temps, je les passe au bord du fleuve Saint-Laurent à pêcher. En un sens, je vis dans un monde archaïque.

P.B.: Quand je disais que je donnais de l'importance au temps présent, ça ne supposait pas que le temps présent était hiérarchiquement supérieur. Mais, dans un sens, moi aussi, les trois quarts de mon temps, je les passe à l'intérieur, alors que les images que je propose sont des images de l'extérieur.

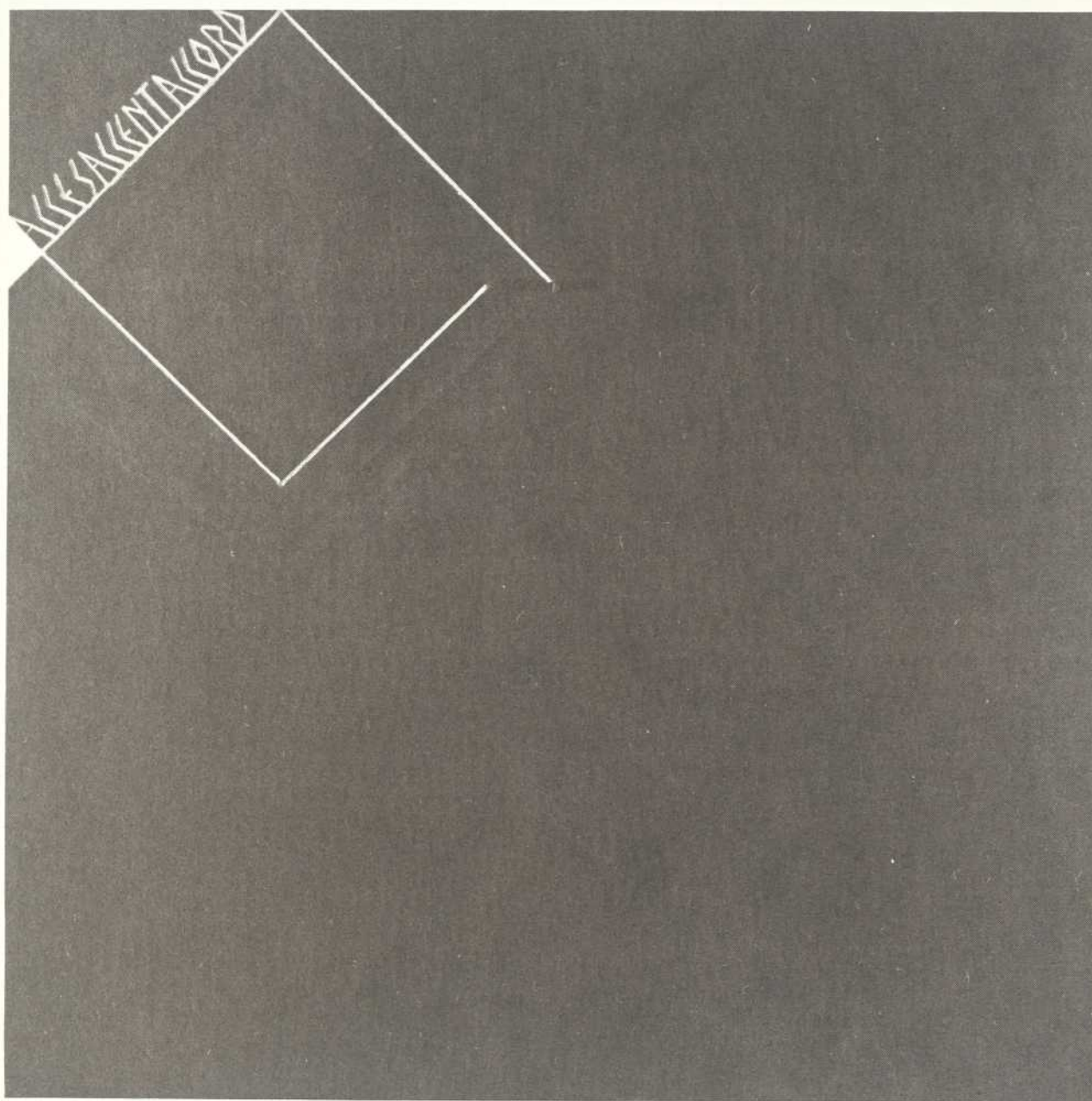
M.D.: Mais quand même, tu es intégré dans la civilisation urbaine, tu utilises la ville, tu t'y reconnais, tu l'aimes.

P.B.: Je ne sais pas si je l'aime mais je suis dedans.

M.D.: Moi j'ai été forcé de vivre en ville depuis mon départ pour New York et les autres villes canadiennes et américaines. Pêcher me tient lieu de terroir. Le fait de vivre pas mal de temps à Montréal, d'aller pêcher, braconner dans le Saint-Laurent, de revendre mon poisson dans les tavernes de l'est, tout cela m'aide à m'intégrer dans un milieu naturel même s'il est urbain. Et surtout dans ce milieu "naturel", il y a cette discontinuité fondamentale entre le français et l'anglais: le joul, avec ses mots manqués, inventés, divisés, puis ces silences blancs qui surgissent ainsi entre l'anglais et le français. Mes jeux de mots même fort savants sont une sorte de "joul mallarméen". En Belgique, à Louvain, en Philo, j'avais l'impression d'être écrasé, broyé dans un discours questionnant un discours; de même en poésie: un mot pour expliquer un mot. J'ai été à la pêche, j'ai éclaté le mot en son, en gravité, en lumière; j'ai été en Amérique et Montréal est devenu ce lieu où toutes les contradictions ont commencé à agir, à se questionner. Europe-Amérique, anglais-français, discours verbal-discours plastique, ville-campagne, etc. Je ne sais pas si c'est la même chose pour toi quand tu es venu en Amérique, à New York et à Montréal.

P.B.: Décidément on est dans les couples de contraires! C'est évident que d'être confronté à un contraire te confirme en quelque sorte dans ton passé... C'est sûr: j'allais en Amérique, j'allais dans LA ville...

M.D.: Oui, c'est ça, c'est vrai. Et moi aussi, *câlisse!* Ce que j'adore ici à Montréal, c'est cette différence nature/culture, à un niveau tellement littéral. Tu es sur l'île Notre-Dame, au milieu de la nuit, tu pêches le "doré", tu as la cité illuminée en face de toi, et tu prends parfois des poissons qui te font peur... c'est le mélange... Et je suis toujours resté dans cette putain de ville, depuis six ans je suis toujours resté dans les villes, et j'ai toujours eu la pêche comme ça pour m'intégrer dans un circuit naturel. ■



Michel Denée, *Acces*, 1979, clou, émail sur bois, 126 x 126 cm

photo: Pierre Boogaerts.

MÉTHODE DE TRAVAIL

Prendre un mot du discours poétique, philosophique ou religieux. Le dé-construire en analogies de son et de sens (français/anglais), articuler ensuite la chaîne de mots à des analogies architecturales et graphiques.

Inversement, prendre une figure classique du discours architectural et géométrique et l'articuler à des analogies verbales.

MICHEL DENÉE

PETER PITSEOLAK: INUIT HISTORIAN

by Jean Blodgett

*Peter Pitseolak (1902-1973) Inuit Historian of
Seekooseelak. Photographs and Drawings from Cape
Dorset, Baffin Island*

McCord Museum, Montreal
January 9 to March 9, 1980

National Museum of Man, Ottawa
July 11 to September 1, 1980

The Inuit of Canada, who were without a system of writing until the turn of the century, developed a rich oral and visual tradition. In recent years, their traditional skills in two-dimensional incising and three-dimensional carving have been encouraged and utilized in arts projects throughout the North. But, as Paulosie Kasadluak of Inoucdjouac says, the Inuit carve not just for the money but also in order to show what they have done as people; to show themselves to the world as they were in the past and as they are now.¹ Certainly in their art-works the Inuit — sometimes unconsciously, sometimes intentionally — tell us a great deal about their culture. Yet no artist has so consciously and conscientiously set out to record his people's history as Peter Pitseolak of Cape Dorset.

Growing up as he did in the early 1900s Pitseolak knew the old way of Inuit life, and he was a man with traditional skills and responsibilities. He was, in fact, a determined man of many talents; a successful hunter who provided for his family, who acted as camp leader, and who even made beadwork and sewed mittens and socks for his daughters after the death of their mother.² But he also had other interests; he sculpted, drew, and painted; he tape recorded Inuit songs, took photographs, made movies; and he kept notebooks and diaries. Several of these pursuits such as the tape recording and writing were undertaken specifically in order to preserve a record of the Inuit culture and most of them were regularly employed to document current events and the old way of life. For Peter Pitseolak was well aware of the increasing number of outsiders in the North and what their presence meant. Foreseeing the changes brought by the white man, Pitseolak, using the equipment and technology of these very white men as well as his own techniques, began to document his life and that of those around him for future generations so that, as he said, "my grandchildren will know what went on while I was alive."³ In 1939, Pitseolak did his first graphic works; in 1940, and probably before, he began to keep diaries and written records, and in 1942 he acquired his first camera.⁴ His creative output and documentation continued throughout his life.



Peter Pitseolak demonstrating how to set a fox trap 1957-62

In keeping with his self-appointed office of historian, Pitseolak was not only intent on recording events for posterity, he was also concerned with the preservation of these documents, their accessibility to others, and their safekeeping. He and his wife did keep albums of his photographs, but Pitseolak also agreed to the transfer of his negatives to southern Canada to be housed in a museum here,⁵ and in 1972 he sent a manuscript with the story of his early life to Dorothy Eber in Montréal. This text, together with taped interviews and his photographs, has since been published in a book entitled *People from Our Side*,⁶ thus helping to fulfill his concern that "the people of the world should learn about the old Eskimo ways we had."⁷ In this book and a second one, *Peter Pitseolak's Escape from Death*⁸ which includes text and drawings, Pitseolak — as he intended — gives us considerable insight into Inuit history in the Hudson Strait area over the last century.

It is in this role of Inuit historian that Peter Pitseolak is presented in the recent exhibition organized by the McCord Museum. The exhibition includes photographs and graphics chosen to reflect Pitseolak's concern with documenting his culture. The

approximately 160 photographs in the show were selected by Dorothy Eber in collaboration with Stanley Triggs, Curator of Photography at the McCord. According to Eber, the basic emphasis of the selection was intended to illustrate hunting and camp life, then trader involvement, and finally the younger people and regeneration. A number of these works will be familiar to readers of *People from Our Side*, who until now have not had the opportunity to view a comprehensive selection of the actual photographs.⁹ Taken together, the exhibition and book still show us only a portion of Pitseolak's production of some 2000 photographs over about a thirty-year period, and it is hoped that further exhibition and publication will take place. Even with this sampling, however, it is possible to establish certain tendencies and concerns on the part of Pitseolak, the photographer.

Pitseolak in his writings and photographs speaks of himself. In the two books he describes his life and his escape from death, and gives us his feelings, his thoughts, and his opinions. He was an independent individual who most definitely thought and spoke for himself. The photographs too, have a personal relevance; many of them show us members of his extended family and close acquaintances. In addition, we see Peter Pitseolak's environs, his adventures, his hunting activities, his home, his boat, his clothes,¹⁰ his camera, and of course, Pitseolak himself. It would appear that an unusually large number of Pitseolak's works are self-related, and he is ever-present in varying degrees, from his place behind the camera, to his shadow in the foreground of the photographs, to photographs of his belongings and relatives, to the many photographs in which he appears alone or with others in a variety of settings and poses, including Pitseolak relaxing at home, helping to pull in a seal, displaying his trapped fox, or in a family portrait. Pitseolak acted as the decision-making photographer as well as the photographed participant, and his subjects seem to be those that are significant to him as a person as well as a photographer.

His photographs illustrate Pitseolak's real interest in people, and the majority of works are portraits or scenes which include human beings. There are only a few examples of animals (dogs), objects (a ship, his camera), and uninhabited landscapes. In the scenes we see traditional activities such as men hunting or women scraping skins, traditional equipment such as dog sleds, and traditional camps with igloos. But there are also many photographs which document the white presence in the arctic and important historical events related to that presence such as the sinking of the *Nascopie* in 1947, an occurrence considered by many



Untitled, n.d., graphite and colored pencil on paper, 50.6 x 65.5 cm. Collection: West Baffin Eskimo Cooperative, Cape Dorset, N.W.T.

Reproduced by permission of the West Baffin Eskimo Cooperative photo: Thomas Humphrey

Northerners to symbolize the end of an era. We see unloading time at the Hudson's Bay store — the yearly storing away of supplies brought in by ship — and we see these supply ships and other boats as well as planes and wooden buildings. Additional evidence of southern equipment and its use, such as pots and pans, rifles, accordions and clothes, appear in a number of the photographs including the portraits. Many of Pitseolak's photographs are portraits; taken indoors and outdoors, of Inuit and non-Inuit (missionaries, Royal Canadian Mounted Police, Hudson's Bay Company employees, nurses), alone, in couples, with children or in groups. These may be frontal or more casual poses. In some instances the individuals are caught unaware at one moment in the midst of some activity, such as in the photograph of the launching of Peter Pitseolak's boat, but most of the photographs which include people have these people posed for the camera — even though this is not always evident.

Pitseolak, in his efforts to document his traditional culture, sometimes found it necessary to dress his subjects and to stage events. These photographs, as explained by Pitseolak's (second) wife Aggeok, were set up in order to show "how for the future."¹¹ According to Eber, who compares Pitseolak's procedure in this regard to that of Edward Curtis, the staged photographs can be dated from the years after about 1957. Included in this category are examples of people involved in traditional activities using traditional equipment. These set-up photographs could be quite ambitious, requiring the subjects to act out the drama of Taktillitak's adventures in five "scenes" or Pitseolak himself to demonstrate in a six-part series the trapping of a fox. In the latter series, six separate photographs show us the sequence of events from the setting of the trap by Pitseolak to the entrapment of the fox through to its killing and the final scene where the hunter holds his prey. Pitseolak is careful to make sure that his equipment, himself, the fox, and the events are clearly visible to us. In such a sequential series, the photographs show us a passage of time

between the initial scene or photograph through to the final event in the last photograph. The considerable time that must have elapsed in the actual photographing of the fox trapping series raises the question of Pitseolak's procedure in documenting these events. Were they taken in order, requiring him to visit the trap with his camera equipment until the fox was caught, or did he take the trapped fox and then perform the earlier scenes?

The staged photographs, with their actors, props, and sequence of events well illustrate the seriousness, imagination, and planning characteristic of Pitseolak's photographic work. With the exception of the unposed photographs where the primary decision was only whether or not to take the photograph, Pitseolak seems to have choreographed and directed the subjects in most of his photographs. He had specific notions about the sitter. As Aggeok said: "He used only to take pictures of people who were happy to be taken. He could tell from the picture afterwards if the person had been willing."¹² Once selected, the subject was then posed for his portrait by Pitseolak. A grouping of single seated portraits in the exhibition shows four different people in four different photographs seated in exactly the same position, place and pose. Examination of these indoor portraits shows that there are several favorite photographic sites and that they are all in Pitseolak's own home. Thus we find that Pitseolak's subjects often do not appear in their own homes, in their own environs, and they may even be photographed wearing someone else's clothes, as in those instances when the sitter would change into old-style clothing. Pitseolak's sister Eleeshushee notes that "many people borrowed my clothing to dress up for his camera."¹³ Certainly, the fact that Pitseolak took many of these portraits in his own house during the years 1947 to 1954 may be at least partially explained by his worsening health (resulting in evacuation to a hospital in the south in 1954) which kept him indoors when he would normally have been out hunting or tending his traps. Yet the basic settings, poses, and orientation seem to reflect not only

Pitseolak's own ideas on photography, but also some aspects of his and his sitters' cultural heritage. It is instructive to compare Pitseolak's photographs of his fellow Inuit to those taken of the Yoruba of Nigeria by their fellow countrymen. The Yoruba pose for their photograph in a dignified, standardized pose, displaying their best clothes and often such symbolic objects as a beaded crown or horetail flywhisk to identify their profession and social station.¹⁴ In contrast, the Inuit, who were traditionally unpossessive of material and personal belongings and without political organization or social and class distinction, are willing to pose in any setting without any status symbols and even in someone else's clothes. In addition, they pose in a similar manner for the photographs only because it is at Pitseolak's direction.

Among the portraits in the exhibition is a striking photograph of the artist Kenojuak taken by Pitseolak when the two were in hospital in the south. Shown seated in her stark Québec hospital room, wearing lipstick, a necklace, and her hospital robes, Kenojuak, as Eber notes, is alien and exotic. This atmosphere is accentuated by the sitter's placement off center in the image and by the way the frame cuts off her body in its position in the lower left corner. In comparison, the subjects of northern portraits, such as the photograph of Pitseolak's daughter Kooyoo, her husband and daughter, seem much less alien. The family — of nursing mother, father and child — is grouped together, positioned squarely within the photograph, with a cluttered and homey background. In this photograph and in a majority of his works, Pitseolak has shown the much-romanticized Inuit from his point of view as real people, in an intimate, straightforward, understanding manner that makes them seem much less strange to us.

Pitseolak's photographs of non-Inuit seem to be taken from this same humane and understanding viewpoint. Photographs of such activities as walrus hunting and boat launching show Inuit and non-Inuit working together without photographic distinction. Also, in his outdoor group portraits, Pitseolak shows the white people lined up in a row for their photograph in the same formation as their Inuit counterparts, which in turn reminds one of the documentary photographs taken by visiting scientists and used to illustrate their reports on the arctic. The photograph of Bob Gauthier may be different from many of the single Inuit portraits because the Hudson's Bay Company manager is shown in a more casual pose and in his own home setting, yet the photograph is still a sympathetic and positive statement. With the exception of some pointed comments about certain white people and white influence in his book (his fellow Inuit are not perfect either), Pitseolak, the historian, does not portray non-Inuit in a negative way nor are they necessarily distinguished from the Inuit or treated differently in his photographs. His photographs, then, do not act as a means of making a social statement about those responsible for his changing lifestyle.

To document these changes and the old ways, Pitseolak, as we have seen, used various types of equipment. The camera was a tool ideally suited to his recording intent. Pitseolak's circumstances were not ideal, however, for photographic enterprises, and his desire for a finished product prompted some ingenious if not irregular photographic means. In his lifetime, Pitseolak had six cameras.¹⁵ These and other photographic equipment were acquired from other people, such as the Catholic missionary, in the Cape Dorset area and ordered through the Hudson's Bay store. Armed with advice from others, Pitseolak and his wife Aggeok learned developing primarily through experimentation. In the early years when developing might be undertaken in an igloo while out on the land, they made do with plates for developing pans, a mug with a marker for the measuring cup, and a battery flashlight covered with a red cloth. Prints were made in a print frame, with light from oil lamps and timed by counting. Pitseolak did not have an enlarger and all prints were made in the negative size. Oil lamps were used to give sufficient light for indoor photography while outdoors; until he made himself a filter from a

pair of dark glasses, Pitseolak had to wait until the sun was low and less bright. (This may account for Pitseolak's obvious shadow in some of the photographs — although he may not have minded it enough to have avoided it even when he could.) Pitseolak had a tripod but never a light meter, and distances were measured by step. In order to include himself in a photograph, he used a string attached to the shutter or he had someone else push the release after he had set the camera.

It is not possible to compare Pitseolak's photographs with those of other Inuit since, although he was not the only Eskimo to undertake photography, he is the only one so far to establish a major body of work. In fact, it is not so impressive that Pitseolak took photographs, cameras were well known and often used in the North, by Inuit and non-Inuit alike¹⁶, or even that he developed them in an igloo — people elsewhere have been developing photographs under difficult circumstances over the years; but what is impressive is that he consciously set out to keep a record, that he persevered in his efforts for thirty odd years, and that he kept his 2000 some negatives safely stored for all that time.

It is possible and informative, however, to compare Pitseolak's graphic work to that of other Inuit artists. The Peter Pitseolak exhibition at the McCord includes about 85 graphics — watercolors, drawings and lithographs (from his drawings) — selected primarily by David Belman, with some works added at the request of Dorothy Eber. The earliest works are the watercolors which date from 1939 to 1942. Technically, these works do not fall within the contemporary period, as the exhibition catalogue claims, since the term contemporary in Inuit art is commonly used to identify the phase beginning in 1948/49. Instead,

Pitseolak's watercolors can be classified in the historic period with other works on paper done sporadically by individual Inuit for outsiders and at their instigation in the years before the contemporary era. Pitseolak's paintings, done for John Buchan (now Lord Tweedsmuir) with watercolor and paper supplied by him, are comparable to the drawings done with imported pencil and paper by Noogooshoweetok (Enooesweetok) and Weetaltuk for Robert Flaherty (1913-16) and those by Anargâq, Usugtâq, Taparte and others for Knud Rasmussen (1921-24).¹⁷ Unlike the photographs, which Pitseolak did independently and with materials he himself supplied, he did not retain the watercolors, but sent them to his patron Lord Tweedsmuir after they had been completed.

In these charming, colorful watercolors, Pitseolak employs his medium in a sensitive and effective manner. A dense, tighter use of the colors creates precise details and definition, while broader washes are employed for background and landscape. In a number of the works, a sense of perspective is achieved by stacking the images up to a high horizon line, overlapping, varying the size of objects with distance, and a general movement up and into the background with objects disposed alternately to the left and right of the composition. Such techniques are commonly used by Inuit and other artists to portray a three-dimensional world on two-dimensional paper. Many Inuit artworks maintain a fairly flat picture plane, but some artists do use these means to a varying degree when they wish to achieve a sense of depth. Certain pencil drawings from the historic period as well as the more recent paintings by such artists as Armand Tagoona of Baker Lake and Nauja of Rankin Inlet¹⁸, with their human and animal subjects integrated into a composed landscape scene, may be

compared to Pitseolak's early watercolors. Not all of Pitseolak's paintings from this period include landscapes; instead, the separate images appear against the plain white ground of the paper — a format favored by a majority of Inuit draughtsmen. Two large watercolors in the current exhibition have their subjects arranged in rows from top to bottom of the paper. In an unusual contrast to the very delicate and sensitively done faces on one of these paintings are the faces on the other watercolor — appliquéd cutouts from an illustrated catalogue or magazine.¹⁹ Pitseolak has appended the printed faces of typical white people to the watercolor bodies of typical Eskimos dressed in traditional garments. The combination is disconcerting but convincingly done. One has to look closely to determine where the watercolor is integrated into the cutout especially in the area around the hair, and it would appear that some of the hands, too, are cutouts covered over with painted mittens.

Pitseolak's imagery for these watercolors is derived from the immediate world around him and the subject matter is quite similar to that of the photographs which he began to take not long after; people, people and animals in a landscape setting, camp scenes, buildings, dog sleds and hunting. And like the photographs, the watercolors reflect the white presence and influence in the North at the time they were done. In these paintings, we see Cape Dorset in the late 1930s-early 1940s, complete with Inuit and non-Inuit residents, kayaks and imported wooden boats, harpoons and rifles, igloos and the buildings of the Hudson's Bay Company. More than half of the watercolors included in the exhibition show evidence of some aspect of white intrusion, from such minor elements as the telescope held by a figure in an otherwise unaffected landscape to the two portraits of

Launching Peter Pitseolak's boat in Cape Dorset in the late spring, c. 1946



Lord Tweedsmuir, one with Bay buildings in the background, the other with an igloo and Bay storage barrels, to a watercolor in which a white Hudson's Bay building with blue trim and a red roof is the sole subject, entirely filling the space except for a flagpole (with Hudson's Bay flag flying) in the foreground.

In contrast to the early watercolors, the subjects of Pitseolak's later drawings are primarily traditional. These drawings, dating from about 1960 to 1973, were done years after the earliest paintings with apparently no other graphic work in the intervening period. As part of their printmaking program which began in the late 1950s, the West Baffin Eskimo Cooperative in Cape Dorset began to purchase drawings from artists in the area. Like his fellow Inuit, Pitseolak produced a number of drawings for the cooperative and like his fellow draughtsmen, Pitseolak tended to portray subjects relating to traditional Inuit culture. The contemporary artists depict the legends and stories, the mythological, spiritual and transformed beings, and the people and everyday activities of the past with care and even, in some cases, a sense of nostalgia. This is not to say that evidence of outsiders and their influence is completely excluded from the artworks.²⁰ In addition to sculptures which represent such subjects as camels, lions, missionaries, Uncle Sam, ski-dooes and trees, there are prints which include such southern items as rifles, fox traps, airplanes, liquor and angels.²¹ Pitseolak himself made use of several southern motifs in his later drawings, including the Hudson's Bay Company coat of arms and the television color field, but in general his works from this period in the exhibition indicate his ongoing concern with recording the old way of life.

It would appear, in fact, that Pitseolak employed his graphic medium as a complement to his photographic documentation. In addition to those drawings which continue and sometimes amplify his camera records, there are those drawings which show historical events which are past recording on film, as well as spiritual, intellectual and legendary matters that he could never capture with his camera. In this latter category are Pitseolak's drawings of deceased family members and the many representations of mythological and transformed creatures. Taking advantage of his graphic medium, Pitseolak often annotated the scene with the text of explanation. The participants themselves may speak — indicated by syllabics in a bubble emanating from their mouth — or Pitseolak himself would explain events or tell the story which the drawings illustrate by writing around the outside border or on the back of the piece of paper. Comparable to Pitseolak's annotated works are those drawings by such Baker Lake artists as Nancy Pukingnak, Luke Aguhadluq and Victoria Mamnguqsualuk in which visual image and text are combined to illustrate Inuit legends. Davidialuk and Joe Talirunili of Povungnituk also illustrated stories or events from the past, while the accompanying text describes the people, what they are saying and what is taking place. Thomassie Kudluk of Payne Bay, on the other hand, incises information and messages (often frank, uninhibited and pungent) to his viewer on the surface and underside of his sculptures.²²

Using both text and image, Pitseolak was able to convey a considerable amount of information, but sometimes even this did not suffice and he would embark on a series of works in order to illustrate his subject. Included in the McCord exhibition are serial drawings in two, five and six parts, the sequence of events indicated by the number in the upper corner of each drawing. There are several versions of the legend of Tallilayu, the sea goddess, in the current show, including a shorter, two-part series of which the second drawing is illustrated here. In this drawing, the colorful and delicate Tallilayu, surrounded by a semicircle of seals, is contrasted to the heavy features and dull, dark colors of the man in his kayak. The two different styles, here combined in one work, are characteristic of certain trends in Pitseolak's drawing technique.

For his drawings, which he often signed in syllabics,

Pitseolak used pencil, colored pencil, ballpoint pen, wax crayon and felt pen. With these materials he produced artworks in which the occasional landscape setting and most particularly his sensitive use of color and line are reminiscent of the watercolors done some twenty to thirty years earlier. These later drawings are characterized by an assured sense of visual presentation and composition, a pleasing use of color, and well-proportioned, delicately featured subjects. Yet Pitseolak also did other works during the contemporary period which are quite different. In these he used little color, and then usually dull greys, browns and blacks, or a great deal of bright, contrasting colors, verging on the garish. Often corresponding to this use of color is a less sensitive linear technique, in some cases resulting in unbalanced compositions and disproportionate subjects with inordinantly large ex-



Kooyoo breast feeding her daughter Mary and pictured with her husband, Kovianaktillak Ottochie, 1950

tremities, clumsy-looking hands, and faces with broad, heavy features. These characteristics seem to be accentuated in the lithographs done from Pitseolak's drawings as though his didactic intent took precedence over aesthetic concerns.

The serial format of the drawings, like that of the serial photographs, was used by Pitseolak to convey a series of events occurring over a period of time, thus enabling him to clearly present more information of a sequential nature than possible in a single image. The similarity of his serial imagery in the photographs and drawings is only one aspect of the interrelationship between Pitseolak's various media. Dorothy Eber discusses in the exhibition catalogue how Pitseolak used photographic aids in the carving of an ivory tusk now in the collection of The Winnipeg Art Gallery; figures incised onto the tusk were originally traced directly from photographs taken especially with that purpose in mind. Photographs were also used in conjunction with the drawings. According to Eber, the primary purpose of Pitseolak's photographic work after 1957 was to

help him make drawings, and numerous examples of drawings traced from or inspired by photographs exist.

Included in the exhibition are four small drawings and their companion photographs. Seen side by side, it is interesting to note the changes that occur between the original photograph and the final drawing. Some of these alterations seem to be in keeping with the more traditional character of Pitseolak's drawings in general, and modern items which may appear in the photographs are deleted from the final scene. For example, the plaid skirt and duffle parka with canvas shell in the photographs become traditional fur garments in the drawings. In two of the sets, the photograph was taken indoors, obviously in a kitchen, but in one drawing this background is completely removed while in the other it is replaced with a landscape setting. Other changes are made in the transition from photograph to drawing but these are primarily minor changes involving the placement of implements or the addition of other details. Judging by the four sets in the exhibition, the photograph is used essentially to establish the basic action and position of the central subject in the drawing.

Additional influence of Pitseolak's photographic work is evident in those drawings where a particular image — usually human — appears repeatedly without change in several different drawings, and also in those drawings in which the format of the scene is reminiscent of his outdoor photographic portraits. (There do not seem to be any drawings with an interior setting; the setting for the subject is either a landscape or blank white background, unlike so many photographs with recognizable home interiors.) It would also appear that Pitseolak's photographic work and his desire for documentation affected his depiction of human subjects, for there are among his drawings several realistic and accurate portraits of people, including himself. Specific portraiture is not common in Inuit art. With the exception of certain depictions of white people, the artists, even when representing a particular individual, tend to show only a generalized human image.

Although Pitseolak's utilization of photographs, taken specifically for that purpose, in the making of both drawings and sculpture distinguishes him from other northern artists, his finished artworks are not unlike those of his fellow Inuit in appearance and ultimate disposition. Selling their artwork has become a standard source of income for the contemporary Inuit who generally are not collectors themselves, and Pitseolak too, sold his graphic works and sculptures as they were completed. Comparison of Pitseolak with other Inuit artists indicates the similarity of their techniques, talents, subject matter, and in some instances, intent. As a result, Pitseolak's sculptures and drawings take their place within the context of contemporary Inuit art, and personal stylistic concerns aside, they are not necessarily visually distinguishable from other art from that era. What does distinguish his sculpture, and the drawings in particular, is the total amount of information Pitseolak managed to convey, the planning and awareness involved in his work, the thoroughness and concern for accuracy that characterize his depictions and the methods used to achieve this, as well as the fact that these artworks are an integral part but only one aspect of his documentation and recording of Inuit culture. It is, in many ways, a matter of degree.

At the McCord, Pitseolak's photographs were displayed separately in one room across the central hall from the second room of drawings. The photographic section was augmented with a map of southwest Baffin Island, drawn and decorated by Pitseolak, and two display cases: one containing examples of ulus, knives, and beadwork, the other, the more relevant material of photographic equipment — some of which had belonged to Pitseolak, some of a type similar to what he used — and several of his original photographs. These photographs are of particular interest, since all the works in the exhibition are prints made — with great care — by Thomas Humphrey of the McCord



Untitled, n.d., graphite and felt pen on paper, 14.5 x 20.5 cm. Collection: West Baffin Eskimo Cooperative, Cape Dorset, N.W.T.

Reproduced by permission of the West Baffin Eskimo Cooperative photo: Thomas Humphrey

from Pitseolak's negatives. Doubtlessly the quality or lack of original prints necessitated the making of these new prints, yet other curatorial decisions which were not necessary and which therefore may be open to question have been made about Pitseolak's photographs. The photographs printed for the exhibition range in size from that of the original negative to a large, almost life size portrait of Pitseolak displayed at the entrance to the exhibition. Although Pitseolak himself did not have an enlarger and only printed in his negatives' sizes, he did ask several people, including Dorothy Eber, to obtain enlargements for him, and one suspects he would have approved of the larger prints in the exhibition — especially the full-size portrait. Nevertheless, the viewer is at a remove from the effect envisioned by the original photographer and the intimacy of his photograph albums. It is regretful that Pitseolak's photographs are also incorporated into didactic panels in the exhibition, thereby reducing them to the role of background for the text printed over them. In addition, small photographs are sometimes grouped and matted together within one large frame, thus establishing associations not necessarily intended by the artist. The presentation of the photographs — printed in various sizes, often the popular 8"x10" format, matted, placed in aluminum frames and installed in well-spaced, standard gallery manner — is effectively done; so effectively that the viewing context becomes oriented to photographs as art, an emphasis somewhat at odds with their treatment elsewhere which was more as historical documents.

The display of drawings includes a grouping of the early watercolors just inside the door, while the rest of the room is devoted to later drawings, lithographs, and the four sets of drawings and related photographs. The area is quite densely hung with little interspacing so that visual units such as the serial drawings, which should have been grouped together, tend to run on continuously with the works beside them. This installation accentuates the impression that the choosing of graphic works was done without a cogent exhibition concept, since there is no sense of curatorial intent other than simply a showing of historically related works by Pitseolak. Some of the works seem unnecessarily redundant and a selection done with greater care and discernment could have been more effective. This basic lack of direction is compounded by the fact that with the exception of the early watercolors, the few lithographs and one drawing, none of the works are dated. This is in spite of the fact that all the drawings from the West Baffin Eskimo Cooperative have been dated by the cooperative (granted only within a six year period, 1960 to 66 and 1967 to 73, but still giving us more information than no date at all); that the works on loan from Dorothy Eber can be dated by their collector (Fig. 21, p. 69: 1972), the *Escape* series: 1973; and that Fig. 25, p. 70 is Pitseolak's drawing for the 1974 print entitled *My Wife and I* and can thus be dated and titled.²³ Without these dates and a basic exhibition framework one has little understanding of Pitseolak the artist or the progress, influences, changes or continuity in his artistic career. Aside from the very important translation of the syllabics on the drawings (included on the labels in the exhibition and in the catalogue captions), documentation of the drawings is minimal, with very few dates or titles (descriptive titles are often assigned, and acknowledged as such, by Inuit art curators to provide further information for the viewer and for ease of reference). Additional research and a more comprehensive text on the drawings in particular would have been of great assistance to the viewer. David Belman's essay in the catalogue is regrettably short.

The exhibition catalogue includes texts in French and English by curators Eber and Belman with illustrations of selected works from the exhibition.²⁴ Dorothy Eber has gone to considerable effort to research her subject, and the photographs are supported by such documentation as descriptive titles, relevant information and a date. In her essay, which is the backbone of the catalogue, she talks at length about Pitseolak the man and discusses his many means of recording the



Cleaning geese, c. 1970.



Seal hunting camp near the floe edge, 1942-46

history of his culture. Eber's text is very helpful, particularly for the information on the photographs and drawings, and their interrelationships. The essays in the exhibition catalogue do tend to discuss Pitseolak's artworks independently of the wider context of Inuit art. (The bibliography is noticeably lacking in publications devoted to contemporary Inuit art.) More thorough analysis of his work in relation to that of other Inuit artists, in more of a historical perspective, would have been instructive and would have enabled the viewer to gain a better understanding of the distinctive aspects of Pitseolak's artistic pursuits. For, as the works in the exhibition so clearly demonstrate, Peter Pitseolak has made significant contributions to the history of his people and to the history of Inuit art; contributions that are accessible and meaningful to Inuit and non-Inuit alike. Viewing the exhibition is most informative; it is also exciting and refreshing to see such documentation of the Inuit culture accomplished by an Inuit historian. ■

All the artworks are by Peter Pitseolak. All the photographs by Peter Pitseolak are from the Peter Pitseolak Collection, Notman Photographic Archives, McCord Museum, Montreal and are printed by Thomas Humphrey of the McCord.

NOTES

1. KASADLUAK, Paulosie, "Nothing Marvellous", *Port Harrison/Inoucdjouac*, Exhibition Catalogue (Winnipeg: The Winnipeg Art Gallery, 1977), p. 21.
2. EBER, Dorothy, "Peter Pitseolak: An Historian for Seekooseelak", in *Peter Pitseolak (1902-1973) Inuit Historian of Seekooseelak: Photographs and Drawings from Cape Dorset, Baffin Island*, edited by David BELMAN, Exhibition Catalogue (Montréal: McCord Museum, 1980), p. 14.
3. *Ibid.*, p. 32. Appropriately, some of Pitseolak's photographs are now displayed in the Peter Pitseolak School at Cape Dorset.
4. *Ibid.*, pp. 15, 23, 32.
5. These negatives and a number of prints were purchased by the Secretary of State for the National Museums of Canada in 1976 and have been deposited with the Notman Photographic Archives of the McCord Museum. *Ibid.*, p. 20.
6. PITSEOLAK, Peter and EBER, Dorothy, *People from Our Side* (Edmonton: Hurtig Publishers, 1975).
7. EBER, Dorothy, "Peter Pitseolak", p. 32.

8. EBER, Dorothy, editor, *Peter Pitseolak's Escape from Death* (Toronto: Clelland and Stewart, 1977).
9. Some of Pitseolak's photographs have been shown previously: in a National Film Board group show held in Ottawa in 1973 and a small exhibition at the McCord Museum in 1976 organized by Stanley Triggs.
10. See BELMAN, editor, *Peter Pitseolak*, photograph no. 10 p. 44. In this rather strange photo, Pitseolak has spread his skin garments out on the snow to photograph them. Did he think they would show up better that way rather than on someone, and what is he wearing behind the camera?
11. EBER, Dorothy, "Peter Pitseolak", p. 19.
12. *Ibid.*, p. 20. Nevertheless, according to Ashevak Ezekial, Pitseolak's stepson, even the most unenthusiastic participants thought it best to cooperate with the hot-tempered Pitseolak and would pose for their photograph.
13. PITSEOLAK and EBER, *People from Our Side*, p. 15.
14. SPRAGUE, Stephen F., "Yoruba Photography: How the Yoruba See Themselves", *African Arts*, Volume XII, number 1, November 1978, (Los Angeles), pp. 54-55.
15. The following technical information is from EBER, Dorothy, "Peter Pitseolak", pp. 13-17.
16. See Peter Pitseolak's photograph of a nurse taking a photograph of Inuit hunters; PITSEOLAK and EBER, *People from Our Side*, p. 12. In the exhibition catalogue (pp. 13, 20), Eber mentions other Inuit photographers: Pauta Salla and Salamonie Pootoogook of Cape Dorset, who took up photography before Pitseolak, Sakiassie Ragee and Paulassie Pootoogook also of Cape Dorset, and Kayak of Pond Inlet.
17. See, for example, *Artscanada*, issue number 162/163, December 1971/January 1972 (Toronto), pp. 68, 69, 72, 75 and RASMUSSEN, Knud, *Intellectual Culture of the Iglulik Eskimos*, Report of the Fifth Thule Expedition 1921-24, Volume VII, number 1 (Copenhagen: Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag, 1929), illus. opposite pp. 80, 81, 160, 161, 192, 193, 208, 209, 240, 241, etc.
18. See, for example, TAGOONA, Armand, *Shadows* (Ottawa: Oberon Press, 1975) and "Eskimo Painters", *The Beaver*, Autumn, 1967 (Winnipeg), pp. 48-53.
19. From Eskimo Point comes a doll made in the 1960s which also incorporates an illustrated cutout. In this case, the printed face has been wrapped around the front of the padded doll's head and then framed with the parka hood. (Private Collection, Montréal.)
20. Despite the statement in the exhibition catalogue (p. 26) that "no hint of the traders' presence... appears in Cape Dorset prints or those from any other printmaking community (although prints from Pangnirtung, Baffin Island, frequently depict whaling ships and whaling activities.)"
21. See BLODGETT, Jean, *Looking South*, Exhibition Catalogue (Winnipeg: The Winnipeg Art Gallery, 1978). White and/or trader presence is indicated by such prints as: *Walrus Hunt*, 1970 by Eleeshushe of Cape Dorset (rif), *Eskimo Mother with Fox Trap*, 1961 by Kiakshuk of

Cape Dorset (fox trap), *Aeroplane*, 1976 by Pudlo of Cape Dorset (airplane), *Imialuk*, 1972 by Tivi Ilisituk of Sugluk (liquor), and *Fallen Angels*, 1961 by Paunichiak of Cape Dorset (angels).

22. See, for example, *ibid.*, p. 17; BLODGETT, Jean, *Eskimo Narrative*, Exhibition Catalogue (Winnipeg: The Winnipeg Art Gallery, 1979), pp. 38-39; MYERS, Marybelle, editor, *Joe Talirunili* (Montréal: La Fédération des Coopératives du Nouveau-Québec, 1977); and SALADIN D'ANGLURE, Bernard et al, *La Parole changée en pierre: Vie et oeuvre de Davidialuk-Alasuaq, artiste inuit du Québec arctique*, numéro 11 dans la série, les cahiers du Patrimoine (Québec: Gouvernement du Québec, Ministère des Affaires culturelles, Direction générale du patrimoine, 1978).
23. *Cape Dorset Prints* (Cape Dorset: The West Baffin Eskimo Cooperative, 1974), number 24. The work could simply be identified as the drawing for the 1974 print or, using such information as the fact that the prints are generally done from recent drawings (the print was done in 1974; Pitseolak died in 1973) and by stylistic comparison with such works as the similar portrait drawing from 1972, Fig. 21, p. 69, one could at this point establish a date of c. 1973. Further comparison and research should confirm the date.
24. The exhibition catalogue is a frustrating document to use. Three separate numbering systems are employed for the illustrations; Fig. 2 (a drawing) appears on p. 11, photograph no. 2 appears on p. 37, and another Fig. 2 (again a drawing) appears on p. 58. There is no catalogue number on the labels in the exhibition, thus making it difficult to correlate the artworks on display with the catalogue. Some works discussed in the catalogue are neither included in the exhibition nor illustrated in the catalogue — and several sound quite interesting (see p. 28).



Kenojuak in a Quebec hospital, 1954-57

LE CINÉMA STRUCTURAL: DIX ANS PLUS TARD

par Regina Cornwell

Est-ce: 1) une méthode critique 2) un processus artistique 3) ni l'un ni l'autre ou 4) les deux?

On peut en effet présumer qu'il existe des écrivains, des peintres, des musiciens, aux yeux desquels un certain *exercice* de la structure (et non plus seulement sa pensée) représente une expérience distinctive, et qu'il faut placer analystes et créateurs sous le signe commun de ce que l'on pourrait appeler l'*homme structural*, défini, non par ses idées ou ses langages, mais par son imagination, ou mieux encore son *imaginaire*, c'est-à-dire la façon dont il vit mentalement la structure.

(...)

... on recompose l'objet *pour* faire apparaître des fonctions,... c'est pour cela qu'il faut parler d'activité, plutôt que d'oeuvre structuraliste.

(Roland Barthes "L'activité structuraliste", 1963)

La réponse juste à la question originale est la suivante: le structuralisme, comme l'affirme si succinctement Barthes, c'est les deux. Mais que dire du phénomène appelé "cinéma structural"? Le "cinéma structural" est-il un "cinéma structuraliste" déguisé? Au milieu des années 1960, dans le milieu de l'avant-garde américaine, on réalisa un certain nombre de films qui furent qualifiés de "structuraux" pour mieux les distinguer des oeuvres antérieures et des autres oeuvres contemporaines d'avant-garde. Au cours des années, ces films furent le sujet de nombreux échanges et de nombreux débats — de sorte qu'il est maintenant impossible de parler des films eux-mêmes sans faire référence au contexte de la critique et de la métacritique qu'ils générèrent.

1. BRÈVE CHRONOLOGIE SÉLECTIVE 1963-1969

1963

Andy Warhol fréquente la *Film-Maker's Cinematheque* à New York où il se familiarise avec l'oeuvre de Stan Brakhage et subit l'influence de Jack Smith, surtout par son réputé *Flaming Creatures*, de 1963. Brakhage terminait la deuxième partie de son film mythopoétique de soixante-quinze minutes sur la lutte de l'artiste, *Dog Star Man*, filmé avec une caméra portative et monté avec de nombreuses superpositions ainsi que son film de quatre minutes *Mothlight*, réalisé sans caméra et sans pellicule mais en disposant des morceaux de phalènes disséquées et des feuillages sur une mince pellicule de mylar perforée. Au même moment, Warhol entreprenait la réalisation de ses longs films, dépourvus de son, en noir et blanc, filmés avec une caméra fixe, dont *Sleep* et *Empire* de l'année suivante. Ils étaient d'une veine diamétralement opposée à la technique méticuleuse du "fait à la main" de Brakhage. Visionner un Brakhage projeté à côté d'un Warhol de cette période serait analogue à regarder un Pollock ou un DeKooning à côté d'une sérigraphie de Warhol. L'ensemble des procédés en jeu dans les films et les toiles de Warhol est tout à fait

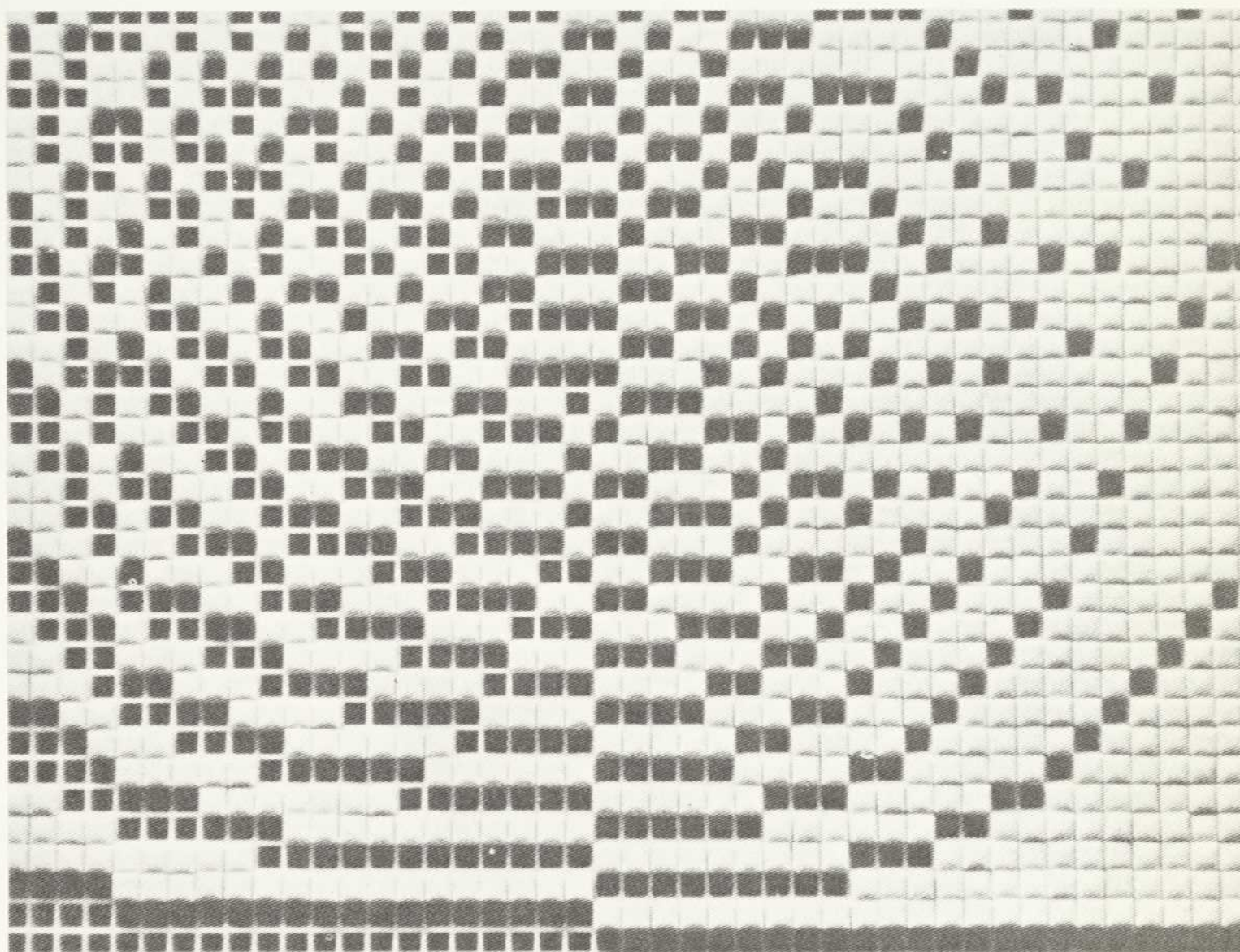
différent de la gestuelle d'un Pollock en peinture ou d'un Brakhage en cinéma.

