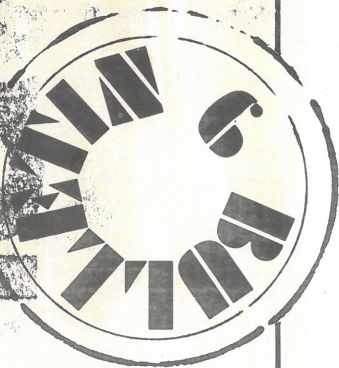


La Chambre Blanche



LA CHAMBRE BLANCHE INC.
549, BOUL. CHAREST EST
QUÉBEC, QC. G1K 3J2
TÉL.: (418) 529-2715

Juin 1981



L'événement
Discours/Art - App...
Regard sur l'art ad...
CHAMBRE BLANCHE INC.

LA CHAMBRE BLANCHE
549 Boul Charest est
Québec G1K 3J2
Tél. (418) 529-2715

La Chambre Blanche est une galerie communautaire sans but lucratif. Fondée en 1978, elle regroupe des personnes ayant en commun la volonté de partager un lieu de rencontre, d'échanges, de création et d'expérimentation en art actuel. La Chambre Blanche est subventionnée par le Conseil des arts du Canada, le Ministère des affaires culturelles et par les cotisations des membres.

COTISATIONS ANNUELLES

abonnés: \$5.00
membres associés: \$20.00

PRÉSIDENTE

Louise Viger

SECRÉTAIRE ADMINISTRATIVE

Francine Guay

COLLABORATEURS

Chantal Boulanger, Marie Carani,
Céline LeMay, Jean-Thierry Maertens,
Richard Martel, Robert Richard,
Lionel Rothkrug, Jean Tourangeau,
Sylvie Tourangeau, Louise Viger,
Paul Warren

CONSEIL DE RÉDACTION

Raymonde April, Fabienne Bilodeau,
Chantal Boulanger, Serge Murphy,
Danielle Roy, Louise Viger

PHOTOGRAPHIE

Lise Bégin, Fabienne Bilodeau

GRAPHISME

Denis Cormier

MISE EN PAGE

Denis Cormier, Helga Schlitter

Les auteurs sont responsables de leurs textes et ceux-ci ne représentent pas nécessairement les opinions de la Chambre Blanche

Tous droits réservés

Dépôt légal 2ème trimestre 1981

PHOTO COUVERTURE

Extrait du film:
"Le cabinet du docteur Caligari",
Tiré du Histoire illustrée du cinéma muet,
Marabout Université.

Avant-propos

L'art actuel valorise l'événementiel, le faire. La Chambre Blanche comme seul lieu alternatif à Québec se doit d'élargir ses préoccupations hors du champ de l'objet pour témoigner d'une pluralité "d'attitudes", notamment celle de la critique. Ainsi ce bulletin no. 9 rend compte d'une volonté d'aborder la création tant du point de vue des conditions qui la font éclore que de celui de ses dérivés, comme le texte par exemple. D'où cette investigation de l'art allemand qui en documentant ses divers champs d'activités, de la musique au cinéma, instaure un nouveau concept d'exposition.

Car faire de l'art aujourd'hui c'est, tant pour l'artiste que pour le spectateur, se placer en situation de décloisonnement.

Sommaire

L'ÉVÉNEMENT DANS L'OEUVRE:

3 L'ESPACE DU JEU

Jean-Thierry Maertens
Sylvie Tourangeau
Robert Richard
Louise Viger

12 L'ÉCRITURE EN ÉVÉNEMENT

Chantal Boulanger

DISCOURS/ART:

13 JEAN TOURANGEAU BY JEAN TOURANGEAU

Jean Tourangeau

14 DU CRITIQUE D'ART

Marie Carani

REGARD SUR L'ART ACTUEL ALLEMAND:

16 RETOUR DE L'EXPRESSIONNISME? L'ESPRIT ALLEMAND

Paul Warren
Richard Martel
Lionel Rothkrug

DOSSIER:

22 EN PLUSIEURS TABLEAUX: LE COMITÉ D'ÉTUDE DE LA POLITIQUE CULTURELLE FÉDÉRALE (APPLEBAUM-HÉBERT)

Céline LeMay

24 POSITION DE LA CHAMBRE BLANCHE

L'événement dans l'oeuvre

L'espace du jeu⁽¹⁾

Participants à la table-ronde: "l'espace du jeu", 22 février 1981:

ROBERT RICHARD (Ottawa): boursier du conseil de recherches en Sciences humaines du Canada. Collaborateur à Vie des Arts et à Parachute.