1964

La revue *Film Culture* décerna son sixième prix pour le cinéma indépendant à Andy Warhol pour *Sleep*, *Haircut*, *Eat*, *Kiss* et *Empire*. Lors de la présentation du prix, Jonas Mekas prédit les changements radicaux que l'oeuvre de Warhol entraînerait dans le cinéma avant-garde.

POST-1964

Qui étaient les cinéastes du nouveau scénario post-Warhol de l'avant-garde américaine? Tony Conrad, Hollis Frampton, Ernie Gehr, Ken Jacobs, George Landow, Michael Snow et Joyce Wieland vivaient tous à New York au milieu des années soixante et Paul Sharits dans le Midwest. Chacun réalisa un certain nombre de films qualifiés de "structuraux". Ces cinéastes ne furent cependant jamais réunis dans un mouvement ou une école.



The Flicker de Tony Conrad.

1965-66

George Landow réalisa ce qui fut probablement le premier "film structural", *A Film In Which There Appear Sprocket Holes, Edge Lettering, Dirt Particles, Etc.*, une oeuvre silencieuse de quatre minutes et demie. Le film est imprimé sur une boucle de pellicule. C'est, dans la veine de Duchamp, à la fois un objet trouvé et un *ready-made* assisté. Landow utilisa un morceau de pellicule de vérification couleur de Kodak qu'il coupa, manipula et fit développer de sorte que les perforations et le lettrage des bordures apparaissent au centre de la bande de pellicule. Une femme clignotant des yeux apparaît dans quatre cadrages; dans les deux cadrages de droite, elle est coupée en deux, sa figure débordant de la bordure droite de la pellicule et du cadre de l'écran. Landow spécifia au laboratoire de ne pas nettoyer la pellicule avant de la développer. Le cadrage est accentué par l'usage de cadres à l'intérieur d'un cadre. La répétition de la boucle renforce la planéité de l'image et la rejette hors du temps, l'objectifiant sur l'écran.

Tony Conrad réalisa *The Flicker* et Paul Sharits *Ray Gun Virus*, *Word Movie/Fluxus 29* et *Piece Mandala/End Was*, tous des *flicker films*¹. Ils n'avaient pas vu le *flicker film* de Peter Kubelka, *Arnulf Rainer*, réalisé à Vienne en 1958-1960, et n'avaient pas connaissance de leurs travaux respectifs au moment où ils terminaient leurs films la même année.

Lorsqu'il soumit *Ray Gun Virus* au jury de sélection pour une compétition internationale à Knokke-le-Zoute en 1967, Sharits écrivit: "Au risque de paraître immodeste, et ré-examinant les mécanismes élémentaires du cinéma et en rendant ces fondements explicitement concrets, j'ai l'impression de m'acheminer vers une nouvelle conception du cinéma."

C'est précisément ce qui se passe avec le *flicker film*. Le principe du *flicker* est inhérent à l'opération de la caméra et du projecteur. Un film est en fait composé d'images fixes séparées (photogrammes) projetées à raison de seize ou vingt-quatre à la seconde. Cependant, on a l'habitude de voir sur l'écran une image continue, sans interruption; on ne remarque pas les photogrammes à cause du fonctionnement de la caméra et du projecteur en conjonction avec la persistance rétinienne. Le *flicker film*, en s'inspirant de l'obturateur et du mouvement intermittent de la caméra et du projecteur qui agissent sur la bande

d'images séparées, fait ressortir, à sa manière, la nature des photogrammes, leur mouvement rapide et — à travers l'analogie et par l'hyperbole — l'effet de scintillement de l'obturateur. On pourrait décrire, phénoménologiquement, le *flicker film* comme une succession courte et très rapide d'images récurrentes variant ou fluctuant à l'intérieur de diverses structures dans le film.

Chaque *flicker film* est manifestement différent. Il peut être constitué simplement de structures récurrentes de photogrammes entièrement noirs ou blancs (comme dans *Arnulf Rainer* de Kubelka ou dans *The Flicker* de Conrad) ou de structures de photogrammes entièrement chromatiques (comme dans *Ray Gun Virus* de Sharits) ou alors de structures chromatiques avec une imagerie référentielle (comme dans d'autres *flicker films* de Sharits tels *Piece Mandala* ou *T,O,U,C,H,I,N,G*, 1968). Ils partagent aussi certaines des mêmes préoccupations: le photogramme, le film en tant que système de photogrammes, l'écran en tant que cadre, les modulations de l'espace causées par l'effet du *flicker* sur l'écran aussi bien que dans la pièce et les interactions physiologiques entre le spectateur et l'image projetée.

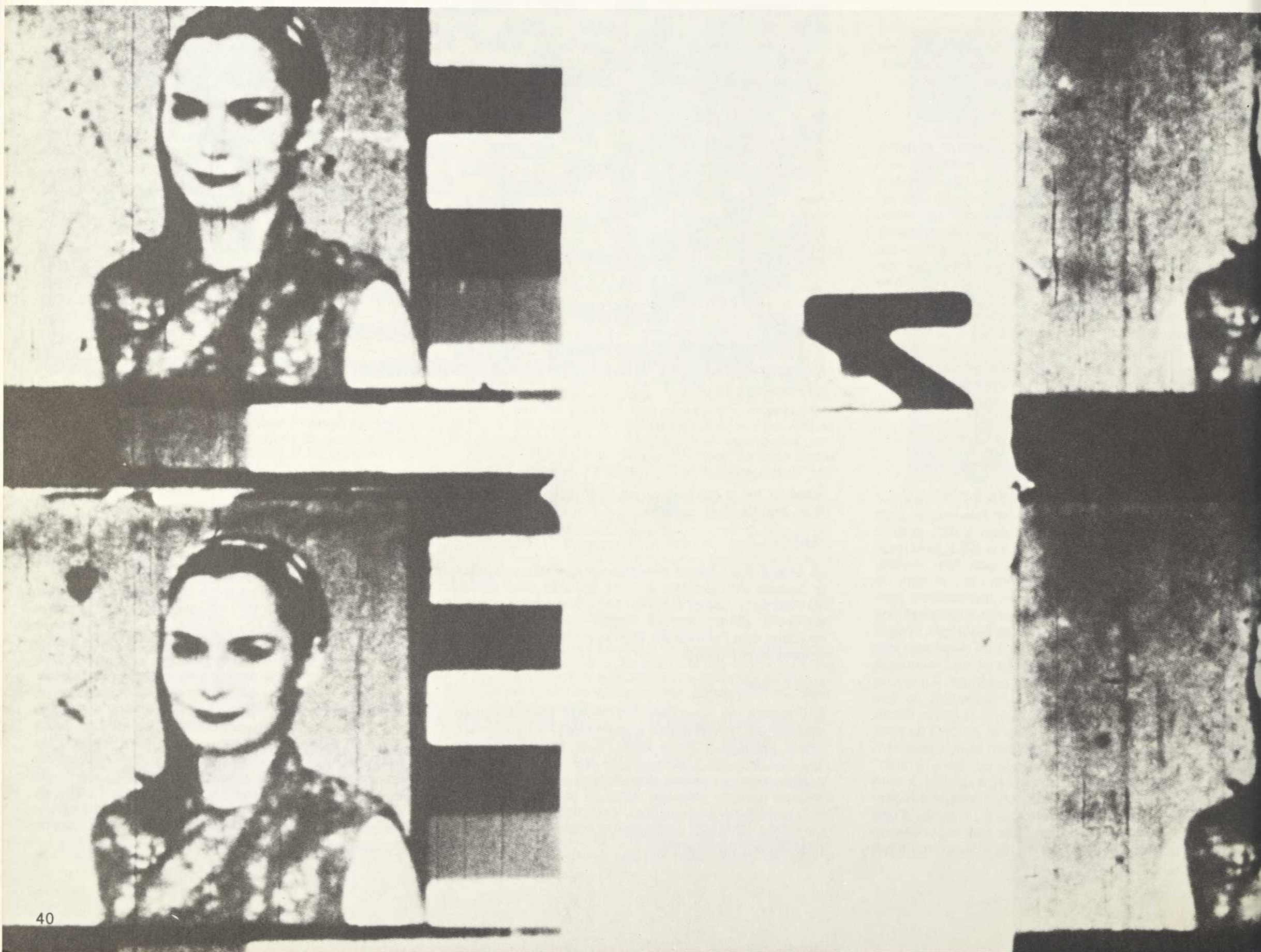
Ray Gun Virus a recours à des systèmes de couleurs douces mais complexes. Sa bande sonore est entièrement composée de bruits de perforation, le son du

film lui-même se déroulant dans le projecteur. Les images apparaissent sur l'écran et dépendent de l'arrangement des motifs de couleur et de leur durée. Les couleurs paraissent ainsi superposées, effet causé par la persistance de l'image. Les changements de tons créent des modifications dans la convergence de l'oeil chez le spectateur, l'écran paraissant ainsi s'étirer à certains moments et se contracter à d'autres. Par moments, la couleur et la lumière semblent se répandre hors de l'écran, dans la salle de projection, créant ainsi un nouvel espace pour le spectateur. L'écran lui-même semble aussi parfois oblitéré par des fondus au noir ou des éclats soudains au blanc.

À l'opposé, *Arnulf Rainer* de Kubelka devient, par le bruit blanc de sa bande sonore perçu comme de la statique, un assaut violent au niveau tant visuel qu'auditif. *The Flicker* de Conrad progresse lentement et graduellement vers une succession de pulsations extrêmement violentes et rapides sur lesquelles plusieurs auditeurs ne peuvent se concentrer à cause de l'inconfort physiologique. Dans les deux films dont la structure est achromatique, le spectateur perçoit les couleurs dans la persistance des images. Et dans chacun, l'écran plat est parfois bombardé de motifs amorphes et parfois même figuratifs.

1966-67

Michael Snow tourna et termina *Wavelength* à New



le projecteur. Les dépendent de l'arc de leur durée. Les saées, effet causé par les changements de la convergence de la caméra. Le spectateur semble se ré-élever de projection, sur le spectateur, trois fois oblique par l'audience au blanc.

York. À l'insistance de Jonas Mekas, il participa à la quatrième compétition internationale de cinéma expérimental à Knokke-le-Zoute, à l'hiver 1967-68 où il se mérita le Grand Prix. *Wavelength*, déjà un classique, est souvent considéré comme le "film structural" le plus important. Snow installa sa caméra sur un trépied, la munit d'un zoom et la plaça au fond d'un atelier de quatre-vingts pieds de long. Le film est un zoom continu qui, lentement, pendant quarante-cinq minutes va passer de son plus grand champ à son plus petit.

Le son primordial, le glissando d'une onde sinusoïdale commence après cinq minutes et dure jusqu'à la fin. Des événements se produisent — composants d'une narration simple, minimale. Les variations de lumière dans la pièce et à l'extérieur, les changements de couleurs, les images rapides, des filtres de couleur et les images en négatif modifient continuellement pour le spectateur la perception de l'espace de la pièce. Ces variations se produisent au cours du lent trajet ininterrompu du zoom de la longueur focale la plus grande à la plus petite se terminant enfin sur l'image d'une photographie de la mer située sur le mur du fond, pourvu de fenêtres. Pendant un moment, la ligne d'horizon de la mer entraîne l'oeil à nouveau dans l'espace infini jusqu'à ce que l'image s'embrouille graduellement et devienne presque blanche, par la modification de la mise au point de l'objectif. *Wavelength* orchestre, à travers le temps filmé par le zoom, tous les aspects de l'espace filmique.

1968

Hollis Frampton réalisa un film de dix minutes, *Surface Tension*, un titre approprié pour un film tourné en 1968 et un titre approprié pour traiter des tensions générées par les formes des conventions cinématographiques. Le court métrage en trois parties suggère, d'une manière énigmatique, le début, le milieu et la fin, mais en tant que formes ou structures sans relations linéaires ou causalités traditionnelles entre elles, de sorte qu'elles se réfèrent l'une à l'autre et les moyens propres à chacune de ces parties génèrent des tensions à l'intérieur même de chacune d'elles.

Dans la première partie, dans une prise continue, on voit un homme en mouvement rapide près d'une horloge à affichage numérique et un téléphone qui sonne continuellement. L'homme semble parler mais on n'entend pas sa voix sur la bande sonore, alors que dans la deuxième partie une caméra enregistre systématiquement et de façon continue, en figeant des photogrammes qui arrêtent l'action, une promenade de Brooklyn Bridge à Central Park, condensant le temps et l'espace de manière drastique, alors qu'on entend parler allemand en voix hors champ. Dans la dernière partie, une image rappelant Magritte nous montre des poissons nageant dans un bocal devant l'océan et des sous-titres nous racontent des histoires amusantes. On comprend le lien entre l'homme, la voix et les histoires et ceux-ci constituent l'unification du film mais le procédé est arbitraire et sans motivation en ce qui a trait à la structure du film et des façons possibles de l'organiser, aussi vraisemblable cependant, que l'unité traditionnelle par le personnage ou la causalité à travers le début, le milieu et la fin d'une narration.

1969

Ernie Gehr réalisa *Reverberation* en re-photographiant sur de la pellicule 16 mm un film tourné en 8mm présenté sur un petit écran et influença la technique de Ken Jacobs dans son film *Tom, Tom the Piper's Son*. Cet hommage didactique au début de l'histoire du cinéma présente la métamorphose de l'ancien au nouveau.

Tom, Tom the Piper's Son, un film de 1905 a été réalisé et tourné par Billy Bitzer, plus tard réputé cameraman de D.W. Griffith. Jacobs réalise un triptyque en plaçant la version originale du film de poursuite au début et à la fin et sa longue re-exploration re-photographiée de l'original, au milieu. La version

T.O.U.C.H.I.N.G. de Paul Sharits.



originale qui consiste en une représentation théâtrale filmée dans laquelle chaque scène est tournée en un long plan continu est disséquée, dans le temps et dans l'espace. Lors du processus de re-filmage, Jacobs utilise une panoplie d'autres procédés: plans moyens et gros plans, très gros plans, ralenti, images fixes ou figées, recadrages — qui mettent en valeur le cadre du film et celui de l'écran — balayages, masques, scintillement, montée et descente de la ligne de cadrage, amplification du grain du film, variation dramatique de la profondeur focale. La version de Jacobs s'apparente parfois à un tableau pointilliste, cubiste ou futuriste ou à une photographie de Jules Marey. Les procédés utilisés dans l'original pour créer des illusions sont repris par Jacobs dans sa version et il les utilise comme moyens de dissection et de transformation. Lorsqu'on le revoit, à la fin, le court métrage de Bitzer paraît inévitablement différent.

II. LE "CINÉMA STRUCTURAL" UN "CINÉMA VISIONNAIRE"

Nous avons tendance à fonctionner et à nous situer en termes de décennies et de plans quinquennaux. Par chance ou par coïncidence, il y a tout juste dix ans, P. Adams Sitney publiait "Structural Film" dans *Film Culture* (été 1969) dont deux versions révisées parurent subséquemment (*Film Culture Revisited*, ed. Sitney, 1970) et la dernière, il y a cinq ans, comme dernier chapitre de son livre *Visionary Film: The American Avant-Garde* et la même version, cette année, dans la deuxième édition du livre.

Le terme "cinéma structural" a connu au cours de la dernière décennie, pour l'avant-garde du cinéma en Amérique du Nord et depuis un peu moins de temps en Europe, surtout en Angleterre, une vogue ou plutôt diverses vogues, son interprétation variant de la simple étymologie de construction et du procédé de construction, à Saussure et Lévi-Strauss, aux divers niveaux d'analyse et de terminologie lacaniennes et autre chose — comme nous le verrons un peu plus loin. Beaucoup d'écrits et de productions cinématographiques tournèrent autour de ce terme. Dans le passé, on discutait et on écrivait même sur les films sans les avoir vus, ayant pour unique ressource la définition de *Film Culture*. Les énigmes et la confusion étaient inouïes.

Pourquoi tant de préoccupations pour ce terme? La question est utile avec un recul de dix ans, ou deux plans quinquennaux plus tard. En rétrospective, le cinéma d'avant-garde en 1969 était la source de peu de critiques ou même de commentaires et *Film Culture* était son principal organe de diffusion. En conséquence, lorsque quelque chose paraissait, on savait généralement où le trouver. Lorsqu'un article essayait de définir, étiqueter ou décrire ou de soulever des polémiques, on s'en emparait. Les praticiens et les partisans du cinéma d'avant-garde ici et en Europe dévoraient "Structural Film", à une époque où la quantité des nouveaux films augmentait, suscitant peu de critiques, celles-ci se réduisant souvent à un simple commentaire sur une oeuvre ou un cinéaste en particulier. Aucun écrit, avant l'essai de Sitney, n'avait tenté de définir un groupe de films en tant que formant un tout, les distinguant des autres, ou tenté de revendiquer un mouvement.

Dans l'optique de Sitney, les artistes qui composent l'arrière-plan sur lequel on compare tout nouveau film, sont trois Américains (deux dont la carrière avait débuté dans les années quarante — Kenneth Anger et Gregory Markopoulos — avec Stan Brakhage qui commença au début des années cinquante) et un Viennois, Peter Kubelka, dont les films furent connus aux États-Unis en 1966-67. Et, selon Sitney, après ce quatuor, et dans une veine très différente, on retrouve l'influence de Warhol.

"Soudainement, un cinéma de structure apparaît. L'évolution dominante du cinéma d'avant-garde américain (et étranger) a été dans le sens de la recherche de formes de plus en plus complexes; ce changement de rythme est en conséquence inattendu et difficile à expliquer." C'est ainsi que débute la version de 1969



Wavelength de Michael Snow

de "Structural Film" de Sitney. Il associe le cinéma des "formes de plus en plus complexes", au quatuor Anger, Markopoulos, Brakhage et Kubelka, ceux qui pratiquent un "langage cinématique de conjonction" ou un "cinéma de métaphore", par opposition aux cinéastes mentionnés précédemment qui travaillent dans cette nouvelle direction. "Leur cinéma est un cinéma de structure où la forme globale du film est pré-déterminée et simplifiée et c'est cette forme qui crée l'impression première du film. Plus loin, "le film structural insiste sur sa forme et le contenu est minimal, subordonné à un schéma d'ensemble."

Il détermine quatre caractéristiques pour une oeuvre de ce genre: "une caméra fixe (fixe par rapport à la perspective du spectateur), l'effet du flicker, l'impression sur boucle (la répétition immédiate, exacte et sans variante) et la re-photographie du film sur l'écran." Un film peut posséder une ou plusieurs de ces caractéristiques mais rarement les quatre et peut même être structural, soutient Sitney, tout en n'en possédant aucune.

Sitney oppose le cinéma structural au cinéma formel. Sa description du terme formel est toutefois très vague: "un nexus de contenu, une forme conçue pour explorer les diverses facettes du matériel... Les récurrences, l'antithèse et le rythme global sont les éléments du formel; par essence, un film dont le contenu est, à la base, un mythe. "Mais, qu'est-ce qu'un nexus de contenu," une forme conçue pour "explorer les diverses facettes du matériel", et le "contenu" en tant que "mythe"? Ces termes n'expliquent ni ne définissent les méthodes formelles de l'art ou de la critique. Sitney associe Arnulf Rainer au cinéma structural alors qu'il considère l'ensemble de l'oeuvre de Kubelka comme formelle. En ce qui concerne Kubelka et Markopoulos et, en grande partie, Brakhage et Anger, le film prend forme surtout au moment du montage, par opposition à la plupart des films structuraux dont la caractéristique est d'avoir une forme définie avant le tournage.

Le titre lui-même, "Structural Film", pourrait nous amener à croire qu'il y a un lien avec le structuralisme, qu'il soit linguistique ou anthropologique. À la lecture de l'article, il apparaît évident que les procédés critiques et descriptifs de Sitney et sa façon de définir



Tom, Tom the Piper's Son de Ken Jacobs

cet "autre" cinéma n'ont rien en commun avec le structuralisme en tant que méthode et discipline. Il désavoue en fait totalement de tels liens.

Ses descriptions n'ont d'ailleurs pas la rigueur de la méthode structuraliste. Sitney oppose le cinéma structural au cinéma formel d'une manière telle que son langage même semble non seulement descriptif mais aussi évaluatif, parce que le cinéma formel recherche une forme "de plus en plus complexe" pouvant s'insérer dans "l'évolution dominante de l'avant-garde américaine" alors que sa structure est fondée sur un "schéma d'ensemble" et que son "contenu est minimal". Il est utile de comparer la caractérisation de la structure de Sitney ci-haut à celle de la forme. Le "nexus de contenu serré, une forme conçue pour explorer les diverses facettes du matériel... les récurrences, l'antithèse..." ne semblent-ils pas s'appliquer également au cinéma structural? Alors où est la différence? Il termine le post-scriptum de sa seconde version par un renvoi à un film de Hollis Frampton: "Avec *Artificial Light*... il lance un défi à la dernière phase historique du cinéma formel, le cinéma structural." Le cinéma structural est alors devenu formel. Non seulement la définition chez Sitney, du formel est vague mais celle du mot structural l'est aussi, puisque cette dernière définition devient une catégorie de la première. Au moment de la publication de son livre, le cinéma structural n'est rien de plus qu'une continuation dans le sens d'une ligne de développement du romantique et du symboliste ou ce qu'il appelle le cinéma visionnaire de l'avant-garde américaine. Tout en reconnaissant les différences dans leur approche cinématographique, Sitney insiste dans les trois versions de son essai, sur le lien qu'ont les praticiens du cinéma structural avec leurs prédécesseurs en ce qui concerne la "sensibilité" (les italiques sont de Sitney).

D'après la thèse de Sitney, après les films à transe, les films mytho-poétiques, picaresques et lyriques qu'il décrit et dont il parle dans son livre, *Visionary Film*, le cinéma structural poursuit la haute aspiration méconnue du cinéma d'avant-garde américain qui est "la représentation cinématographique de l'esprit humain", une expression phénoménologique plutôt vague et qui demeure sans explications. La sensibilité est toutefois le lien entre le passé et les nouveaux praticiens du structural.

Partant de l'ébauche d'un langage lyrique dans *Meshes of the Afternoon*, 1943 de Maya Deren et Alexander Hammid, puis allant à Brakhage et le développement du cinéma lyrique, Sitney fait de Brakhage le lien avec les cinéastes du cinéma structural. Il interprète la subjectivité de Brakhage avec sa caméra portative qu'il utilise de façon gestuelle, comme une extension de son propre corps, et transfère la signification des opérations perceptuelles de cette sensibilité aux quatre caractéristiques du cinéma structural. Il affirme qu'il n'y a qu'un glissement de la vision et du mouvement en perception à ces "stratégies apercpectives". Il s'agit d'un cinéma de l'esprit plutôt qu'un cinéma de l'oeil... Le cinéma structural est en partie une synthèse du cinéma graphique formel (il fait ici allusion à plusieurs des films de Kubelka ainsi qu'aux films d'animation de Robert Breer) et du cinéma lyrique Romantique." Il situe cependant Warhol, comme précurseur principal du cinéma structural, comme chef de file, avant Brakhage, Kubelka et Breer. Le film structural devient enfin, avec sa forme et son schéma d'ensemble fondés sur un ou plusieurs des quatre procédés décrits précédemment, une métaphore spatiale, au nom d'un concept et d'une intention, qui est équivalente à la forme créée par Brakhage avec sa caméra portative et sa table de montage. Il n'y a aucune différence entre eux. Ils relèvent tous deux d'une sensibilité romantique et symboliste. Au cours des diverses étapes de révision de l'essai "Structural Film", jusqu'à sa version finale dans le livre, *le Cinéma visionnaire*, les films deviennent transparences à travers lesquelles on peut lire les intentions et les émotions de chacun des cinéastes dit "visionnaires". Ceci visant à la création du grand mythe de l'unité du cinéma d'avant-garde américain.

Ainsi, le terme "cinéma structural" vit le jour, à la fois

en tant que méthode critique et méthode descriptive. L'appellation, les quatre caractéristiques techniques et les nombreux exemples de films furent acceptés comme un tout. Certains trouvèrent à redire et s'abstinrent généralement d'utiliser le terme. Certains ont tenté de cerner les implications de cet ensemble d'oeuvres et de le différencier, tant du point de vue artistique que critique des travaux précédents. Plusieurs cinéastes ont insisté sur la relation entre la théorie et les nouveaux films, développant une théorie liée à leur propre pratique.

III. L'ART EN TANT QUE RECHERCHE, STRUCTURE... ET RÉDUCTIVISME

L'un de ces cinéastes était Paul Sharits qui fut inclus dans la catégorie "cinéma structural" à cause de ses



Dog Star Man de Stan Brakhage.

flicker films. Dans un article présenté pour la première fois en 1970 et publié en 1972, "Words Per Page" (*Afterimage*, Londres, no 4; *Film Culture*, no 65-66, 1978), il examine les liens possibles entre le nouveau cinéma d'avant-garde et la théorie de l'information, la théorie de la communication, la cybernétique et le structuralisme — ou, comme il les qualifie lui-même, "les méthodologies de recherche actuelles", ayant trait à la forme, la fonction et la structure en général.

"Words Per Page" est un essai extrêmement clair, dynamique et riche de contenu. En l'examinant d'un point de vue historique et avec un recul de neuf ans, il apparaît divisé en deux éléments distincts, la structure même des idées étant ironiquement polarisée en positif et négatif. C'est aussi un texte particulièrement utile pour comprendre les développements du nouveau cinéma.

Le principe directeur dans l'essai de Sharits est l'art-en-tant-que-recherche. Il est important de souligner que ceci est tout à fait à l'opposé des attitudes visionnaires et romantiques mentionnées dans le "Structural Film" de Sitney. L'intention ou l'intention de l'artiste, selon l'expression de Sitney, liée au "sophisme intentionnel" n'a absolument pas sa place ici. Les attitudes non — ou anti-intellectuelles, purement intuitives ou émotives/expressives n'ont pas leur place non plus dans le cadre de cette théorie de l'art qui favorise les relations entre les sciences sociales et les sciences physiques.

L'art-en-tant-que-recherche est une ouverture à l'expérimentation. L'expérimentation prend pour Sharits la signification d'une démarche s'éloignant du Je et de l'expression du Je, et donc une coupure avec les idées anciennes. En 1970, l'esprit de recherche était très animé dans les autres arts visuels. De EAT (Experiments in Art and Technology), la collaboration optimiste d'artistes et d'hommes de science, du début au milieu des années soixante, de l'art minimal, du *process art*, et plus tard de l'art conceptuel, des idées, émergent quant à la forme, les définitions et les re-définitions de l'art et les méthodes de travail. En tant qu'ancien peintre lui-même ayant une formation en histoire de l'art et en critique, Sharits était emballé par les façons d'ouvrir et d'élargir les conceptions du cinéma. Une des principales idées de "Words Per Page" était que le cinéma devrait pouvoir avoir "la maturité, la rigueur et la complexité des "autres arts",

et une des autres idées était la recherche de méthodes de travail et de méthodes de critique.

La première partie de l'essai de Sharits est parsemée d'idées comme l'auto-définition, l'auto-référentialité dans l'art, les différentes conceptions de la totalité versus l'unité organique, l'objet, la co-existence de l'objet et du processus et l'art en tant qu'information. Un des buts de l'art-en-tant-que-recherche est de découvrir et de poser de nouvelles questions afin d'élargir les possibilités du "système" ou du médium." Il rejette la position qu'il juge naïve, que le cinéma doit, à cause du "réalisme intrinsèque" du médium, "exposer, enregistrer et révéler la réalité". Sa recherche pour une conception et une formulation élargies du cinéma est très importante. Cependant celle-ci, si optimiste et vaste au début, devient en quelque sorte, vers la fin de l'essai, embrouillée et tautologique. Il suggère la linguistique structurale comme modèle possible mais il en fait cependant un emploi timide et prudent. En empruntant l'idée d'"activité structuraliste" de Barthes et en la retravaillant, Sharits offre une "mimésis" (par involution) ou le "recodage" de la structure processus d'enregistrement peut libérer le cinéma de toute référence extérieure à lui-même; le cinéma peut ainsi devenir de façon légitime, une "syn-taxie sans signification" (les italiques sont de Sharits).

Sharits rejette le plan en faveur du photogramme comme la plus petite unité cinématographique et



Red Italy de Eric Mitchell.



Eat de Andy Warhol.

propose le postulat de la "dualité" du photogramme et de la bande de pellicule, deux aspects habituellement invisibles dans le "cinéma normatif". À travers son souci de la structure il attire l'attention sur cette "dualité" dans ses *flicker films* et plus tard, dans les films sur l'étude de la pellicule où il égratigne, décolore la pellicule ou attire l'attention sur le grain du film, films quelquefois présentés en tant qu'installations dans des galeries et des musées, et ce sur plusieurs écrans. Il ne rejette jamais entièrement l'aspect iconique mais il insiste de plus en plus sur le cinéma comme définition de soi, comme "syntaxe sans signification" qui génère de l'information sur lui-même de sorte que le procédé cinématographique devient son propre sujet. Pour Sharits, le problème devient un problème ontologique et la réponse à "Qu'est-ce que le cinéma?" est de plus en plus réductiviste. Il recherche "l'être" du cinéma irréductible, fixe et toujours changeant, ne référant qu'à lui-même. Les codes non-cinématiques sont de plus en plus éliminés afin de souligner le passage temporel de la bande de pellicule et la nature du grain ou de l'émulsion dans l'image. Cette dualité de structure est particulièrement évidente dans "Frozen Frames" de Sharits où un film entier est monté, bande par bande, entre deux panneaux de plexiglass et accroché loin du mur, mettant l'accent sur le film en tant qu'objet et structure organisée. *Ray Gun Virus* et *T.O.U.C.H.I.N.G.*, existent par exemple sous la forme de "Frozen Frames" et aussi sous la forme de films projetés.

On ne peut nier la tendance, au cours des années soixante, vers l'auto-référentialité artistique. Le questionnement de Clément Greenberg sur ce qu'étaient les propriétés intrinsèques du médium de la peinture, fut, par analogie, transféré au cinéma. Même s'il s'en défend, et ne mentionne pas Greenberg, la même réductivité est définitivement présente dans l'essai de Sharits qui se termine comme suit: "Une analyse du procédé de mise en valeur lui-même est nécessaire; "mise en valeur" ne signifie cependant pas "réductivisme" ...l'image mise en valeur n'est pas une "limite"."

En Angleterre, le cinéma structural fut traité de manière approfondie. Deux porte-parole des cinéastes, Peter Gidal et Malcolm LeGrice surtout adoptèrent ce cinéma et ses idées, en discutèrent et l'encouragèrent. Ils écrivirent aussi beaucoup à son sujet. En 1974, le "cinéma structural" devint, dans le vocabulaire de Gidal, "matérialiste structural" et "cinéma structural/matérialiste" (Voir: *Studio International*, fév. 1974; *Structural Film Anthology* ed. Peter Gidal). Il fit de ce cinéma un problème politique, dis-

tinguant le cinéma anglais qu'il considère plus pur et plus esthétiquement et politiquement pertinent que son équivalent américain. Pour Gidal, le terme "matérialiste" décrit les attributs physiques — les propriétés du médium et l'événement de sa fabrication plutôt que sa signification économique et sociale dans un contexte politique. En Angleterre, certains films du "Expanded Cinema" furent encouragés: cinéma de performance devant un écran, cinéma insistant sur la lumière, la bande de pellicule et l'équipement, cinéma faisant usage d'écrans multiples et parfois, sans écran. Le temps réel est préféré au temps fictif dans les films du "Expanded Cinema" et dans les films à écran unique, ces derniers étant préférés par Gidal. Gidal introduit Jacques Derrida dans son argumentation. Afin de se débarrasser de l'illusionnisme, il introduit une idée de présence portant une étiquette déridienne contestable. Chez Gidal, la présence implique le processus. Le thème d'un "film structural/matérialiste" est sa propre fabrication. Voir un tel film c'est alors voir un film et aussi sa fabrication, i.e. le système de conscience qui a réalisé ce film. (les italiques sont de Gidal). L'appart critique chez Gidal sert à échapper à la représentation et à l'illusion qui, selon lui, sont liées à la narration et donc "intrinsèquement autoritaires et manipulatrices et en conséquence, réactionnaires et nuisibles à une culture (du cinéma)." Gidal écrit que "l'esthétique c'est l'éthique". Le "cinéma structural/matérialiste" ne fournit pas "un divertissement par l'illusion" et refuse d'être autoritaire mais favorise au contraire "un éveil de la conscience". Chaque film est, poursuit-il, "une forme de conscience et une oeuvre indépendante". On se rappelle les fondements phénoménologiques du "cinéma structural" en tant que "cinéma visionnaire" de Sitney. La phénoménologie de Gidal, cependant, contrairement à celle de Sitney, a une teneur à la fois politique et morale. En fin de compte, la position de Gidal, quoique articulée différemment, est comme celle de Sharits, réductiviste.

IV. "L'ACTIVITÉ STRUCTURALISTE" AU CINÉMA

Le "cinéma structural", un "cinéma visionnaire"? Du point de vue de la sémantique, les deux ne font pas bon ménage. Sitney refuse de voir une coupure ou une rupture entre le "cinéma structural" alors nouveau et le travail antérieur de l'avant-garde américaine représentée par Brakhage, Anger et les autres. Il les absorbe et les incorpore plutôt d'une manière linéaire et causale, comme une continuation de la sensibilité et de l'intention du passé. Une telle lecture l'empêche de voir les implications radicales de l'oeuvre; l'idée d'une continuité déplace l'oeuvre et conduit à une fausse

interprétation. Le terme "cinéma structural" est obscurci par le point de vue visionnaire. Il serait peut-être préférable à ce moment de lui substituer un autre terme. On pourrait utiliser le terme "structuraliste" dans le sens large et étendu que lui donne Barthes par exemple.

L'art-en-tant-que-recherche et l'idée de structure vont de pair, comme Sharits tente de le décrire dans "Words, Per Page", comme une pratique et une théorie du cinéma, rigoureuse et sérieuse, loin des aspirations romantiques d'une période antérieure et semblable aux progrès réalisés dans les autres arts visuels ayant des analogies avec les sciences sociales, dont la méthode structuraliste. Mais, d'autre part, le réductivisme est présent autant dans l'attitude de Sharits que dans celle de Gidal. Ce réductivisme émergea de la recherche d'une ontologie du cinéma à la fin des années soixante et au début des années soixante-dix.

Le "cinéma structuraliste" si on préfère utiliser ce terme, est un cinéma d'exploration et d'analyse, souvent didactique, offrant des commentaires sur les oeuvres antérieures et les autres types de film, mettant en évidence le passé, comme c'est le cas dans *Tom, Tom The Piper's Son* de Jacobs ou suggérant un "phantasme" historique dans *History* de Ernie Gehr, réalisé en 1970, un film sur un champ oscillant du grain filmique. Le film de Gehr invite à une réflexion sur l'impossibilité même de l'existence d'une oeuvre semblable à un moment historique antérieur. Ce cinéma est à la recherche d'autres façons d'organiser le matériel filmique sans recours aux structures narratives ni aux options offertes par les oeuvres antérieures du cinéma d'avant-garde. Sa tendance non et anti-narrative va de pair avec son rejet global de la métaphore et du symbole les remplaçant par l'expérience immédiate du film en tant qu'objet, qu'il soit composé d'une imagerie représentative ou abstraite ou qu'il se situe entre les deux. Des images imprimées sur une pellicule en boucle ou des images en série, de longues prises de vue statique sur des objets immobiles ou des scènes statiques, de simples agencements mathématiques bipolaires ou plus complexes sont autant de moyens de mettre l'objet en valeur. Il y a souvent co-existence de l'objet et du processus, comme dans *Wave/length* de Snow ou son de 1969 ou dans *S:TREAM:S:ECTION:S:ECTION:S:ECTIONED*, 1970 de Sharits. Il y a une primauté de l'aspect auto-réflexif dans ce cinéma, dans ses explorations et ses procédés; il attire l'attention sur les matériaux du film et sur les liens entre ceux-ci et le spectateur.

C'est un cinéma de relations. Il existe une relation dynamique entre le spectateur et l'objet ou l'objet-processus. C'est, à son meilleur, une expérience hautement intellectuelle tout en étant perceptuelle et sensuelle et non — comme le soutiennent ses adversaires — ascétique, puritaine et appauvrissante.

Deux tendances semblent se dessiner aujourd'hui, en 1979. Une de ces tendances, le souci de la structure dans les œuvres formelles, fait usage des moyens techniques des dix dernières années dans une intention manifestement narrative. C'est le cas dans *Itch*, *Scratch*, *Itch Cycle*, 1977, de Manuel De Landa et *Incontinence: A Diarrhetic Overflow et Mismatches*, 1978 et *Frames, Cages and Speeches*, 1976, de Martha Haslanger. L'autre tendance développée au cours des deux dernières années est en grande partie une réaction au cinéma "structural". Ce cinéma tire son origine de la vogue *punk* — qu'on veuille le qualifier d'esthétique ou d'anti-esthétique, le débat demeure ouvert. Tout comme la musique *punk* américaine, ce cinéma sort souvent des écoles d'art et du milieu de l'art newyorkais. On y décèle une forte influence de Warhol, le Warhol des premiers films jusqu'à et incluant *Chelsea Girls*. Ces films trouvent leur inspiration et leurs références dans la culture populaire plutôt que dans ce qui pourrait être considéré comme les arts supérieurs et la culture ésotérique. Ils n'utilisent pas l'auto-référence, ils ont une apparence d'ébauche, de non-finie, et sont volontairement anti-formels et anti-intellectuels.

Le cinéma *punk* rejette toutes les préoccupations formelles, et même sa mise en valeur du contenu est souvent minime. La structure narrative est plutôt mince. On peut déceler deux tendances dans la structuration des films: d'une part, le désir de choquer est évident dans l'usage très libre des conventions cinématographiques du cinéma à sensation, à suspense ou du cinéma de gangsters pour leur cruauté et leur violence gratuites, comme dans *Black Box*, 1968, de Beth B. et Scott B. Il y a aussi une sorte de neutralisation de l'action, comme dans *Red Italy*, 1978, de Eric Mitchell, dans laquelle tout a un poids égal à l'intérieur d'une narration à peine ébauchée et où rien ne ressort comme particulièrement signifiant — une série de poses, réminiscences de Warhol et ses *Factory Productions*. Ainsi Warhol, après son influence sur le cinéma "structural", semble exercer encore une fois, une influence importante. Mais cette fois-ci, sur un autre aspect de son travail et de sa contribution, un aspect diamétralement opposé à celui qui contribua à la concrétisation du cinéma "structuraliste". ■

(Article paru dans *The Drama Review*, Vol. 23, No. 3, September, 1979, New York University/School of the Arts, sous le titre: "Structural Film: Ten Yars Later".)

Traduction: Nicole Morin-McCallum et Serge Bérard.

Nous remercions La Coopérative des Cinéastes Indépendants/le Cinéma Parallèle pour leur aide.

N.D.L.R.

NOTE DE LA TRADUCTION

1. La traduction française de *flicker films* est films à images-séquences de scintillement; un équivalent technique existe pour les films d'animation, on parle alors de films de pixillation. Nous avons préféré conserver l'expression anglaise afin de ne pas alourdir le texte.



Flaming Creatures de Jack Smith.



Nostalgia de Hollis Frampton.

AROUND AND AROUND THE TELEPHONE POLE

Robert Frank
Art Gallery of Ontario

February 17 — April 6 1980

Who would want to be Robert Frank these days? Praised and beleaguered by young admirers who run little skirmishes up his drive at Mabou, the man must find it hard to think. It must be even harder to work; to work perpetually in the shadow of a project completed almost a quarter of a century ago. *The Americans* has

become one of the great classics of twentieth century photography and a classic expression of an outsider's response to a vulgar culture that still believed its own lies.

When Frank stepped off the S.S. James B. Moore at New York in 1947 he must have seen the New World with that preternatural intensity that accompanies being a stranger in a strange place. This experience seems to have almost instantaneously vaulted his photography from the commonplace beginner's pictures he made in Switzerland to the maturity of *The Americans*. Much of the style and content of *The Americans* was already present in photographs he

made of New York the year he arrived. The quantum leap is astonishing. However, it proved to be non-transferable. Although his travels of the next four or five years produced some wonderful photographs in Spain, Peru, Paris, London and Wales, none of them have the same direct relationship to experience that distinguished his American photographs. Frank's Spain approaches the classic photographer's Spain, his Paris pictures are anecdotal and romantic, while his London is more an idea of London — fog, grayness, and the dark elegance of English tailoring and coach-work — than a direct apprehension of time, place, and culture. The special alchemy was always to be the mix of Frank and the small corners of America.

However, one is not eternally the newcomer. At some point the bizarre becomes the commonplace and all a country's grubby secrets one has discovered retreat into invisibility. Then what is one to do? In 1960 Frank did the only sensible thing. He put his Leica in a closet and moved on to something else. He began to make films. The experience was never an entirely happy one nor was it, in Frank's estimation, particularly successful. Film making, a team enterprise, requires involvement beyond that of the solitary and silent observer "keyholing" with a camera. Although his films are far from being without interest, they have always seemed too idiosyncratic and too casual in construction to convince one the way *The Americans* always has. In Frank's films the medium and the maker were never entirely well met.

At the end of the sixties Frank said his goodbyes to New York and Vogue's Mr. Brodowich and lit out for Mabou in Cape Breton to watch an empty world through a window. A cart track and pickup, a cobble beach and a telephone pole with the thick sea humping behind it made up his new world. The universe between California and Manhattan had shrunk down to Mabou. Although the frame through which he viewed the world had grown larger, the separation of the observer and the observed persisted. In his published photographs, there is always a no-man's-land between the central figure(s) of the photographs and the man with a camera. A fence, a stair, an automobile, a pole, chairs, the surround of a crowd or simple raw space guard the photographer. Subjects who cross the line fall out of focus or present their backs. Even in portraits of his intimates — his children stand at the far side of a car or a table, his first wife Mary stares through the shadows and June Leaf, his second, appears dismembered in small colour 'snaps' — the separation has been a constant. Its ultimate extension should have been the move to Mabou.

However, the move to Mabou proved not to be a final distancing but the beginning of a greater intimacy. In 1971, Frank pasted *The Lines of My Hand* together for a Japanese publisher. The result is surely one of photography's most poignant documents.

I have come home and I'm looking through the window. Outside it's snowing, no waves at all. The beach is white, the fence posts are gray.