JEAN-THIERRY MAERTENS (Québec): professeur-chercheur à l'Institut supérieur des Sciences humaines de l'Université Laval.

SYLVIE TOURANGEAU (Montréal): réalise des performances depuis 1977.

LOUISE VIGER (Québec): artiste et membre actif de la Chambre Blanche.

ANIMATRICE: DANIELLE ROY

Pour une psychanalyse de la démarche artistique

PAR JEAN-THIERRY MAERTENS

Cette communication ne peut être qu'une approche; il est en effet périlleux de transposer une pratique essentiellement individuelle comme la psychanalyse dans une théorie qui puisse rendre compte d'une culture.

Nous retiendrons ici, dans un premier temps, une grille proposée par la psychanalyse et nous tenterons ensuite de montrer comment elle permet de catégoriser certaines expressions artistiques et d'éclairer quelques-uns des problèmes de ces expressions, l'idée de base qui nous guidera étant que la démarche artistique comme toute autre démarche culturelle est liée à la métamorphose originelle qui fait d'un nouveau-né un petit d'homme, cette métamorphose étant particulièrement répétée dans la démarche créatrice de l'artiste (par opposition à la démarche scientifique qui tend à la nier).

Métamorphose en effet que la suite d'étapes que le foetus doit parcourir pour mériter son humanité. Le voici tout d'abord dans le ventre de sa mère; degré zéro dirons-nous: tout est alors donné ou presque mais rien ne se passe; aucune distinction entre sujet et objet, aucune expérience de l'autre, une jouissance totalement narcissique, pour autant que ces mots aient quelque sens à être projetés sur cette situation. Vient le moment de la naissance: soudaine rupture d'avec ce milieu utérin et fusionnel qui prend soudain une dimension au moment même où il est perdu. Naît alors dans le nouveau-né un stade "autique": à défaut de vivre dans le ventre de sa mère il en vit au moins le fantasme dans l'angoisse suicidaire de l'avoir perdu: stade de l'objet interne; ce ventre maternel fantasmé. Stade

univoque: le nouveau-né ne vit qu'avec lui-même, tout le reste est fantasme et ramené à cet objet perdu ou plus exactement même à la perte (car c'est de celle-ci seulement que l'enfant fantasme, non de ce qu'il a perdu et qu'il ignore). Degré un dirons-nous, où l'enfant est seul, insociable, replié sur lui-même au point d'en mourir s'il reste à ce stade ou d'en devenir "autiste". Seule règne en effet à ce stade la pulsion de mort. Puis, progressivement, à force d'être confronté à des objets extérieurs à lui, l'enfant finit par accepter de vivre avec eux (sein, pouce, poupée, etc): découverte de l'autre si l'on peut dire, acceptation de la dialectique sujet vs objet. Mais en l'occurrence l'autre et l'objet n'existent qu'investis du fantasme autique de l'enfant qui, au lieu de porter sur l'objet perdu se déplace au moins sur des objets réels et extérieurs. C'est le stade sémiotique (il y a des signes mais en dénnotations, sans connotations possible). Au moins une certaine pulsion de survie apparaît qui arrive à établir un certain compromis avec la pulsion de mort. Stade deux, dirons-nous: l'enfant et son objet créé. Et la métamorphose s'achève dans un stade où l'enfant perçoit que l'objet extérieur qu'il a investi de son fantasme a une existence indépendante de ce fantasme: la mère qu'il fantasme, le sein qu'il accepte ou repousse, l'autre à sa propre vie autonome, indépendant de l'enfant voire même dépendant d'un tiers: maman n'est pas à moi, elle est aussi à celui-là qu'on nomme père. Stade trois dirons-nous: L'enfant, l'objet et le tiers. Stade du symbolique où l'objet n'est pas ce que l'enfant fantasme de lui mais ce que d'autres que lui en font: objet posé, codé, subsistant en connotation.