I am looking back into a world now gone forever. Thinking of a time that will never return. A book of photographs is looking at me. Twenty-five years of looking for the right road. Post cards from everywhere. If there are any answers I have lost them. The best would be no writing at all.²

The book is part diary and part family album. Frank

Robert Frank, *Bad Dream in Venice* — Los Angeles, March 28th, 1978, 40.64 x 50.8 cm, courtesy Yajima/Galerie

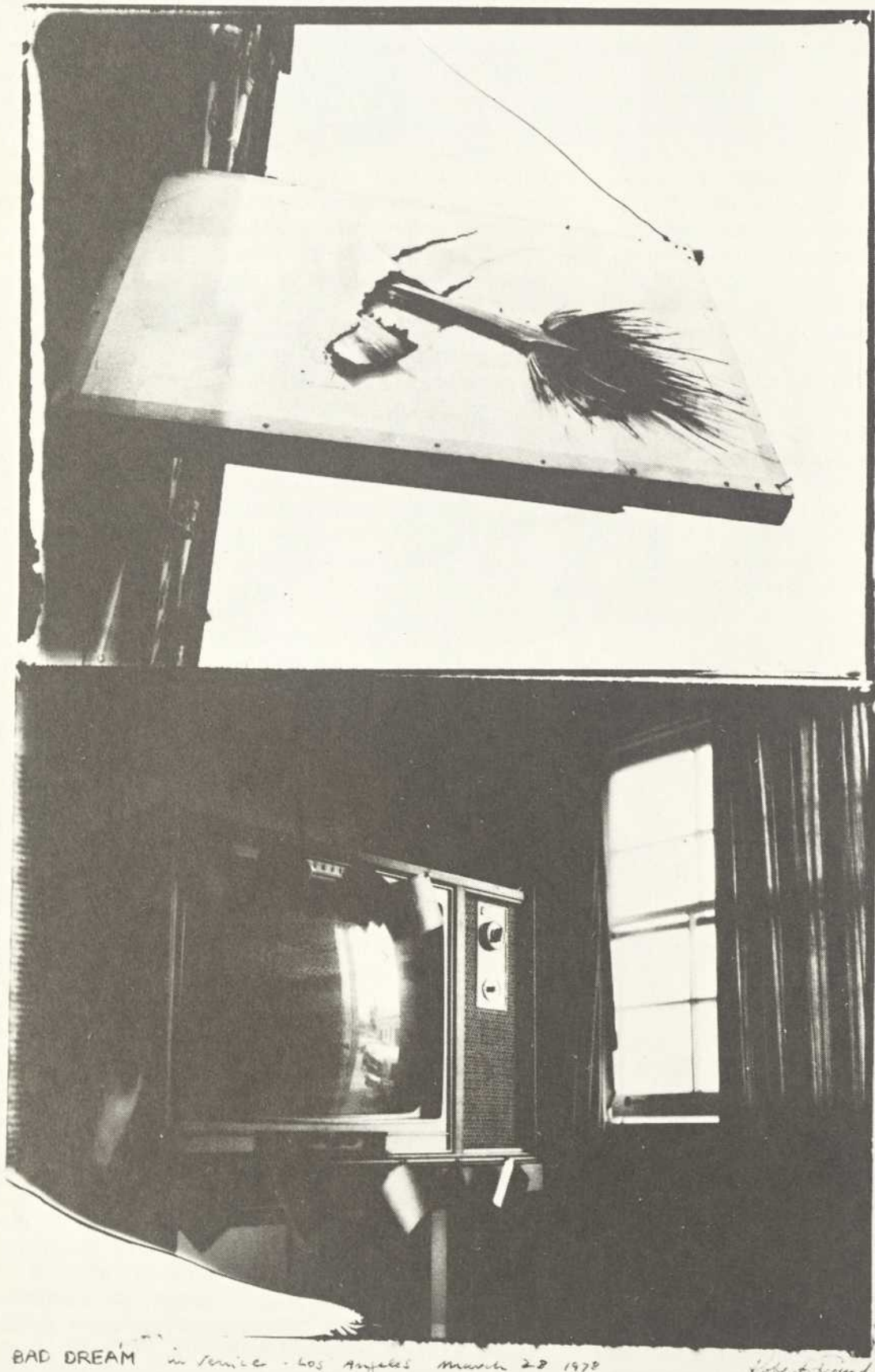
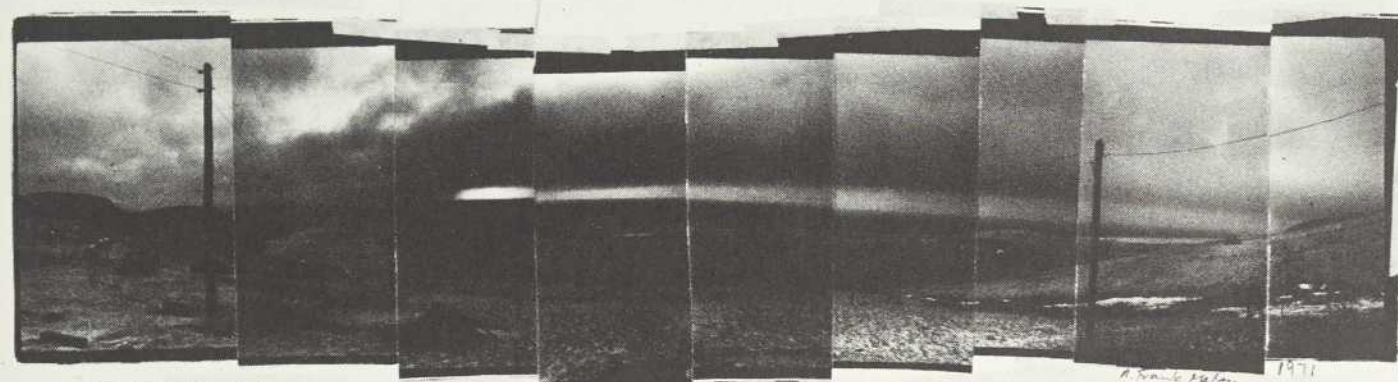
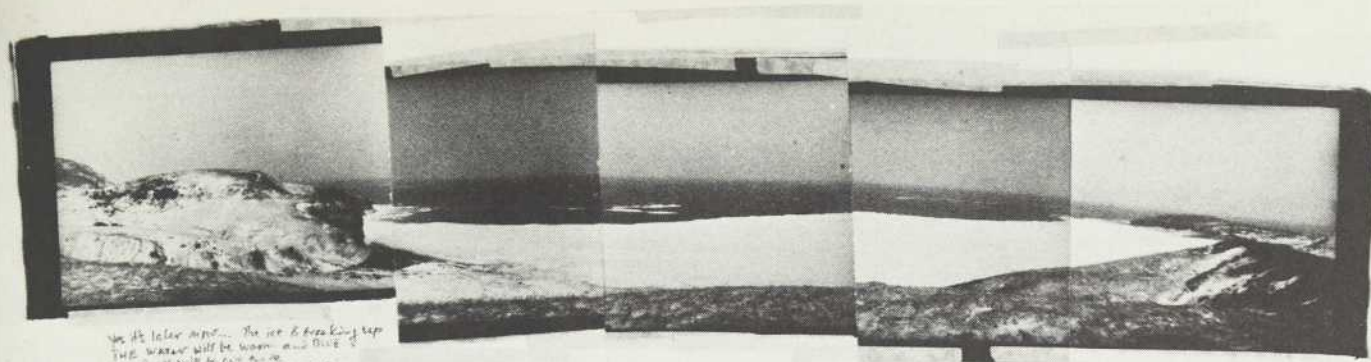


photo: Yvan Boulerice.



Robert Frank, *Lines of My Hand — Landscapes, Mabou, 1971*, sequence black & white photographs, 58.15 x 13.72 cm and 58.42 x 20.32 cm collection: National Film Board of Canada, courtesy Art Gallery of Ontario.

gives us his early Swiss pictures, later views of his family and friends, and the frames that surround the negatives that made *The Americans*. He also confesses past ambitions and present pride.

Around the time he assembled *The Lines Of My Hand*, Frank began to make still photographs once again. Knowing how much might be expected if he pulled his Leica out of the closet, Frank eased his return by taking up with one of those little plastic cameras that would seem to deny all seriousness. The same strategy has been adopted by a number of classic photographers seeking a new start in colour. As Frank returned to image making he began to recycle his old work in the new. In a sense he had always done this. Flags, cars, dogs, poles, windows, et cetera along with various formal motifs repeatedly reappear in various transformations in *The Americans*. His films had frequently alluded to and incorporated his prints. However, since Mabou, the recycling has become more direct and more specific. *Ferryboat Across the Potomac*, printed in 1977, turns three tries at a single image made in 1958 into a contemporary sequential triptych. *Works, Words, Clothesline*, 1977, incorporates two prints from *The Americans* and a cloth banner from the 1972 assemblage *On December 23rd, 1971... Goodbye Mr. Brodowich*.

Frank's dance through America in the fifties became a filmed pas de deux with friends in the sixties and, finally, a solo turn with himself. Around and around he goes in his mind, through his past and among his old images. The symbols that repeatedly reoccupied his pictures in the past have been pared down to the most essential ones. The cars are gone, as are the jukeboxes, shrouds, highways and crowds. The once ubiquitous American flags now dropped as irrelevancies. Only his poles, dogs and windows remain in the round. Whenever he stops turning through all the ragtag ends of the past, it is to contemplate a landscape. His shoreline panoramas, pasted up from little colour snapshots and augmented with paint, are loving meditations upon a place that promised peace. Only the poles intrude to disturb their serenity.

The poles also intrude upon the landscapes made in the last several years. These images, stacked up in

short rows like the post-card racks Frank photographed so often years ago, have been added to the original N.F.B. show by Maia-Mari Sutnik of the Art Gallery of Ontario. In these most recent assemblages Frank has abandoned the little plastic camera of the colour landscapes and turned to larger format black and white. The unease suggested by the intrusive poles of the landscapes has now almost become the only subject of the pictures. Ragged edges, scratchy lettering, shattered pack ice off the shore and a ghostly palimpsest of his dead daughter's name make up these troubled photographs. The playfulness of the *Electric Dog* pictures and of *A Monument To Electricity + Photography*, all made in the middle seventies, has given way to a haunting edginess. In addition Frank's printing takes on increasingly harder contrast. It would seem that all is not well at Mabou.

Although Frank's world has been a crowded one in times past, it has always seemed a conspicuously isolated one. From the very beginning there were few families, the couples acted out roles, and most of his people took their pleasures from machines like cars and juke-boxes rather than from each other. *The Americans* is full of lonely diners, figures locked in cars, isolated women, and solitary men. Photographs of his family hold even them at bay. The new images borrowed from the Yajima/Galerie by Ms. Sutnik confirm what we suspected all along. Frank, in a sense, never saw America nor, perhaps, did he really seek it. Instead, he searched for signs and the signs he came to recognize by doing photography signified what was within. He was always grappling with the really big questions — what to do as you walk your time on the face of this planet, and how to reach out to others so that you do not walk alone. His inquiry concerns the central business of life itself; an inquiry so problematic that it is not surprising that *Me And My Brother*, 1965-68, "a film about a silent man, and an actor who became silent"², the Frank film which deals most directly with this inquiry, is also Frank's most tortured effort in the medium. Frank's struggle is of course also ours, hence the survival of *The Americans* beyond the political clichés it came to represent. And hence the astonishing number of intensely intimate conversations taking place in the dim hallway of the A.G.O. where the exhibit was hung. Over the years

Frank has gradually stripped down his vocabulary of signs until little remains but the horizon and the bisecting pole, time, and, behind it all, the raw self and the center. Moreover, as the photographs become more visually mute, the most fundamental stuff of dialogue, the word itself, begins to creep in.

MICHAEL MITCHELL

NOTES

1. Frank, Robert, *The Lines of My Hand*, (New York: Lustrum Press, 1972) n. pag.
2. Ibid.

JUDY CHICAGO

Galerie Powerhouse

conférence du 21 février au
Musée des beaux-arts de Montréal

Le 21 février dernier, à la salle Maxwell Cummings du Musée des Beaux-Arts, se donnait une conférence par une artiste féministe américaine, Judy Chicago.

Invitée par Powerhouse, l'unique galerie de Montréal dont toutes les membres et exposantes sont des femmes, Judy Chicago venait nous présenter sa plus récente production collective féministe. Collective, oui, puisqu'en fait plus de 200 personnes ont travaillé à cet immense projet: *The Dinner Party*.

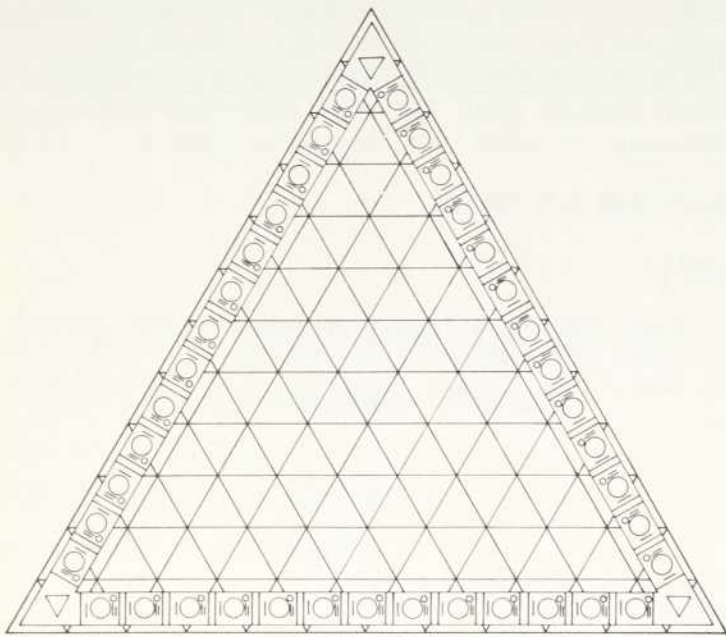
Production féministe aussi. D'abord par son contenu le plus sommaire: sont conviées à une grande table triangulaire (près de quinze mètres de côté), trente-neuf grandes femmes de l'histoire ou de la mythologie. De la "Primordial Goddess" à Georgia O'Keefe, en passant par Eléonore d'Aquitaine. Chacune de ces trente-neuf femmes a droit à son couvert avec assiette et napperon personnalisés. Le napperon, par exemple, est tissé, brodé ou cousu selon la technique de l'époque dans laquelle a vécu chacune des femmes. Par terre, plus de 2,000 tuiles sur lesquelles 999 noms d'autres femmes célèbres sont inscrits.

Clairement, le contenu de cette production nous raconte l'histoire des femmes.

Antérieurement, Judy Chicago s'étant accordé le temps nécessaire à la recherche et à la lecture des grandes productions féminines, elle avait esquissé ce désir de nous raconter l'histoire des femmes. *Great Ladies* de 1972, rendait hommage à quatre reines de l'histoire, *Reincarnation Tryptich* de 1973 fut dédié à Mme de Stael, George Sand et Virginia Woolf, *The Dinner Party* cerne l'histoire des femmes du début de la civilisation jusqu'à nos jours.

On ne cherchera plus l'histoire des femmes. Elle est là en noms de femmes, en techniques utilisées par les femmes et en "forme" de femmes: en forme centrale qui se déploie rappelant la vulve féminine; en forme que l'on lira tantôt comme fleur, tantôt comme papillon. Symboles de féminité et de libération présents déjà depuis 1970 dans la majeure partie de la production de Judy Chicago.

Techniques de femmes aussi, puisque tout le travail en est un d'artisanat. Techniques de patience, de minutie, de petits points. Tout respire le féminin. Ce même artisanat que l'art excluait de son champ voilà qu'il est ici identifié comme oeuvre d'art. L'artisanat, comme production inférieure à la production artistique, est ici partie essentielle et significative de ce qui est aujourd'hui considéré comme oeuvre majeure de l'art actuel: *The Dinner Party*. Judy Chicago aura réussi à faire "oeuvre" d'art à partir uniquement de techniques artisanales. Elle aura réussi surtout à intégrer l'artisanat, délaissé et laissé à ces femmes, à l'histoire de l'art. Double exploit.



Judy Chicago, diagramme de *Dinner Party*.

Féministe sous tous ses aspects, cette production n'est pas le reflet de la féminité dans ses manques, mais dans ses qualités, ses grandeurs. Cette production, elle est belle et forte. Belle à regarder, mais forte aussi dans son contenu révélateur d'une histoire de formes, de techniques et de femmes.

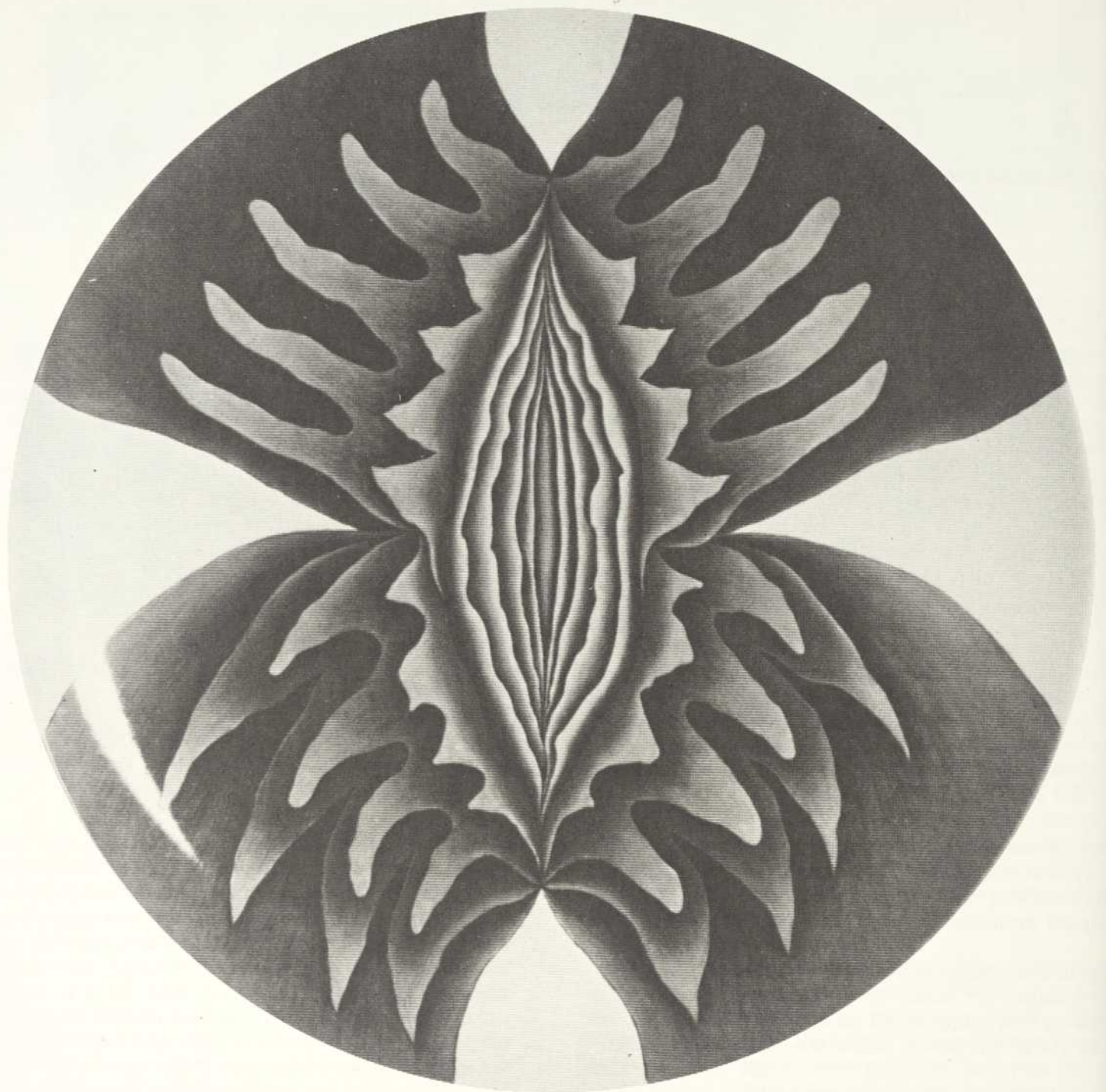
On pourrait reprocher à Judy Chicago une attitude autoritaire dans une production collective comme celle-ci. L'autorité tant décriée par les féministes parce qu'ordinairement issue d'un pouvoir mâle, s'explique ici par il-fallait-bien-que-quelqu'un-dirige. Il est bien clair qu'il faut un porte-parole. Mais il est bien clair aussi que seul le nom de Judy Chicago restera en nos mémoires. Une seule personne aura vraiment profité du succès du *Dinner Party*. La remise en question de l'autorité est dans une impasse.

Malgré tout, Judy Chicago modifie le rôle de l'artiste. Il n'y a plus l'immense barrière qui sépare l'artiste et son oeuvre du spectateur. L'oeuvre d'art se trouve démythifiée, elle vient d'acquiescer sa raison d'être: elle est devenue maintenant autant politique qu'esthétique. Ces deux caractéristiques se sont rejointes dans l'harmonie, plus de discordance.

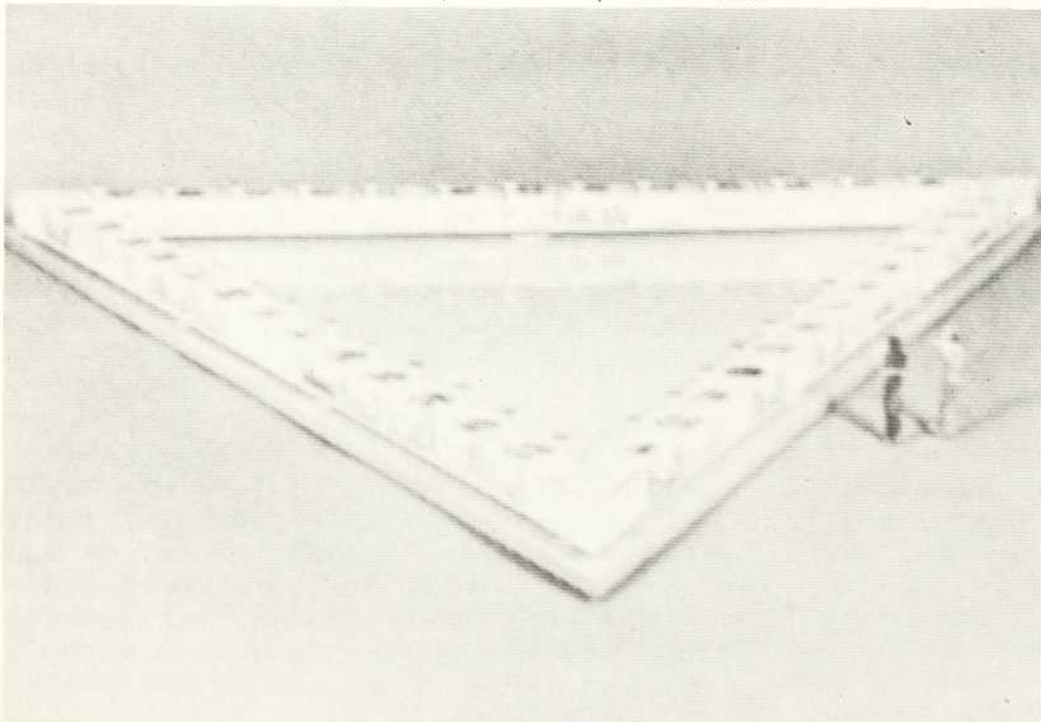
Il était nécessaire pour Judy Chicago que le politique fasse partie intégrante de sa production. Elle est avant tout féministe et désire le faire comprendre ainsi. Elle doit donc nous entretenir d'expériences féminines et féministes et ce, de façon à ce que le message soit clair.

Son autobiographie *Through the Flower*¹, exprime bien les raisons de sa démarche féministe. Dès le dé-

Judy Chicago, le couvert pour *Judith*.



Judy Chicago, *Dinner Party*, maquette conçue et réalisée par Ken Giliham.



but de ses études en art, Judy Chicago sentait une résistance quant à la forme que prenait son art (ses professeurs étant pour la plupart masculins, rejetaient ces formes "féminines"). Elle aura tenté par la suite, de se distancier de ses productions. Sans résultat. Elle aura donc emprunté très tôt le féminisme comme politique d'art et de mieux vivre, retrouvant ainsi son intégrité de femme et d'artiste.

Il aura fallu attendre une oeuvre magistrale pour enfin se faire connaître, sinon reconnaître. Comme si les femmes devaient encore se dépasser et dépasser même l'impossible pour qu'on daigne jeter un regard sur elles. Il aura fallu Powerhouse, notre galerie de femmes, pour l'inviter, sinon on serait encore là à l'attendre ou à l'ignorer.

Il était important qu'on entende enfin ce qu'une artiste féministe avait à raconter. Judy Chicago avait beaucoup à dire. Ce fut, pour le moins qu'on puisse dire, une conférence bouleversante.

THÉRÈSE ST-GELAIS

NOTE

1. Chicago, Judy, *Through the Flower, My Struggle as a Women Artist*, Anchor Books, Garden City N.Y., 1977, 226 p.

PIERRE BOOGAERTS

SCREEN SERIES: STREET SKIES

Galerie Gilles Gheerbrant
Montréal

Oct. 14 — Nov. 3, 1979;

The Ydessa Gallery
Toronto

March 1 — 22, 1980.

Those who have followed Pierre Boogaerts' work of the past five years will recognize in this new series of photo-sequences the continuation of his fascination with the multiple inflections of the nature-culture paradigm. As always, Boogaerts reaches for the image which would fuse and reconcile the nature-culture polarities into what he has called a "synthetic image" — a hybrid, an amalgam of the historical antagonists, their blending into a perfect myth, seamless and Utopian. In this latest series, the most spectacular to date, the camera is once again the agent of that reconciliation; the way it is used, however, is something new within Boogaerts' oeuvre and brings to it a new dimension of metaphoric tension.

To backtrack for a minute: Although this is the first time the word "promenade" appears in one of his titles, it serves as a reminder that walking has always been an essential strategy in Boogaerts' art. Behind the *Plantation/Jaune Bananier* series, there moved a relentless *flâneur* in search of a mental construction: an exotic dream plantation for the camera to find and isolate in the middle of our drab Montreal. In *New York, N.Y.*, the images actually record the artist's movements up and down Manhattan; In "*Synthetization*" of the Sky, it is the image of a single cloud that is made to move along trajectories of time and space. One could say that walking forms a part of Boogaerts' "technique" — much as a painter could define his technique as dragging color across canvas, or define drawing as "taking a line for a walk".

The *Street Skies* sequences were shot from a stationary position, with Boogaerts standing on a Manhattan street corner and panning his camera up toward the sky and then down, toward the horizon. X-shaped sequences resulted from a given intersection affording four diverging views; T-shaped and vertical columns are similarly logical configurations: they report on the urban geography to be glimpsed from a given location.

With each photograph measuring 16 in. x 24 in., the over-all scale is monumental, forcing the spectator to re-enact the camera's panning motion in his reading of the sequence. Such a kinesthetic experience is rare in photography — I can think of only a few Dibbets series as approaching that dimension — and is certainly new to Boogaerts' work. (New grist here for the "Structures for Behaviour" mill!)

As in the earlier *Screen Series*, Boogaerts has slightly under-exposed his photographs so that the sky becomes a dark blue, unmodulated shape, whose visual density is equal to that of the buildings' shapes. Thus, the figure-ground relationship, which normally manifests itself in photos of buildings shot against the sky, is eliminated. Foreground and background — culture and nature — are strained through the camera's lens and are made to seem to be aligned along a single plane.

There is something heroic about this alignment, something in the nature of a victory, for the traditional figure-ground "relationship" is shown to have been, in effect, a rupture — the rupture between our perceptions of nature and culture. Boogaerts' "synthetic image" repairs that: it is an agent of healing, the fusion of an ancient schism.

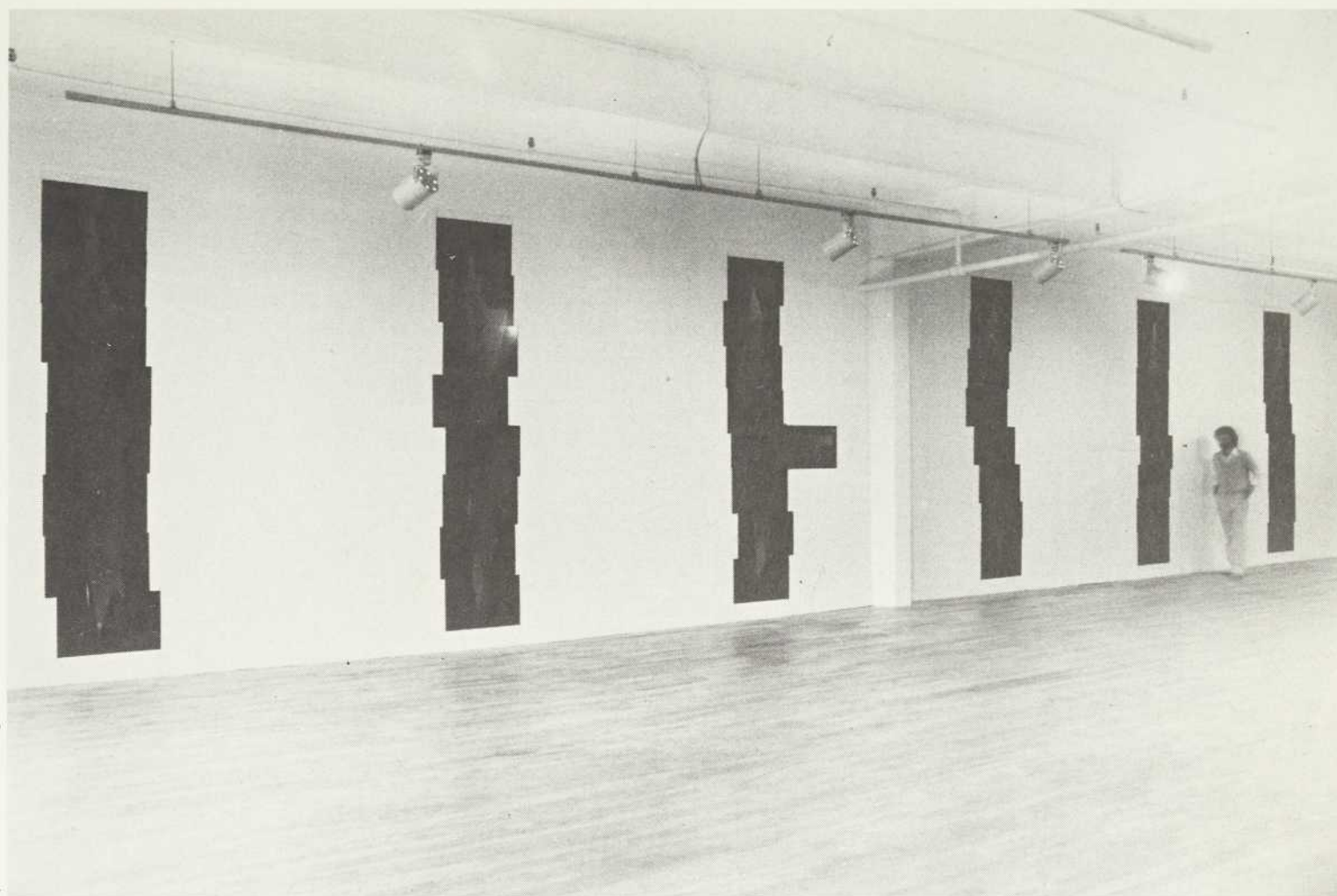


photo: Pierre Boogaerts.

Pierre Boogaerts, *Screen Series: Streets Skies*, N.Y. 78/79, 1978-79, partial view of the installation, Galerie Gilles Gheerbrant, October 1979.

This is an esthetic victory, certainly, but in practical terms (and in terms of the metaphor) something closer to a truce. For in spite of the seamless perfection, the luminous calm of the photographic surface, these new sequences by Boogaerts are as much about the struggle between nature and culture as they are about their reconciliation. Two movements, two forces oppose each other in this series. The panning movement of the camera is a perfect representation of culture, greedy for distance and for information; the converging perspective which brings the sequence to a close is an elegant reminder of the limits nature imposes on perception. The "synthetic image" this time is the image of a stand-off.

GEORGES BOGARDI

13 FEMMES SCULPTEURS Galerie Powerhouse

3 au 22 mars 1980

Oeuvres de Elise Bernatchez, Suzanne Bourbonnais, Louise Bourret, Linda Covit, Hannah Franklin, Lise-Hélène Larin, Jill Livermore, Suzanne Martel, Louise Page, Brigitte Radecki, Tatiana Séguin, Barbara Steinman et Manon Thibeault.

Les travaux dans cette exposition regroupant treize femmes sculpteurs sont très diversifiés quant aux matériaux utilisés. Ils présentent dans l'ensemble un questionnement sur l'occupation d'un lieu — réel, mis en scène, représenté — sur une notion de temps qui s'en dégage et sur le type de parcours-regard que le spectateur peut y projeter.

Certains de ces travaux, qui pourraient former un premier groupe, appellent un parcours physique, une démarche — marcher autour, dans, sur — d'où naît,

alors, une confrontation avec l'échelle de la pièce, le rapport au corps, la présence des choses — ou aux choses —, des matériaux à une réalité:

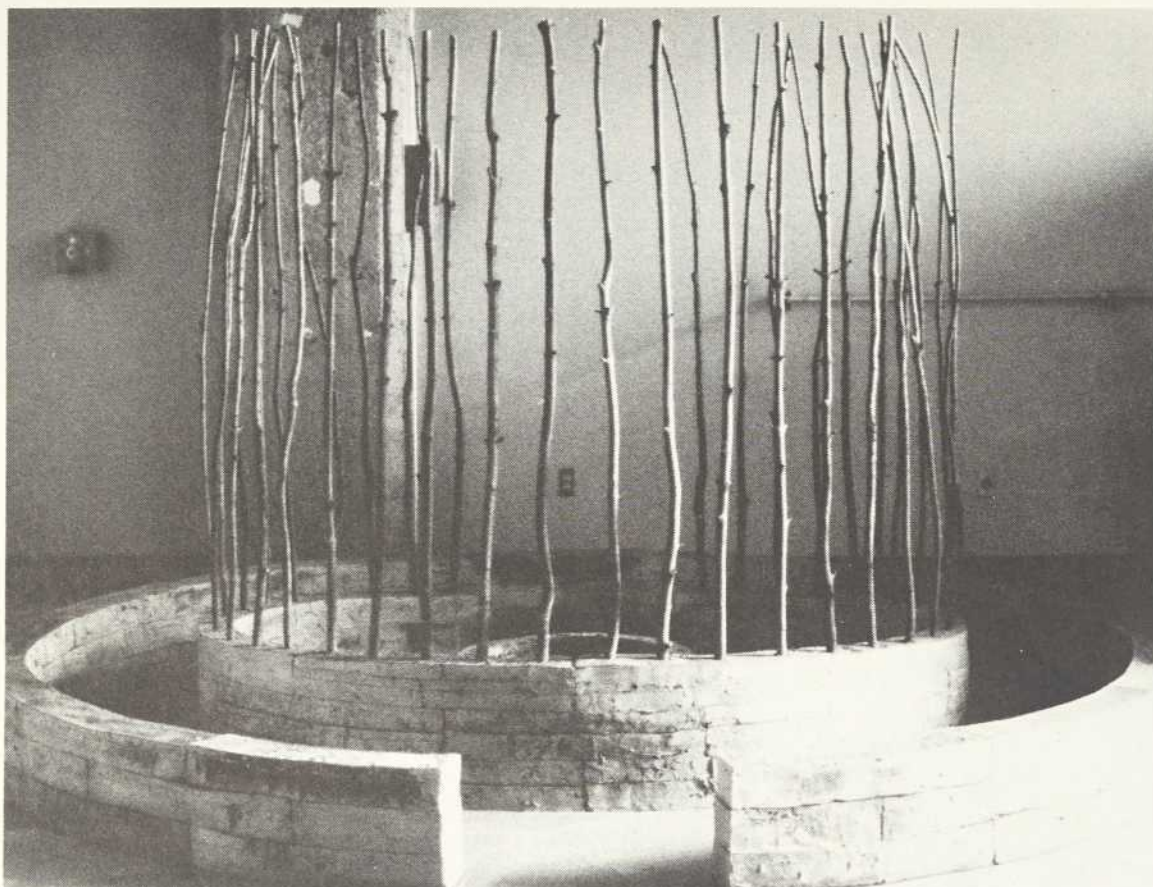
- trois éléments: toile, bois, peinture noire, *Emergence*, de Elise Bernatchez;
- ciment, bois, *Inside-Outside*, de Brigitte Radecki;
- triangulaire, bois, *l'Abri*, de Suzanne Martel;
- tissus, sable, bruits, *Labyrinthe*, de Suzanne Bourbonnais.

L'autre groupe établit davantage une relation entre un parcours de regards, un circuit sur les signes qui constituent l'objet, sa charge de représentation:

- les vidéos des dormeurs, *le Couple dormant*, de Barbara Steinman;
- les papiers mâchés, *Sofa Sitting*, de Jill Livermore et *le T-shirt, Cat-Box*, de Louise Bourret;
- les objets-fétiches, *Life-Size*, de Lise-Hélène Larin;
- les coïlles imprimées, *le Coeur brisé*, de Manon Thibeault et *Life and Death*, de Hannah Franklin;
- les tubes de plastique, *Suspension-Plastic*, de Linda Covit;
- les ciments et les urétanes, *Contexture*, de Tatiana Séguin et *Antonin: personnage cristallisé*, de Louise Page.

Inside-Outside: de petits murets et de hautes tiges de bois naturel forment un circuit concentrique. Pénétrable, fermé, dont un miroir central rejette le regard vers la périphérie, le tient comme éloigné d'un centre secret — le puits? — d'un centre protégé. La proposition a une présence physique évidente; le temps suggéré ici est celui d'un ailleurs, d'une mémoire, comme s'il s'agissait de quelque sanctuaire de civilisation archaïque. Temps accumulé, retenu dans les briques entassées, sans doute lourdes, des murets, dans les branches, barreaux d'un emprisonnement à claire-voie du deuxième cercle; la construction révèle l'espace autour; la pièce occupe un lieu défini, circonscrit mais en appelle aussi à un plus grand, demande un recul, un va-et-vient entre un éloignement et un retour au centre; elle a sa place à l'extérieur, dans un terrain vague peut-être. Elle souffrait du reste de n'être pas seule au moins dans l'espace fermé qu'elle offre une galerie.

Emergence: l'objet pictural, matérialisé par une cons-



Brigitte Hadecki, *Inside-Outside*, 1979, bois, ciment fondu, 365,76 cm de diamètre, x 226,06 cm de hauteur

photo de l'artiste.

truction de châssis et canevas peints, est vu sous trois physicalités différentes: accroché au mur, débordant de celui-ci, sa tranche est alors épaisse, et posé sur le sol tel un parallélépipède en hauteur. Pour le spectateur se trouve proposé alors un questionnement d'un mouvement de l'un à l'autre et à l'ensemble. Émerge une notion d'écho: la toile tendue donnant l'impression de vibrer, de faire rebondir les sons, les trois objets s'apparentant nettement à d'énormes hauts-parleurs d'un système audio. Présence dense, couleur lourde, noire, profonde. L'échelle de la pièce est en rapport direct avec la masse physique d'un corps, et fonctionne par analogie entre la projection de celui de l'auteur et de notre propre corps. Stèles aveugles et aveuglées, il n'y a pas d'image, sinon celle d'une projection, d'un temps méditatif.

Elise Bernatchez, *Emergence*, 1980, acrylique sur toile, bois, 243,84 x 167,64 x 121,92 cm

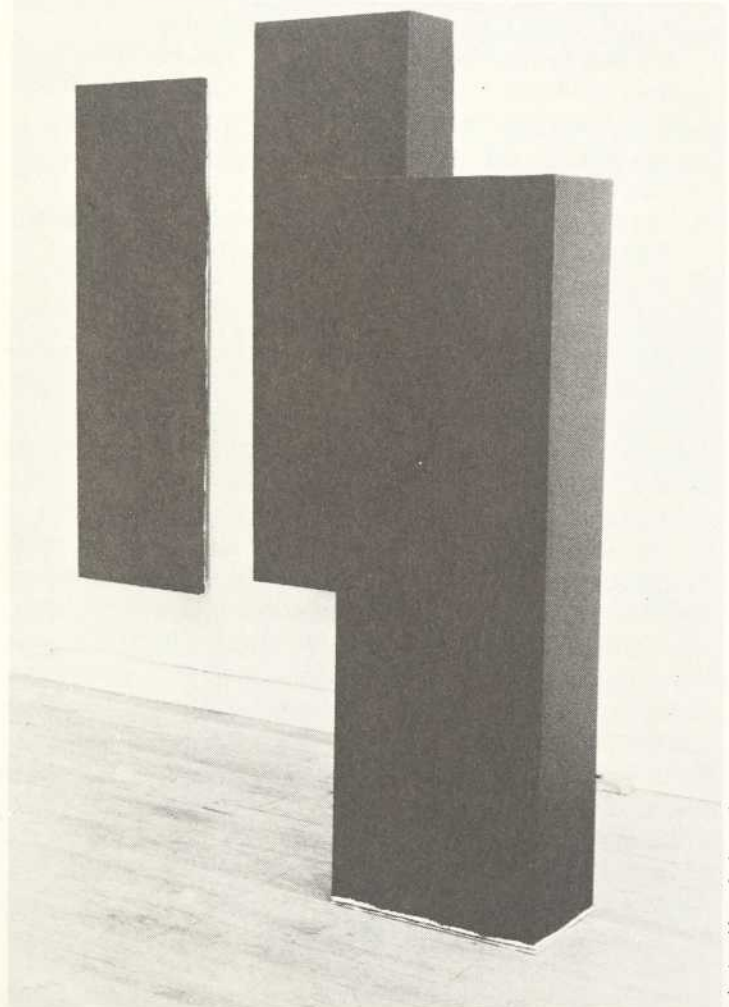


photo: Kay Aubanel

Espace corporel aussi que celui donné par les dimensions de *l'Abri*, triangle de bois façonné et petits rondins de bois brut. Construction fort simple. La souplesse et la tension des matériaux confèrent à l'intérieur central sa plénitude. L'espace est ici de délimitation et d'imbrication.

Le Couple dormant: deux moniteurs de vidéo placés à la tête — et à la place — d'un lit grandeur nature, sont emballés tels des oreillers, et un duvet couvre-lit (d'une réalisation un peu raide, que l'on eût souhaité plus moelleux, plus profond d'aspect et de consistance (c'est-à-dire au premier degré invitant au sommeil), un couvre-lit donc imprimé, ainsi qu'un patchwork, d'images issues des bandes vidéo et transférées par xérox. Redondance de l'image, des signes et du sens: le sommeil, les courbes vacillantes de l'électro-encéphalogramme, la narrativité d'un rêve — un couple, un homme et une femme (?) — une dualité, les deux hémisphères du cerveau dont on dit le droit, rationnel et le gauche plus imaginant. Pièce très sophistiquée, très jolie: des images se déroulent, multiples, sur des écrans de tissu et de télévision mêlant l'ironie et le poétique. La pièce se regarde dans une durée, ne s'appréhende pas d'un coup.

Objets à parcourir des yeux que ces miniatures de papier mâché: *Sofa Sitting* et *Cat-Box*, comme des modèles réduits d'une scène à l'italienne, que mettent en abîme des miroirs; sculptures minuscules qui ayant perdu leurs qualités physiques réelles en ont acquis d'autres, préhensibles par l'intelligence. Mise en place par des détails minutieux d'un décor réaliste, où se figent des corps à l'abandon, représentés dans leur absence. L'échelle réduite nous oblige à nous approcher de très près, on pense au trou de serrure, on se trouve pris dans une attitude de voyeur. Temps décalé, temps réduit à une image, à un décor qui raconte une histoire, des histoires, la sienne, la mienne...

Construit dans la petite galerie, le *Labyrinthe*, par essence, propose un départ et une arrivée. Par le jeu des éléments qui le constituent (visuels, tactiles, auditifs), il offre cependant davantage d'entrées mentales, davantage de parcours possibles. Espace tactile, celui des matériaux: mous, souples, parois mouvantes. La marche dans les couloirs du labyrinthe est rendue plus lente par le sable dont le sol est recouvert (on pourrait du reste y progresser les pieds nus et les yeux bandés, la sensation tactile s'en trouverait multipliée). La bande-son enregistrée dirige la marche, correspond aux bruits de nos propres pas. Les murs capitonnés étouffent jusqu'au moindre frôlement, rendant alors très présente notre respiration:

penser à elle dans ce que l'on fait, dans ce que l'on entreprend. Espace de repos visuel, donné par les couleurs des matériaux: blanc, rose, beige; on pense à l'intérieur d'une grotte, ici un contenant très justement adapté au corps. Le lieu est rendu ludique par la découverte progressive du parcours, l'étonnement d'un circuit qui semble si long alors que l'habituel de la galerie est réduit. Espace de jeu mais de tricherie aussi: traverser en diagonale le labyrinthe par les béances entre les panneaux de toiles, aller vite, à regret, comme s'il s'agissait d'un enfantillage. Là aussi, la proposition s'inscrit dans un temps déroulé.

Les œuvres exposées, les plus intéressantes, proposent l'interrogation d'un espace au moyen d'une charge temporelle, soit dans la démarche, soit dans la présence-présentation.

VIVIANE PROST

JOUAL/JOUISSANCE

Review of *Hier & Après, Part I* Le Musée des beaux-arts de Montréal

March 28 — April 27, 1980

"Dans le cas actuel, *Hier/Yesterday* veut dire que l'im-médiat passé a des sources profondément enracinées et que seule l'œuvre permet de le percevoir."
— Normand Thériault, from the catalog.

The artists in Part I are: Hanne Darboven, Hamish Fulton, Joan Jonas, Beryl Korot, Glenn Lewis, John Massey, Anne et Patrick Poirier.

Diana Nemiroff, from the catalog:

"*Hier/Yesterday* implies a searching for context. Where previously art sought to define itself in terms of its own language, the question of signification was overlooked.

The reverse is becoming true. To put into context is to acknowledge a specificity of time and place, and the consequent importance of site.

Hier/Yesterday is concerned with the personalization of time and place."

The show is located in the past; the work had been conceived, now it's visible. So then it's obvious that in any work the past is a given; the question remains, where is the Other?

For if the past is always present, if the present passes and remains, then there must be an attribute of the past, a signifier, a symptom, which signals: This is the foundation of the work.

For example, there is always Egypt, Greece, and Rome, hovering about the Poiriers. A dislocation, slippage. Gardens of India in Glenn Lewis's installation (which simultaneously unites and deconstructs these sites).

Now not only must there be reference, reference to the Other (primarily a civilization, tradition, society), but there is also a translation or dislocation of the other. To examine this, we must examine — just for a moment — 'history.'

What is history? It is the slippage of everything current, the passing present — vis-à-vis an act of retrieval. To retrieve implies a methodology and representation, a representation of the past in the present. So much is clear.

(I would argue for two histories, that which is the object of retrieval, and that which is the totality of the passing. It is the former which concerns us; the latter is never and continuous at the same time.)

There are many histories, the history of masterpieces, the history of contextualizations, anonymous histories... All representations are dislocations, at least in time if not in space, and in space too as the world spins.

A history is an inscription of the past into the present; it becomes part of its subject.

The works in *Hier & Après* are created elsewhere by a group of artists who have won international recognition; their pieces are transportable physically, and through critical exegesis, in terms of context.

Does not this play for or against an aesthetics of separatism? The show is a double dislocation: Works created elsewhere, and works 'about' ('containing'? 'signifying'? other places, in a form convenient for digestion. (Certainly the Poiriers' work is very beautiful. I am not denying the seductive fascination of the show — Lewis; Massey's installation whose voice beckons from a distance; the reassembling world of Korot's weaving/video/diagram work.)

I would say, totally as an outsider, an American Anglophone viewing the exhibition, that the work *yearns*, that its appropriation of history, the temples, boulders, photographs, weaving processes, fairy tales (Joan Jonas' 1979 *Upside Down and Backwards*, "installation for a stage set"), the voices, the antiquity of the current Hanne Darboven installation, are not so much a translation or deconstruction of the Other as a nostalgic skein in which beautiful images are trapped.

In Paul Chamberland's *l'Afficheur hurle* (*The Posterhanger Howls*), there's:

"ce sort que je me fais cette mort que je me donne parce que je ne veux pas vivre à moitié dans ce demi-pays dans ce monde à moitié balancé dans le charnier des mondes morts"

or in Malcom Reid's translation:

"this fate I allot myself this death I deal myself because I will not half-live in this half-land in this world half-caught in the boneyard of dead worlds".

There's also the line:

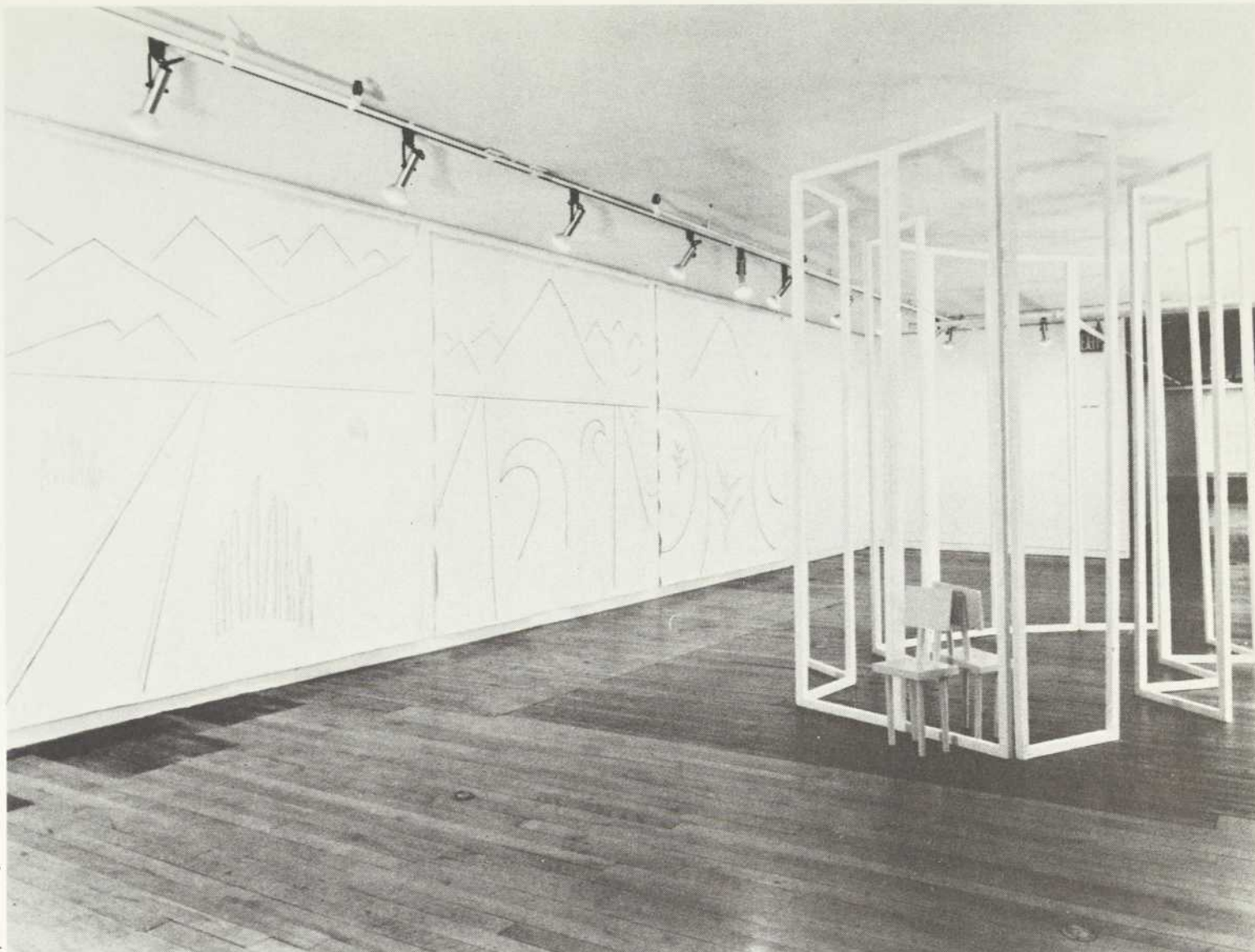
"étrange terre perdue pour ses habitants expropriés"

Anne et Patrick Poirier, *The Vertiginous Way*, detail, 1978.



photo: Bevan Davies.

photo: Roy M. Elkind



Joan Jonas, *Upside Down and Backwards*, 1979, installation view, Sonnabend Gallery

"strange earth lost to its expropriated inhabitants".

There's also *joual*; bear with me.

For if there is not even an argument here, but a suspension, trapping within a network of affiliations... The *untranslatability* of location, the politicization of location — only becoming something else again as an armature of an artwork — Hamish Fulton locating himself in relation to boulders, monasteries, choosing images which re-present these places — devoid of most context: "Many things happened on the walk that are not reflected in the artworks. Even so, the work could not have existed without the journey." "I understood nothing but it was an impressive event." (Quotes from Fulton in the catalog, November 22, 1979.)

That is, what is the *subject* of these works, if not the

presence of the artist herself/himself in one location or another, that location dislocated — the work is an interstice, an editorialization in which the location is consumed. In Beryl Korot's piece, the *cultural* or *in situ* practice of weaving itself is refabricated into a work with post-Bauhaus and (therefore?) universalist design affiliations.

Joual, like the rhetorical ending of Allen Ginsberg's *Sunflower Sutra* ("... spied on by our eyes under the shadow of the mad locomotive riverbank sunset Frisco hilly tincan evening sitdown vision.") is untranslatable; the so-called Americanisms losing their significance when the language shifts in its entirety. *Joual* is a result of cultural hegemony, location; a situation which has been retrieved and returned to the culture; a legitimation; a specificity. I am outside that specificity; I am well aware of the barriers. I recognize

Beryl Korot, *Text and Commentary*, 1977, installation view, Leo Castelli Gallery, New York.

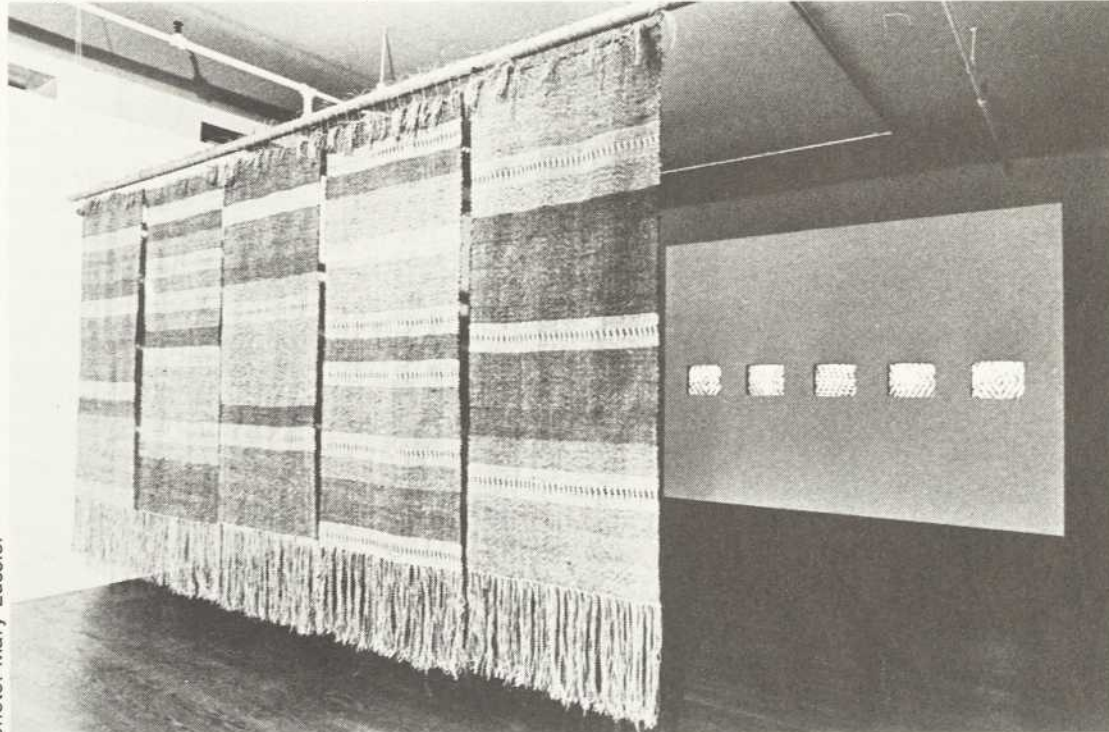


photo: Mary Lussier



Hanne Darboven, *Milieu 80 Heute* (Milieu 80 Today) 1979, ink drawing and photograph, of a series of 266.

photo: Bevan Davies

an interiority I cannot comprehend; the essential thing is this recognition. Joul is alive; it is not a subject for nostalgia by a spectator who "understands nothing." It would be clear in this instance that a wrongheaded appropriation has occurred. It is different when the past no longer speaks, except through its material culture, or when the priests turn(ed) their backs on us...

Clearly there are two dialogs conceivable — that of an internationalism which insists on translation, on communicability, on the ability to synthesize if done "sensitively" — a liberal internationalism, in fact — and that of a regionalism which insists on immediacy, territorialization, and which can move quietly and quickly in the direction of the Vaterland or Dostoevskian anti-semitic slavophilism. A third ground or dialog exists, however, which insists on *specificity as a precondition for translation* (on an associated Québec without language laws, for example). This dialog would challenge the taxonomic-appropriative tendency of western analytics, in which dissection and universality is a necessity, a *production* of art-making or cultural investigation itself.

So perhaps the works in the show (with the exception of John Massey but strangely including Hanne Darboven) share a translation which allows a kind of inauthenticity to enter the world of the work and spectator. A translation in which specificity is negated in favor of a being-there, as in the work by Fulton and Lewis (his installation itself does not give the specific location or other information for the garden photographs), Darboven's photographs, Jonas' stage setting—a being there in which the emphasis is on *being* which somehow negates the problematic of the "world half-caught in the boneyard of dead worlds."

But what else is art to do?

There is a second problem of translation. First, let us recapitulate. The work is situated in the past. It refers to the past of the Other. The Other is dislocated

through the absence of specificity; this is done through an appropriation, most often, of material culture. The material culture becomes the "subject" of a work which is centered back on the being of the artist herself/himself, through a process of editorialization usually in some sort of reference to modernism. (Think of Fulton and Darboven as *conceptual* artists, the formal interplay of the monitors in Korot's piece, the performance aesthetic of Jonas' work (which she admittedly innovated).) The process does not stop here, however, there is the saddening process of the spectator.

Sad? Because the work remains outside joul, becomes an analytical *jouissance*, a process of rarification antithetical to the conceivable being-there of the presence of the past. This need not always be the case in contemporary art (I am thinking of Jean Le Gac, among others), but almost always is. The show and the catalog continue the tradition. In the latter, there is no fulfilling of the gap between "high culture" and the public; it's assumed that one knows who Joseph Beuys is, for example.

This is not to say that the catalog or show should be anti-intellectual — far from it! — but that one must slow down, start somewhere: an entrance should be provided. Especially given a show considered an "international event" located in a society probably assuming independence. A society in which joul — a *location* — is endemic. A society in which "Je me souviens" is *concretely* located everywhere in the city.

This is a show one can run through — not to leave, but for pleasure. The two rows of Lewis' plants (in front of the photographs and texts in the outer hall) form a reasonable straightaway. Turn left past the catalog pages tacked on the wall, into the Jonas installation and you can jump in and out of the center room which beautifully duplicates itself. Her installation is one of the most comfortable places in Montreal. Into the Poiriers' installation, 1978's *La montée vertigineuse*

— a long thin black ramp rising to almost three meters where it meets the walls in a corner of the room. (Just as Jonas' work reminds me of Ree Morton, this piece is similar to Simonds.) The miniature structures — temples, observatories, platforms, etc. on the ramp are black also — made from wood and charcoal. You have an urge to blow the tiny stones about; there are a few even tinier pieces on the floor, the result of some such action. Everyone wonders how the work got there in one piece; a wind would wreck it. I imagined what it would be like to climb. Then into Beryl Korot's room where the tapestries are; if you run through the show at fair to full speed, you can come across her tapes every thirty seconds or so — snapshots of the process of weaving, closeups of the weavings themselves. It's easy to skip the details of Darboven's work (which isn't to say it's enough that it's there); the photos all seem from somewhere with a lot of antiques; there's a German poem at the end. Now you're catching on to the sounds coming from the Massey installation, dark and incredibly entrancing with a spoken text (with sound effects) "based on *Iconologia*, a handbook of iconography written by Cesare Ripa and first published in Rome in 1593." (John Massey, 1980, from the catalog.) For some reason, you stop running, your attention's grabbed, and the delay on returning to the Korot tapes via the Poiriers and Jonas becomes almost insurmountable. Warily going out, with an air of excitement, *jouissance* perhaps, you slide past the Fulton (stopping for a moment to figure out the text which is in red and hard to read against the dark photographs), back to the end of the Lewis piece, ready for another round.

This is not only *jouissance*, it's a place where the objects are located, an incredible show for running through. The pieces are for the most part quiet and "nice," unlike the early 1970s politicizations and continued occasional attempts to change things, if only within the artworld. In my 1977 book *Individuals I*



Glen Lewis, photograph from the series *Pairidaeza*.

argued for a subject-oriented art, an art which would explore the complex relations between subject, place, and ideology. It's place which is everywhere and nowhere here, everywhere and nowhere except in the museum, and the experience of being there, a museological experience is pleasant enough. The experience is peculiarly sandwiched between the joul of the street (well, not *this* Sherbrooke, perhaps), and the Inuit and mesoAmerican art in the adjoining galleries.

But the work is joul, isn't it itself balanced between traditions? But it's constituted that way; the Other is there only by the presence of the artist, who retreats. (We know nothing from the show about Lewis, Massey [although the model is one end of his loft], the Poiriers,



John Massey, *A Directed View (3rd Room): Some Other Union*, audiovisual installation (detail), 8' x 15' x 35'.

photo: Peter MacCallum

the rest — nothing of motives, methodology: nothing which would allow the Other a say in things through the delimitation of the presence of the Speaker.)

Placation, unlike joul or the literary presence of joul; it's unclear in Lewis' work whether the gardens of the poor mirrored the gardens of the rich, or whether the former represented a kind of deflection. Placation through omissions, through an invisible editorializing and desiring apparatus. Within which the entire problem of the show is found: It opens up the Other to a sense of commonness which might — just might — be based on a total misunderstanding, a commonness with a hint of mystery, beauty perhaps... (I am not speaking of Korot or Massey here; in fact, Massey's work is the most successful — which translates [from the critical-totalitarian position] to "I liked it best." The temporality of Massey's work and Korot's work revealed their complicity in their subjects, although as I tried to point out above, the latter I found too caught up in a hungry formalism.)

Try the run and you can still find old issues of *ellipse* 8/9, from 1971, with Chamberland's poetry in it (French of course with an English translation)...

ALAN SONDHEIM

NOTE

1. Frère Untel: "On October 21, 1959, André Laurendeau published an editorial note in *Le Devoir* in which he called the speech of French-Canadian schoolchildren 'joul' speech... The word joul is a one-word description of what it is to speak joul: to speak joul is to say 'joul' instead of 'cheval.'" (From Malcolm Reid, *The Shouting Sign-painters*.)

Clement Mousan, "The Contemporary Poetry of Quebec," *Ellipse* I: On the *Parti pris* group: "The clearing of ground in which culture and work can take root; the defense, a rash one, they admit, of their own language ('joul'): the creation of suggestive images: all must serve the emancipation and the liberation of both the poet and the citizen."

Gérald Godin, "Joul" in *Liberté* 61, "dictionnaire politique et culturel du québec": "... la langue que nous parlions... L'utilisation systématique du 'joul' devenait ainsi du terrorisme littéraire. Depuis, toutefois, les attitudes ont changé. ... On parla 'joul' sans honte, aussi se mit-on à parler 'québécois.'" (1969)

TRANSFORMATIONS IN MODERN ARCHITECTURE

Art Gallery of Ontario

mars et avril 80.

L'exposition «*Transformations in Modern Architecture*» tenue à la Galerie d'Art de l'Ontario, les mois de mars et avril, nous propose quelques réflexions sur la direction qu'a prise l'architecture pendant les vingt dernières années. Nous accueillons avec enthousiasme une exposition qui traite d'architecture et s'est méritée une telle envergure dans le cadre d'une galerie d'art. L'exposition est d'abord et avant tout un inventaire consciencieux d'édifices et d'institutions construits depuis vingt ans dans différents pays; elle comporte plus de 400 photographies, la plupart en noir et blanc, représentant un nombre presque égal d'édifices.

On y trouve assemblées des oeuvres aussi différentes les unes des autres qu'une bibliothèque de Louis Kahn à Exeter, New Hampshire, une structure de stationnement par Paul Rudolph à New Haven, une église par Douglas J. Cardinal à Red Deer, Alberta, et un projet de gratte-ciel par S.O.M. en Arabie Saoudite. C'est une tâche très ambitieuse que de nous présenter une telle variété d'oeuvres comme un ensemble cohérent, et il est regrettable à mon avis qu'on ait choisi l'Histoire comme le seul lien de rassemblement pour cette entreprise. L'exposition a été organisée par le Musée d'Art Moderne de New York et son organisateur Mr. Drexler a eu l'occasion d'expliquer très clairement le but de cette exposition lors d'une conférence tenue à Toronto et dans le catalogue qui couvre l'ensemble de l'exposition. Nous sommes habitués en Architecture à ce genre d'inventaire et l'exposition aurait pu passer relativement inaperçue si son texte et son organisation n'insistaient pas sur une signification d'ensemble des oeuvres réunies. Cet inventaire se veut en fait une évaluation du mouvement moderne en présentant ce qu'il en reste et ce qu'il en devient. Si l'expression d'une nouvelle technologie est l'aspect visuel le plus remarquable de l'architecture de notre siècle c'est parce que cette technologie n'a jamais pris autre forme que sa propre expression. La technologie est à l'architecture moderne, ce qu'une brique est à la cathédrale d'Albi et en fait l'architecture moderne commence avec la condamnation de la décoration en architecture par Adolf Loss au début du

siècle. On associe le mouvement moderne avec la formule: "Le moyen est sa fin"; c'est-à-dire qu'une solution technique est l'expression définitive d'une architecture. Il serait plus juste en fait de dire simplement que l'architecture moderne ne cache pas ses moyens. De toutes façons c'est certainement le cas de cette exposition d'éviter de discuter la raison d'être de l'architecture, ses institutions ou son contexte humain, bref, un appareil critique qui aurait permis d'élargir la notion de modernité en architecture. C'est donc de moyens, d'un mouvement moderne unique dont on parle ici.

L'exposition est divisée en différentes catégories qui se veulent les principales caractéristiques de l'architecture des vingt dernières années. L'organisation de l'exposition repose sur la propriété des projets choisis à se plier à un affichage d'une ou l'autre de ces caractéristiques, d'une façon unique et saillante. La première de ces catégories s'intitule "*Sculptural Forms*" et s'adresse à six genres d'édifices où les architectes ont tiré profit des propriétés plastiques des matériaux modernes. Dans la première partie, *brutalism*, sont rassemblés des édifices évoquant une apparence brutale et dominante souvent associée avec le béton brut et plusieurs institutions du début des années soixante comme le College de Scarborough de John Andrews (1963-65) et l'école d'architecture de Paul Rudolph à New Haven. La deuxième partie, *Imagery*, rassemble des projets dont la forme évoque des aspects particuliers de leur programme comme terminus T.W.A. à New York de Eero Saarinen. Ensuite, *Blank Boxes*, une collection d'édifices en forme de cubes opaques comme par exemple le musée Everson à Syracuse de I.M. Pei. Dans la quatrième partie sont illustrés les jeux de plans et volumes comme dans l'architecture résidentielle de Richard Meir. En cinquième partie, on retrouve, entre autres, parmi les disciples de l'expressionnisme allemand, Hans Scharoun et sa philharmonique de Berlin. Et enfin, *Organic Forms*, renferme toutes ces structures étranges qui rappellent des formations géologiques ou organiques. La deuxième catégorie s'intitule "*Structures*". Ici on retrouve toute une collection d'édifices qui ont pour principal attribut l'expression de leur structure ou leur mode de construction. Il y a cinq parties dans cette catégorie, à commencer par une série de grilles uniformes de béton, d'acier et de verre en forme de cage. Dans cette partie, "*Cages*", on nous présente des exemples aussi différents les uns des autres que la Tour John Hancock à Chicago par S.O.M. et la place Beaubourg à Paris de Piano et Rogers. Dans la partie "*Cantilevers*" sont présentés des édifices qui ne semblent exister que pour défier la gravité comme le Musée d'Art de Kitakyushu par Isozaki, en forme de deux porte-à-faux géants. Dans la partie "*Design by System*" sont rassemblés des édifices construits d'éléments répétitifs comme les panneaux métalliques du Bronx Development Center de Richard Meier à New York. Dans la partie, "*Glass Skin*" est rassemblée toute une série d'enveloppes de verre miroir ou de verre teint, encore ici allant d'un extrême à l'autre, d'une part des exemples aussi grossiers que la Banque de Fort Worth de John Portman allant jusqu'à des exemples plus raffinés comme les oeuvres de Cesar Pelli et celle de Foster Associate. Il en va de même pour la dernière partie, et ces immenses intérieurs murés partiellement de verre comme Eaton Center à Toronto par Zeidler partnership. La troisième catégorie, intitulée "*Hybrid*", nous offre trois exemples de superpositions irréconciliables de différentes structures et illustre ainsi la brutalité des solutions techniques pour réaliser la séparation de différentes fonctions.

C'est ici que s'arrête la classification facile de l'architecture moderne et commence une série d'exceptions à la règle. La première exception c'est le cas des trois personnages les plus importants dans l'architecture des vingt dernières années qui se sont mérités des catégories à part: il s'agit de Louis Kahn, James Stirling et Robert Venturi. S'il en est ainsi c'est que leurs oeuvres sont généralement trop personnelles, trop complexes ou trop subtiles pour se conformer à la classification de l'architecture moderne



Takefumi Aida, *Institute Kindergarden*, (1972-73), Osaka, Japon.

que nous propose ici l'exposition. C'est à ces exemples et la maîtrise avec laquelle ces architectes manipulent la technologie moderne, qu'on peut mesurer le potentiel de l'architecture moderne. Même si les œuvres de ceux-ci restent des cas isolés dans l'histoire, l'influence de ces architectes est considérable. Ce qui est dommage, c'est que les laboratoires Alfred Newton Richard de Khan, ou la faculté de Génie de l'université de Leicester de Stirling n'apparaîtront pas, pour la plupart des visiteurs, particulièrement différents du reste des édifices présentés dans le cadre de cette exposition. Une cinquième catégorie nous propose une autre caractéristique du mouvement moderne mais qui ne s'adresse pas à la technologie moderne en soi. Il s'agit d'une série d'éléments architecturaux qui ont trouvé une expression particulière pendant les vingt dernières années. Ces éléments sont: *windows, colonnades, walls and roofs, parapets, earth, detachable parts*. Il s'agit en fait de toute une série d'exagérations et de distorsions, tant par répétition ou articulation excessive d'éléments qui forment le vocabulaire traditionnel de l'architecture. Parmi les exemples présentés sont les immenses fenêtres triangulaires de l'assemblée nationale de Dacca par Louis Kahn, une colonnade renversée de Niemeyer et une marée de balcon à la baie des Anges par Marot et Minangoy. Les trois dernières catégories se détachent du reste de l'exposition. On peut y voir ici, d'une part une contribution particulièrement originale des vingt dernières années et d'autre part une indication de la direction que semble prendre l'architecture aujourd'hui. Les projets illustrant ces catégories se dis-

tinguent particulièrement par une attitude plus souple vis-à-vis les éléments constructifs qui les composent. La catégorie "*Vernacular*" divisée en quatre parties (*Roofs, roofs and walls, instant village, detail and decor*) illustre la préoccupation de plusieurs architectes pour un langage architectural plus familier intégré dans un contexte déjà marqué par des formes particulières ou traditionnelles. Ainsi la résurgence de toits en pignon, et l'utilisation de matériaux compatibles avec l'environnement local sont des exemples d'atténuation de l'impact d'une nouvelle structure dans un contexte existant. Ainsi par exemple dans la partie "*instant village*" sont présentés des projets qui vont jusqu'à recréer l'atmosphère d'ensemble d'une agglomération d'unités résidentielles selon des modèles de villages qui se seraient développés au cours de dizaines d'années. Des projets comme ceux de Ralph Erskines à New Castle en Angleterre et le Sea Rouge de Charles Moore, reflètent la recherche d'une complexité et d'une diversité apparemment injustifiables si l'on s'en tient strictement au programme et à la méthode de construction. Dans la catégorie "*Fragments*" sont présentés des exemples moins représentatifs d'architectes qui ont intégré tel quel des éléments architecturaux anciens, à de nouvelles structures. La dernière catégorie est intitulée: "*Historicizing*" et l'auteur décrit les projets présentés ici comme "un flirt avec l'histoire". Sont inclus dans cette catégorie entre autres, la Torre Velasca de Milan, la maison Tonini de Reichlin et Reinhart en Suisse et une photo de la maquette du musée de Stuttgart par Stirling. Ces projets sont apparemment tous d'inspiration historique et font référence à un type

d'organisation et d'expression appartenant au passé, d'avant l'architecture moderne. C'est-à-dire que ces projets n'ont pas les attributs symboliques du soi-disant mouvement moderne. L'historien cherche à symboliser chaque époque et l'ensemble de l'exposition reflète cette attitude. Ainsi, l'auteur discutant la maison Tonini, nous parle de modèle Paladien rendu moderne à cause de ses fenêtres en coin. Ce genre d'observations, plutôt académique, ne peut pas justifier l'organisation complète d'un inventaire et une évaluation sérieuse de l'architecture. Que ce soit la symétrie ou les fenêtres en coin de la maison Tonini, la grille abstraite et anonyme du World Trade Center, ou la forme plastique de l'architecture des expressionnistes l'on s'adresse à des attributs humains et des moments de l'histoire qui dépassent le trafic de symboles qu'on nous propose ici. Si je crois que l'exposition ne rend ni justice à l'architecture des vingt dernières années, ni à l'architecture moderne en général c'est parce qu'on a réduit la raison d'être des édifices présentés à leur aspect extérieur.

Le contenu et la présentation de cette exposition sont étroitement liés et reposent sur trois hypothèses à partir desquelles on a manipulé la notion d'architecture et la notion d'histoire. La première hypothèse c'est qu'il y a continuation, ce qui implique que les travaux présentés sont ou bien une extension des expériences de la génération précédente, ou bien une réaction, et par le fait même refuse à chaque bâtiment le privilège d'une expérience unique. Les tours de verre miroir sont un exemple frappant de cette prise de position, vues comme le symbole de la continuation du mouvement moderne, on leur a attribué dans le cadre de l'exposition une chambre spéciale qui renferme une série de positifs en couleur éclairés par derrière. — Le progrès de la technologie a permis une nouvelle expression architecturale. — Ainsi les tours de Mies Van der Rohe (comme la tour Toronto Dominion à Toronto) se sont épanouies et métamorphosées en tours miroirs. Même si on admettait que la persistance de l'emprise du mouvement moderne continue à soutenir la création architecturale d'aujourd'hui, il est injustifiable d'engager toute l'architecture dans ce manège. Autre exemple, il est malhonnête de présenter l'expressionnisme allemand comme une simple réaction au cubisme en ne faisant que vague référence au "bien-être" psychologique que ses architectes projetaient de dégager autour d'eux. De tels mouvements se sont mérités une place beaucoup plus autonome et particulière dans l'histoire. Une deuxième hypothèse, c'est que ces édifices modernes ont d'abord et avant tout un impact visuel. Mr. Drexler prétend que ce sont ce genre d'images, d'un unique point de vue et d'ensemble que retient dans son esprit le public et qui caractérise le mieux nos relations avec l'architecture. C'est cet argument qui a privé l'exposition de dessins, de maquettes de détails ou même de photographies de nature plus critique, exprimant, par exemple le rapport de l'individu à l'architecture. Le problème de cette exposition c'est qu'on a voulu faire une exposition de façades et qu'on a pris comme sujet, des édifices qui pour la plupart n'en ont pas. L'architecture moderne, comme le voulaient ses pionniers, Gropius et Le Corbusier en particulier, est une architecture transparente, reflétant son organisation spatiale et son programme. C'est une architecture qui s'adresse à l'action et l'activité qu'elle veut promouvoir et laisse peu de place à l'observateur distant qui ne prend pas part à son activité. C'est pourtant à cet observateur distant que s'adresse l'exposition et de là provient l'apparence troublante d'une architecture privée d'urbanité. Il est pour le moins surprenant qu'on s'engage à évaluer l'architecture moderne à partir de son aspect extérieur seulement. La troisième hypothèse c'est qu'une grande quantité de matériel vaut mieux qu'une sélection de meilleurs projets et ce, dans le but de donner au visiteur une chance de comparer en un seul coup d'oeil dix à douze images d'édifices illustrant une catégorie quelconque. Cependant pour organiser et classer une telle quantité et variété d'œuvres il faut avoir recours à de telles simplifications, exagérations et déformations qui font que finalement l'ensemble n'est pas plus représentatif que

SHIRLEY WIITASALO

Carmen Lamanna Gallery

April 19 - May 8, 1980

Shirley Wiitasalo's recent drawings are a departure from hard-core feminist art with its didactic emphasis; yet, they maintain an allegiance to the same concerns by, in effect, naming them. This pointing or naming is a valid activity despite occasional arguments from elite sectors proclaiming an era of post-feminism. The exhibition is a cohesive unit with each drawing a singular evocation of a central theme. A key to interpretation is a "blind" contour drawing, in black and white, of a bachelor apartment, entitled *Home*, 1980. To look at

Lady Take Care, 1980, is a silk-screen reproduction of a door-to-door flyer produced and distributed by the police advising precautions for women. The underlying assumptions and inherent condescension become apparent. The illusionistic image of a saucer placed on the open brochure punctuates the distance between the message and reality. The drawing perhaps closest to Wiitasalo's earlier paintings is *Make Your Own Monstrosities*, 1980. Materially, it is richer than the rest of the works and its image reminiscent of the enigmatic pictures of her last exhibition (reviewed in *Parachute 17*, Hiver, 1979, pp. 35-38). However, in this case, the enigma is revealed. A pile of innocuous objects, in loose geometric configuration, is shown to cast the shadow of a "monster" under dramatic lighting. The title is scrawled along the right side, emphasizing its own imperative. All terrors, including that of making art, are suggested.



photo: Shirley Wiitasalo.

Make Your Own Monstrosities, 1980 collage and spray paint on paper, 50.8cm x 66cm

the domestic subject while drawing and to literally not see what is being drawn is a re-orienting process, partially lacking in control and suggesting vulnerability. The uneasiness of Wiitasalo's marking and image acts as a reference for the other drawings. This is made explicit in *She Sees And Knows And There Is Nothing To See*, 1979. In this work the title and a simplified woman's image were spray painted on posterboard, through a stencil, in spectacular red.

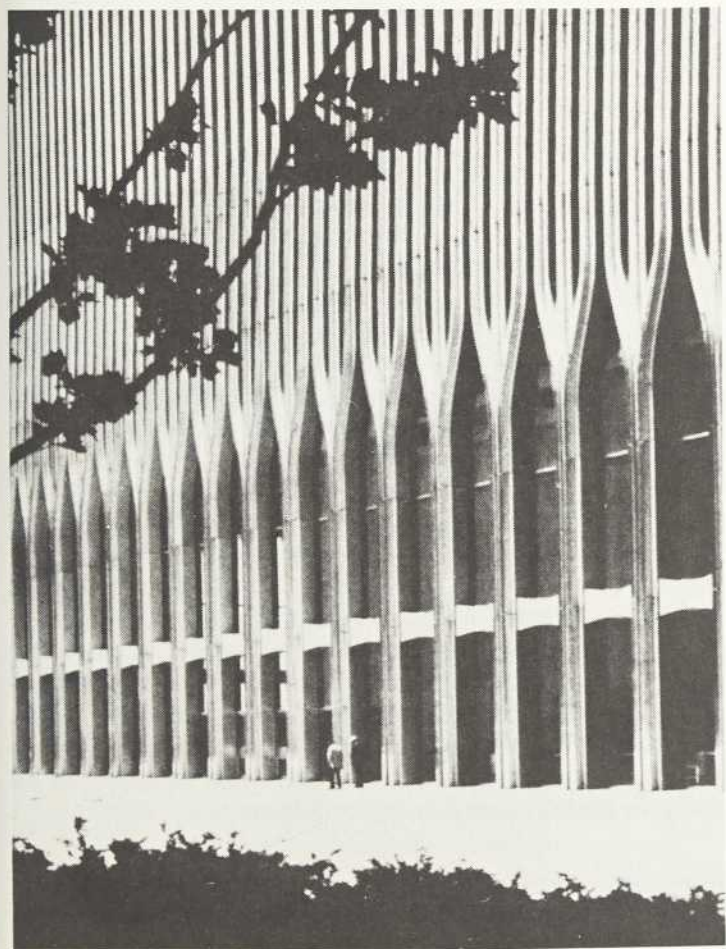
Three earlier drawings, *Free Cab Ride*, *Street Gang*, *Police Escort*, 1979, *Junkies*, *Hit and Run*, 1979, and *Crazies*, *Wino*, *Flasher*, 1979, are simply cut-out paper stencils of the titles. Sporadic shots from paint spray-cans imply potential application as street or T-shirt graffiti. The connotations have overtones of punk morality and urban women's fears. Wiitasalo's consistent use of nominal art materials such as posterboard, paper stencils, spray paints, resists, coloured wax crayons, one-colour silkscreens etc. provides a context of accessibility and deliberately denies the poetical quality of her paintings. This restraint infuses the drawings with conviction.

A certain conscious innocence is elicited in some of the drawings, underscoring the poignancy of the message. The appropriation of blue polka dots in *Cindy*, 1979, is one example. Mass media is represented by the word "radios-tapes" on the sail of a boat in *The Girl*, 1980. The rest of the text on the sail, printed in a careful and childlike hand, is unintelligible jargon. Printed legibly on the boat, the text reads: "see. see oneself. give oneself to be seen. be seen, the girl." In-corruption is contrasted with corruption in a modest, but effective mode. Wiitasalo's unassuming stance regains ground for feminist art which can be perceived to be locked in rhetoric. Her sensibility has not been stifled by being linked with an ideology. In all likelihood, this synthesis will provide a base for even more potent work in the future.

BRUCE W. FERGUSON

si on s'était limité à présenter un nombre plus modeste d'oeuvres. Ce qui est condamnable des édifices choisis pour illustrer une catégorie ou une autre, c'est la réduction par trop radicale des "dimensions" d'un édifice qui ne semble exister que pour une seule idée, ou un seul aspect, et la présentation de l'exposition est en grande partie responsable de cela. Mais comme l'auteur de l'exposition n'a employé que des exemples qui puissent servir sa classification tout en satisfaisant l'ensemble de son inventaire, il se trouve forcé d'exclure des édifices plus subtils ou offrant des aspects plus ambigus (ou mêmes plus ordinaires) et probablement plus représentatifs d'un intérêt contemporain pour la dimension humaine de l'architecture. En plus, si nous prenons le cliché de l'école maternelle par Takefumi Aida à Osaka qu'on nous présente dans la catégorie "Earth" pour démontrer l'utilisation du terrain comme élément d'architecture, la catégorie dans laquelle on l'a placé nuit à l'appréciation du projet lui-même. Pour ceux qui savent regarder, l'information qu'on peut retirer de cette image souligne l'impertinence de la catégorie à laquelle il est associé. Imaginons des enfants de bas âge qui chaque matin pénètrent dans ce qu'il leur apparaît comme un château de sable à l'intérieur duquel on a taillé une cour de jeu. Autour de cette cour sont enfoncés les locaux de classes, bien protégés du reste de la ville. La réalité quotidienne de cette école japonaise est infiniment plus riche que la place que lui réserve l'exposition. Peu de projets se prêtent aussi bien au genre de présentation choisie pour cette exposition (une seule photo pour décrire toute la réalité d'un édifice); ceci est dû surtout à la simplicité de son concept et c'est pourtant et malheureusement cette même simplicité qui condamne ce projet à la classification qu'il s'est méritée. D'autre part, l'image de cette école souligne pour nous l'immense potentiel d'une exposition de ce genre, malgré toutes les restrictions et les exigences de sa présentation. Donc, malgré son vaste inventaire et les qualités inévitables d'une accumulation de matériel peu connu du grand public, l'exposition se présente comme une évaluation peu convaincante de l'architecture moderne. Ce qui est impardonnable ici, c'est la froideur et la distance qu'on prête au visiteur de l'exposition vis-à-vis toutes ces institutions qui lui sont familières et qui meublent la vie quotidienne de chacun d'entre nous.

ANDRÉ LESSARD



Minoru Yamasaki et Associés, *The World Trade Center*, (1962-64), New York, U.S.A.



Robert Walker, New York, 1978.

ROBERT WALKER

Galerie Gilles Gheerbrant

5 au 26 avril

Robert Walker présentait à la Galerie Gilles Gheerbrant une série de photographies qui entrent dans la catégorie de la "photographie de rue", ou aussi appelée "paysage social". Environ la moitié des oeuvres était présentée pour la première fois.

Une amie m'a fait remarquer qu'il était inhabituel qu'un artiste passe d'une production conceptuelle et radicale (politisée) à une production plus formelle, sinon plus traditionnelle, sorte de cheminement à l'inverse. C'est pourtant le cas pour R. Walker. Après des oeuvres comme *Is Politic Art?*, présentée à Québec 75, ou *Nice'N Easy, Gloves* et *Breakfast Dialectic*, toutes datant de 1976, et où le sujet porte essentiellement sur l'image comme véhicule de l'idéologie¹, les photos présentées chez G. Gheerbrant, datent, à quelques exceptions près, de 1977 à 79, et font écho aux oeuvres de Evans, Frank, Friedlander, Winogrand, etc...²

La photographie du paysage social partage certaines caractéristiques avec le genre classique de la peinture de paysage. Dans les deux cas, le sujet est continu, infini, le découpage de l'image est toujours arbitraire alors que pour le portrait, par exemple, le sujet est fini, "en soi", hors contexte en quelque sorte³. Même les individus, dans ce type de photographie, offrent la même impression d'être choisis arbitrairement dans le flot continu de la foule. Un choix donc s'opère, dans le découpage, qui n'est pas inhérent au sujet et dans lequel est reflété celui qui prend l'image. Alors que certains photographes vont tenter de restreindre cette apparence d'artificialité dans le découpage en recherchant des sujets isolés ou en fermant la composition par une construction particulièrement ordonnée, d'autres accentuent au contraire l'arbitraire en suggérant l'au-delà de l'image. Certaines des photographies de R. Walker suggèrent cette continuité par une construction où l'horizontale prime, in-

vitant le regard à un parcours qui dépasse les limites du cadre, dans l'une en particulier, un chien noir, comme en négatif/ en absence, pointe vers le bord de la photographie, regardant au-delà. Cette sortie du cadre, les personnages peuvent l'exprimer aussi; une photo entre autres où deux personnes se dirigeant vers la droite atteignent presque le bord du cadre, leur flou, causé par leur déplacement, accentue le mouvement de sortie et, par métaphore, suggère le manque à voir, ce flou étant en quelque sorte un premier degré de déperdition du visible⁴. Cette dégradation du visible est encore présente avec, semble-t-il, le même effet, dans une scène représentant un homme lavant une automobile, l'eau qui se dégage sous pression produit un nuage de vapeur qui masque l'extrême droite alors qu'à l'opposé et inversement, une ombre portée assombrit l'extrême gauche jusqu'à la noirceur. Une autre photographie montre simplement deux flèches de signalisation, pointant vers les extrémités.

Porter l'accent sur l'arbitraire du cadrage photographique, c'est, bien sûr, parler du médium, et par delà tenir un discours auto-référentiel. Cependant, une tension particulière est créée lorsque ce type de discours est introduit dans la photographie, plus encore dans la photographie de rue. Cette dernière est éminemment réaliste, tant par sa pratique qui, dans un sens un peu métaphorique implique "d'en être", d'aller "là où les choses se passent", mais qui surtout limite les possibilités de distorsion du réel, dans le sens d'un agencement de celui-ci, et aussi dans le sens d'une obligation à prendre instantanément la scène puisque tout bouge et se transforme. La photographie de rue est donc avant tout enregistrement de la réalité⁵.

Enregistrement, trace, empreinte; c'est ainsi que Rosalind Krauss qualifie la nature de la photographie⁶ qui est en "indexical relation" avec la réalité. La photographie est icône dans le sens où elle "tient lieu et place de" mais, à l'encontre de l'icône, le procédé même de sa fabrication exclut la possibilité de se constituer en un agencement de symboles, de se schématiser en signes. Selon l'expression de Barthes, elle est un "message sans signes". Sa relation

avec l'objet représenté n'est pas de l'ordre d'une transformation mais d'une empreinte. Elle se présente comme une totalité indivisible, la rendant impropre à soutenir un discours. Ce silence de la photographie, déjà W. Benjamin la relève lorsqu'il note la nécessité, pour elle, d'être accompagnée d'une légende, lui donnant son sens.

La discussion de R. Krauss se place dans un contexte d'oeuvres à caractère radicalement ontologique, contexte tout à fait différent de la pratique de la photographie de rue. Il semble intéressant, cependant, d'examiner cette photographie à la lumière de son argumentation. Un grand nombre de photographies de ce type sont soit sans titre ou, comme c'est le cas pour R. Walker, titrées en ne mentionnant que le lieu (d'une façon vague: une ville) et le moment (encore là, d'une façon vague: l'année). Cette manière de procéder, non directionnelle, laisse intacte la nature d'empreinte de la photographie dont ni le lieu mentionné (toutes les villes en un sens se ressemblent) ni le temps (il ne s'agit pas d'une "date significative") ne peuvent être considérés comme renseignements⁸. Or, comme on l'a dit plus haut, un moment et un lieu *donnés* sont les caractéristiques essentielles du réalisme de la photographie de rue. Dans ces photographies, cet "ici et maintenant" n'est pas historique, insérable dans un discours, mais relève de l'indice, de l'empreinte.

Cependant, ce style de photographie échappe difficilement à une certaine catégorisation, une certaine "condensation" des possibilités offertes par le réel, en genres plus ou moins déterminés. Quelques exemples: "l'ironie visuelle" produite souvent par une "rime" de couleur telle une photo juxtaposant un cygne avec la jupe blanche d'une femme (imposante) ou par une rime formelle, le ventre saillant d'une femme enceinte avec, au premier plan le devant protubérant d'une automobile. La conjonction d'une enseigne, par exemple *men's wear* et l'image de travailleurs réparant une ligne électrique.

Une autre catégorie, le "commentaire social", est plus complexe et peut aller d'un contenu politique, radicalisé, à une vision existentielle du rapport de l'individu à la société. Une photographie montre une jeune femme qui téléphone et inscrit une adresse sur un carnet, sur la vitre de la cabine téléphonique est collée une affiche pour un salon de coiffure où est esquissée une multitude de têtes d'hommes et de femmes, le nom du salon accentuant l'effet puisqu'il s'agit du *Bazaar Hair Shop*. Peut-être une sous-catégorie de la deuxième, le rapport nature-culture où par exemple une photo nous montre cinq pelles mécaniques en diagonale sur la photo, en haut à droite, l'environnement artificiel, minéral, d'un champ de construction et en bas, de la végétation, empoignée par les pelles.

J'arrête ici mon inventaire. Ces photos qui illustrent pourtant didactiquement ces catégories sont les moins intéressantes de l'exposition. Il semble que lorsque ces photos ont une teneur précise, l'effet proprement photographique de l'empreinte se perd, remplacé par un discours symbolique. Cette perte d'intérêt est particulièrement observable dans la photo la plus décevante de l'exposition, montrant un panneau publicitaire sur lequel il y a Adam et Ève et à côté du panneau, un écriteau où est inscrit *No Trespassing*. La photographie de rue a tendance à choisir dans le réel des images fortes, suggestives, mais il semble que la force d'une photographie soit, en partie, proportionnelle à l'imprécision de son contenu, l'empêchant d'être un simple texte illustré. Dans la mesure où la photo est transparente à une intentionnalité (dans le sens d'un projet défini) de l'artiste, elle transforme et réduit le réel en un système de signes.