Or cette métamorphose, si elle ne peut se réaliser qu'avec toute l'énergie dans l'individu de la pulsion de survie, ne s'achève cependant qu'avec le con-

cours d'une énergie sociale: l'imaginaire et ses surmoi qui vont à la rencontre de la pulsion de survie et l'aident à se satisfaire des objets posés par le social. C'est dire que deux types d'échecs peuvent se rencontrer dans cette métamorphose: ou un blocage de l'individu aux stades inférieurs, autique ou sémiotique ou une insuffisance d'imaginaire social qui empêche l'accès au symbolique de se faire et laisse l'individu inhibé. Rien ne se fait d'ailleurs une fois pour toutes en la matière et l'on peut dire qu'à des degrés divers, toute démarche culturelle est la reprise parfois obsessionnelle de cette métamorphose originelle. Comme le champ sémiotique potentiel se rétrécit progressivement de l'objet interne à l'objet créé et de celui-ci à l'objet posé, créant le forços et le refoulé, il se produit une sorte de va-et-vient où l'individu replonge ou régresse à un stade antérieur comme pour se ressourcer (et la démarche artistique est nettement de ce style) à moins que l'individu redoute les traumatismes qui marquent le passage d'un stade à l'autre et se replie dans le symbolique pur (la démarche scientifique étant de ce style). On distinguera, à partir de ce point de vue, la création de la production, la première supposant un ressourcement au stade autique ou à tout le moins sémiotique, la seconde se satisfaisant du stade symbolique. Même genre de distinction entre l'énonciation et l'énoncé, le geste et la trace, certaines manifestations symboliques se satisfaisant de l'énoncé et de la trace; d'autres au contraire veillant à l'énonciation et à la gestation fondatrice ou à la présence de l'énonciateur avec tout son fantasme dans la perdurance de l'énoncé.

(1) Ces textes sont la retranscription fidèle des communications entendues lors de la table ronde, l'espace du jeu (sauf celles de J.T. Maertens et R. Richard).



de g. à d. S. Tourangeau, J.T. Maertens, D. Roy, R. Richard, L. Viger

Je voudrais prendre, pour illustrer cette théorie, un exemple de création artistique au long de son histoire. Il s'agit de la danse funéraire.

Voici donc, en société sauvage, un homme qui meurt. Aussitôt sa veuve, pour ne prendre qu'elle, perdant avec son mari le signifiant qui lui permet de circuler dans l'ordre symbolique, régresse au stade autique et la pulsion de mort l'envahit jusqu'au suicide: le satif indien en est la ritualisation: le mari est devenu pour elle un nouvel objet interne qu'elle ne peut expulser (la société ne faisant rien d'ailleurs pour l'y aider). Mais il arrive que la veuve s'en tire et passe au stade sémiotique: elle exprime par cris ou par transes son angoisse mais, de l'exprimer, s'en libère déjà, même si personne ne comprend ses cris ni n'est capable d'analyser les mouvements de ses transes. Vient alors le troisième stade: les hommes battent le tambour et la transe devient danse, les femmes battent des mains en rythmant les cris et ceux-ci deviennent chant funèbre en honneur du défunt qui devient soudain personnage imaginaire. À ce moment, il y a réellement expression artistique: la veuve a régressé pour puiser dans ses ressources autique et sémiotique une expression que l'imaginaire social contribue à rendre symbolique.

Les sociétés chrétiennes ont refusé de manière générale cette régression de la veuve aux stades premiers de sa métamorphose. Ce n'est pas le lieu ici d'en développer les raisons: en gros, le christianisme, en s'écartant du corps et de son érogène, en même temps d'ailleurs que les modes de production qui lui sont liés, ne peut tolérer d'expression artistique qui puise de la sorte dans

le pulsionnel. Or, dans ce cadre, existe une expression artistique en continuité apparente avec la danse sauvage, j'ai parlé de la "danse des morts". Analysons le phénomène. Il y a à première vue, chez l'artiste qui produit cette oeuvre, une volonté de contester le symbolique en place: c'est en effet pour lui l'occasion de ridiculiser les pouvoirs ecclésiastiques et politiques en les peignant égaux aux plus misérables devant la mort. L'artiste rêve peut-être d'un autre monde mais il a à peine à puiser son inspiration dans un quelconque stade sémiotique; il lui suffit de se situer dans l'ordre symbolique et d'en contester les éléments. Il est d'ailleurs si peu sémiotique que sa peinture sera aussitôt récupérée par l'imaginaire chrétien et ses prédicateurs qui en feront l'illustration de l'enfer ou du purgatoire. Au surplus, l'artiste qui peint une danse des morts ne la danse pas, à l'opposé de la veuve sauvage, son énonciation est singulièrement réduite; par contre il supplée à cette absence par un énoncé qui subsistera longtemps après lui: son oeuvre existe encore aujourd'hui. L'artiste subvertit la société mais il est donc en même temps piégé par elle: son corps et les pulsions qu'il recèle font à peine partie de son inspiration. Et le corps est si peu compromis dans l'affaire que ce ne sont que des squelettes qui dansent. On ne peut nier à cette danse des morts une valeur artistique: l'auteur y domestique réellement son angoisse de la mort et produit son oeuvre en dialectique contre sa propre pulsion de mort et il peut s'appuyer sur un imaginaire social, contestataire ou chrétien, pour produire ses signes; son art est cependant décorporisé, d'être davantage oeuvre que geste, énoncé qu'énonciation, squelette que corps. L'académisme n'est pas loin.