Si la photographie de rue est avant tout un choix de la part du photographe, ce choix doit être plutôt de l'ordre d'une "réponse à l'expérience qui est kaléidoscopique, fragmentaire, intuitive et elliptique"⁹. Il y a de très belles photographies dans l'exposition, une dernière description: un bébé se tient debout sur le

trottoir, à l'arrière une haie d'arbustes couvre toute la partie médiane de la photo. Plus haut, sur le sommet d'une pente surplombant la haie, on voit une automobile et un coin de maison. Deux voitures stationnées entourent le bébé. Il tient un balai à la main et semble faire maladroitement le geste de balayer. En avant et juste au-dessous de lui, une automobile passe, forme abstraite, bleue et blanche, qui semble répondre au geste de l'enfant.

SERGE BÉRARD

NOTES

1. On peut consulter à ce sujet un article de Paul Heyer, *Cross Ideological Referents: some comments on recent scenes by Robert Walker*, Parachute no 9, Hiver 1977-78, pp 34 et 35.
2. Tous les exemples sont tirés des photographies de R. Walker, comme je l'indique dans le texte les photographies ne sont titrées qu'en mentionnant le lieu et l'année. On ne peut nommer/parler d'une photographie qu'en la décrivant. J'ai choisi en quelque sorte d'étayer mon propos de descriptions incomplètes des photographies de R. Walker, sans les nommer (ce qui aurait donné 4 *Vancouver '79*, 3 *New York '78*, etc.).
3. Voir à ce sujet Walter Friedlander, *Landscape, Portrait, still-life*.
4. Ces personnages font penser (ironiquement) au "présen-

tateur" dans la peinture de la Renaissance qui introduit le spectateur à la scène, mais ici le rôle (et la position) étant diamétralement opposé.

5. La couleur, chez R. Walker accentue ce réalisme, sauf dans une photo où justement l'accent semble être mis sur l'artificialité du médium. Dans un parc, on voit quelqu'un photographiant une jeune fille, au premier plan une grande quantité de roses rouges où le rouge est forcé, amplifié, jusqu'à perte des contours, les fleurs offrant l'apparence d'une applique décorative, bi-dimensionnelle, alors que le paysage est "d'un réalisme saisissant" tant par la profondeur du champ, la finesse du détail et la "justesse de couleur"; les fleurs, sujet principal, par leur importance et leur position centrale sont, elles, irréalistes, pointant le procédé cibachrome; la fille, sujet de l'"autre" photographe, porte une robe rose, faisant écho aux fleurs.
6. Rosalind Krauss, *Notes on the Index: Seventies Art in America*, October 3 et 4, Printemps et Automne 1977. Les passages qui font référence à R. Barthes et W. Benjamin ont été aussi tirés de cet article.
7. J'ai conservé l'expression anglaise, on peut référer en français aux termes d'embrasseur, de déictique ou d'indice (chez Pierce).
8. Dans un court entretien avec R. Walker, celui-ci déplorait le fait qu'on ait tiré une de ses photos *Blue Thunderbird*; l'auto en effet est bleue, mais le titre y fait porter exagérément attention, au détriment par exemple du jeu formel sur la couleur rouge.
9. John Szarkowski, à propos de Robert Frank, dans le texte d'introduction au catalogue d'exposition *Mirrors and Windows, American Photography since 1960*, the Museum of Modern Art, New York, 1978, p. 20, ma traduction.

LETTER TO THE EDITOR

April 10, 1980

Brydon Smith,
Assistant Director,
Collections and Research
National Gallery of Canada
Ottawa, Ontario
K1A 0M8

Dear Brydon:

It is the responsibility of the National Museums of Canada, and particularly of the Director of the National Gallery of Canada, to support the necessity for both a comprehensive contemporary Canadian curatorial staff and contemporary Canadian Visual Arts Programme. This should be a very high priority at the National Gallery of Canada.

No matter what the cost, there should be a comprehensive contemporary Canadian Curatorial Staff which should be allowed to administer within its department the funds to make purchases of work by contemporary Canadian artists on an indepth Level. This body, as well, should have funds available to it for the purpose of organizing both major group and one man exhibitions (in-house and travelling) of Contemporary Canadian Art. It follows that funds should be available for the publication of critical catalogues in connection with these exhibitions. Both outside experts and professional art critics should be invited to participate in these exhibition catalogues in consultation with the exhibiting artist.

The direction the Gallery seems to be headed in could prove to be disastrous for Canadian artists and art dealers.

I support and agree entirely with Philip Fry's view and his recommendations as expressed in CARFAC News, Volume 5, No. 2 March 1980. What he is saying must be acted upon in the interest of preserving an authentic view of our future Canadian history.

I truly hope, for the sake of the contemporary Canadian Visual Arts, that both you Brydon, and the Director of the National Gallery will voice your support and your approval for a comprehensive contemporary Canadian Curatorial Staff and Contemporary Visual Arts Programme at the National Gallery to the Board of Directors of the National Museums of Canada: in favour of such a policy being instituted at the National Gallery of Canada in the immediate future.

I am leaving this important recommendation with you for your personal consideration and care. I look forward to your response.

Respectfully yours,

RON MARTIN



Robert Walker, Toronto, 1976.

livres et revues

COLLOQUE DE CERISY

Littérature québécoise d'aujourd'hui: situations et formes

Du 4 au 14 août 1980, se tiendra à Cerisy-la-Salle un colloque sur la littérature québécoise actuelle. Depuis les années cinquante marquées par le *Refus Global* de Borduas, la littérature québécoise n'a cessé de s'affirmer dans sa spécificité tout en revendiquant de plus en plus sa participation aux divers courants de la modernité actuelle. C'est à ce double mouvement que le colloque entend s'attacher. Soit sous l'angle historique, soit en interrogeant les diverses pratiques scripturales qui la constituent, critiques et écrivains tenteront de définir, selon les méthodes d'approche les plus diverses, la littérature québécoise dans ce qu'elle a d'irréductible. Une place particulière sera ménagée à la production littéraire la plus récente. Le colloque est organisé par Armand B. Chartier et Jean-Pierre Vidal; y participeront, entre autres, Claude Beausoleil, André Brochu, Nicole Brossard, Claude Filteau, André Gervais, Louis-Philippe Hébert, Claude Mélançon, Michel Van Schendel. Pour tous renseignements concernant ce colloque, et les autres colloques de Cerisy, écrire à C.C.I.C., 27 rue de Boulainvilliers, 75006 Paris.

MONOGRAPHIES ET OUVRAGES THÉORIQUES DIVERS

Ayme, A., J. Henric, **Paradigme du bleu jaune rouge**, édition Traversière, Paris, 1979, 120 p., nombr. ill. c. et n. et b.

Jacques Henric parle ici des 20 ans de peinture d'Albert Ayme, de sa biographie, de ses méthodes de travail, et y mêle en contre-point des fragments de sa propre écriture de fiction. Les textes manuscrits qui courent dans les marges, ainsi que quelques pages d'explications ont été ajoutés par Ayme après coup. Il s'agit donc d'un texte à plusieurs voix où les écrits de l'artiste et de l'écrivain s'entremêlent, entre de très belles reproductions du travail de Ayme. La présentation du livre est extrêmement sophistiquée, mais proportionnellement intelligente et pertinente sur les questions du discours (et) de la peinture.

Barthes, R., **La chambre claire**, Éd. de l'Étoile, Gallimard, Paris, 1980, 193 p., ill. n. et b. et 1 c.

Ce livre, sous-titré "Note sur la photographie", sera le dernier livre publié du vivant de son auteur, nous prouvant sans hésitation la vivacité intellectuelle de ce spécialiste de la littérature qui déplace ici sa réflexion sur un objet hors de son champ. Il en souligne la fonction déictique et développe son commentaire autour de la formule "Ça a été", et à partir principalement d'une ancienne photographie de sa mère enfant, pour souligner ce trait spécifique de la photographie, trait qui va de soi mais qui mérite qu'on s'y attarde davantage: le réalisme figuratif de la photographie n'est pas "parasitaire" mais fondamental. Selon une méthode

qui rappelle ses **Fragments d'un discours amoureux** (Seuil, Tel Quel, Paris, 1977), il passe en revue une série de photographies "folles ou sages" et s'arrête sur celles qui *pointent*, c'est-à-dire où un détail zèbre la figuration.

Berger, J., **L'air des choses**, François Maspero, coll. Voix, 1979, 192 p.

L'auteur de **Voir le voir** (*Ways of seeing*), Alain Moreau, Paris, 1976, présente ici une série de textes, traduits de l'anglais, où il est question de photographie, de photo-montage, de Paul Strand, du cubisme, de Cézanne, de Frans Hals, de Courbet, etc. Derrière les apparences des choses, Berger cherche "non pas une vérité séculaire mais la libre relation entre l'auteur, son sujet, la représentation qu'il en donne, et le spectateur. (...) sans jamais céder aux modes ni à la phraséologie chère aux "critiques" ou aux "historiens" d'art, Berger fait sortir l'art du domaine des spécialistes en lui rendant son humanité et sa liberté". Allez-y voir, maintenant...

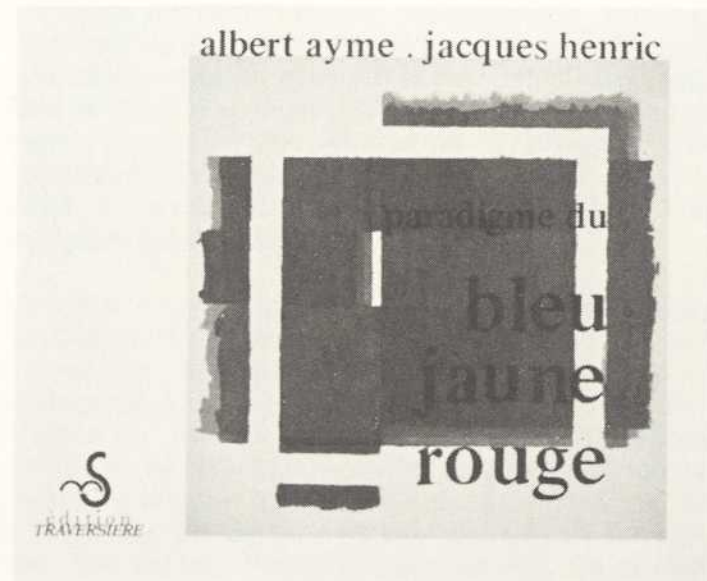
Briot, M.-O., Humblot C., **Ernest Pignon-Ernest, La peau des murs**, Alin A. Avila, Limage, 1980, 160 p., ill. n. et b.

"Plus d'une centaine de photos décrivent une pratique qui ne cesse d'interroger l'art et ses rapports à la communauté. Ernest Pignon-Ernest sérigraphie ses images en centaines d'exemplaires. Recherchées dans des ateliers publics, collées sur les lieux réels où leur présence a valeur polémique ou poétique, exposées au temps de la nature et des hommes, ces images-actives ont un impact d'autant plus fort que les sert un dessin habité d'une rare pulsion".

Marie-Odile Briot et Catherine Humblot rendent compte de cette démarche en greffant à un entretien avec l'artiste des reportages, des analyses esthétiques, critiques, poétiques, voire contradictoires. Participent aussi à ce très beau livre Cueco, André Benedetto, Daniel Biga, Pierre Gaudibert, Yves Simon, entre autres.

Charron, F., **Peinture automatiste**, Les Herbes Rouges, coll. Lecture en Vélocipède, Montréal, 1979, 136 p., ill. n. et b.

La deuxième partie de ce livre, qui est une suite de "tableaux textuels" à la manière automatiste (association libre) est précédée d'un texte intitulé: "Qui parle dans la théorie?", auquel la réponse pourrait se



résumer en celle-ci: ça parle dans la théorie. L'auteur sous la forme d'un essai-fiction, allie critique et création pour proposer le thème de la libération de l'art. En même temps, paraît du même auteur **Le temps échappé des yeux**, (Revue *Les Herbes Rouges*, no 75-76, novembre 1979, 60 p., ill. n. et b.) qui est un recueil de textes qui ont accompagné des expositions des travaux picturaux de Charron et dans lesquels il explique les nécessités de sa peinture.

Duquette, J.-P., **Fernand Leduc**, Hurtubise HMH, coll. Arts d'aujourd'hui/Cahiers du Québec, 1980, 156 p., ill. n. et b. et c.

Fernand Leduc habite en France depuis 1947, mais il reste intimement lié à l'histoire de l'art du Québec. Disciple et ami de Borduas, il participe aux activités des Automatistes dont sa peinture a pendant un certain temps gardé la facture formelle. Jean-Pierre Duquette retrace ici les étapes qui menèrent Leduc de sa période automatiste aux actuelles microchromies, en soulignant la cohérence et la rigueur de la transformation. L'étude est complétée par une biographie, une bibliographie, une liste des expositions individuelles et collectives.

Notons que ce livre est le premier d'une collection qui se propose de présenter des monographies sur un artiste ou une tendance ou un mouvement dans les arts plastiques au Québec, depuis les Automatistes.

Ellul, J., **L'empire du non-sens**, P.U.F., coll. La politique éclatée, Paris, 1980, 286 p.

"L'art moderne est éclaté. Nous vivons art et culture de notre époque sur un mode haletant et contradictoire. L'explication de ce phénomène réside dans le rapport qu'il entretient avec la société technicienne. En effet, refuser la technique, se libérer de ses rigueurs, c'est entretenir une illusion et finalement s'adapter au monde. L'accepter, c'est reproduire le processus technique et en utiliser l'appareil. Dans les deux cas, l'art s'évade du sens, jusqu'à constituer un jeu à part, un Empire, celui du Non-Sens." Voilà la proposition critique de ce livre!

Faiblée, E., **Profession Peintre**, Le castor astral, Paris, 1979. 110 p. (2e édition).

Petit livre, plaidoyer en faveur de l'artiste, écrit à partir de l'expérience de Michel Faiblée, artiste-peintre qui tient sa propre galerie pour chercher à fuir l'oppression que l'on fait subir à l'art, aujourd'hui, comme toujours. Le livre se divise en trois parties: peindre, vendre, au nom des masses. L'ensemble proposé une

flexion intéressante sur les conditions de production et de diffusion de la peinture et, d'une manière générale, sur la création aujourd'hui.

errier, J.-L., **Dali, Léda atomica**, Denoël/Gonthier, coll. Médiations, Paris, 1980, 106 p., ill. n. et b.

ans la série "Anatomie d'un chef-d'oeuvre", Jean-Pierre Ferrier présente ici une analyse de ce tableau de 1945 (réalisé lorsque Dali, à cause de la Guerre, séjourna aux États-Unis) où il retrouve une application de la *divina proportione* et de la théorie de la spirale critique qui constitue une conception alinéenne de la spiritualité, inversant la signification traditionnellement attribuée au mythe de Léda et du ligné. Le livre contient aussi en annexe la traduction de *De Divina Proportione* de Luca Paccioli (écrit en 1496, publié en 1506 à Venise), plus deux courts textes sur la physique atomique et la notion jungienne d'archétype.

Keller, J.-P., **Pop Art et évidence du quotidien**, L'Âge de l'Homme, Lauzanne, 1979, 190 p., ill. n. et b.

Le Pop Art se trouve ici examiné par un sociologue de l'image. Celui-ci propose une thèse selon laquelle le monde quotidien étant trop près de nous pour être remarqué, il nous faut en quelque sorte s'en retirer pour le voir. C'est une telle extériorisation qui s'opérerait par le Pop Art. Ce courant de l'art des années soixante est donc alors défini comme un "révélateur social", c'est-à-dire qu'il rend visible. Empruntant à divers théoriciens du *quotidien* (Freud, Heidegger, l'ethnométhodologie, Goffman, ou encore Hall, Ruesch et Kees), cette étude complète l'interprétation formaliste qui prévalut en Amérique sur ce mouvement essentiellement américain qui "vit son présent comme passé" en jetant un regard esthétique sur les objets de la vie quotidienne.

Kozloff, M., **Photography & Fascination**, Addison House, Danbury, New Hampshire, 1980, 209 p.

Max Kozloff a ici rassemblé treize articles sur la photographie. Il cherche à situer, à la suite de l'étude de S. Sontag, la place de la photographie dans notre culture, à partir d'expositions ou de publications.

On pourra aussi consulter sur la photographie les récentes publications suivantes:

Coleman, A.D., **Light Readings**, Oxford University Press, 283 p.

Dater, J., **Imogen Cunningham: À Portrait**, New York Graphic Society, Boston, 1979, 125 p.

Dugan, T., **Photography between Covers: Interviews with Photo-Bookmakers**, Light Impressions, Rochester, 1979, 220 p.

Francis, Rell G., **The Utah Photographs of George Edward Anderson**, University Of Nebraska Press, Lincoln, 1977, 155 p.

Hickman, P., Pitts, T., **George Fiske: Yosemite Photographer**, University of Arizona (Northland Press/Center for Creative Photography), Flagstaff, 1980, 118 p.

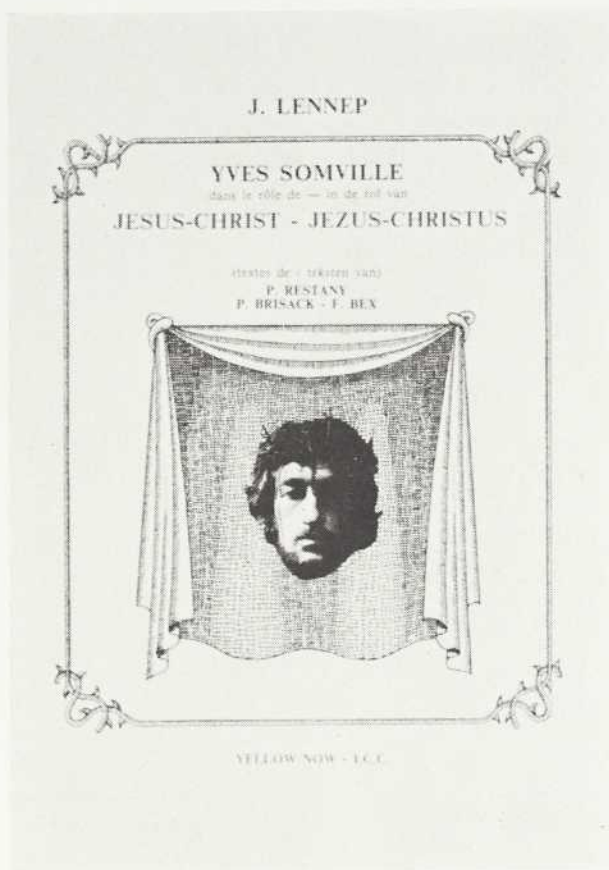
Malcolm, J., **Diana & Nikon: Essays on the Aesthetics of Photography**, David R. Godine, Boston, 1980, 176 p.

Witkin, Lee D., **A Ten Year Salute: A Selection of Photographs in celebration of the Witkin Gallery 1969-1979**, Addison House, Danbury, New Hampshire, 1979, 200 p.

Lennepe, J., **Yves Somville dans le rôle de Jésus-Christ**, Yellow Now-I.C.C., Anvers, 1980, 80 p., ill. n. et b.

Ce livre a été publié à l'occasion de la manifestation: "Jacques Lennepe expose Yves Somville dans le rôle de Jésus-Christ", à l'Internationaal Cultureel Centrum d'Anvers (11 jan. - 10 fév. 1980). Le document contient

des textes de P. Restany, "Lennepe, Somville et un vol AF 017", P. Brisack, "Jouer la Passion?", F. Bex, "Quand l'homme s'expose...", des extraits d'un entretien avec Y. Somville et A. Pesleut, metteur en scène de la Passion de Ligny, un extrait du journal d'Y. Somville, une liste des personnes ayant joué ou jouant le rôle du Christ (avec plusieurs photos), une liste de quelques stigmatisés vrais ou faux (avec documentation photographique et textuelle), et enfin une description d'anciennes expositions de Lennepe et une note sur "Le Christ holographié".



Lire l'image, collectif, Inspection générale de l'Enseignement artistique, Ministère de la Culture et de la Communication, France, 1979, 200 p., ill. n. et b.

Cette publication fait suite à un séminaire sur "la lecture de l'image" organisé en 1978. Suzanne Gatard présente ainsi les textes: "L'image peut-elle se passer du discours fait autour d'elle? Certaines, qui sait, et pour quelles raisons, comme les icônes, semblent pourtant exister par elles-mêmes (...) Ici sont regroupées quelques approches de leurs lectures. Très différentes les unes des autres; ces approches font partie de la diversité, de la complexité, de la perplexité qui semble caractériser ces années-ci. Ces approches sont faites de doutes, d'affirmations théoriques, de pudeurs et d'humour aussi." Dix-neuf participations dont celle de G. Lascault, B. Lamarche-Vadel, M. Le Bot, G. Plazy, G. Freund, J.-C. Silbermann, H. Télémaque...

Lourau, R., **Auto-dissolution des avant-gardes**, Galilée, Paris, 1980, 318 p.

Ce livre plonge d'emblée dans le sujet, sans avertissement, préface ou introduction, et nous sommes dès lors en face de Mai 68. De là, le phénomène d'auto-dissolution des mouvements avant-gardistes est questionné, sans doute pour l'une des premières fois dans le domaine des sciences sociales. D'une manière nouvelle, se trouve posée la problématique du rapport entre révolution esthétique et révolution politique. L'auteur y ré-active son concept d'*analyseur* déjà très fécond (cf., entre autres, *L'Analyseur Lip*, U.G.E., coll. 10/18, Paris, 1974). Lourau travaille avec des documents, et non avec des informations qui lui seraient aujourd'hui fournies par des praticiens ou experts de l'auto-dissolution. L'étude de ce phénomène soulève les contradictions de l'autogestion, de la résistance à l'institutionnalisation, à propos du surréalisme, de Socialisme ou Barbarie, de l'Internationale situationniste, de Sex Pistols, La Veille Taupe, etc.

Saint-Martin, F., **Les fondements topologiques de la peinture**, Éditions H.M.H., Montréal, 1980, 184 p., ill. n. et b.

L'auteur présente le premier volet d'un plus vaste projet: une réécriture, à travers les oeuvres majeures du XXe siècle, de l'histoire de la peinture de ce siècle, à partir des fondements théoriques que ce premier livre met en place. La référence essentielle, et exclusive, de cette étude est le travail de Piaget sur les stades évolutifs de l'enfant. L'auteur tente de montrer, par un emprunt un peu trop mécaniste à Piaget, que les structures de représentation élaborées par les grands moments de la peinture du XXe siècle sont étroitement liées aux premiers espaces que l'homme construit. L'artiste moderne chercherait à renouer avec ces espaces premiers pour échapper aux codes culturels hérités de la pensée rationnelle.

Teoria e pratiche della critica d'arte, a cura di Egidio Mucci e Pier Luigi Tazzi, Feltrinelli Economica, Milano, 1979, 383 p., ill. n. et b.

Il s'agit des actes du premier colloque tenu à Montecatini Terme en mai 1978 sur le thème: *Théorie et pratique de la critique d'art*. La participation internationale, la diversité des méthodologies mises à contribution et l'actualité des problématiques discutées firent de cette rencontre un moment important de la réflexion sur l'art. Les textes des communications sont tous reproduits ici en italien, plus les textes de certains participants qui furent empêchés à la dernière minute d'assister au colloque. On retrouvera les points de vue de la sémiologie (U. Eco, F. Menna, P. Minguet, etc.), de la philosophie (J.-F. Lyotard, E. Migliorini, etc.), de l'iconologie (E. Batisti, M. Calvesi), de la sociologie (B. Buchloh, A. De Paz, etc.), de la psychanalyse (C. Millet, M. Pleyne, etc.) celui de la critique militante (A. Bonito Oliva, G. Celant, P. Restany, etc.), des conservateurs de musée (J.-C. Ammann, M. Compton, etc.) et d'autres encore (R. Barilli, G. Dorfles). L'expérience de *Critica O* s'est répétée cette année en mars sous le thème: *Critica 1: L'art de qui à qui?* avec une gamme de participants aussi élaborée et riche.



Tilman, P., **Peter Klasen**, Galilée, Paris, 1979, 225 p., abond. ill. c. et n. et b.

Selon le style de la collection "Écritures/Figures" de Galilée, Tilman écrit ici à propos, autour et à partir de

l'oeuvre de Klasen, artiste allemand vivant et travaillant à Paris depuis 1959, que Jean Clair avait classé parmi les artistes adoptant une attitude *analytique* face à l'image (cf. *L'Art en France*, éd. du Chêne, Paris, 1972, nouvellement réédité). Le "réalisme" de Klasen "enferme le spectateur devant une image absolue, définitive, comme un fait accompli, le rendant à son tour prisonnier, acculé à l'individualité de sa réponse, sans issue de secours". Une bio-bibliographie complète ce livre qui n'est pas une simple monographie.

Witkiewicz, S.I., *Les formes nouvelles en peinture*, L'Âge d'Homme, Slavica-Écrits sur l'art, 1979, 205 p.

Le titre complet de cet ouvrage est "Les formes nouvelles en peinture et les malentendus qui en découlent". Il est ici traduit par Antoine Baudin, à partir de l'édition originale de 1919 (compte tenu des corrections apportées lors des rééditions de 1959 et 1974). Une postface de Bozena Danek-Wojnowska, "L'art 'pur' et son déclin", analyse la pertinence du texte de Witkiewicz. Traité d'esthétique, dense et polyphonique, ce texte expose les thèses historiosophiques, la "prophétie catastrophique": mort de la religion, suicide de la philosophie, déclin de l'Art, qui sont les effets, selon l'artiste polonais, de l'inéluctable "évolution sociale".

CATALOGUES D'EXPOSITION

20 x 20 Italia - Canada II, committee for Cultural Exchange, Milano, 1979, s.p., ill. n. et b.

Catalogue d'une exposition-échange de vingt artistes canadiens qui ont exposé à Milan, soit du 23 avril au 7 mai, soit du 7 au 19 mai 1979, au Studio Luca Palazzo, ou à la Galleria Blu, ou encore à Dov'e la Tigre. Participaient aux expositions: E. Brandl, J.-S. Champagne, D. Craven, J. Schwarz, M. Jolliffe, R. Van Halm, B. Vazan, T. Brown, T. Clark, L. Hughes, M. MacDonald, J.-P. Séguin, J. Heward, S. Lake, A. Neumann, B. Astman, S. Cohen, N. Harding, D. Moore, et F. Sullivan. Pour chaque artiste, une courte documentation (photo et texte) explique le projet; selon les cas, les textes sont en italien et français ou anglais. Le projet, organisé par R. Van Halm pour le Canada et A. Misheff pour l'Italie, devait avoir sa contre-partie à Toronto par la suite.

"Bad" Painting, The New Museum (14 jan. - 28 fév. 1978), New York, s.p., ill. n. et b.

Si je reprends cet ancien catalogue c'est pour souligner le travail du New Museum, dirigé par Marcia Tucker, dont nous n'avons pas encore parlé dans cette chronique, et dont ce catalogue montre les intentions de présenter des expositions différentes de celles, plus historiques ou conservatrices, des autres musées newyorkais. Mentionnons aussi, entre autres, *In a Pictorial Framework, The Invented Landscape, New York, New York, Barry Le Va, Dimensions Variable, Outside New York, Sustained Vision*. Tous les catalogues sont intelligemment commentés et contiennent des informations bio-bibliographiques.

Biennale de la critique, Palais des Beaux-Arts (14 déc. 1979 - 14 jan. 1980), Charleroi, s.p., ill. n. et b.

J.-P. Van Tieghem préface le catalogue de cette exposition qui regroupait une trentaine d'artistes, dont Accardi, André, Beckley, Christo, Vercruysse, Stroobant, Ryman, Anne et Patrick Poirier, Matta-Clark, Levine, Huebler, et plusieurs autres. Pour chaque artiste, sauf quelques exceptions, le catalogue donne une liste des expositions individuelles et collectives, ainsi qu'une bibliographie. Wim Van Mulders y signe un texte intitulé: "Critique d'art comme moment actif et réflexif" (sic).

British Art Now: An American Perspective, Guggenheim Museum New York, 1979, 156 p., ill. c. et n. et b.

Diane Waldman introduit cette exposition qui

regroupait Johns Edwards, Alan Green, Tim Head, Keith Milow, David Nash, Hugh O'Donnell, Nicholas Pope et Simon Read. Elle retrace en Angleterre le même mouvement d'hétérogénéité, qui caractérise actuellement le milieu de l'art international, et la même insistance sur l'individualité. Quelques remarques de Waldman sur la situation économique et sociale de l'artiste anglais décrivent la pauvreté du support public (galeries, collectionneurs, musées).

France Calonne, Internationaal Cultureel Centrum (28 sept. - 4 nov. 1979), Anvers, 32 p., ill. n. et b.

Il s'agit d'un dossier préparé pour accompagner une exposition, avec un texte de André Jocou, "Blanc", et un entretien de l'artiste avec Jean-Pierre Van Tieghem. La même forme de dossier, qui est une série de feuilles détachées groupées dans un coffret, a déjà été faite pour d'autres expositions: **Ryszard Winiarski** (16 fév. - 16 mars 1980), **Paul den Hollander** (24 nov. - 23 déc. 1979), **Jonier Marin** (24 oct. - 18 nov. 1979), **Willy de Sauter** (24 nov. - 23 déc. 1979), **Robert Bruyninckx** (15 sept. - 14 oct. 1979).

Corps, Tours Multiple (8 fév. - 23 mars 1980), Tours, 120 p., ill. n. et b.

Exposition organisée par Alain Irlandes, Alain Julien-Laferrrière et Sophie Guillot de Suduiraut autour de la thématique du corps. Plus de quarante artistes y sont regroupés. Le corps est implicite ou explicite dans l'art de ces artistes, puisque de toute façon le corps est une permanence de l'art. Donc on retrouvera ici des images du corps, réel et tangible, les traces du corps dans la production, la présentation du corps par la photographie ainsi que des mises en situation que la sculpture de certains impose aux spectateurs. En plus de documents sur chaque artiste (entretien, ou extrait de texte), le catalogue contient des textes de Alain Jouffroy, "De la présence-absence du corps dans la peinture contemporaine", François Pluchart, "Le corps partout", David le Breton, "Cri/se du corps. Notes sur la Négativité corporelle", de Stéphane Moreau, "Corps", et de Hubert Orione, "Corps/enveloppe. Problématique du caché, dans la dimension de l'absence."

Dieci Anni Dopo: i nuovi nuovi, Galleria d'Arte Moderna (15 mars - ?, 1980), Bologna, 80 p., ill. n. et b.; textes italiens.



Cette exposition a été organisée sous la direction de Renato Barilli qui présente ici des tendances actuelles de l'art marquées par des perspectives néo- Se retrouvent assemblés Salva, L. Ontani, L. Mainolfi, G. Maraniello, L. Bartolini, A. Faggiano, A. Spoldi, Wal, B. Benuzzi, G. Pagano, F. Levini, G. Salvatori, E. Barbera, M. Jori. Trois textes complètent le catalogue: "Dieci anni dopo" de R. Barilli, "Off-identikit" de Francesca Alinovi, et "Alla riscoperta del mito" de Roberto Daolio.

DIECI ANNI DOPO I NUOVI NUOVI



Clara Gutsche, Paysages vitrés/Inner Landscapes, Yajima/Galerie (janvier 1980), Montréal, s.p., ill. n. et b.

Brochure réalisée à l'occasion de la présentation de trente-six photographies d'étalages à la Yajima/Galerie. Katherine Tweedie écrit l'introduction de cette série de photographies de diverses vitrines, conçues comme "théâtre de l'absurde" et "reflet de notre société de consommation" où un seul terme s'énonce avec force: Achetez! Cette série de clichés est effectivement, comme le souligne l'auteur, "une étude sociologique de la fascination et de l'aversion qu'exercent les biens de consommation" qui nous tiraillent entre les désirs réels et les besoins factices.

Mediamuseo, Montecatini Terme, Italie, 1980, 278 p., ill. n. et b., texte italien.

Cette exposition, organisée par Germano Celant, se déroulait parallèlement au colloque *Critica 1* qui s'est déroulé à Montecatini Terme du 27 au 30 mars 1980 et dont le thème était "L'Arte da chi a chi". Le catalogue contient des textes de Serena Rattazzi, "Musei e 'promotion': contraddizione in termini, o necessità?", Johannes Cladders, "Le scatole di Mönchengladbach", Win Crouwel, "Design e museo", Egidio Mucci, "Manifesto d'arte: un'ipotesi di Lettura", Pier Luigi Tazzi, "Il museo di carta", avec une introduction de G. Celant. La deuxième partie du catalogue présente les résultats d'une enquête faite auprès de plus de deux cents musées et concernant "Il museo e i suoi media": c'est-à-dire, par exemple, les types d'activités, le nombre d'expositions par année, la diffusion de l'information, la librairie, la bibliothèque, etc.

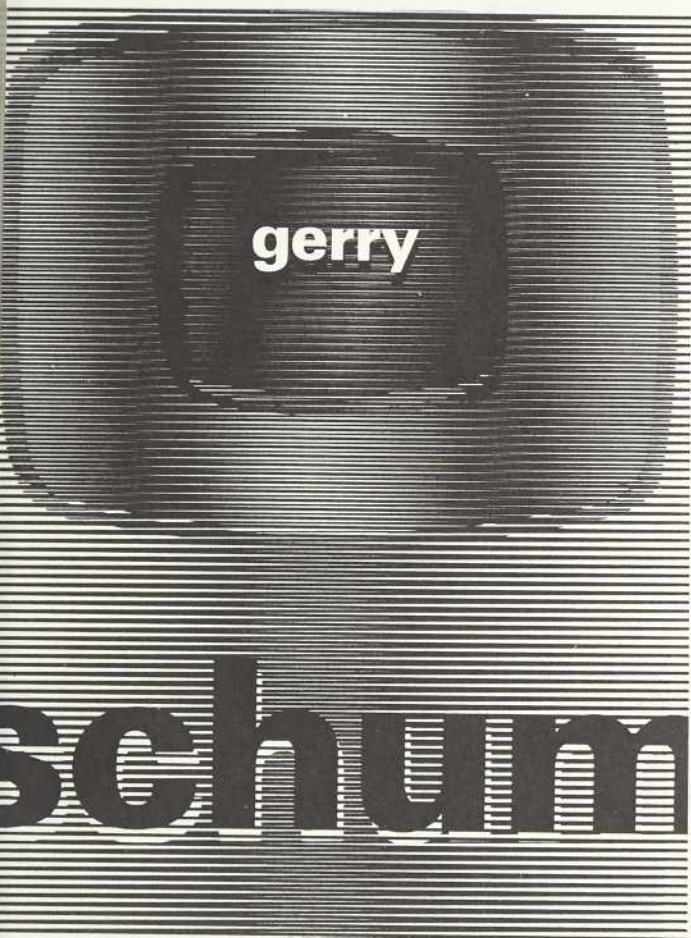
Leslie Reid, Centre culturel canadien (14 mars - 20 avril 1980), Paris, 16 p., ill. c. et n. et b.; textes anglais et français.

Cette exposition sera aussi présentée à la Canada House Gallery (25 juin - 25 juil.) à Londres. Il s'agit des récents paysages de Leslie Reid, empruntés cette fois aux sites de Fitzroy, Catheou, Pontiac, ou Morley (et de plusieurs autres endroits), dans lesquels la figuration est rehaussée sans toutefois gommer les recherches précédentes sur la couleur-lumière. Reid risque la conjonction de la représentation/abstraction sans

d'enir une "illustratrice" banale. Deux textes présentent (à mon avis sans leur rendre tout à fait justice) ces œuvres nouvelles: "Quelques fêlures secrètes dans le paysage (*Some secret fractures in the landscape*)" de Jin-Louis Paudrat, et "Leslie Reid" de Richard Simms.

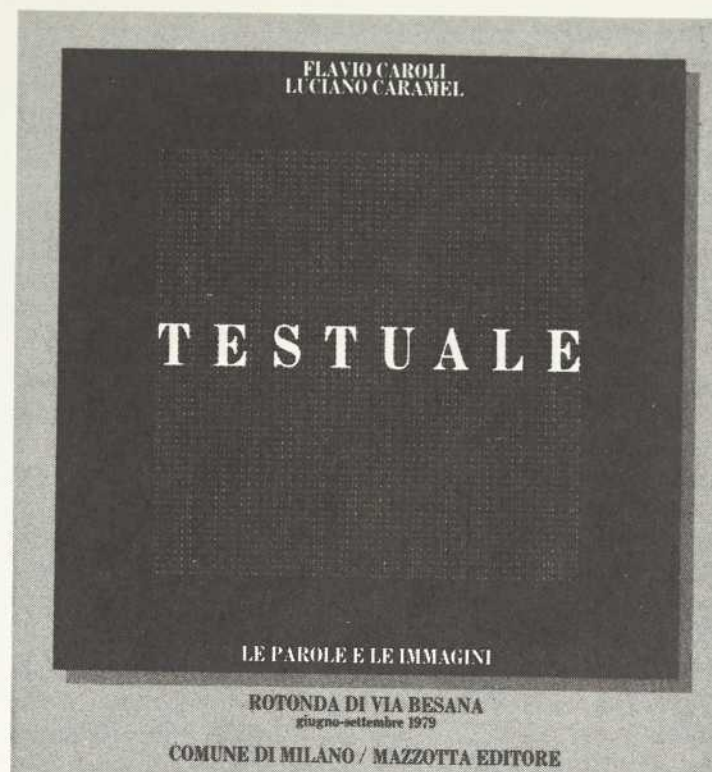
Gerry Schum, Stedelijk Museum (21 déc. 1979 - 10 fév. 1980), Amsterdam, 80 p., ill. n. et b.; avec la traduction anglaise des textes.

Cette exposition est aussi présentée au Museum Eymans van Beuningen (29 fév. - 13 avril) de Rotterdam, au Kolnische Kunstverein (30 avril - 1er juin) de Cologne, au Museum voor Hedendaagse Kunst (15 juin - 30 août) de Gent, et enfin chez A Space à Toronto et à la Vancouver Art Gallery. Il y a dix ans déjà que Gerry Schum conçut le projet de la *Television-Gallery*. Ce catalogue retrace, sous la direction de Prine Mignot, les expériences de cette nouvelle forme de production/diffusion de l'art à laquelle ont participé de nombreux artistes comme, par exemple, J. J. Serran, Serra, Oppenheim, Dibbets, Merz, Fischer, etc. Contient aussi deux textes de Gerry Schum: "Introduction to the Television-Exhibition Land Art", "Introduction to the Television-Exhibition Identification", plus des "Statements" d'artistes qui ont participé à la *Television-Gallery*, et des textes de D. Mignot: "Gerry Schum - a pioneer", et Ursula Wevers: "The television gallery: the idea and how it failed". Le catalogue est complété par une biographie et une courte bibliographie.



Testuale. Le parole e le immagini, Commune di Milano/Gabriele Mazzotta editore, Milan, 1979, 255 p., abond. ill. n. et b.

Ce catalogue accompagnait une exposition tenue à la Rotonda di via Besana (juin-septembre 1979). Deux textes présentent les perspectives de l'exposition: "Sign and the unconscious. Notes for an anthropology of the imaginary", de Flavio Caroli, et "Parole. Immagini. Parole e Immagini. Paroleimmagini", de Luciano Caramel (texte en italien seulement). Les artistes participants ont été regroupés sous les rubriques suivantes: *Parallelismi* (Baldessari, Beckley, Boltanski, Carpi, Oppenheim, Vaccari, etc.), *Interferenze* (Adami, Baruchello, Pignotti, Vostell, Xerra, etc.), *Identità* (Barry, Broodthaers, Nauman, Opalka, etc.), *Sostituzioni* (Arakawa, Art & Language,



Darboven, Chiari, Huebler, Kawara, Venet, Wilson, etc.) et *proposizioni* (Agnetti, Beuys, Burgin, De Vree, Vautier, etc.). Chacun des artistes est documenté par un court texte et des photographies.

REVUES ET PÉRIODIQUES

Artpress, no 34, février 1980, 35 p., ill. n. et b.; abonn. un an 11 numéros 165F à Artpress, 30, rue Saint-Dominique, 75007 Paris, France.

Après une interruption de quelques mois, **Artpress** reprend ses activités avec la parution de ce numéro 34. Signalons que la revue a une nouvelle adresse et qu'il faut maintenant écrire à celle-ci pour les abonnements. "Faire alterner Rubens et le cinéma expérimental, Beaubourg et Lacan, Pollock et Wagner, Pasolini et Piero della Francesca, l'art de Matisse et les performances de Bob Wilson, faire voisiner le point de vue historique et critique et l'engagement passionné, voilà aussi l'originalité d'**Artpress**. L'audio-visuel sous toutes ses formes ainsi que la musique, jusque lors un peu négligés, prendront progressivement toute leur place, en même temps que se développera une information artistique encore plus diversifiée et internationale". Voilà qui pourra réjouir les anciens fidèles de la revue et saura en attirer de nouveaux.

Cahiers, du Musée national d'art moderne, *Histoire et théorie de l'art*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1979, 334 p., ill. n. et b.; abonn. 4 numéros 370F par avion, 250F par bateau, pour l'Amérique à MNAM - Service abonnements, Centre Georges Pompidou, 75191 Paris Cedex 04, France.

Ce numéro 2 (octobre/décembre 1979) est consacré à *Paris-Moscou*: le cubisme en Russie, architecture et utopie: le Vhutemas, Tatlin, les livres futuristes, les fêtes révolutionnaires. Avec des textes, entre autres, de J.-C. Marcadé, C. Douglas, S. Compton, M. Stanic, I. Makarevic, D. Noguez, D. Burljuk, N. Kul'bin, V. Markov. Complément de l'exposition dont Pontus Hulten dit dans l'introduction que le bilan a été positif: "Son succès, auprès du public, et les controverses qu'elle a suscitées, tant auprès du public que de la critique, par ses propositions mêmes, nous assurent que cette manifestation pluridisciplinaire (...) fut un événement sur le plan international (...)."

Macula, no 5/6, 1979, 266 p., ill. n. et b.; abonn. maintenant 220F à Pierre Brochet, 313 rue Lecourbe, 75015 Paris, France.

Cette très volumineuse livraison contient un dossier Pontormo, composé par Jean-Claude Lebensztejn qui y signe un texte intitulé "Miroir noir", où est traduit le *journal* de Pontormo. Des textes d'Y.-A. Bois, "Pontormo dessinateur", et d'A. Parronchi, "Note sur

l'agnosticisme de Pontormo", complètent ce dossier. Ce numéro double contient aussi un texte de H. Damisch, "L'origine de la perspective", et un autre, énigmatique, de J.J. Marty-l'Herme, "Les cas de Jean-Jacques Lequeu". La deuxième partie de la rubrique Peinture et Philosophie rassemble des textes de J. Bouveresse, R. Krauss et J. Rickwert. Le numéro se clos par une section sur l'art récent, presque entièrement sous la plume d'Y.-A. Bois.

Rassegna, vol. 1, no 1, déc. 1979, env. 135 p., ill. c. et n. et b.; abonn. 36,000 Lires pour 4 numéros à Via Matteo Bandello 20, 20123 Milano, Italia.

Revue luxueuse d'architecture, et surtout de design, qui entend se consacrer à l'*architecture de l'environnement*. Il ne s'agit pas d'une simple revue de publicité mais d'un lieu où, selon le désir de Vittorio Gregotti (directeur), autour d'un thème spécifique, il sera question de transformer en *matériau* ce thème pour que l'architecture s'articule à des réflexions théoriques venant de d'autres disciplines, ou de d'autres genres d'expériences. Ainsi, dans ce premier numéro, on trouve des textes de H. Damisch "Un fond, à son tour, qui demandera à être circonscrit", Mary Miss, "Passer à travers", Alice Aycock, "L'attique et la cave", entre autres. L'autre section de la revue, plus volumineuse, est consacrée aux problèmes de production et de marché des industries de design. Les textes italiens sont traduits en résumé en anglais, français, allemand.

Revue française d'études américaines, no 8, octobre 1979, 262 p.; abonn. pour un an 50F à AFEA, 10 rue Charles-V, 75002 Paris, France.

Cette revue est publiée par l'Association française d'études américaines et est consacrée dans cette livraison au thème: "*Aspects de la modernité aux États-Unis*". Y participent, entre autres, A. Bleikasten, "Les Maîtres Fantômes, paternité et filiation dans les romans de Faulkner", G. Scarpetta, "Quelques notes sur la *Postmodernité*", K. O'Rourke, "The Artist's Book and Photography: the Example of Michael Snow's *Cover to Cover*", G. Colville, "*Labor delivered is Love regained: Women's Writing and Art in Postmodern America*".

Le no 6 de cette revue (octobre 1978) était consacré au thème: "*Arts et société aux États-Unis*", et le no 10 (octobre 1980) sera consacré au théâtre américain contemporain.

TXT-12, "l'acteur?", Christian Bourgois, éditeur, Paris, 1980, 168 p., ill. n. et b. (à TXT administration, C. Bourgois éd., 8, rue Garancière, 75006 Paris, France).

Dans cette livraison, un dossier sur l'acteur Novarina avec la participation de J.-N. Vuarnet, des fictions écrites et graphiques de P. Boutibonnes, C. Pringent, F. Lorient, G.-G. Lemaire, entre autres, des entretiens avec Min Tanaka, danseur, Vinko Globokar, musicien, Kenneth Gangemi, écrivain, des interventions, et une enquête: *Ouvrez vos oreilles!* (sic) à laquelle répondent 38 personnes, dont M. Deguy, B. Gysin, G. Lascault, C. Thomas, R. Lourau, D. Roche, M. Pleyne, C. Juliet, C. Grivel, F. Collin, etc., où il est question de savoir de quel organe inouï tombe l'écrit puisque "L'OEIL qui lit n'entend rien de ce que boxe la voix au sac des sons. L'OREILLE qui ouit ne voit rien des incidents écrits, des trous faits au bloc gris, du déporté typo. L'écrit n'est pas à l'oeil. Pas non plus à l'oreille. Musiques, marches, gestes, traces du corps secoué, actions des machines (dactylo, ciseaux, magnéto) compliquent encore la scène".

Traverses/17: la séduction, Centre Georges Pompidou, Paris, 1979, 148 p.; abon. 4 numéros 150F, plus 49F par avion.

Premier de deux volets, ayant comme sous-titre "L'ironie de la séduction", cette livraison de **Traverses** contient des textes de J. Baudrillard, M. Schneider, P. Virillo, F. Levy, A. Pavone-N. Fusini-G. Caramore, H.-P. Judy, G. Lipovetsky, G. Lascault, G.

Hocquenghem-L. Soukaz, C. Stein, U. Raulff-U. Giersh et V. Descombes. "La transition vers le féminin dans la mythologie sexuelle est contemporaine du passage de la détermination à l'indétermination générale. Le féminin ne se substitue pas au masculin comme un sexe à l'autre, selon une inversion structurelle. Il s'y substitue comme la fin de la représentation déterminée du sexe, flottaison de la loi qui régit la différence des sexes. L'assomption du féminin correspond à l'apogée de la jouissance et à la catastrophe du principe de réalité du sexe. C'est donc la féminité qui est passionnante, dans cette conjoncture mortelle d'une hyperréalité du sexe, comme elle le fut jadis, mais juste à l'opposé, dans l'ironie et la séduction" (Baudrillard).

Le prochain volet, **Traverses/18**, est consacré aux "Stratégies secrètes de la séduction", avec des textes de M. Perniola, P. Fabri, M. Le Bot, M. de Certeau, L. Marin, R. Major, P. Sansot, entre autres.

URBI, no 11, décembre 1979, 128 p., ill. n. et b.; abonn. 4 numéros par an 85F à URBI, 64 rue de la Fédération, 75015 Paris, France.

Cette nouvelle revue est consacrée aux arts, à l'histoire et à l'ethnologie des villes. Ici, des textes de P. Ariès, "L'enfant et la rue: de la ville à l'anti-ville", A. Farge, "Signe de vie, risque de mort. Essai sur le sang et la ville au XVIII^e siècle", G. Korff, "Les maisons de poupées, miroir de l'habitat bourgeois", entre autres.

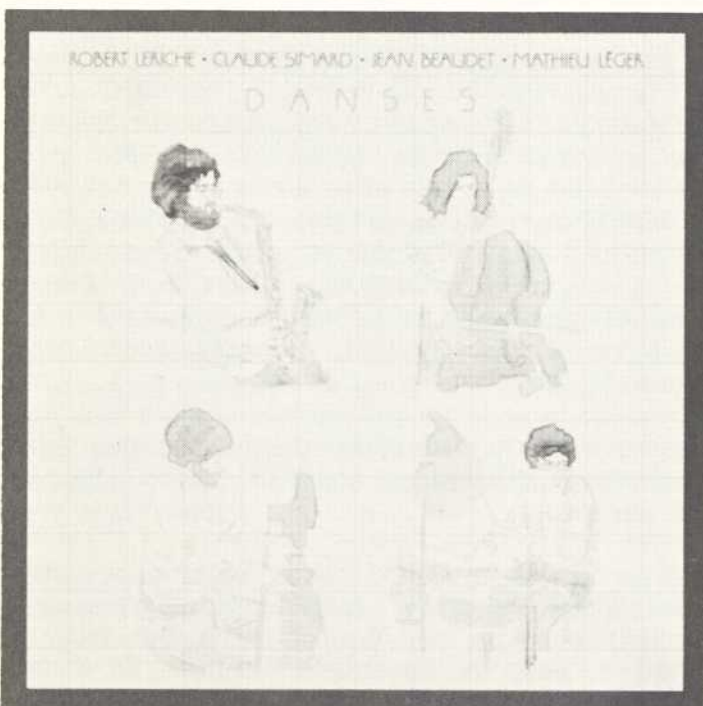
RENÉ PAYANT

musiques au présent

MUSICIENS INNOVATEURS D'ICI

E.M.I.M./ **Danses**, Cadence Cad. 1006

Jean Beaudet (p), Mathieu Léger (dr, perc.), Robert Leriche (as), Claude Simard (b). Quatre compositions originales dont trois enregistrées à Montréal le 14 novembre 1979: *Intervallée* (R. Leriche), *Téléphone* (J. Beaudet) et *Jeu de Rome* (C. Simard, M. Léger). *Danse à trois* (Léger/Leriche/Simard), la dernière



pièce du disque, a été enregistrée en concert le 26 septembre 1979 à la galerie d'art du Centre culturel de l'Université de Sherbrooke (disponible de Robert Leriche, 288 Villeneuve ouest Montréal, Québec H2V 2R1, \$8.00.).

Début 78, c'est la fondation de l'Ensemble de Musique Improvisée de Montréal (E.M.I.M.) formé de plusieurs duos, trios et quatuors dont le quatuor présent. Le 14 novembre 79 au petit matin, des énergies très distinctes surgissent, se fondent, s'éclatent et se parlent avec des langages d'éléments concordants/discordants dans le but de faire participer un Monde extérieur à l'intensité de vie des musiciens improvisateurs.

Pierre St-Jacques, notes de pochette.

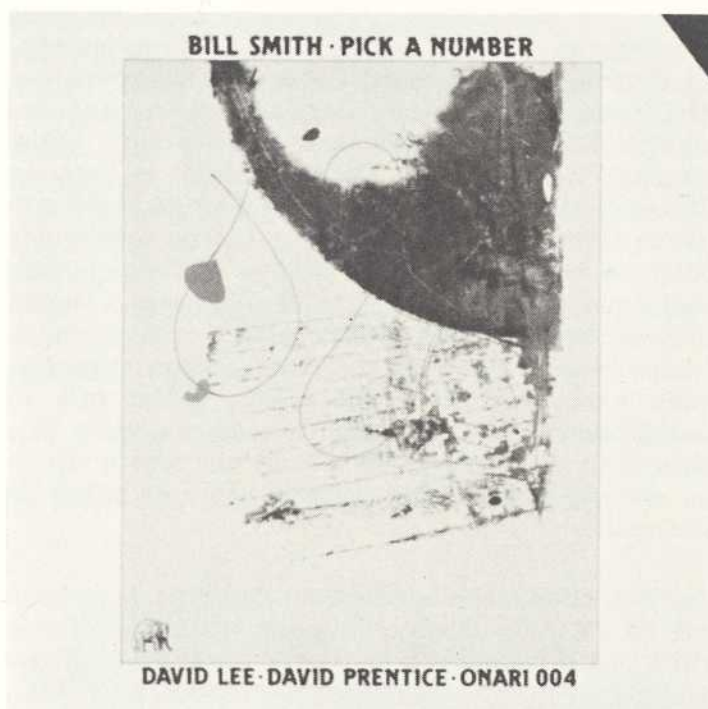
Bill Smith/**Pick a Number**, Onari 004

Trio: Bill Smith (soprano & soprano sax., alto clarinet), David Lee (b, cello), David Prentice (violin). Quatre compositions/improvisations originales enregistrées à Toronto le 11 décembre 1979: *Up (a love song) for Captain Robot*, *Little Boo*, *Bones and Giggles*, et *Interludes*.

Cover design: Bill Smith, cover art — *Imagine the Sound #1* — by Jack Hay and Bill Smith. (Sackville Recordings, Box 87, Station J, Toronto, Ontario, Canada, M4J 4X8.)

In a thoughtful and inquisitive manner, they make music full of minute details. Its intimacy and personality doesn't hold the daunting power of expression common to much of free improvisation, yet within these qualities — actually because of them, I think — the music has its own dynamic and expressiveness. It is restless, probing and free-spirited. It is also accessible and it is positive. Its inspirations are those of respect and affection.

Mark Miller, notes de pochette.



MUSIQUE CLASSIQUE ET CONTEMPORAINE

Colin McPhee/**Tabuh-Tabuhan**, Mercury 75116

Toccate pour orchestre datant de 1936 et interprétée par l'orchestre d'Eastman-Rochester sous la direction d'Howard Hanson. Également sur ce disque, la *Sinfonia Breve* d'Ernest Bloch et *7 Studies on Themes of Paul Klee* de Gunther Schuller, avec cette fois-ci Antal Dorati à la direction de l'orchestre symphonique de Minneapolis.

Dane Rudhyar/**Advent, Crisis and Overcoming**, CRI-418

Deux quatuors à cordes. Interprètes: le quatuor Kronos.

The Lady Musick, L'Oiseau Lyre DSLO-559

Musique vocale de la Renaissance interprétée en duo par Emma Kirkby (soprano) et Anthony Rooley (luth).

Depuis le Moyen Âge on avait coutume de penser aux arts au minin. Dans la plupart des langues européennes, les mots qui désignent appartiennent à ce genre. L'inconographie personnifiait les arts en leur donnant l'aspect de femmes célestes, chacune avec son attribut approprié, souvent accompagnée d'un personnage masculin qui avait été sur terre son plus éminent chevalier servant. L'illustration choisie par l'éditeur pour figurer en frontispice du Premier Livre de chansons de Dowland est significative à cet égard. On y voit les dames Géométrie, Arithmétique, Astronomie et Musique servies par Strabon, Ptolémée, Polybe. Elles formaient le Quadrivium, les quatre voies de la connaissance, auxquelles venaient se joindre le Trivium (Grammaire, Rhétorique, Dialectique) pour constituer les sept arts libéraux, bases de l'éducation de tout homme bien né.

On s'étonnera peut-être de voir la Musique figurer au rang des sciences numériques. Mais les harmonies et les proportions de musique donnaient à l'homme du seizième siècle le sentiment du principe divin de la création, l'ordre parfait équilibré et harmonieux qui composait le chant de l'univers.

(...)

Deux sortes de musique étaient l'affaire de l'homme: la "musique humaine" — la louange élevée par sa propre voix — et la "musique instrumentalisée" — celle des instruments qu'il fait résonner. Les fonctions à toutes deux étaient nettes: elles servaient à lui rappeler que son âme participait à l'harmonie divine, et à purifier son entendement pour qu'il lui prête mieux l'oreille.

(...)

Chaque chanson proclame sans détours la supériorité de la musique mélancolique sur les strophes engageantes de la chansonnette gaie, la "Mirthful ditty". Comme à beaucoup d'autres grands âges de la musique, lamentation et élégie étaient fort en honneur à l'époque élisabéthaine et représentaient généralement le dessus du panier de la production artistique.

(...)

La Musique fut représentée au cours des siècles avec des attributs variés. Une voussure du Portail Royal de Chartres (baie de la Vierge) la montre frappant avec un marteau sur des cloches, et un symbole de la perfection mathématique de l'harmonie. Elle est souvent associée à Pythagore communiant dans les merveilles du monocorde; dans une peinture de Baldung elle joue de la viole, et dans plusieurs reproductions elle s'assied à l'orgue, quelques siècles avant sainte Cécile. L'apogée de la Renaissance la gratifie d'un luth, au point que peindre une dame de ce temps avec cet instrument dans les mains était lui adresser le compliment de la considérer comme la personnification de la Musique sur terre. Même la reine Elisabeth, dont l'adresse au virginal était plus connue, apparaît avec un luth dans une miniature de Nicholas Hilliard. Plusieurs poèmes de la même époque célèbrent l'art et le pouvoir d'une belle chanteuse sur luth, qui peuvent soulever et transporter l'auditeur hors de lui.

Anthony Rooley, notes de pochette.

Charles Koechlin/**Paysages et Marines**, op. 63, Orion ORS-79332

Musique pour piano solo; interprète: Boaz Sharon. Également sur ce disque, *12 Pastorales*, op. 77 et *Matin frais, dans la haute vallée*, tirés du recueil *Les Heures persanes*, op. 65, no 4.

Georges Migot/**Trio à cordes**, Lyrion LY 406

Interprété par le trio à cordes Albert Roussel, duquel le compositeur le *Trio à cordes*, sa dernière oeuvre, est également inclus.

Léon Boëllmann/**Suite gothique pour orgue**, op. 25, Chalfont 77018

Interprète: Francis Jackson.

Erik Satie/**Socrate**, Nimbus 2104

Version pour voix et piano. Interprète: Hugues Cuénod (ténor), accompagné par Geoffroy Parsons.

Vladimir Sofronitski/**The Legendary Russian Pianist Plays Scriabin**, Westminster WG-8358

Piano solo (mono).

Juan Crisostomo Arriaga/**3 Quatuors à cordes**, Ensaye ENY-813

Interprété par le quatuor Rasaumovsky.

Georges Auric/**Imaginées I à VI**, EMI-VSMC069-16287

Six pièces pour instruments solistes (flûte, violoncelle,

clarinette, voix, piano) et petite formation (quatuor parrenin) sous la direction d'Alexandre Myrat.

Guillaume LeKeu/**Sonate pour violon et piano**, Erato 71280.

Également une sonate de César Franck. Interprètes: Catherine Courtois et Catherine Collard.

Paul Dukas/**Sonate pour piano**, EMI (Europe)

François Duchable, interprète. *La plainte au loin du faune et Prélude élégiaque sur le nom de Haydn* complètent ce récital.

Elisabeth Chojnacka/**Le Nouveau Clavecin**, Erato STU-71226

Oeuvres de Constant, Donatoni, Ligeti, Halffter, Mâche, Marco, Xenakis.

Franz Berwald/**Musique de chambre**, Musidisc, collection Accord, coffret de trois disques, ACC-150008

Trois quatuors à cordes et deux quintettes pour piano et cordes ainsi qu'un septuor pour cordes avec contrebasse, clarinette, cor et basson. Interprètes: Quatuor Benthien, Robert Riefling (p) et le Camerata de Lucerne.

Franz Liszt/**Late Piano Music**, Hungaroton SLPX 11976/77 (deux disques)

Ernö Szegedi, interprète.

Franz Liszt/**Les Dernières Années**, Telefunken 6-42489

Reinbert de Leeuw, piano.

Arnold Schoenberg/**Serenade, op. 24, Suite, op. 29**, Telefunken 6-42195

Schoenberg Ensemble sous la direction de Reinbert de Leeuw.

Webern/Schoenberg/
Webern/Schoenberg/
É/Stravinsky/Dallapiccola/**Lieder**,
Telefunken 6-42350

Dorothy Dorow (soprano), l'Ensemble Amsterdam sous la direction de Reinbert de Leeuw.

Laszlo Lajtha/**Sinfonietta, String Quartet No. 10**, Hungaroton SLPX 12018

Interprétés par l'Orchestre de Chambre Hongrois et le Quatuor Tatrai.

Sinfonietta pour orchestre à cordes, Op. 43

L'activité de compositeur de Laszlo Lajtha (1892 — 1963) a été influencée par son séjour de plusieurs années en France d'une part (où il a fait ses études, entre autres, chez Vincent d'Indy), d'autre part, par son rapport étroit avec la musique populaire hongroise et par le travail de collationnement de recherches poursuivi pendant quelques décennies. Outre ses neuf symphonies, il a composé deux sinfoniettes pour orchestre à cordes. La Sinfonietta No 1 qu'on peut entendre sur ce disque, a été composée en 1946. Les trois mouvements en sont dominés par le ton de la chanson populaire hongroise et par la "culture instrumentale des impressionnistes français".

(...)

Quatuor à cordes No 10, Op. 58

(Suite transylvanienne en trois mouvements)

Dans cette composition, dédiée au Quatuor Tatrai et présentée par lui en 1954, Lajtha a utilisé des mélodies de danse qu'il avait recueillies en Transylvanie. C'est dans cet esprit que le mouvement initial (*Très lent*) commence, et il continue à dominer presque toute l'oeuvre naturellement avec d'autres motifs d'autre caractère. Certains de ses thèmes évoquent une atmosphère de verbunkos (danse des conscrits) du siècle passé avec leurs fioritures, leurs rythmes syncopés, plus précisément leurs cabrioles.

Elod Juhasz, notes de pochette.

Leso Janacek/**Sonate pour violon et piano**, Supraphon 1-11-2341/2 (deux disques)

Également dans cet album double, d'autres oeuvres de Janacek ainsi que de compositeurs tchèques: Novak, Nedbal et Foerster. Interprètes: Joseph Suk (violon) et Jan Panenka (piano).

Toru Takemitsu/**Munari by Munari**, RCA japonais RDC-9

Sumire Yoshihara, percussionniste. (Également de Toshi Ichianagi: *Arrangements*)

Karlheinz Stockhausen/**Zyklus**, RCA japonais RDC-1

Sumire Yoshihara (percussion). Ce dernier est accompagné de Masami Nakagawa (flûte) dans la pièce *Eclogue* de Teruyuki Noda, en complément de programme.

Alexander Zemlinsky/**Lyrische Symphonie, op. 18**, Italia ITL-70048

Dorothy Dorow (soprano), Siegmund Nimsgern (baryton) et l'Orchestre symphonique de la B.B.C., sous la direction de Gabriele Ferro.

DE L'EMPRUNT EN MUSIQUE

Franco Donatoni/**Souvenir**, Italia 70031

(*Kammersymphonie, op. 18*) Solisti di teatromusica, direction: Marcello Panni.

Francesco Durante/**Dueti Da Camera**, Harmonia Mundi HM-1014

Concerto vocale; interprètes: J. Nelson (soprano), R. Jacobs (haute-contre), W. Kuijken (violoncelle) et W. Christie (clavecin).

Ces deux compositeurs italiens que plus de deux siècles séparent (1684-1744/1927-) ont ceci en commun qu'ils empruntent à d'autres compositeurs les matériaux (thèmes ou fragments) de base de leurs propres compositions, chacun les traitant par la suite à sa manière propre, soit pour les deux enregistrements ici cités quelques récitifs d'Alessandro Scarlatti pour F. Durante et 363 fragments de *Gruppen* de Stockhausen pour F. Donatoni. Chez ce dernier cependant le modèle ou l'emprunt initial n'est ni parodié ni cité sous forme de collage ou de variations quelconques mais plutôt rendu méconnaissable à l'audition, et donc non référentiel au pourvoyeur d'origine la disparition de l'un constituant l'émergence de l'autre.

EST-OUEST: YUJI TAKAHASHI, PIANISTE: CINQ DISQUES JAPONAIS

Claude Debussy/**Music for Piano**, Denon/PCM-OX-7032

John Cage/**Sonatas and Interludes for Prepared Piano**, OX-7059

Iannis Xenakis/**Evryali/Herma**, OX-7063

Également de Messia: *Quatre études de rythme* en complément de programme.

Erik Satie/**Music for Piano**, OX-7071

The Piano Works of the Neue Wiener Schule, deux disques, OX-7159/60

EAST-WEST: RÉTROACTION

Debussy et Ravel au Koto:

Keiko Nosaka (koto), Denon-PCM, OX 7155

(Debussy: *Clair de lune, Children's Corner*; Ravel: *Ma mère l'oye*.)

Gurdjieff:

G.I. Gurdjieff/**Improvisations**, Fourth Way Productions No. 560

Angleterre, guitare solo. (Disponible de Daybreak Express Records, P.O. Box 250, Van Brunt Station, Brooklyn, New York, NY 11215, U.S.A.)

LA MUSIQUE EN PRISON

Miguel Angel Estrella/**Récital**, Erato

Piano solo; oeuvres de Bach, Beethoven, Bartok et Taurillo.

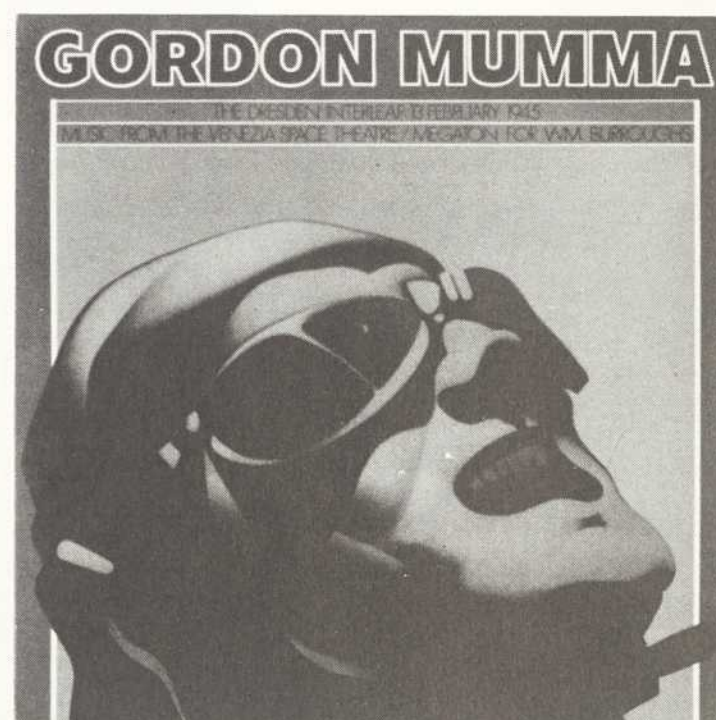
Incarcéré le 19 décembre 1977, à Montevideo, pour ses convictions et activités politiques, ce pianiste argentin a été libéré récemment après vingt-six mois de détention. "Pendant mon incarcération, la musique a été pour moi un puissant réconfort. Ma meilleure façon de lutter contre l'isolement moral a été de reconstituer de mémoire des partitions que j'ai pu exécuter ensuite sur le clavier muet qui m'avait été offert par mes amis britanniques." Ce disque se veut un témoignage de soutien en hommage à son courage et intégrité.

NEW MUSIC, USA/EUROPE

Gordon Mumma/**The Dresden Interleaf 13 February 1945** (1965), **Music from the Venezia Space Theatre** (1964), **Megaton for Wm. Burroughs** (1963), Lovely Music/Vital Records VR-1091.

Performers: Robert Ashley, Harold Borkin, Milton Cohen, George Manupelli and Joseph Wehrer (electro-acoustical sculptures); Tony Dey (percussion); Gordon Mumma (sound mixing and electronic communications) Composed at The Cooperative Studio for Electronic Music (Ann Arbor, Michigan).

Design: Patrick Vitacco and Ken Cornet.



The three compositions on this recording come from an extraordinary time of multimedia pioneering which took place in Ann Arbor during the late 1950s and early 1960s. The central focus of that activity was a group of composers, artists, filmmakers and architects known as the ONCE Group. Their activities included the now-legendary ONCE Festival of Contemporary Music, the Space Theatre of Milton Cohen, the Cooperative Studio for Electronic Music of Robert Ashley and Gordon Mumma, and the Ann Arbor Film Festival of George Manupelli.

Two of the works on this recording, *The Dresden Interleaf* and *Megaton*, had their premieres at the ONCE Festival. *The Dresden Interleaf* and *Music from the Venezia Space Theatre* were issued on recordings in the early 1960s. But they were monaural recordings which did not reveal important aspects of Mumma's sound-space, and they were not easily obtainable. The earlier recording of *Dresden Interleaf* was made in Argentina, as part of the Third Bienal Americana de Arte in Cordoba. Thus, few North Americans know this work, but because of it (and his more recent

Wooden Pajamas, a stunning tribute to Salvador Allende), Mumma's reputation in South America is substantial.

Some listeners may delight in discovering musical quotations in these works, though they are sometimes hidden in context. The bombing dialogue of *Megaton* comes from a treasure World War II film (and can also be found in George Lucas's film *Star Wars*). Boucourechliev's *Texte II*, a classic *musique concrète* composition, moves like a vine through the middle section of *Music from the Venezia Space Theatre*. All but completely hidden by frequency-modulation is the traditional Dresden Amen in the opening blocks of *The Dresden Interleaf*.

This is the first recording of *Megaton for Wm. Burroughs*. The title is honorific, and the composition of the work was influenced by Burroughs' book, *The Exterminator*. Live performances of *Megaton* are nearly forty minutes in length. On this recording the live electronic sequences are condensed from the premiere ONCE Festival performance, and the six tape channels have been remastered from the original materials.

Roberto Corlan, *Cultura-Cumbre*, notes de pochette.

The Dresden Interleaf 13 February 1945 (1965)

Dresden, like Kyoto and Venezia, had been agreed upon as an irreplaceable historic treasure, kept free of military targets, and used as refuge for war casualties, prisoners, children and elderly civilians. The bombing of Dresden on 13 February 1945, within days of the end of the war, was the last chance to experiment with a firestorm on a previously undamaged city. A firestorm is a meteorological phenomenon which rapidly consumes oxygen over a wide area, suffocating life in the process of incineration.

The *Dresden Interleaf 13 February 1945* was composed during the last months of 1964 at The Cooperative Studio for Electronic Music in Ann Arbor. The work exists in two versions: a four-channel (quadraphonic) format for concerts, and a two-channel format for broadcast and recording. At its concert premiere, on February 13, 1965, at a ONCE Festival concert in Ann Arbor, it was interleaved between two unrelated instrumental compositions, beginning abruptly after the first and ending immediately before the second.

Music from the Venezia Space Theatre (1964)

Music from the Venezia Space Theatre is excerpted from music composed for the 27th Venezia Biennale performances of Milton Cohen's Space Theatre in Italy during September 1964. The Space Theatre production was an hour-long program of light-projection, film, sculpture, modern dance and electronic music, and was performed by an ensemble from the ONCE Group. The projected images of the Space Theatre, which evolved continuously between the realistic and the abstract, were as diverse as the sound sources, and moved through the entire space surrounding the audience.

In the Venezia Biennale performances the composed electronic sequences on quadraphonic tape were integrated with live-performance on special electro-acoustical instruments. The articulation of the music was derived from the sounds themselves, by cybersonic procedures designed by the composer. This recording consists of three complete tape sequences which have been remixed to stereo from the original quadraphonic configuration.

Megaton for Wm. Burroughs (1963)

Megaton for Wm. Burroughs is a theatrical live-performance electronic-music composition with ten channels of sound. An ensemble of electro-acoustical sculpture, performed by five players, is heard from four of the channels. Six channels of composed tape are heard from the remaining loudspeakers. The performance takes place in the center of the space, with the audience surrounding the sculpture ensemble. All ten channels are heard from loudspeakers surrounding the audience.

The thunderous four-minute introduction begins abruptly with a blackout. As the introduction fades, the sculpture gradually becomes visible, illuminated so that the performers are isolated from each other in the space. The performers communicate with each other by means of aircraft headsets. This communication coordinates the performance and is not heard by the audience.

The live-performance section with the sculpture, which grows out of the fading introduction, occupies nearly half of the piece. The performers, isolated in space but communicating by their headsets, develop an increasingly complex sound montage with the electro-acoustical sculpture. Invisible taut-steel wires above the audience carry speeding, projectile-like flashing objects. The movement of these objects sets the overhead wires into vibrating resonances which, when amplified, become part of the sonic montage.

As the illumination fades near the end of this live-performance section, a drone emerges and becomes recognizable as that of an aircraft squadron. The isolated images of the performed sculpture evolve through the drone into the sounds of World War II bomber crews communicating with each other from isolated parts of their aircraft during the course of a raid.

The piece has evolved gradually but directly from its thunderous, abstract beginning through the electro-acoustical montage and into a cinema-real air raid. A brief burst of heroic movie music introduces the closing sequence: in an entirely different part of the space, in an isolated pool of light, a lone drummer quietly rides his traps.

Gordon Mumma, notes de pochette.

Gordon Mumma (born 1935 in Framingham, Massachusetts) lived in Ann Arbor, Michigan, from 1953 through 1966, where he co-founded The Cooperative Studio for Electronic Music and was active in the ONCE Festival. From 1966 to 1974 he was a composer and musician with the Merce Cunningham Dance Company, for whom he composed four commissioned works. He has made concert tours and recordings in North and South America, Europe and Japan, and his writing on the contemporary performance arts is published in several languages. Since 1974 he has collaborated with artists David Cotter, Henk Pander, and the Portland Dance Theatre on two large-scale modern dance productions (*Ear Heart and Echo*), and has been living in Northern California.

Daniele Lombardi/Costellazione, Materiali Sonori, Maso 005

Pour piano, Italie, 1978. Interprète: D. Lombardi. (Materiali Sonori, Corso Italia, 92-52027S, Giovanni Valdarno.)

Perception of time and space has been practically reduced to comparisons, measurements which are social agreements, so that individual experience that doesn't harmonise within established channels is "different", to be defined "illusion".

I composed a microcosm of graphic stimuli. It's very similar to a map of the heavens, a sound universe whose parameters are variable, depending on the different readings the pianist heaps up during his successive performances.

daniele lombardi costellazione per pianoforte

La percezione dello spazio e del tempo, per quanto è stata ridotta a confronti, misurazioni che sono di natura sociale, per cui l'esperienza individuale che non si armonizza all'interno di canali stabiliti, è "diversa", da definire "illusione".
Ho composto un microcosmo di stimoli grafici, molto simile a una mappa dei cieli, un universo sonoro i cui parametri sono variabili, a seconda delle diverse letture che il pianista sovrappone durante le sue successive performance.

La percezione dello spazio e del tempo, per quanto è stata ridotta a confronti, misurazioni che sono di natura sociale, per cui l'esperienza individuale che non si armonizza all'interno di canali stabiliti, è "diversa", da definire "illusione".
Ho composto un microcosmo di stimoli grafici, molto simile a una mappa dei cieli, un universo sonoro i cui parametri sono variabili, a seconda delle diverse letture che il pianista sovrappone durante le sue successive performance.

The division shaping 25 squares is a minimum reference to realise the score; an absolute lacking of spatio-temporal coordinates would have defeated the performer in short moments of "horror vacui". Each square contains a minimal unity of event. Realisation in time is obtained reading first along the usual way from left to right in strips from high to low, then in whatever order, even choosing far squares but trying, if possible, not to repeat itineraries already run through.

The score may be turned three times, spatio-temporal parameters turn as many times.

The first position of the score is that which allows to enter the *Costellazione* in the direction of the arrow placed on the left-top.

Duration is almost unlimited; I fixed 40 minutes minimum, because I think this period of time permits an exploration of sound universe which may be sufficient for a single listening. In a performance we can never exhaust all the possibilities, that might give place to a continuous playing for many hours.

Costellazione is the first step of a work planning to collect, expose and perform maps of the heavens, planetaria, maps of constellations, first of all those reproduced in ancient treatise of astrology and astronomy, old printings where stars signed as points, are to be considered as staccato sounds.

The pianist should always bear in mind that every sound event must keep a great respect for the silence which he shortly breaks.

Daniele Lombardi, notes de pochette.

Stuart Dempster (tb)/In the Great Abbey of Clement VI, 1750 Arch S-1775. Deux compositions: *Standing Waves* (pour trombone solo) et *Didjeridervish* (pour "simulated Australian Aboriginal Didjeridu").

John Cage/The Seasons, CRI-SD 410

American Composers Orchestra, Dennis Russell Davies, cond. Une oeuvre de Charles Wuorinen complète ce disque: *Two-Part Symphony*.

Morton Feldman/The King of Denmark, RVC-2154 Interprète: Yasukazu Amen, percussionniste. Deux oeuvres de ce même musicien complètent l'album: *Summer Prayer* et *Monochrome Sea*.

ANANDA: TROIS DISQUES

Prima Materia/Tail of the Tiger, Ananda 2

Roberto Laneri, Susan C. Hendricks, Claudio Ricciardi et Gianni Nebbiosi.

Prima Materia is a vocal improvisation group, founded by Roberto Laneri in San Diego, California, in 1973, and now based in Rome, Italy. The group is composed in its entirety of vocalists who have had no orthodox academic training, but who have developed a recreated on their own the unusual techniques — largely revolving around the use of overtones — which characterize Prima Materia's sound. No instruments nor electronic manipulations are ever a part of the group's make-up, which is always realized with purely vocal means.

The music of Prima Materia may sound radically new, yet at the same time it is likely to ring some distant bell and evoke ancient emotions. This is not due to chance: indeed, the very name of the group points to a very specific path, namely, the unfolding of the potential implicit in the alchemical symbol as embodying the process of transmutation of consciousness.

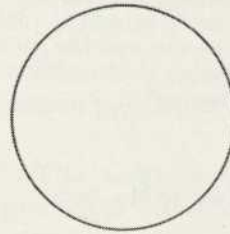
This can hardly be deemed irrelevant to the contemporary music scene, if we stop to consider how the crisis of today's music faithfully mirrors the larger crisis of culture and society. There are several signs that Western consciousness is coming full circle after consuming itself and the world around itself. In music, we have witnessed various attempts to "open new markets" by appropriating atmospheres and stylistic procedures typical of other European cultures. Unfortunately (or, perhaps, fortunately), no real transformation — musical or otherwise — will ever come of these attempts, unless the point of view changes from one of exploitation, or "cultural rip-off", to one of re-integration on a personal and planetary scale. Thus it becomes clear that to use ancient Eastern chanting techniques as "new sounds" for the avant-garde composer simply will not do, and neither will it do to engage in sterile and literal repetition of these techniques under the guise of preserving their "purity".

What is needed — again, musically and otherwise — is the qualitative leap, from the horizontal mode of consciousness in which effect follows cause, to the bird's eye view to which the Vehicle of Sound can synchronistically transport us. Now that the "end of music" (as we know it) and the coming of a "New Age" are distinctly beginning to materialize, it is perhaps possible to reinstate music within that "natural dimension" of Sound which Western art has consistently violated. Within both an historical and absolute perspective, the dawning of the New Age necessitates the development of a radically different approach to music and yet one which was always available as an evolutionary possibility in dimensions which we are beginning to experience in our consciousness. The group Prima Materia embodies one of the possible fulfillments of this approach.

Notes de pochette.

Giacinto Scelsi/Ho-Khoom-Pranam, Ananda 3

"Hô (1960, four melodies for solo voice), Pranam 1



Giacinto Scelsi

HÔ
KHOOM
PRANAM

Milutin Petrović

72, "In memory of the tragic loss of Jani and Sia Cristou", for voice, twelve instruments and tape, conductor: Vieri Tosatti, *Khoom* (1962, seven episodes of story of love and death in a distant land, for voice and seven instruments).

and *Khoom* were recorded in 1960-62, *Pranam 1*, 1972.

chiko Hirayama, vocalist.

acinto Scelsi — La Spezia 1905 — has composed over one hundred works for orchestra, chorus, chamber ensemble, voice and solo instruments."

tes de pochette.

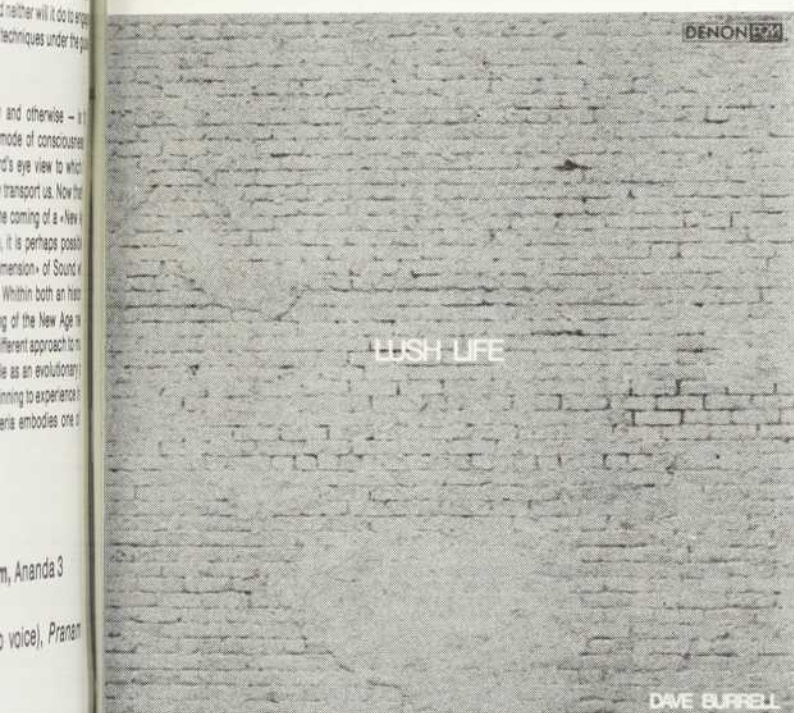
Alvin Curran/*Fiori Chiari Fiori Oscuri*, Ananda 4

registré à Rome en avril 1975. Cover and lay-out: with Schloss.

Fiori Chiari, Fiori Oscuri (Light Flowers, Dark Flowers) 1974, is the second in a set of solo performance works begun in 1973 with the *Magnetic Garden* and followed by *Harmony Books* (1975) and *Illuminated Songs* (1976-77).

In concert, each of these works lasts about two hours and blends conventional instruments, electronics and voice with tape "soundscapes". Working with what's at hand, I began making a piece for ocarinas, toy piano, children's voices and bird sounds. Having resumed interest in the piano, I left a central part for that instrument and added a concluding piece *Rounds* for voice sung over my recorded voice (unfortunately, for lack of space, this is not included on the recording). The music is a kind of structured improvisation where the tapes determine the form but with the live content varying from performance to performance. If the music is heard to tell a "story", it would only be that of the listeners; otherwise, the suggestive sounds from nature are employed as if they were other musicians improvising their own musics.

Alvin Curran, notes de pochette.



DENON: JAZZ AU JAPON

Tommy Flanagan/*Alone Too Long*, Denon PCM, YX 7523

Piano solo.

Archie Shepp (ts, ss)/*On Green Dolphin Street*, Denon PCM, YX 7524

Buster Williams (b)/*Tokudo*, YX 7531

Trio avec Kenny Barron (p) et Ben Riley (dr).

Archie Shepp (ts, as, ss), Dollar Brand (p)/*Duet*, YX 7532

Dave Burrell (p)/*Lush Life*, YX 7533

Duo avec Takashi Mizuhashi (b).

Mickey Tucker (p)/*Sweet Lotus Lips*, YX 7535

Trio avec Reggie Workman (b) et Horacee Arnold (dr).

Dollar Brand (p)/*Anthem for the New Nation*, YX 7537

Piano solo.

Archie Shepp (ts, ss)/*Live in Tokyo*, YX 7538

Quatuor avec Mickey Tucker (p), Buster Williams (b) et Horacee Arnold (dr).



Reggie Workman (b)/*The Works of Workman*, YX 7539

Contrebasse solo.

Dave Burrell (p)/*Round Midnight*, YX 7541

Duo avec Takashi Mizuhashi (b)

Archie Shepp (as)/*Lady Bird*, YX 7543

Quatuor avec Jaki Byard (p), Cecil McBee (b) et Roy Haynes (dr).

Tommy Flanagan (p), Kenny Barron (p)/*Together*, YX 7544

Walter Davis (p)/*Night Song*, YX 7550

Trio avec Tom Barney (b) et Kenny Washington (dr).

Joe Chambers (p)/*Punjab*, YX 7803

Piano solo.

BINGOW: DEUX DISQUES, DEUX POCHETTES, DEUX THÈMES: L'ESCALIER/LA RUINE

Clark Terry (tp)/*Out of Nowhere*, BGW-01

(Photo de pochette: deux personnages gravissant les marches d'un escalier en premier plan).

Trio inusité, sans tambours mais avec trompette. Horace Parlan (p) et Red Mitchell (b) complètent la formation.

Frank Foster (ts)/*Chiquito Loco*, BGW-02

(Photo de pochette: une auto en voie de décomposition s'enfonce dans une mare.)

Quintette incluant Ted Dunbar (g), Mickey Tucker (p), Earl May (b), Billy Hart (dr). Belgique, 1979, quatre pièces. D'un méconnu du jazz, du *hard bop* actualisé.

ARTIST HOUSE: DISQUES RÉCENTS

Waymon Reed (tp, flgh)/*46th and 8th*, AH-10

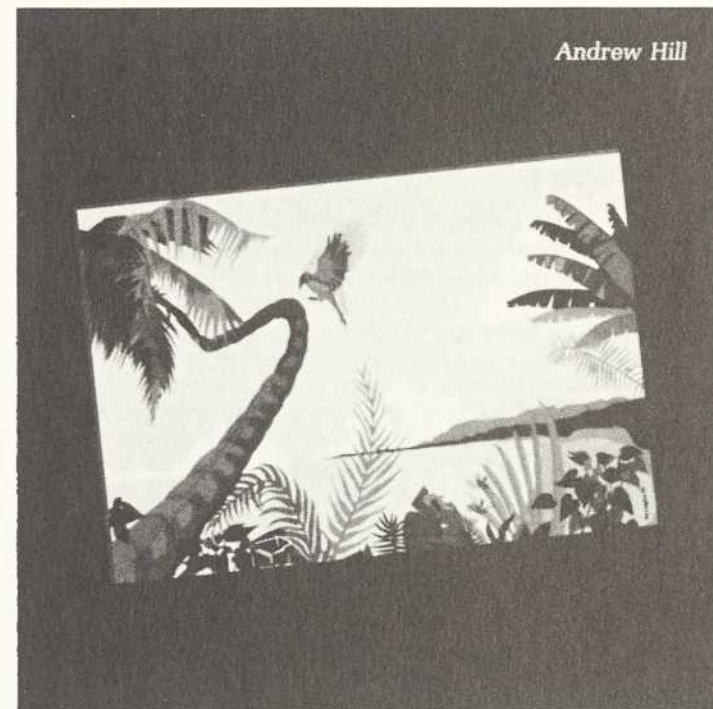
Avec Jimmy Forrest (ts), Tommy Flanagan (p), Keter Betts (b) et Bobby Durham (dr). Cinq pièces enregistrées à N.Y.C., le 25 mai 1977. Front cover art: Thom De Jong.

Modest, reserved and dignified, Waymon Reed first became known to the international Jazz audience during his five years with Count Basie, whose band he joined in 1969. Like most of the other members of that famous organization, he is a schooled and experienced musician.

Born in Fayetteville, North Carolina, on January 10, 1940, he began studying music when he was nine(...)

The friends and colleagues that play with him were chosen wisely and well. Jimmy Forrest, an old comrade and the featured tenor saxophonist in the Basie band, was a logical, easily understandable choice, but to get Ella Fitzgerald's entire rhythm section indicated both inspiration and the affection in which Reed is held within the profession. In unity is strength. The team that works as a team is a team hard to beat, and in Tommy Flanagan this one has a marvelous accompanist and a great soloist to boot.

Contemporary commercial pressures and promotional hypes being what they are, it sometimes seems that music with the almost



classical severity of that on this record cannot survive. But astonishingly, it does. Although "46th And 8th" probably offers the best explanation here of why it does, tradition and what Henry Pleasants once termed "idiomatic integrity" are just as evident in "Blue Monk". Getting down to basics, to the roots if you will, is always the true test, and Waymon Reed proves his capability, in company with some of the top men in his profession, in this his album debut as a leader.

Stanley Dance, notes de pochette.

Andrew Hill (p) *From California with Love*, AH-9

Piano solo, deux compositions, la pièce titre et *Reverend du Bop* enregistrées à Berkeley, Cal., le 12 octobre 1978. Cover art: Michael Vernaglia.

Andrew Hill is one of the most enigmatic figures on the contemporary scene. A gifted pianist and composer, Hill has refused to compromise his artistic vision for the traditional tokens of success. Instead, he has remained true to his drummer within. This constant course has had two results. On the one hand, there is relative obscurity. On the other, there is a body of recorded work that constitutes one of the most intense and vital contributions to modern improvised music.

Hill was born on June 30, 1937, in Port Au Prince, Haiti. His family moved to Chicago when Andrew was four.

(...)

Without any new recordings during the early '70s, it seemed that Andrew's career had faded away. Andrew clearly states in the notes for *Invitation* that such an assumption was absolutely false: "Even though I haven't received the promotion the last few years I received when I was with Blue Note, I'm happy to say I have been more active than I have been since I first signed with them. In a sense I haven't been away from the jazz scene, for I have been playing in rural America and the attendance and the audience response have been fantastic."

Andrew's first extended experience with "rural America" was in 1970 when he was appointed Composer in Residence at Colgate University, where his various compositions for string quartet and orchestra were performed. After Colgate, Hill became associated with a performing program sponsored by the Smithsonian Institute. During this period Andrew had a chance to play for audiences not accustomed to hearing jazz. Accepting the challenge, Andrew focused on his music's emotional and communicative dimensions. Andrew summed it up in the notes for *Invitation*: "I'm trying to make music a sensual expression, not an academic experiment."

Happily, Hill has been back in the studio over the last several years with two albums for East Wind, and two for Arista/Freedom. These latest efforts are logical extensions of his pioneering work for Blue Note.

(...)

As far as I'm concerned, my thing is to create a situation to play in, as interesting a situation as possible. I came to New York to play, to improve myself. I can't forget what I came for. The commercial thing is another matter that you can't let have control over your life.

(...)

Things are happening anywhere a person is in space and time. I don't believe that old cliché that New York is where the action is happening. You're living wherever you are. I figure if a person has talent he doesn't have to be in New York. It doesn't matter where he is. New York is too commodity oriented. That's why I find the word "jazz" distasteful. It makes the music into a product.

Andrew Hill/Chuck Berg, notes de pochette.

Ornette Coleman, Charlie Haden/*Soapsuds, Soapsuds*, AH-6

Cinq compositions jouées en duo (ts, tp/b) et enregistrées à N.Y.C., le 30 janvier 1977, dont quatre originales de C.H. et O.C. Dans cet album, Ornette Coleman joue du saxophone ténor, ce qu'il n'avait pas fait, à ma connaissance, sur disque depuis 1961. Cf.: *Ornette on Tenor*, Atlantic 1394.

When I met Charlie Parker I was playing and writing things I play today. But I only wanted to play Parker music when I went out to play because his music was and is very important for one who wants to play saxophone. When I played my music, my saxophone playing was not liked. Some players play their instruments as their tour de force in music. I always try to make music my tour de force, not the instrument.

Ornette Coleman, notes de pochette.

James Blood (el. g.)/*Tales of Captain Black*, AH-7

Avec Ornette Coleman (as), Jaamaladeen Tacuma (el. b.) et Denardo Coleman (dr). Huit compositions de J. Blood enregistrées à N.Y.C., le 5 décembre 1978.

PIANO BE BOP: CINQ DISQUES

Duke Jordan (p)/*Lover Man*, Steeplechase Scs 1127

Trio avec Sam Jones (b) et Al Foster (dr). N.Y. C., 18 novembre 1975, six pièces.

Horace Parlan (p)/*Blue Parlan*, Steeplechase Scs 1124

Trio avec Wilbur Little (b) et Dannie Richmond (dr).

Copenhague, 13 novembre 1978, sept pièces.

Kenny Drew/*Prize Winners*, Matrix 1001

1978 — avec Svend Asmussen (vln), N.H.O. Pedersen (b) et Ed Thigpen (dr).

(K. Drew est co-propriétaire de Matrix avec Sahib Shihab, saxophoniste baryton méconnu. Tous deux résident à Copenhague, au Danemark, depuis plusieurs années).

John Lewis/*Mirjana*, Ahead 33-750

Avec Christian Escoude (g), G. Duvivier (b) et Oliver Jackson (dr); 1978.

Jimmy Rowles/*Shade and Light*, Ahead 33-751

Avec George Duvivier (b) et Oliver Jackson (dr); 1978.

LENNIE TRISTANO: A POSTERIORI

Lennie Tristano (p)/*Live at Birdland 1949*, Jazz Records JR-1

Avec Warne Marsh (ts), Billy Bauer (g), Arnold Fishkin (b) et Jeff Morton (dr). Cinq pièces. Également quatre pièces en piano solo enregistrées à Chicago en 1945.

Liz Gorrill (p)/*I Feel Like I'm Home*, JR-2

Piano solo, album double, le premier sous son nom de cette disciple de Lennie Tristano.

Jazz Records, P.O. Box 23071, Hollis, New York



11423/Lennie Tristano Jazz Foundation.

Warne Marsh (ts)/*Tenor Gladness*, Inner City IC-6048

Avec Lew Tabackin (ts), Larry Bunker (dr) et John Heard (b); 1976; six pièces.

PRÉSENCE DE LA CONTREBASSE

Deux grands contrebassistes sont décédés tout récemment: Wilbur Ware, le 9 septembre 1979, à Philadelphie, et David Izenzon, le 8 octobre, à New York. Parallèlement, un nombre impressionnant d'enregistrements réalisés sous le nom de divers contrebassistes sont parus ces derniers temps:

Cecil McBee (b)/*Music from the Source*, Enja 3019

N.Y.C., 1977, sextuor, trois pièces.

Cecil McBee/*Compassion*, Enja 3041

N.Y.C., 1977, sextuor, trois pièces.

Clint Houston/*Inside the Plain of the Elliptic*, Timeless 132

Stafford James/*Ensemble*, Red 142

Avec Frank Strozier (as), Harold Mabern (p) et Lou Hayes (dr)

Mario Pavone/*Dig It*, Alacra 1002

Avec Mark Whitecage (as, ss, f), Bobby Naughton (v) et Pheeroan AK Laff (dr). Huit pièces, 11 avril 1978.

Bob Magnusson/*Revelation*, Discovery DS-804

1979, quintette, sept pièces.

Eddie Gomez/*Prism*, Choice CRS-1024

Avec Joanne Brackeen (p). Sept pièces jouées en duo, 1978.

Niels Henning Orsted Pedersen/*Trio*, Steeplechase Scs 1093

Avec Philip Catherine (g) et Billy Hart (dr). Copenhague, octobre 1977, quatre pièces. (Un autre album de cette même formation est également disponible, soit *Trio*, Steeplechase Scs 1083.)

Charlie Haden/*Gitane*, All Life 001

Avec Christian Escoudé (g).

Red Mitchell/*What I Am*, Caprice CAP 1161

Avec Bosse Broberg (tp), Nisse Sandstrom (ts), Goran Strandberg (p), Rune Carlsson (dr) et Sture Nordberg (b). (Red Mitchell joue également du piano et chante sur ce disque.) 1978, douze pièces.

Sirone/*Artistry*, Of the Cosmos 801

Avec James Newton (f), Muneer Bernard Fennell (ce lo) et Don Moye (dr); quatre pièces.

Sam Jones/*Something New*, Interplay 7726

Sam Jones/*Visitation*, Steeplechase Scs 1097

Avec Terumasa Hino (c), Bob Berg (ts), Ronni Mathews (p) et Al Foster (dr). N.Y. C., 1978, six pièces

Johnny Dyani/*Song for Biko*, Steeplechase Scs 1101

Avec Don Cherry (ct), Dudu Pukwana (as) et Makaya Ntshoko (dr); quatre pièces.

Mike Richmond/*For Us*, Steeplechase Scs 1101

Duo avec Andy Laverne (p); juillet 1978, sept pièces

Patrice Caratini/*Le Chauve et le Gaucher*, Open OP 12

Duo avec Marc Fosset (g); Paris, décembre 1978, cinq pièces.

Henri Texier/*A cordes et à cris*, JMS-06

Avec Gordon Beck (p), Didier Lockwood (), Jean Charles Capon (vcl) et Aldo Romano (dr).

Mark Levinson/*Jazz at Long Wharf*, Mark L-7

Kent Carter/*It Will Come*, Chant du Monde LDX 74686

Avec Carlos Corujo "Zingaro" (vln), Michala Marcu (f), Takashi Kako (p) et Oliver Johnson (dr). Quatre pièces.

George Mraz/*PAP-série* 9000, no 9058

Disque japonais, en compagnie de Roland Hanna (p)

autres noms seraient à citer, certains signataires de
is d'un album dans différents pays: Ron Carter,
ster Williams, Reggie Workman, Rafael Garrett,
phard Davis, Arild Andersen, Alan Silva, Barre
illips, Dave Holland, Gary Peacock, David Wertman,
kashi Mizuhashi, etc...

terminant, j'aimerais souligner le retour au disque
Teddy Kotick, un méconnu dans sa catégorie.

.: J.R. Monterose (ts)/**Live In Albany**, Uptown Jazz
PJ-2702

ec Teddy Kotick à la contrebasse, Hod O'Brien (p)
Eddie Robinson (dr). (Nous reparlerons de ce dis-
e et de cette nouvelle compagnie dans le prochain
méro.)

uant au coffret anthologique de trois disques publié
y a quelques années par Impulse (**The Bass**, No
84), il est toujours disponible sur le marché.

CUS: DEUX NOUVEAUTÉS

ohn Russell (g), Richard Coldman (g)/**Home Cook-
g**, Incus 31

78-79, deux guitaristes d'improvisation dans la
née de Derek Bailey, occupant chacun en solo une
ce de l'album. Sept compositions originales.

ary Todd (ts), Roger Turner (perc., tb)/**Bunday Best**,
cus 32

OLO

ndrew Cyrille (perc.)/**The Loop**, Ictus 009

bl Coxhill (sax.)/**The Lid**, Ictus 011

on Friedman (p)/**Themes and Variations**, Ego 4014

piano solo.

olly Bradfield/**Violin Improvisations**, Parachute 008

Anthony Braxton/**Alto Sax Improvisations 1979**,
rista A2L-8602

.Y.C., 28-29 novembre 1978 et 21 juin 1979. Dix
èces originales, trois standards.

Wolfgang Dauner/**Changes**, Mood Records 23333

piano, synthétiseur, voix... Six compositions
riginales. (Adresse: Mood Records, Postfach 710249,
000 Francfort, République fédérale d'Allemagne.)

Igniev Seifert/**Solo Violin**, EMI-Electrola IC-066-45-
38

uatre pièces, quarante-cinq minutes de musique
nprovisée par le regretté violoniste. (Disponible de:
Musicians Record Company, Lentfrondener Weg 21,
-2000 Hamburg 54, West Germany.)

Paul Lytton/**The Inclined Stick**, Po Torch 4

percussion solo. (Po Torch Records, P.O. Box 1005,
-5100 Aachen 1, Germany.)

CHANT: JEANNE LEE/ABBEY LINCOLN

Abbey Lincoln

f.: Max Roach/**Again**, Affinity AFF-32

sur une face seulement de cet album double, trois
pièces enregistrées en concert en 1961 avec Clifford
Jordan (ts), Coleridge Parkinson (p) et Eddie Kahn (b)
en complément de formation.

Jeanne Lee, Ran Blake/**The Newest Sound Around**,
RCA-PL42863

1961, N.Y.C., onze pièces, réédition européenne d'un

album depuis longtemps introuvable et marquant les
début sur disque de ces deux artistes.

DEUX DIVAS

Aretha Franklin/**La Diva**, Atlantic 19248

Maria Chiara/**Verismo Arias**, London 26557

DENON/PCM: MUSIQUE TRADITIONNELLE JAPONAISE

The World of Shamisen, WP-7005;

The World of Fue, WP-7006;

The World of Tsuzumi, WP-7007;

The World of Shakuhachi, WP-7008;

The World of So (Koto), WP-7009;

Dan, WX-7501;

Tsugaru shamisen, shakuhachi

Kibiki/Japanese Drums, WX-7502;

The World Komuso, WX-7506;

Kifu Mitsunashi, shakuhachi Kiyoshi Yamaya, con-
ducting Contemporary Sound Orchestra.

SHANDAR

Richard Horowitz/**Oblique Sequences**, Shandar
83521



Solo nai improvisations.

The nai (ney), otherwise known as the oblique flute, is one of the oldest human wind instruments. Nai is the Persian word for cane and the sound is produced by blowing into and against the top of the reed which is sanded sharp around the rim. Sometimes mouth-pieces made from horn or metal are inset. The placement of the holes differs slightly between the Arab and the Turkish systems but both are the result of exacting traditional calculations. Nais are made in series, one for each note of the scale. The flute heard on Side One of this recording is the lowest flute in the Arab series which is called Kurdan (Bb). Each nai has seven holes, six on top and one thumb hole, the distance between the holes is proportionately the same throughout the series. For a flute in C the tuning is: C, D, Eb, E^{1/2}b, F, Gb, G^{1/2}b, Ab, Bb, B^{1/2}b, C.

There are three octaves minus one note, the second octave and a half is produced by blowing the overtones of the first. The series today are tuned to piano 440, but traditionally they are a half tone lower, which is better for accompanying singers.

The nai is played in one form or another throughout North Africa, the Middle East and India. In Benares it is known as the vansham, and in Rajasthan as the nara. It is also related to the Bulgarian kaval. The Persian style of nai playing, represented today by Hassan Kassai (CBS6514 Musiques et Traditions du Monde, Iran) has remained one of the purest and most refined classical styles. In Turkey, after the invasion of the Mongols, the cross-fertilization of the Persian and Arab styles with that of the Turks, produced a

depth of tone and transcendence of timbre, the trajectory of which is reminiscent of the Japanese Shakuhachi.

At the beginning of the thirteenth century Jalauddin Rumi, called Mevlana, after contact with the master Shamseddin Tabrizi, conceived of the Dervish rite leading by music and dance to mystical annihilation. The dancing or whirling is accompanied by the slow, somber and graceful music of the nai. Elliptical phrases glide and hover over the thinnest spiralling wisps and then vanish. Inspired by the solace of its plaintive, intimate resonance Rumi wrote some of the first verses of his legendary poem, the Masnavi, where he alludes to fire and tears in the soul of the reed. At once popular, classical, and sacred, the nai has long been considered the confidant of solitude, the symbol of the vital breath. Current masters in the Turkish tradition are Aka Kunduz Kutbay, Disques Playasong, recorded by Frederick Pinard; Kudsi Erguden, Disques Occora; Hayri Tumer, Disques Arabesques, and Neyazi Savlin, radio Istanbul.

The Arab, Persian, and Turkish traditions of modal developement are based on complex systems called Maqâm (dastgâh), which have influenced and been influenced by the Indian concept of raga. There are many exact correspondences between maqâm and raga but the difference is that in Indian music the development of the raga is much slower and a piece of music usually stays within the same raga throughout its entire development. Arab, Persian, and Turkish music tend to modulate from one maqâm to another within a given piece. There are about twelve basic modes, each expresses a sentiment, «ethos», «état d'âme» (rûh'). Rast is classical, segâh profound, bayâti popular, sabâ full of the nostalgic lassitude of the end of the night.

The development of instrumental improvisation called taqsim is as much the result of the sensibility (tarah) of the listener as the inspiration (ilhâm) of the musician. The playing on this recording draws from the elements of Arab, Persian and Turkish modal formulas and systems of modulation while exploring the application of circular breathing (breathing in the nose and out of the mouth at the same time) is a «folk» technique, usually associated with the sustained, repetitive and hypnotic intensity of those instruments capable of charming or inducing trance, and not with classical modal exposition which remains more reflective, medicative and traditionally melodic. This recording was made at I.R.C.A.M. in a studio under construction (not purposely designed to produce a natural echo), which happened to simulate some of the acoustic properties of the dome of the Moroccan hammam where the idea of joining the melodic complexity of the classical system with the intensity of the circular technique was first explored. The breathing is clearly audible behind the sustained modal figures which are even further suspended by the echo.

Richard Horowitz, notes de pochette.

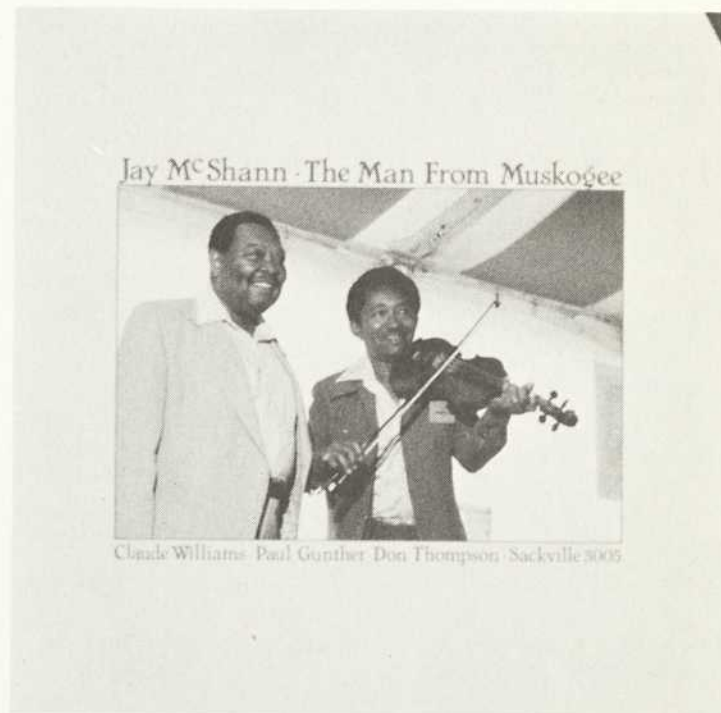
Front cover photos and design: André Belleguie.
Andsom-Shandar Publishing, 40, rue Mazarine, 75006
Paris. Distribution: Lyrion, France.

RÉÉDITION

Jay McShann (p)/**The Man from Muskogee**, Sackville
3005

Avec Claude Williams (vin, el.g.), Don Thompson (b)
et Paul Gunther (dr). Onze pièces enregistrées à
Toronto le 4 juin 1972. Pochette: Bill Smith; une
production de John Norris.

The Man from Muskogee was Sackville's first recording session with Jay McShann. It was issued, originally, in 1972 and has proved to be one of the most popular records in our catalog. It has been unavailable for nearly a year and is now being reissued with a new four-colour jacket and liner notes.



Jay McShann, despite his fame as a bandleader and musician and his undisputed importance in jazz history, was working in relative obscurity until the early 1970s. Since that time, this has all changed, and *The Man From Muskogee* was one of the instrumental factors in Jay McShann's renewed attention and popularity. This record was also responsible for violinist Claude Williams receiving the kind of recognition which had eluded him in the past.

Selections: After You've Gone, Fore Day Rider, Yardbird Suite, I'll Catch The Sun, Things Ain't What They Used To Be, Smooth Sailing, Mary Ann, These Foolish Things, Hootie Blues, Nancy Boogie, Jumping At The Woodside.

Notes de communiqué.

RÉÉDITION

L'AFRIQUE RÊVÉE: FANTASME ET RÉALITÉ

Archie Shepp (ts)/*Live at the Pan African Festival*, Affinity 41

Avec Clifford Thornton, Grachan Moncur (tb) et des musiciens algériens. Enregistré en Algérie, en direct, le 29 juillet 1969.

Au tout début de cet enregistrement, la voix de Shepp se fait entendre: "We have come back", dit-il "nous sommes revenus." Ce disque constitue le témoignage émouvant d'une rencontre problématique et s'avère une demi-réussite au plan musical. Néanmoins un document passionnant sur le choc de deux identités propres et le jeu occasionnel des affinités hors frontières.

INÉDITS

Albert Ayler (ts)/*Quartet*, Osmosis

Avec Don Cherry (ct), Gary Peacock (b) et Sunny Murray (dr). Session enregistrée le 9 novembre 1964 pour Radio Hilversum.

Miles Davis (tp)/*Circle in the Round*, Columbia CBS-88471

Album double couvrant la période 1955-1970.

Ornette Coleman (as, tp, vin)/*Who's Crazy*, 1 & 2, Iri Atmosphere 5006-07

Deux albums enregistrés à Paris en 1966 avec David Izenzon (b) et Charles Moffett (dr).

Jazz Connoisseur/Unique Jazz: des enregistrements en provenance d'Italie et d'Israël et distribués ici pour la première fois. Dans un numéro précédent (16), j'avais mentionné l'existence de ces disques et j'en avais cité quelques-uns (Dolph, Rollins...). En voici d'autres dignes d'intérêt. Il faut préciser ici cependant que ces inédits sont tous, à ma connaissance, des enregistrements réalisés en direct avec à l'occasion des moyens techniques plutôt limités et ne s'adressent donc, indépendamment de la qualité de la musique, qu'aux véritables amateurs.

Jimmy Giuffrè/*Trio Concert*, Unique Jazz UJ-18

Avec Paul Bley (p) et Steve Swallow (b).

Miles and Coltrane/*Quintet Live*, UJ-19

Duke Ellington/*Octet, Rainbow Room Broadcasts 1967*, UJ-15

Charles Mingus/*In Stuttgart*, UJ-007-08

Album double.

Charles Mingus/*In Stuttgart*, UJ-009

Avec Eric Dolphy, Clifford Jordan... Le troisième et dernier disque documentant ce concert du 28 avril 1964 et constituant l'ultime témoignage enregistré de la rencontre Mingus/Dolph, un mois et quelques jours avant la mort mystérieuse de ce dernier.

Paul Gonsalves (ts)/*Sextet in Europe 1963*, Jazz Con-

noisseur JC-109

Sept pièces (blues et standards).

Cecil Taylor (p)/*Quartet in Europe*, JC-111

Deux pièces: *Improvisation 1*, *Improvisation 2*.

Lester Young (ts)/*Meets Miles, MJQ, Jack Teagarden*, UJ-14

Thelonious Monk (p)/*Quartet & Octet in Europe*, UJ-12

Avec Ray Copeland (tp) Clark Terry (tp), Johnny Griffin (ts)... Compositions de T. Monk.

LIVRES

R. Murray Schaeffer, *Le Paysage sonore*, éditions J.C. Lattès, Paris, 1979, 388 pp. Traduction de *The Tuning of the World* par Sylvette Gleize.

Jazz Shots, a photographic essay de David D. Spitzer. 220 photographies et plus de 193 musiciens de toutes les périodes de l'histoire de la musique afro-américaine: swing/bebop/free/fusion... "A large format, 8 1/2 X 11 inc., soft cover book. A brief sketch on each of one of the 193 musicians concludes the essay." (Disponible de Walter C. Allen of Canada, Box 929, Adelaide Station, Toronto, Ontario, M5C 2K3.)

The Illustrated Encyclopedia of Recorded Opera de Peter Gammond, Salamander, London, 1979, 256 pp.

Conversations avec Stockhausen de Jonathan Cott, J.C. Lattès éditeur, Paris, 1979, 292 pp. Traduit de l'anglais par Jacques Drillon.

Schoenberg de Charles Rosen, éditions de Minuit, Paris, 1980, \$11.25.

Les mémoires de Chostakovitch, recueillis par Solomon Volkov, Albin Michel éditeur, Paris, 1980.

Un document accablant, sur l'oppression et la répression exercées à l'endroit des musiciens créateurs en Russie sous Staline et encore aujourd'hui. Intimidation, chantage, assassinats... Ce n'est donc point étonnant que des compositeurs de l'envergure de Nicolas Roslavetz, Arthur Lourié ou Alexander Mossolov, pour ne citer que ceux-là, aient été systématiquement écartés de la scène et confinés à l'oubli par le régime de terreur ici décrit.

Straight Life, autobiographie du saxophoniste alto Art Pepper, rédigée en collaboration avec sa femme Laurie Pepper. Schirmer Ed., 1980, 515 pp., \$13.00.

MAGAZINES

Musicworks, Number 10, Winter '80, 30 St. Patrick Street, Toronto, Ontario, Canada M5T 1V1. (Dans ce numéro, une entrevue avec Pauline Oliveros.)

Vanguard, février 1980, Vancouver Art Gallery, 1145 West Georgia Street, Vancouver, B.C., Canada, V6E 3H2. (Dans ce numéro, un texte de Pierre Schaeffer: "Sound and the Century. A Socio-Aesthetic Treatise". Introduction et traduction: Donna Zapf.)

LA MUSIQUE ET L'HISTOIRE: MUSIQUE AFRO-AMÉRICAIN

a) Note pour une discographie des méconnus.

Lorsque la contribution d'un plus grand nombre est diffusée, l'apport individuel de chacun s'en trouve relativisé d'autant. Avec la résurgence d'un nombre croissant de musiciens d'improvisation dans l'actualité musicale, c'est à une réécriture de l'histoire, à une reformulation de sa perspective que nous convie cette situation encourageante. Ici chacun trouve sa place et ce indépendamment de sa virtuosité technique ou autre commodité négociable. On peut toujours déplorer le fait qu'un musicien suscitant aujourd'hui notre intérêt n'ait par exemple que très peu enregistré

et pas nécessairement dans les meilleures conditions (incompatibilité des musiciens, un répertoire non représentatif, des arrangements inadéquats, etc.). Pour certains, on peut sans doute corriger en partie cet état de fait, combler une lacune sans pour autant rattraper le temps passé. Quoi qu'il en soit, qu'un enregistrement soit bon ou mauvais, là n'est pas la question.

Il y a suffisamment de bons enregistrements pour assurer une représentativité plus qu'adéquate d'une époque et sa musique, ses musiciens, en général. Il y a également suffisamment de mauvais enregistrements pour qu'on sache sans équivoque qu'aucun musicien n'est à l'abri de circonstances défavorables voire des défaillances personnelles.

Chaque musicien de jazz contribue à sa façon et à son niveau à l'histoire de la musique. Il n'y a pas de musiciens authentiques plus importants que d'autres puisqu'il n'y a pas de mérite particulier à contribuer à un processus en cours, en fonction de son acquis de base et de son niveau d'accomplissement. Les musiciens dont la musique n'a pas été préservée par bande magnétique ou la partition n'en ont pas moins contribué pour autant bien que leur apport soit imperceptible au plan de l'objet. Ils sont en quelque sorte invisibles de fait bien qu'audibles dans leurs prolongements inévitables: d'autres musiciens héritiers et perpétuateurs de leurs devanciers, d'une certaine tradition donc, non plus exclusivement de transmission orale mais aujourd'hui écrite et enregistrée, complexifiant d'autant le mécanisme des influences, de l'identification des sources comme de leur dépassement éventuel.

Parallèlement, il n'y a pas de disques de jazz authentiques plus importants que d'autres même s'il existe un fait des musiciens et des enregistrements plus influents que certains autres sur leurs contemporains.

En dernier lieu, il ne peut y avoir d'opposition véritable entre des musiciens intègres ou leurs enregistrements et ce peu importe leur niveau individuel. Encore une fois, dans cette optique tout musicien doué ou peu trouve toujours sa place et toute musique sans concession se justifie puisqu'elle ne saurait être autre que ce qu'elle est à un moment précis, dans un lieu particulier, compte tenu des circonstances. S'il y a une opposition, elle se situe ailleurs: entre le commercialisme éhonté de certains et l'honnêteté (plus difficile à vivre) des autres.

PARUTIONS RÉCENTES (QUELQUES OUBLIÉS DU JAZZ)

Brew Moore (ts)/*The Blue Brew*, Bomo 4953

Live Radio Broadcast (inédit).

Bob Cooper (ts)/*Tenor Sax Jazz Impressions*, Tremor Discovery 518

Avec Carl Schroeder (p), Bob Magnusson (b) et Jimmie Smith (dr), 1979, huit pièces.

Ram Ramirez (p)/*Lover Man*, RCA-PM-42419

(Réédition européenne.)

Eddie South (vin)/RCA-PM 42420

(Réédition européenne.)

Dodo Marmarosa (p)/*A Live Dodo*, Swing House 10

Inédit (Angleterre), avec Wardell Gray (ts), Herbie Steward (ts)...

Dick Johnson/*Plays Alto Sax & Flute & Soprano Sax & Clarinet*, Concord Jazz-107

Avec Dave McKenna (p), Bob Maize (b) et Jake Hanna (dr).

Terry Pollard (p),

meilleures conditions, un répertoire...
Yusef Lateef (ts, f, oboe)/**Angel Eyes**, Savoy 2238
album double, enregistré en juin 1959, avec également William Austin (b), Frank Gant (dr) et Bernard Kinney (euphonium).

James Spaulding (as)/**Plays the Legacy of Duke Ellington**, Storyville 1019

avec Cedar Walton (p), Steve Nelson, Sam Jones (b), Billy Higgins (dr) et M Tume (perc.).

ddie Miller (ts), Lou Stein (p)/**Lazy Mood for Two**, 77 records No 59 (Angleterre).

uo saxophone ténor/piano.

Thomas (ts)/**Raw Meat**, Uptown Jazz UPJ-2701

umy Rowles (p), Walter Booker (b) et Akira Tana (r) complètent le groupe. Il s'agit ici du premier album sous son nom de ce septuagénaire, ex-saxophoniste de l'orchestre de Jimmy Lunceford. Uptown Jazz, 3355 Queen Mary Road, Suite 427, Montréal, Québec, Canada, H3V 1A1)

Klink (ts),

George Masso (tb)/**NYC' Bone**, Famous Door 129

galement John Bunch (p), Milt Hinton (b) et Butch Miles (dr) en complément de formation.

arold Ashby (ts)/**Black and Blue** 33139.

ickey Myers (ts)/**Dickey's Mood**, Quadrangle records QDR-104

1979, avec Joe Albany (p), Jeff Fuller et Frank Bennett. quatre standards et cinq pièces originales.

Gabe Baltazar (as)/Creative World Records CW-3005

sept pièces enregistrées à Hollywood, Cal., les 9, 10, 11 janvier 1979.

To say a musician is "legendary" is to compound a cliché. But ask any jazz musician about Gabe Baltazar. He is a legend, partly because he is not heard very widely these days, partly because he is one of the finest alto saxophone players in the world. He is elusive, spending almost all his time in Hawaii, seldom touring, seldom recording. If you want to hear Gabe, provided you know of his estimable reputation through the jazz underground, you've got to go to the Islands.

Gabe was a joy to me all the years he was a member of my band. He is a master of his instrument, a great guy and a great artist.

Stan Kenton, notes de pochette.

MÉCONNUES

Women in Jazz (a sampler)

Un disque échantillon qu'on peut obtenir gratuitement en écrivant à Inner City Records, 423 West 55th Street, New York, NY 10019.

ASSOCIATION FOR RECORDED SOUND COLLECTIONS

L'Association for Recorded Sound Collections (l'Association pour les collections d'enregistrements sonores) annonce que sa 14e réunion annuelle, sous les auspices de la Bibliothèque nationale du Canada et des Archives publiques du Canada, aura lieu à Ottawa du 8 au 10 mai 1980 à la Bibliothèque nationale.

Parmi les événements prévus, il y aura des sessions portant sur les recherches actuelles en matière d'histoire de l'enregistrement sonore de la musique classique, populaire et folklorique, de la radiodiffusion, et de l'histoire des premières années de l'industrie de l'enregistrement sonore aux É.-U. Les pratiques actuelles de repiquage des enregistrements historiques seront exposées et de nouveaux appareils feront l'objet de démonstrations. On vient d'annoncer les noms de certains conférenciers ainsi que le programme préliminaire. Quelques sessions seront d'intérêt spécifiquement canadien.

L'ARSC est une organisation à but non lucratif désireuse de conscientiser au rôle de l'enregistrement sonore comme partie de notre héritage culturel. Ses membres sont des collectionneurs privés, des chercheurs ou autres ainsi que des institutions

s'intéressant aux différents aspects de l'enregistrement sonore: l'histoire, la préservation, l'étude, les ressources, l'échange de renseignements, etc.

Les principales activités de l'ARSC depuis sa fondation, en 1967, comprennent la publication annuelle d'une bibliographie de discographies publiées à travers le monde, la coopération entre des phonothèques d'importance afin de produire un catalogue collectif de leurs enregistrements sonores et documents de base, ainsi qu'un projet, de concert avec la Greenwood Press, visant la publication de monographies traitant de l'enregistrement sonore.

L'ARSC publie également son *Journal*, qui comprend des recherches au sujet de tous les aspects et de chaque époque de l'enregistrement sonore, sa *Newsletter*, et son *Bulletin/Membership List*. On peut devenir membre de l'ARSC au coût annuel de 10\$ (U.S.), incluant les publications en série. Point n'est besoin d'être membre pour participer à la présente réunion. On peut se procurer un formulaire d'inscription en s'adressant à Gerald Parker, Division de la musique, Bibliothèque nationale du Canada, 395, rue Wellington, Ottawa, Ont. K1A 0N4, (613) 996-3530 (9h-17h).

Notes du communiqué.

RAYMOND GERVAIS

cinéma

AJA, revue d'art russe non officiel, no 1, janvier 1980. (Revue bi-annuelle; abonnement: 70 fr. (environ \$18))

Adresse: Igor CHELKOVSKI
Chapelle de la Villedieu
78310 ELANCOURT, FRANCE).

AJA se propose:

— de servir de liaison entre les artistes vivant en



- Union Soviétique et ceux vivant à l'étranger;
- d'informer les lecteurs des développements de l'art contemporain soviétique;
- d'être un lieu d'expression pour les critiques d'art.

Souvenons-nous: le 15 septembre 1974, des bulldozers envahissent un terrain vague de Moscou où une exposition d'oeuvres "non-conformistes" a trouvé refuge. De nouveau, le 27 février dernier, vingt peintres "non-conformistes" refusent de participer à une exposition de leurs oeuvres à Moscou: le comité et le ministère de la culture responsables de la manifestation avaient décidé de retirer plus de la moitié des toiles sous prétexte qu'elles étaient "trop surréalistes", "trop religieuses" ou encore "anti-humaines". D'autres oeuvres sont qualifiées de "pornographiques", ou, tout simplement, d'"anti-soviétiques".

Igor Chelkovski, qui vient de lancer à Paris la revue **AJA**, affirme qu'aucune "critique" sérieuse n'existe de ces oeuvres. Seuls les artistes sont visés, à qui on reproche des activités... d'espionnage! C'est de cette situation que provient l'importance d'**AJA**, et il importe de lire les textes qui y sont contenus en gardant présent à l'esprit l'état de fait: qu'en Union Soviétique, il y a deux catégories d'artistes: d'une part les peintres "officiels" subventionnés par l'État et d'autre part des artistes "non officiels" dont les travaux ne trouvent place sur les cimaises d'aucun musée ni dans les pages d'aucune publication.

AJA est la première tentative depuis les années vingt de donner la parole à l'art vivant. On y trouve plusieurs reproductions (dont quelques-unes en couleur) des oeuvres de ces artistes non-conformistes et des textes divers, en russe et en anglais. (Une traduction française s'y ajoute. Malheureusement, elle est très mauvaise, incomplète — du moins par rapport au texte anglais! — et ne manque pas de contresens!).

D'abord, un essai de B. Groys intitulé "Le conceptualisme romantique moscovite" donne le ton de l'ensemble, en indiquant les deux pôles de réflexion qui travaillent l'art soviétique: pôle conceptuel et pôle spirituel. C'est à partir de ces notions qu'il analyse ensuite les travaux de quelques artistes contemporains. Suivent des textes des artistes eux-mêmes (Ivan Chuikov, Rimma et Valery Gerlovin et Francisco Infante), un entretien avec le peintre Erik Bulatov et enfin un texte inédit, semble-t-il, de Malevitch, qui consiste en extraits du *Journal* de 1922: "Du subjectif et de l'objectif en art et en général".

Nous ne pouvons, en Occident, mesurer vraiment à sa juste valeur l'importance d'une telle publication mais rappelons-nous encore: ces oeuvres qui nous sont si familières, du moins par leur reproduction et récemment par l'exposition Paris-Moscou à Paris, le *Carré noir* de Malevitch, le *Noir sur noir* de Rodtchenko, les *contre-reliefs* de Tatline..., ces oeuvres, les artistes comme le public soviétiques d'aujourd'hui n'y ont aucun accès. Ces oeuvres ne sont pas exposées en Union Soviétique. Et c'est dans ce "vide" que vient prendre place **AJA**.

REVUES

ÇA CINÉMA, numéros 17, 18, 19, éd. Albatros, Paris.

(Abonnement simple pour l'étranger: 110 fr. (environ \$28.)/an. Adresse: 14 rue de l'Armorique 75015 Paris, France).

ÇA CINÉMA est une revue sur le cinéma (et non, comme les *Cahiers*, de cinéma) qui paraît depuis bientôt sept ans, au rythme de deux numéros par an seulement. Les trois numéros parus en 1979 et l'éditorial du no 19 de janvier dernier semblent indiquer qu'aujourd'hui la revue a atteint son rythme de croisière en devenant trimestrielle. Est-il nécessaire de noter au passage que **ÇA Cinéma** a, plus qu'aucune autre revue peut-être (sauf *Parachute*!), besoin du "soutien critique, et aussi, pourquoi le taire, du soutien matériel", de ses lecteurs?

On trouve dans **Ça Cinéma** des articles assez diversifiés, qui recouvrent, en gros, trois centres d'intérêts: les cinéastes, les films et la théorie. Je ne mentionnerai ici que quelques articles à titre d'exemple. D'abord les cinéastes: le no 19 comprend deux entretiens de Jean-Luc Godard, avec Chantal Akerman d'une part et avec Luc Béraud et Claude Miller d'autre part. Des entretiens de Godard avec Marguerite Duras et avec Wim Wenders doivent suivre. Godard, dans ces entretiens, entend parler avec d'autres réalisateurs, du film qu'il est en train de faire, d'où le titre "Entretien sur un projet". En réalité, il parle surtout avec eux du film qu'eux sont en train de faire. "Parce que je n'ai pas d'idées, je cherche pour savoir quel film faire, ou comment faire un film — eh bien, je cherche à voir ce que les autres ne font pas, pour le faire", dit Godard dans le deuxième entretien. L'intérêt de ces conversations est effectivement de révéler l'enjeu que constituent les gestes posés au moment même du "projet" d'un film: par exemple, ici, photographe et écrire.

Par ailleurs, dans le no 17 (juin 1979), l'historien Jacques Le Goff rencontrait le metteur en scène de *Perceval Le Gallois*, Eric Rohmer, alors que le no 18 (novembre 1979) proposait un entretien avec Michel Fano, musicien et cinéaste et, notamment, collaborateur d'Alain Robbe-Grillet.

La seconde préoccupation des rédacteurs de **Ça Cinéma**, les films eux-mêmes, s'exprime surtout dans la publication de fragments d'analyses filmiques, forcément d'intérêt inégal, mais toujours très sérieuses et bien documentées. Par exemple, une analyse de quelques films d'Eric Rohmer, sur le thème du corps, par Vincent Nordon, dans le no 17, un texte très fouillé de Michel Bonnier sur *L'Ange bleu* de Josef Von Sternberg dans le no 18 et enfin, deux études complémentaires qui portent principalement sur la bande sonore du film *India Song* de Marguerite Duras, respectivement par Michel Marie et Marie-Françoise Grange. Le no 18 présente également le scénario d'un film non tourné, qui ne sera vraisemblablement pas tourné, *L'Émoi*, de François Barot.

Côté théorie, la revue se distingue là encore par son sérieux, l'article de Jean-Paul Simon, dans le no 18, en faisant particulièrement foi. Malgré l'apparente complexité de son titre, "La production du texte filmique: structures, structuration, histoire", le texte en est clair et surtout vient à point. Après avoir rappelé les recherches de type sociologique menées depuis vingt-cinq ans et les recherches sémiologiques plus récentes, allant de l'étude de la littérature à celle du cinéma, l'auteur confronte les deux approches, en marque les limites et trace enfin des hypothèses de travail en leur point de convergence possible. De plus, l'abondance et la précision des notes et indications bibliographiques font de ce texte un outil très précieux.

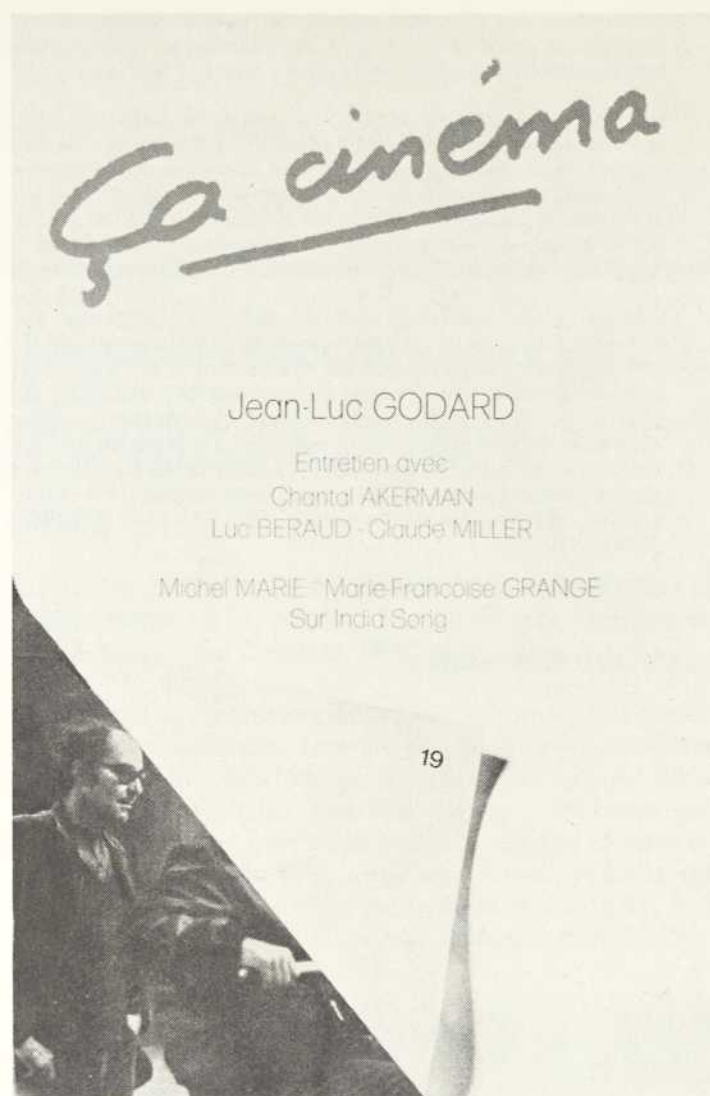
Notons enfin un article d'Eric de Kuyper sur le cinéma expérimental, "Le mauvais genre" (nos 18 et 19).

LES CAHIERS DE LA CINÉMATHEQUE, no 29: "Le cinéma des premiers temps (1900-1906)". Palais des Congrès 66000 PERPIGNAN, FRANCE. 50 fr. (environ \$12.50).

Ce numéro est la reproduction intégrale, documents photographiques à l'appui, des communications d'un congrès tenu à Brighton, du 28 mai au 2 juin 1978, sur le cinéma américain des origines, sous le patronage de la National Film Archive de Londres. La traduction a été assurée par une équipe de chercheurs québécois, et subventionnée en partie par le Conseil des Arts, la version originale devant être publiée plus tard par le British Film Institute. Il s'agit là d'une véritable entreprise anthologique.

CAHIERS DU CINÉMA, numéros 307, 308, 309, de janvier à mars 1980.

Il ne s'agit pas ici de recopier régulièrement les sommaires de ce mensuel archi-connu que sont les **Cahiers du Cinéma** mais plutôt de pointer au passage



quelques articles qui nous ont paru particulièrement intéressants.

Depuis janvier, est inséré dans la revue un "Journal des Cahiers du Cinéma" d'une quinzaine de pages, à l'impression et à la mise en page différentes de celles de l'ensemble des **Cahiers**. Cette nouveauté "correspond à une prise en compte réelle du journalisme cinématographique par les **Cahiers**". On y trouve donc plus d'informations brèves et de commentaires ponctuels et variés sur "l'actualité" cinématographique en France.

Mais, pour le lecteur de l'étranger, les textes habituels des **Cahiers**, plus analytiques, restent les plus intéressants.

Les deux premiers numéros de l'année contiennent deux longs articles très documentés sur le cinéma allemand contemporain. L'un se propose de faire la "synthèse historique qui décrit les conditions économiques de la renaissance du cinéma allemand" tandis que l'autre est présenté sous forme d'un récit de voyage "avec l'idée de faire le point sur la situation des femmes cinéastes en Allemagne, et surtout à Berlin". Outre le fait qu'ils nous permettent de percevoir de troublantes correspondances entre les situations allemande et québécoise dans le domaine du cinéma, ces articles possèdent une grande valeur d'information.

Le numéro 308 est presque entièrement consacré à deux sujets assez nouveaux pour la théorie du cinéma: d'une part un "survol noir américain" composé de deux textes théoriques courts et de deux entretiens avec des cinéastes; et d'autre part le "film sur l'art", avec un article de Nathalie Heinich, qui fait le point sur la problématique soulevée par ce genre de cinéma.

Quant au no 309, il est largement centré sur le cinéma japonais avec: un article de Pascal Bonitzer sur le film d'Oshima, *Nuit et brouillard au Japon* (qui date de 1960 et ne sort qu'aujourd'hui à Paris; quand à Montréal?); des extraits du texte du dernier plaidoyer d'Oshima avant le jugement du procès dit de *L'Empire des sens* qui dura deux ans et enfin, un texte de Noël Burch, "Le cas du benshi", extrait de son livre *To The*

Distant Observer, publié en 1979, à Scolar Press, Londres, et à paraître en français aux éditions "Cahiers du Cinéma-Gallimard". (Le *benshi* était, aux débuts du cinéma japonais, y compris dans les années vingt, le "commentateur présent dans la salle pour accompagner le film d'explications orales".) En plus, les **Cahiers** annoncent, pour le prochain numéro, un texte d'Alain Bergala sur Ozu et, dans le numéro suivant, un compte rendu de la rétrospective qui vient d'avoir lieu à Paris.

CINÉMA D'AUJOURD'HUI, no 14, automne 1977, "Actualité du cinéma américain"; no 15, hiver 1978: "Le cinéma japonais au présent"; éd. Lherminier, Paris.

(Abonnement à 4 numéros, étranger: 110 fr. (environ \$27.50). Adresse: Filméditations/Pierre Lherminier, Éditeur, 38 rue Chanzy, 75011 PARIS, FRANCE).

Cette revue, qui avait interrompu sa parution à l'été 1977, après onze numéros, revient dans une nouvelle présentation et s'annonce comme une revue trimestrielle. Beaucoup d'informations intéressantes.

FEUILLE FOUDRE, nouvelle série no 5, été/automne 1979.

(Abonnement: 30 fr. (environ \$7.50)/an. Adresse: AUGER, 14 rue du Château d'Eau, 75010 PARIS, FRANCE).

Feuille Foudre est la "revue trimestrielle du Groupe Foudre, groupe maoïste d'intervention dans la culture". Nous ne mentionnons ici cette revue que dans le souci de porter à l'attention des lecteurs de **Parachute** le plus d'informations possibles sur les différents travaux de critique et d'analyse qui se font dans le domaine du cinéma. **Feuille Foudre** se distingue surtout par un ton péremptoire et polémique dans lequel le rapport entre les instruments d'analyse proposés et les analyses elles-mêmes est si distordu qu'il est à peu près impossible de tirer quoi que ce soit de la lecture de ses articles. Disons qu'il y a beaucoup question de "progressisme", facteur déterminant la valeur d'un film aux yeux du Groupe Foudre. Et "est progressiste toute oeuvre qui étaye, de quelque manière que ce soit, la thèse selon laquelle le peuple est en dernier ressort le créateur de l'histoire". Les textes de la revue s'appliquent donc à démontrer de quelle "manière" les films élus par le Groupe sont véritablement progressistes et en quoi les films rejetés, eux, ne sont pas progressistes. Dans ce no c'est le cinéma allemand qui est mis à l'épreuve. Comparer, si on en a le temps, aux nos des **Cahiers** sur le même sujet.

LIVRES

Une nouvelle collection de livres sur le cinéma, et plus généralement l'audiovisuel, vient d'être créée conjointement par les **éditions des Cahiers du Cinéma** et **Gallimard**. J'emprunte à un entretien avec Jean Narboni (qui dirige la collection), publié dans le numéro 308 des **Cahiers**, les informations suivantes: le rythme de parution prévu est de quatre à six livres par an; le contenu sera très diversifié: essais théoriques, scénarios inédits, biographies d'acteurs ou de cinéastes etc.; et enfin, quelques projets de publication: les oeuvres de cinéma inédites de Jean Renoir, l'ouvrage de Noël Burch sur le cinéma japonais et un essai de Jean-Louis Schefer, *L'homme ordinaire du cinéma*.

Roland BARTHES, *La chambre claire*, Note sur la photographie, éd. de l'Étoile/Gallimard/Seuil, Paris 1980.

Je décidai que j'aimais la Photo *contre* le cinéma dont je n'arrivais pas cependant à la séparer. Cette question insistait. (p. 13)

La chambre claire est une des premières publications de cette nouvelle collection. "Note sur la photographie", tel est le sous-titre donné par Roland

79, à Scola...
mpais aux éd...
(Le bershé éla...
impris dans le...
éant dans la s...
cations orales...
pour le proc...
sur Ozu et da...
de la rétrosp...

4, automne...
no 15, hiver...
présent", éd...
er: 110 fr. (en...
Pierre Lherm...
(S, FRANCE).

sa parution...
dans une nou...
me une ra...
ins intéressa...

no 5, été/autu...

0) Jan. Adresse...
au, 75010 PA...

rielle du Gr...
ention dans...
ns ici cette r...
ntion des léc...
possibles sur...
analyse qui se...
e Foudre se...
ire et polém...
uments d'at...

es est si dis...
arquoi que t...
sons qu'il y...
e", l'acteur...
du Groupe F...
étaye, de t...
selon laque...
eur de l'histo...
lonc à démon...
le Groupe...
juoi les film...

s. Dans ce t...
s à l'épreu...
nos des C...

e cinéma, et...
être créée...
ro du Cinéma...

avec Jean V...
dans le num...
vantes: le r...
lives par an...
théoriques, s...
ou de cinéa...
de publicat...
mérites de...
sur le ciné...
chefer, L'hom...

ire, Note su...
ard/Seuil, Pa...

ontre le ciné...
nt à la sépa...

res publicat...
Note su...
nné par R...

Barthes à cet essai. "Note" me frappe par son
régulier: voici donc, me dis-je, un livre qui se
présente tout entier comme une "note", habituelle-
ment reportée au bas de la page, en marge, ou encore
à la fin du texte principal. Ici, le texte de référence,
put-être impossible à constituer, manque. Le
régulier de note renvoie aussi à une note de musique
en ce sens pourrait proposer un mode de lecture: le
mode mineur.

Barthes dit-elle, cette note? D'abord qu'il est presque
impossible de parler de la photographie et encore
plus impossible d'en faire l'analyse. Car qu'est-ce que
la photographie? C'est, dit Barthes, ... "l'évidence!"
C'est cette force constative qui en émane, ou plutôt qui
l'onde, empêche une analyse précise.

Cette résistance à l'analyse, Barthes tente malgré tout
de la briser à l'aide, entre autres, de quelques con-
cepts empruntés à la langue latine. Après avoir dis-
tingué trois pratiques de la photographie, celle du
photographe (l'*Operator*), celle du spectateur (le
Spectator) et celle du référent (le *Spectrum*), il ap-
fondit les deux seules qu'il connaisse véritable-
ment (*Spectrum* et *Spectator*) en s'observant et
s'interrogeant lui-même, avec cette espèce de naïveté
savante qui lui est si particulière, depuis *Le degré zéro*
de l'écriture (1953). C'est donc la description de "ce
qui se passe" en lui quand il regarde une
photographie qui constitue ensuite la plus grande par-
tie du livre. Une première impression lui permet de
distinguer deux affects, qu'il nomme *studium* et *punc-*
tum. Le *studium*, c'est l'univers culturel que le *Spec-*
tor partage avec l'*Operator* et lui permet d'éprouver
un "intérêt général", "poli", pour les photos de repor-
tage par exemple, qu'il approuve ou désapprouve,
qu'il "comprend", sans passion. Le *punctum* au con-
traire est ce qui "point" le *Spectator*, ce qui le trouble
et le blesse. C'est très souvent un détail de la photo-
graphie que l'*Operator* n'avait pas prévu, dont Barthes donne
plusieurs exemples.

Barthes, dans la seconde partie du livre, l'auteur fait in-
tervenir un événement autobiographique, la mort de
sa mère, qui sera l'occasion pour lui d'aller plus avant
dans sa réflexion sur la photographie. Ayant dé-
couvert une photo de sa mère petite fille dans laquelle
elle "retrouve" enfin, il décide de "sortir" toute la
photographie (sa "nature") de la seule photo qui
existât assurément pour moi, et de la prendre en quel-
que sorte pour guide de ma dernière recherche" (p.
14).

Barthes se précisent peu à peu jusqu'à la fin du livre la
nature et le fonctionnement des liens essentiels qui
unissent Photographie et Temps, temps de la vie,
temps de la mort, l'indéniable "Ça-a-été"; se précisent
aussi les rapports qu'entretient la Photographie avec
"la ressemblance", la réalité, la vérité et enfin avec le
regard. Se révèle finalement que "c'est bien à tort
qu'en raison de son origine technique, on l'associe à
l'idée d'un passage obscur (camera obscura). C'est
l'*camera lucida* qu'il faudrait lire..." (p. 164).

Jacques AUMONT, *Montage Eisenstein*, éd. Albatros,
collection "Ça Cinéma", Paris, 1979.

Montage Eisenstein c'est un ouvrage d'érudition; un
ouvrage d'érudition tout à fait passionnant, ce qui est
utôt rare. Le livre reproduit le texte d'une thèse
Esthétique du Cinéma mais ne distille pas l'ennui
(trop) souvent inhérent à ce genre de travail. Il y a à
cela deux facteurs importants, qu'il convient de men-
tionner, me semble-t-il. Le premier est le *désir* qui a
présidé à cette entreprise. Et, même si Jacques Au-
mont ne l'indiquait pas lui-même dans le "Post-
scriptum" inséré au début de l'ouvrage ("écrit sur un
objet aimé — et j'ajouterai, écrit avec un plaisir aigu..."),
il n'est pas exagéré de dire qu'à la lecture, ce
mouvement de l'auteur se sent et conditionne aussi le
plaisir du lecteur. Le second facteur, découlant, mais
en partie seulement, du premier, est question
d'écriture (on aurait dit autrefois de "style"): une
écriture dense, précise et dépouillée. Chaque mot,
chaque phrase fut choisi et pesé. Toute hésitation,
toute répétition se révèle *nécessaire*. Il n'y a rien de

trop dans ce texte et cela mérite d'être souligné forte-
ment, surtout par les temps qui courent.

Côté contenu, d'une façon générale, voici ce qu'en dit
l'auteur en page quatre de couverture: "... l'ambition
de ce livre est plutôt, décrivant de l'intérieur, et au plus
près, le système-Eisenstein, d'en faire apparaître enfin
sans ambiguïté les lignes de force et leurs consé-
quences encore méconnues, qu'une théorisation
moderne (c'est-à-dire attentive, à tout le moins, à la
logique du signifiant) de la signification au cinéma
devrait ne plus pouvoir oublier ni déformer". Ajoutons
à cette "ambition" le souci constant d'une mise en
perspective historique de la pratique d'Eisenstein
(films, écrits, enseignement) qui s'imposait, tout par-
ticulièrement, et qui n'avait pas réellement été faite
jusqu'à aujourd'hui.

Le livre s'ouvre sur un de ses plus beaux chapitres
(réunissant au plus haut point les deux qualités ci-haut
évoquées), intitulé: "Fragments pour une biographie".
Suit une description, minutieuse et serrant de près les
écrits¹, de ce qu'Aumont nomme le "système-
Eisenstein", distinguant, "à titre purement opératoire",
deux grandes catégories de concepts: d'une part, "les
concepts "techniques", ceux qui concernent la
photographie, la composition, le tournage, le mon-
tage, le son, le jeu de l'acteur, etc.", et d'autre part,
"les concepts "généraux", ceux qui visent à la fonction
sociale de l'art, ses effets subjectifs, son histoire
générale..." (pp. 42-43). Des premiers, l'auteur retient
le *fragment*, le *cadre* et le *conflit* alors que *attraction*,
stimulus, *influence*, *pathos*, *extase*, *organicité* relèvent
plutôt du second groupe. Quant au concept central de
montage et à celui, double, de *figuration/image*, un
chapitre entier leur est consacré plus loin.

Il reste à mentionner ce qui pourrait constituer en
quelque sorte le pivot, à la fois du travail et du livre:
l'analyse très détaillée de deux séquences de films
d'Eisenstein (un muet, *La ligne générale* et un sonore,
Yvan le Terrible), analyse rendue indispensable, dit
Jacques Aumont dans son introduction, pour
"éprouver la consistance ["du concept, ou pseudo-
concept, de montage"] en y allant voir de plus près
quant à son fonctionnement à l'intérieur même des
textes filmiques eisensteiniens". (p. 12).

Pour finir, disons que ce compte rendu ne peut pas
donner une idée juste de ce qu'est ce livre, en raison
même de son originalité dans la masse de la produc-
tion actuelle. Une solution: le lire.

NOTE

1. Il faut mentionner ici l'énorme travail véritablement
philologique sur les textes originaux d'Eisenstein qu'a ef-
fectué Jacques Aumont tout au long de ses analyses.

Raymond BELLOUR, *L'analyse du film*, éd. Albatros,
coll. "Ça Cinéma", Paris, 1979.

Voici un livre de "spécialiste", au meilleur sens du
mot, qui rassemble des études publiées séparément
dans différentes revues depuis 1966. Raymond Bel-
lour explique longuement et en détails les tenants et
aboutissants de ses recherches dans une préface
écrite pour le livre. Je crois inutile de les rappeler ici,
convaincue que les lecteurs qui ouvrent cet ouvrage
ne peuvent le faire qu'en connaissance de cause.

La plus grande partie du recueil est constituée de six
analyses textuelles dont les deux tiers portent sur des
films de Hitchcock. La connaissance des travaux de
Christian Metz d'une part et des oeuvres de Freud, et
même de Lacan, d'autre part, est indispensable à la
compréhension de ces textes analytiques. Pour
l'auteur, l'objectif en est de "circonscrire au plus près
le sujet mis en jeu par la fiction classique" (p. 23),
représentée ici par quelques films du cinéma classi-
que américain. Selon lui, une des grandes configura-
tions de ce sujet est celle "fondée sur la relation de
redoublement narcissique entre l'homme et la femme
qui règle (...) les relations de désirs des deux sexes".

(p. 22) Et c'est la logique de ce redoublement qu'il
tente de dessiner à travers ces six textes.

Dans ces chapitres, l'écriture de Bellour est con-
centrée et difficile, et subtils sont les méandres de sa
pensée. C'est que le sujet auquel il s'attache est, non
seulement vaste, mais aussi, et surtout, d'une "épais-
seur innombrable".¹

Par contre, les chapitres du début sont d'une ap-
proche moins ardue, tout en ne perdant rien de la
finesse des analyses. Le premier, "Le texte in-
trouvable", expose le problème spécifique de la cita-
tion, dans le cas du film, éclairant ainsi quelques-unes
des difficultés du travail d'analyse filmique. Des quatre
textes qui suivent, deux portent sur des cinéastes,
considérés en tant qu'auteurs, Fritz Lang et Alfred
Hitchcock, alors que les deux autres traitent des dif-
férents agencements spatiaux mis en oeuvre au
cinéma, à travers les exemples privilégiés ici aussi
d'oeuvres de Hitchcock et de Lang: place de la
caméra et de la vision dans "Le monde et la distance";
espace propre à la mise en scène cinématographique
dans "Sur l'espace cinématographique".

NOTE

1. L'expression est de Marguerite Duras, dans *L'amour*.

Laura BETTI et collectif, *Pasolini: chronique
judiciaire, persécution, exécution*, éd. Seghers, Paris,
1979 pour la traduction française.

"Sur le crime, sur le procès de façade actuellement en
cours, sur tous les procès instruits par la société
italienne contre Pier Paolo Pasolini durant toute sa vie
et jusqu'à son exécution finale, ce livre tente d'ap-
porter quelques lumières indispensables", écrit Félix
Guattari en quatrième page de couverture. Et, en effet,
ce dossier sur la manière implacable dont se sont
déroulées les quelques trente-trois procédures
judiciaires en moins de trente ans de la vie — et par-
delà même sa mort — de Pasolini est accablant pour
la société italienne contemporaine dont Pasolini lui-
même avait, avec tant d'intelligence, su démontrer et
dévoiler les mécanismes.

Aussi, en même temps que ce livre, est-il essentiel de
lire, ou relire, les oeuvres de Pasolini publiées en
traduction française car chacune contribue à donner
de Pasolini une image moins partielle que celle que
créèrent les médias. Pour mémoire:

L'expérience hérétique, langue et cinéma, éd. Payot,
coll. "Traces", Paris 1976.

Écrits corsaires, éd. Flammarion, Paris, 1976.

La nouvelle jeunesse, éd. Lettres Nouvelles, Paris,
1979.

La divine mimesis, éd. Flammarion, Paris, 1979.

Daniel BUSTO et Jean-Marie TOURATIER, **Jean-Luc
Godard**, Télévision/Écritures, éd. Galilée, coll.
"Écritures/Figures", Paris, 1979.

Ce livre mince (130 pages) offre le non moins mince
avantage de présenter quelques courts extraits du
TEXTE récent de l'oeuvre de Jean-Luc Godard. Pour
le reste, il rassemble ce qui est présenté comme "ces
quelques *je* (...) tressant leur désir au désir (de)
Godard".

Ces quelques *je* sont huit à avoir pris Godard pour
prétexte à (s')écrire. Écritures complaisantes, préten-
tieuses, obscures, maniéristes et argotiques... bref,
symptomatiques de l'excessive boursoufflure qui af-
flige ces *je*.

Ce qui fait que "je" n'y a pas compris grand-chose, à
ce "dossier" (ainsi les auteurs qualifient-ils un peu
pompeusement leurs textes) et qu'il m'est par consé-
quent impossible de rendre compte de son contenu.

Sachez seulement qu'il existe sur le marché depuis bientôt un an et que toute lecture plus tolérante que la mienne, en mesure de fournir un compte rendu, serait la bienvenue!

Guy GAUTHIER, *Initiation à la sémiologie de l'image*, éd. La Ligue française de l'enseignement et de l'éducation permanente, "Les Cahiers de l'audiovisuel", 2e édition revue et augmentée, Paris, 1979.

Impression, interprétation, description et compréhension, tels sont les différents termes qu'utilise Guy Gauthier dans ce petit livre didactique, pour désigner cette activité encore mal définie qui consiste à... "lire" des images. Quant au lecteur de ce véritable "manuel" que constitue *Initiation à la sémiologie de l'image*, il est mis en situation d'enseignant ou d'animateur, l'ouvrage étant conçu et réalisé dans une perspective pratique et accompagné d'un coffret de diapositives.¹

Pour l'auteur, "tout ensemble structuré de traces sur un support à deux dimensions, sans tenir compte des modes de production et de la variété des supports" (p. 123) a le statut d'"image". Cependant, l'image photographique domine dans les documents présentés, constitués principalement de documents de presse et de publicités. Ces images, il s'agit de les "décrire", et non de les "juger" ni de les "codifier" (p. 66); aussi, le fil conducteur du travail de Guy Gauthier est-il un questionnement, sans cesse renouvelé et déplacé, sur le fonctionnement des images, au niveau de l'acte de communication. Par exemple: peut-on dater une photographie dont on ne posséderait pas l'original? Peut-on repérer quelques codes un peu stables qui structureraient le signe iconique, ou du moins cette catégorie particulière de signes iconiques que sont les images de presse et de publicité? Faut-il attribuer au hasard l'utilisation intensive de telle photographie de presse, et non de telle autre? À quel moment le "signe" devient-il "symbole"? Peut-on distinguer des "unités de base" constitutives de l'image?

Les réflexions proposées en réponse à ces questions, toujours claires et dénuées de tout dogmatisme, donnent lieu, en filigrane, à des observations d'ordre plus général sur plusieurs notions fondamentales de sémiologie: signe (évidemment) et symbole, paradigme et syntagme, commutation, code, trait pertinent, dénotation et connotation... Sur ce dernier point, nous pouvons regretter que l'ouvrage reste quelque peu incomplet, ce qui est dû aux préoccupations d'ordre pédagogique qui y président.

Mise à part cette réserve, le livre est venu combler un vide, en 1973, lors de sa première parution. Encore aujourd'hui, sa réédition confirme l'importance de l'entreprise.

NOTE

1. On peut aussi se procurer le livre seul, les images étudiées étant reproduites en noir et blanc, à quelques exceptions près.

Jean RENOIR, *Entretiens et propos*, éd. de l'Étoile-Cahiers du Cinéma, Paris, 1979.

J'aime donc prétendre que tout grand art est abstrait, que Cézanne, Renoir ou Raphaël sont des peintres abstraits, qu'on ne peut pas les juger par la ressemblance de leurs tableaux avec leurs modèles. (p. 46).

On pense le connaître. Il est entendu que Renoir est un "grand artiste". Un grand artiste peut-être un peu trop figé dans son personnage dont on ne voit pratiquement plus les films et dont on ne percevait guère à lire les écrits... Pourtant, rien de plus stimulant que ces textes que nous présentons aujourd'hui les *Cahiers du Cinéma*, les uns recueillis pour être publiés dans les *Cahiers* et les autres destinés à des émissions de télévision.

La réunion de ces textes, qui se sont échelonnés sur près de quinze ans (de 1954 à 1967), fait ressortir la

continuité et la cohérence interne de la démarche de Renoir, autant comme réalisateur que comme théoricien. Et puis, Renoir apparaît ici *moderne*, au sens le meilleur et le plus fort du terme, et de ce fait en avance sur son temps. C'est peut-être aujourd'hui seulement qu'il peut se trouver des lecteurs pour vraiment le comprendre et pour savoir tirer parti de son enseignement.

QUELQUES AUTRES PUBLICATIONS PARUES EN FRANCE DEPUIS UN AN:

Olivier BARROT, *"L'Écran français" 1943-1953*, histoire d'un journal et d'une époque, Éditeurs français réunis, Paris, 1979.

Olivier Barrot retrace, avec de nombreux articles, l'aventure de cet hebdomadaire de cinéma qui, issu de la Résistance, devint, à partir de 1949, de plus en plus un organe de propagande du Parti communiste français.

Béla BALAZS, *Le cinéma*, éd. Payot, Paris, 1979.

Traduction du dernier livre de Balazs, posthume, paru en 1952 à Londres, sous le titre *Theory Of The Film*.

Marguerite DURAS, *Le camion*, suivi de *Entretien avec Michelle Porte*, éd. de Minuit, Paris, 1977.

Le Navire Night — Césarée — Les mains négatives — Aurélia Steiner — Aurélia Steiner — Aurélia Steiner, Mercure de France, Paris, 1979.

Dans le premier livre, il y a le texte du film et l'histoire du film que conte Marguerite Duras à Michelle Porte. Dans le second, il y a les textes des cinq derniers films, plus un texte non filmique (filmé?) et aussi l'histoire du *Navire Night*, ce film "pas nécessaire, donc inutile", écrit Duras... Mais: "C'était inévitable d'écrire le *Night* — on le sait cela — oui, c'était plus fort que soi".

Oui. Inévitable aussi la lecture des textes. Et le regret de ne pouvoir voir, à Montréal, les films.

Magazine Littéraire, no 158, mars 1980: dossier "Marguerite Duras".

Surtout le texte de Viviane Forrester, "Voir. Être vu".

S.M. EISENSTEIN, *Mémoires/2*, U.G.E., collection "10/18", Paris, 1980.

Le cinquième tome des écrits d'Eisenstein dont Jacques Aumont poursuit la publication en français.

Federico FELLINI, *Propos*, éd. Buchet/Chastel, Paris, 1980.

Jean-Pierre JEANCOLAS, *Le cinéma des Français*, la Ve République 1958-1978, éd. Stock/Cinéma, Paris, 1979.

Examen sociologique, alimenté par une réflexion personnelle, des films réalisés en France entre 1958 et 1978, par un des membres du comité de rédaction de la revue *Positif*.

Michèle LAGNY, Marie-Claire ROPARS et Pierre SORLIN, *La révolution figurée*, Inscription de l'Histoire et du Politique dans un film, éd. Albatros, coll. "Ça Cinéma", Paris, 1979.

Deuxième volume de l'étude d'*Octobre* d'Eisenstein. Deux types d'analyse s'y retrouvent: analyse structurale du film tout d'abord suivie de la réflexion d'un historien sur le thème de la "Révolution": qu'est-ce qu'une révolution? Et, qu'est-ce que la représentation, le récit d'une révolution? La première partie de ce travail avait été publiée en 1976. Il s'agit de:

Marie-Claire ROPARS et Pierre SORLIN, *Octobre, écriture et idéologie*, éd. Albatros, coll. "Ça Cinéma", Paris, 1976.

Gérard LEGRAND, *Cinémanie*, éd. Stock/Cinéma, Paris, 1979.

Ensemble de textes issus du travail de critique de l'auteur à *Positif*. La première partie du recueil a un aspect plutôt théorique alors que la seconde présente comme un dictionnaire des cinéastes, dont les commentaires se réclament de la méthode de Panofsky. Le livre est par ailleurs émaillé de prises de position contre la sémiologie.

Denis MARION, *Ingmar Bergman*, éd. Gallimard, coll. "Idées", Paris, 1979.

Dans ce livre, de critique et non pas de théoricien, l'auteur aborde sans trop de rigueur, quelques thèmes bergmaniens et quelques films, dont les plus récents.

Marcel OPHUL, *Le chagrin et la pitié*, éd. Albatros, Moreau, Paris, 1980. Texte du film sorti en 1971.

Nagisa, OSHIMA, *Écrits 1956-1958, Dissolution et jallissement*, éd. de l'Étoile/Gallimard, Paris, 1980.

Jean-Paul SIMON, *Le filmique et le comique*, éd. Albatros, coll. "Ça Cinéma", Paris, 1979.

Après une introduction sur les films des Marx Brothers, l'auteur étudie d'une façon plus générale le film comique. Une autre partie de l'ouvrage porte sur la notion d'énonciation dans le film, envisagée ici encore à partir d'un corpus de films comiques. L'approche est sémiologique, au sens large, c'est-à-dire prenant en compte aussi bien les apports de la psychanalyse que ceux de la linguistique.

Georges SADOUL, *Chroniques du cinéma français*, U.G.E., coll. "10/18", Paris, 1979.

Ni sociologie, ni histoire, il s'agit plutôt ici d'impressions, de réflexions, sur des films que Sadoul a aimés et défendus à différents moments. Ce livre est le premier tome d'une série de trois volumes qui regrouperont, d'une part, "des textes de Sadoul sur des rencontres et des croisements qui ont marqué sa vie et sa perception du cinéma" et d'autre part, "les articles qu'il a consacrés à l'éveil des cinémas nationaux".

Francis VANOYE, *Récit écrit/récit filmique*, éd. CEDIC, Paris, 1979.

Avec le livre de Guy Gauthier mentionné plus haut, un des très rares ouvrages de qualité, associant sémiologie et didactique. Il faudrait citer aussi celui d'Alain Bergala, *Initiation à la sémiologie du récit en images* (éd. La Ligue française de l'enseignement... Cahiers de l'audiovisuel).

Cahiers du cinéma, "Situation du cinéma américain", Paris, 1979.

Réédition, en fac-similé, de deux numéros spéciaux des *Cahiers*, datant de Noël 1955 (no 54) et de décembre 1963/janvier 1964 (no 150-151).

La revue du cinéma, T. 1, éd. Pierre Lherminier, Paris, 1979.

Premier tome, qui comprend les numéros 1 à 10, de la réédition, en fac-similé, de tous les numéros de *LA REVUE DU CINÉMA*. Cinq tomes sont annoncés.

MICHÈLE ST-HILAIRE

éd. Stock/Cine
vail de critique
tie du recueil
ue la seconde
des cinéastes, c
de la méthode
maillé de prise
éd. Gallimard, 1
pas de théorie
quelques théor
t les plus récent
pitié, éd. A
orti en 1971.
Dissolution et
Paris, 1980.
le comique,
779.
films des M
n plus généra
ouvrage porté
envisagée ici
comiques. L
arge, c'est-à-
ports de la
cinéma fran
tôt ici d'impe
e Sadoul a é
Ce livre est
is volumes
s de Sadoul
ui ont marqu
d'autre part
il des ciné
filmique,
né plus haut
associant
pter aussi
ogie du ré
enseignem
éma américa
méros spé
(no 54) et
(51).
herminier, P
ros 1 à 10, de
numéros de
annoncés

PERFORMANCE ET MULTIDISCIPLINARITÉ: POSTMODERNISME

Montréal octobre 1980

colloque sur la théorie et la pratique de l'art contemporain

BRUCE BARBER
BENJAMIN BUCHLOH
GERMANO CELANT
DANIEL CHARLES
REGINA CORNWELL
DOUGLAS CRIMP
THIERRY DE DUVE
RÉGIS DURAND
PHILIP FRY
PEGGY GALE
DAN GRAHAM
JOHN HOWELL
PHILIP MONK
CRAIG OWENS
RENÉ PAYANT
JEAN PAPINEAU
BIRGIT PELZER
GEORGES ROQUE
GUY SCARPETTA
AMY TAUBIN

* liste à compléter

manifestations parallèles

INSTALLATIONS, PERFORMANCES
ET FILMS DE:

MARINA ABRAMOVIC/ULAY,
LAURIE ANDERSON,
COLIN CAMPBELL,
MAX DEAN, RICHARD FOREMAN,
DAN GRAHAM, PETER HANDKE,
JOAN LA BARBARA,
YVONNE RAINER, TOM SHERMAN,
BOB WILSON ET AUTRES

comité organisateur

Bruce Ferguson
Jean Papineau
Chantal Pontbriand

renseignements

PARACHUTE
Colloque "Performance"
C.p. 730, succ. N
Montréal, Qué.
Canada H3X 2N4
tél.: 514-522-9167

Votre Galerienationale et les
artistes canadiens contemporains

à Ottawa...

PLURALITIES 1980 PLURALITÉS

5 juillet — 7 septembre 1980

Baden, Baxter, Boogaerts, Brener, Cruise,
Dean, Fafard, General Idea, Goodwin, Kennedy,
McEwen, Mongrain, Poulin, Proch, Racine,
Thauberger, Wall, Westerlund, Wyse

Oeuvres récentes choisies par quatre
conservateurs invités à travers le Canada

à Venise...

VIDÉO CANADA

1 juin — 3 septembre 1980

Sherman, Steele, Campbell, Falardeau,
Poulin, General Idea

Pavillon du Canada, *39e Biennale
de l'exposition internationale d'art*

**Galerie nationale du Canada
Ottawa**

Musées nationaux du Canada



**CENT ANNÉES
CONSACRÉES
À L'ART**

BERENICE ABBOTT
JOSEF ALBERS
APERTURE
APERTURE
ARAKAWA & MADELINE H. GINS
SALLY BANES
ROLAND BARTHES

CENTRE GEORGES POMPIDOU
JEAN CLAIR

JACK COWART

DOUGLAS DAVIS & ALLISON
SIMMONS, EDITORS
PEGGY GALE, EDITOR
JOHANN WOLFGANG
VON GOETHE
DAN GRAHAM

NANCY HOLT, EDITOR

SUKEY HUGHES

ROSALIND E. KRAUSS

ROSALIND E. KRAUSS

STANDISH D. LAWDER
BERNHARD LEITNER

LIGHT IMPRESSIONS

LUCY LIPPARD
EDITIONS DES MASSONS
JAMES K. MONTE
HANS NAMUTH

ROALD NASGAARD
ROALD NASGAARD
DOMINIQUE NOGUEZ

PRINTED MATTER

AD REINHART
BRENDA RICHARDSON

BARBARA ROSE
MANFREDO TAFURI
VANCOUVER ART GALLERY

LISETTE MODEL
DESPITE STRAIGHT LINES
DIANE ARBUS
JACQUES-HENRI LARTIGUE
THE MECHANISM OF MEANING
TERPSICHORE IN SNEAKERS
CY TWOMBLY: PAINTINGS
& DRAWINGS, 1954-1977
PARIS-MOSCOU 1900-1930
MARCEL DUCHAMP:
CATALOGUE RAISONNÉ
HENRI MATISSE:
PAPER CUT-OUTS
THE NEW TELEVISION:
A PUBLIC/PRIVATE ART
VIDEO BY ARTISTS
THEORY OF COLOURS

VIDEO—ARCHITECTURE—
TELEVISION
THE WRITINGS OF ROBERT
SMITHSON
WASHI, THE WORLD
OF JAPANESE PAPER
PASSAGES IN MODERN
SCULPTURE
TERMINAL IRON WORKS
THE SCULPTURE OF
DAVID SMITH
THE CUBIST CINEMA
THE ARCHITECTURE OF
LUDWIG WITTGENSTEIN
PHOTOGRAPHY:
CURRENT PERSPECTIVES
EVA HESSE
MALEVITCH—SUPREMATISM
MARK DI SUVERO
L'ATELIER DE JACKSON
POLLOCK
YVES GAUCHER
STRUCTURES FOR BEHAVIOR
ELOGE DU CINÉMA
EXPÉRIMENTAL
GAAG: THE GUERRILLA ART
ACTION GROUP
ART COMICS AND SATIRES
BARNETT NEWMAN:
THE COMPLETE DRAWINGS,
1944-1969
CLAES OLDENBERG
ARCHITECTURE & UTOPIA
RAUSCHENBERG: WORKS
FROM CAPTIVA

BOUTIQUE

ARTISTIC DIRECTOR

VISUAL ARTS PROGRAM

The Visual Arts Studio Program of The Banff School of Fine Arts at present encompasses the fields of Painting, Sculpture and Lithography, Ceramics, Fibre and Photography. Each program is headed by an experienced working artist, and serves the needs of both a series of summer workshops and courses, and the School's new Winter Cycle — in which young artists in Visual Arts, Music and Theatre, work with minimum supervision in an inter-active artistic community. The Visual Arts Program also includes the Walter Phillips Gallery.

The School is now seeking an Artistic Director to lead the Visual Arts Program into a new phase of its development. Applicants should possess these primary qualities:

- A commitment to, and experience in, developing open inter-active programming in the Visual Arts
- A record of leadership in the Visual Arts
- A lively critical awareness of contemporary Visual Arts
- International outlook and contacts
- An openness to the other arts represented at the school
- A dedication to the creative freedom of the artist.

The School of Fine Arts invites applications for this senior appointment, preferably to begin by the fall of 1980.

Please write to:

The Banff Centre
Manager, School of Fine Arts
P.O. Box 1020, Banff, Alberta, Canada T0L 0C0

The Second Canadian Biennale of Prints and Drawings

A national touring exhibition presented by
The Print and Drawing Council of Canada
and **The Edmonton Art Gallery.**

Edmonton, September 5 — October 19, 1980.

Work due: June 15, 1980.

Prospectus and entry form:
The Print and Drawing Council of Canada
c/o Department of Art and Design
University of Alberta
Edmonton, Alberta T6G 2C9

Art 11'80

Le Salon international d'Art

**Bâle
12-17 juin
1980**

Dans les halles de la Foire Suisse d'Echantillon
tous les jours de 10 à 20 heures
Information et réservation de logement
Art 11'80, Case postale
CH-4021 Bâle/Suisse
Tél. 061 26 20 20

THE SABLE-CASTELLI GALLERY LIMITED

SERGE TOUSIGNANT

JUNE 7 — JUNE 28, 1980

33 Hazelton Avenue, Toronto, Ontario M5R 2E3

Telephone: (416) 961-0011

HOWARD SIMKINS

MAY 8 — MAY 31, 1980

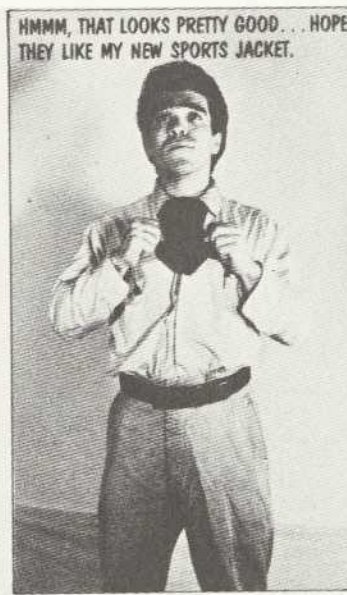
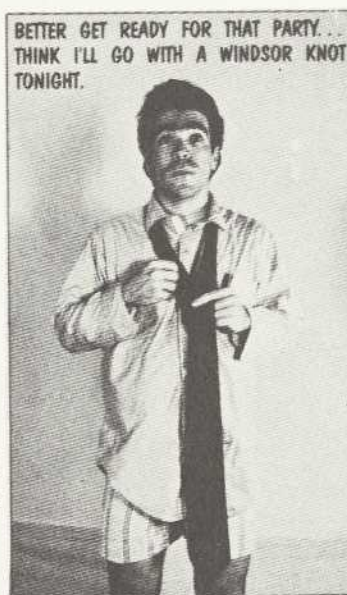
YAJIMA/GALERIE

1434 O. RUE SHERBROOKE, MONTRÉAL, QUÉ. (514) 842-2676

PERFORMANCE ART Magazine

CATCH OUR ACT

Michael Smith
Photos: Kevin Noble



Yearly subscription [4 issues]: \$7.50 [Individuals]; \$12.00 [Libraries and Institutions];
Foreign, including Canada, add \$3.00 for postage. All
foreign payments must be in U.S. dollars.

P.O. Box 858; Peter Stuyvesant Station; New York; N.Y. 10009

No. 1: Laurie Anderson; Robert Ashley; Eleanor Antin; Bob & Bob; Eric Bogosian; Jean Dupuy; Ralston Farina; Fluxus; Richard Foreman; Deborah Hay; Dick Higgins; Joan Jonas; Pooh Kaye; Kipper Kids; Cindy Lubar; Peter Rose; Carolee Schneemann; Stuart Sherman; Theatre of Mistakes; Robert Wilson.

No. 2: Laurie Anderson; David Behrman; Scott Burton; Yoshiko Chuma; Simone Forti; Peter Gordon; Spalding Gray; Alberto Guatti; Liz LeCompte; Anthony McCall; Ruth Maleczech; Pauline Oliveros; Mary Overlie; Susan Rethorst; Rachel Rosenthal; Michael Smith; David van Tieghem; Sylvia Whitman.

raymonde APRIL
 david BOLDUC
 marcelo BONEVARDI
 louis COMTOIS
 pierre-yves DUPUIS
 jacques HURTUBISE
 paul LACROIX
 lauréat MAROIS
 jean McEWEN
 richard MILL
 omer PARENT
 judit REIGL
 milly RISTVEDT-HENDEREK
 louise ROBERT

galerie joliet

24 st-cyrille ouest, québec, qué. G1R 2A4
 (418) 529-3308

PARACHUTE, revue d'art contemporain
 présente
le premier volume des
éditions PARACHUTE

PIERRE BOOGAERTS

NEW YORK, N.Y.

éditions PARACHUTE

Pierre Boogaerts: New York, N.Y.

format: 7" x 10" - 17.8 x 25.5 cm
 208 pages, noir/blanc
 Tirage de 500 exemplaires numérotés de 1 à 500 et répartis comme suit: 10 exemplaires, numérotés de 1 à 10 contenant une série supplémentaire de quatre photographies originales signées; 50 exemplaires signés et numérotés de 11 à 60; 440 exemplaires numérotés de 61 à 500.

Disponible aux éditions PARACHUTE, C.P. 730, succursale N, Montréal, Canada, H2X 3N4 au prix de \$15.00 (plus frais postaux).

Galerie **TREIZE**¹³

Expositions à venir

Pierre Léon-Tétreault, pastels et bois récents, 13 mai au 14 juin 1980
 François Charron, oeuvres sur papier, 15 juin au 12 juillet 1980
 Monotypes: artistes de la galerie, 13 juillet au 1er août 1980

Artistes

François Charron
 Denis Demers
 Albert Dumouchel
 Marie Forget
 Denis Juneau

Raymond Lavoie
 Lucie Laporte
 Jean-François L'Homme
 Alex Magrini
 Robert Savoie
 Jean-Pierre Séguin
 Francine Simonin
 Pierre-Léon Tétreault
 Richard Max Tremblay

4015, rue Drolet, Montréal, Québec H2W 2L3 Tél.: 514-288-5903 Directeur: Antoine Blanchette Heures d'ouverture: du mardi au dimanche, de 12 à 18 heures

MUSICWORKS

30 Saint Patrick Street Toronto



renegade activity in
musical canada

Subscriptions for 6 issues are \$5.00 in North America,
 \$7.00 elsewhere & \$10.00 for institutions.

JEAN BLODGETT a été conservatrice d'art Inuit à la Winnipeg Art Gallery de 1975 à 1979 et est auteur de nombreux catalogues et articles sur l'art Inuit; elle vit à Ottawa.

GEORGES BOGARDI est un artiste et critique vivant à Montréal; il enseigne à l'Université Laval à Québec.

PIERRE BOOGAERTS et **MICHEL DENÉE** sont deux artistes d'origine belge, vivant à Montréal.

REGINA CORNWELL est un critique vivant à New York. Elle écrit pour *Artforum* et *The Drama Review*. Elle travaille également comme conseiller en cinéma, vidéo et photographie; elle vient de publier *Snow Seen: The Films and Photographs of Michael Snow* (PMA Books, 1980).

CHANTAL DARCY-LETTE vit à Paris et est directrice de la Galerie Shandar et productrice des disques Shandar.

NICOLE DUBREUIL-BLONDIN est professeur agrégé, directeur du département d'Histoire de l'art de l'Université de Montréal. Va publier bientôt aux presses de l'Université de Montréal un livre intitulé: *LA Fonction critique dans le Pop Art américain!*

RAYMOND GERVAIS s'intéresse activement aux musiques du monde depuis plusieurs années (organisation de concerts, pratique instrumentale). Artiste multidisciplinaire, il travaille principalement à la réalisation de performances et d'installations audio-visuelles. Il collabore à la revue *PARACHUTE* depuis les débuts.

BRUCE FERGUSON vit à Montréal et a organisé l'exposition canadienne de la Biennale de Venise 1980.

ANDRÉ LESSARD est architecte et il vit à Toronto.

MICHAEL MITCHELL est un photographe vivant à Toronto. Il a obtenu sa maîtrise à l'Université de Toronto et est auteur de *Monsters of the Gilded Age: Photographs by C. Eisenmann* (Gage Press, 1979).

RENÉ PAYANT est professeur au Département d'Histoire de l'art de l'Université de Montréal; il a collaboré à diverses revues d'art et de théorie (*Vie des Arts*, *Arts Canada*, *Revue d'Esthétique*, *Degrés*, *Journal canadien de recherche sémiotique*). Il s'intéresse particulièrement aux questions de sémiotique. Il collabore régulièrement à la revue *PARACHUTE*.

RAMON PELINSKI, né en Argentine, études en philosophie et en musique en France, Pologne, et Allemagne; co-organisateur de l'exposition *Cultures du monde et art moderne* (Munich, 1972). Spécialiste en musique Inuit, en analyse musicale à l'aide de l'ordinateur, en musiques interculturelles au 20e siècle. Livres: *Die weltliche Vokalmusik Spaniens am Anfang des 17. Jahrhunderts* (Tutzing, 1971), *Inuit Songs from Eskimo Point* (Ottawa, 1980). En préparation: *Études sur la culture musicale des Inuit Caribou* (1980). Professeur à la Faculté de Musique de l'Université de Montréal.

VIVIANE PROST est une artiste vivant à Montréal.

RICK RHODES est un critique d'art vivant à Toronto.

ALAN SONDHEIM est un artiste et écrivain américain vivant à Montréal.

THÉRÈSE ST-GELAIS fait actuellement sa maîtrise à l'Université de Montréal. Elle s'intéresse particulièrement à l'art des femmes.

MICHÈLE SAINT-HILAIRE est québécoise et vit à Paris. Elle fait un doctorat à l'École Pratique des Hautes Études à Paris avec Christian Metz.

Vous trouverez PARACHUTE:

ALLEMAGNE

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

ANGLETERRE

NIGEL GREENWOOD BOOKS LTD., 41 Sloane Gardens, London SW1

INSTITUTE OF CONTEMPORARY ARTS, 12 Carlton House Terrace, London SW1

IAN SHIPLEY (BOOKS) LTD., 34 Floral Street, Covent Garden, London WC2E 9DJ

ROBERT SELF, 50 Earlham Street, Covent Garden, WC2 London

BELGIQUE

GALERIE VEGA, Manette Repriels, 5, rue de Strivay, 4051 Plainevaux (Liège)

I.C.C., Meir 50, 2000 Antwerpen

LIBRAIRIE POST-SCRIPTUM, 70, rue de l'Arbre-Béni, 1050 Bruxelles

CANADA

Vous trouverez la revue PARACHUTE dans les librairies de Montréal, ou dans les galeries, librairies et musées suivants à travers le Canada:

LES BOUQUINISTES, 392 est, rue Racine, Chicoutimi, Qué. G7H 1T3

GALERIE GANDALF, 4278, rue St-Denis, Montréal, Qué. H2J 2K8

GALERIE GILLES GHEERBRANT, 307 ouest, rue Ste-Catherine, Montréal, Qué.

GALERIE TREIZE, 4015, rue Drolet, Montréal, Qué. H2W 2L3

LE CAMELOT, 1191, Carré Phillips, Montréal, Qué. H3B 3C9

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN, Cité du Havre, Montréal, Qué. H3C 3R4

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, 3400, ave du Musée, Montréal, Qué. H3G 1K3

YAJIMA/GALERIE, 1434 ouest, rue Sherbrooke, Montréal, Qué. H3G 1K4

GALERIE JOLLIET, 24 ouest, boul. St-Cyrille, Québec, Qué. G1R 2A4

LIBRAIRIE AU GRIBOUILLAGE, 241-B, rue Champlain, St-Jean, Qué. J3B 6V7

MUSÉE DU QUÉBEC, Parc-des-Champs-de-bataille, Québec, Qué. G1S 1C8

TABAGIE GIGUÈRE, 59, rue Buade, Québec, Qué. G1R 4A2

FOREST CITY GALLERY, 213 King Street, London, Ontario N6A 1C9

LIBRAIRIE DE LA CAPITALE, Centre national des arts, 75, rue Elgin, Ottawa, Ontario K1P 5B8

GALERIE NATIONALE DU CANADA, rues Elgin & Slater, Ottawa, Ontario K1A 0M8

ART MÉTROPOLE, 217 Richmond Street West, Toronto, Ontario M5V 1W2

LE BOUQUINEUR, 1222 Robson Street, Vancouver, B.C. V6E 1C1

NOVA GALLERY, 1972 West 4th Ave, Vancouver, B.C. V6J 1M5

OCTOPUS BOOKS LTD., 2250 West 4th Ave, Vancouver, B.C. V6K 1N8

BOOK SHOP, WINNIPEG ART GALLERY, 300 Memorial Blvd, Winnipeg, Man. R3C 1V1.

A PAIR OF TRINDLES BOOK SHOP, Lower Water St., Halifax, N.S. B3J 1W5

ATLANTIC NEWS, 5560 Morris St., Halifax, N.S. B3J 1C2

NOVA SCOTIA COLLEGE OF ART & DESIGN, Library, 5163 Duke Street, Halifax, N.S. B3J 3J6

ÉTATS-UNIS

ALBRIGHT-KNOX ART GALLERY, 1285 Elmwood Ave, Buffalo, NY 14222

A.R.C., 91 Yester Way, Seattle, WA 98104

ART RESEARCH CENTER, 922 E. 48th Street, Kansas City, MO 64110

ARTWORKS, 66 Windward Ave, Venice, CA 90291

BOOKS & CO., 939 Madison Ave., New York 10021

BOOKSPACE, 3262 N. Clark St., Chicago, ILL 60657

CODY'S BOOKS, 2454 Telegraph Ave, Berkeley, CA 94704

HALLWALLS, 30 Essex Street, Buffalo, NY 14213

JAAP RIETMAN, INC., 167 Spring Street, New York 10012

NEW MORNING, 169 Spring Street, New York 10012

PRINTED MATTER, 7 Lispenard Street, New York 10013

RIZZOLI, 712-5th Ave, New York 10019

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

ASSOCIATION GALERIE ARLOGOS, 1, rue Santeuil, 44000 Nantes

JEAN FOURNIER, 22, rue du Bac, 75007 Paris

GALERIE YVON LAMBERT, 5, rue Grenier-Saint-Lazare, 75003 Paris

GALERIE SHANDAR, 40, rue Mazarine, 75006 Paris

LA HUNE, 170, boul. Saint-Germain, 75006 Paris

LA MACHINE À LIRE, 13, rue de la Devise, 33000 Bordeaux

LIBRAIRIE FLAMMARION, Centre Beaubourg (Georges Pompidou), 75004 Paris

LIBRAIRIE DIFFÉRENCE 2, 47 rue des Tables-Claudiennes, Lyon 1er

L'OLLAVE - Galerie/Librairie/Édition, 58, rue Tramassac, 69005 Vieux-Lyon

HOLLANDE

ATHENEUM BOEKHANDEL, Spui 14-16, Amsterdam

DE APPEL, Brouwersgracht 196, Amsterdam

OTHER BOOKS AND SO, Herengracht 259, Amsterdam

ROBERT PREMSELA BOEKHANDEL, Van Baerlestraat 78, Amsterdam

ITALIE

CENTRO INTERNAZIONALE BRERA, via Formentini 10, 20121 Milano

UGO FERRANTI, via Tor Millina 26, 00186 Roma

SCHEMA, via Vigna Nuova 17, 50123 Firenze

STUDIO G7, via Vald'Aposa 7C, 40123 Bologna

ZONA, via S. Nicolo 119r, 50125 Firenze

PADIGLIONE D'ARTE CONTEMPORANEA, Galleria Arte Moderna, Via Palestro 16, 20121 Milano

SUISSE

ÉCART, a/s John Armleder, 6, rue de Plantamour, Genève CH 1201

GALERIE RB, 18, rue de Lausanne, 1700 Fribourg

KRAUTHAMMER BUCHHANDLUNG, Predigerplatz 26, Postfach, 8025 Zürich