La société contemporaine ne danse plus autour du défunt et ne peint plus de danse de la mort. Il n'y a plus aucun imaginaire social et si la veuve et les endeuillés régressent à l'autique dans leur mélancolie, il suffit d'une pratique des psychologues ou psychiatres pour les remettre dans l'ordre symbolique. Effectivement, tout est devenu pratique autour du mort; pratique des médecins qui poussent le malade jusqu'au dernier retranchement pour qu'il n'ait plus rien à mourir; pratique des thanatologues qui se préoccupent de faire un "beau" cadavre, pure simulation de vivant (art réduit effectivement à la simulation à défaut de puiser dans l'imaginaire). Il n'y a guère de place pour l'artiste en ce domaine, sinon quelques statuaires funéraires et plus ou moins érotiques autour des monuments de cimetières: comment y aurait-il place pour lui quand tout retour à l'autique et au sémiotique se traite à coup de pilules et que tout imaginaire social est réduit à la simulation. Dans une société de pratiques, l'artiste ne peut être qu'un marginal.

Cette conception du dynamisme culturel et en particulier artistique, à la fois comme va-et-vient du désir de l'autique au symbolique et comme rencontre de ce désir avec l'imaginaire social, peut sans doute permettre l'élaboration d'une grille d'analyse du phénomène artistique au Québec. On peut sans doute affirmer, sur cette base, que l'artiste québécois des générations précédentes n'a guère pu accomplir sa métamorphose en accédant au symboli-

que étant donné que l'imaginaire social qui aurait pu y contribuer était l'imaginaire anglais. L'artiste québécois s'est dès lors replié dans le stade autique ou dans le sémiotique, sans réelle expression culturelle et l'explication du nombre relativement important de suicides dans les milieux artistiques québécois pourrait trouver là son explication: le stade autique est celui de la pulsion de mort: l'artiste y dispose d'un puissant objet interne mais il n'a pas les mots pour le dire et meurt de ne point pouvoir s'en libérer. Au surplus, si les deux premiers stades (autique et sémiotique) on pour étalon le corps-mère au moins fantasmé alors que le troisième (symbolique) suppose l'apparition du "père" (ce tiers qui dispose de la mère autant que l'enfant) on peut dire que l'artiste québécois en est resté au stade maternel que confirme d'ailleurs le mariage des familles de l'époque et le rôle d'un imaginaire chrétien qui a maintenu la société à ces stades. À cet égard l'artisanat dont on surfait la réputation à défaut de s'intéresser à de réelles oeuvres d'art n'est que le cache-misère d'une absence de création artistique. S'il mérite quelque attention c'est qu'on y retrouve en effet, dans un monde de production industrielle, la marque de l'énonciation, du geste initiateur, mais ce geste est bien davantage producteur que créateur. Toute l'admiration qu'on porte à l'artisanat québécois n'est qu'une façon de ne pas reconnaître le véritable problème: l'absence de création proprement artistique et des conditions favorables à cette dernière. Les temps changent sans doute: un imaginaire social proprement québécois se met en place dans lequel l'artiste peut ou pourra bientôt puiser les mots et les objets susceptibles de représenter son désir. Reste à savoir si,

d'avoir été si longtemps materné, l'artiste québécois pourra accepter la castration que représente fatalement, dans son expression, la mise en objets posés et codés de l'objet interne avec lequel il a si longtemps vécu. C'est là sans doute le défi actuel de l'artiste d'ici. Il ne suffit pas d'exprimer du sémiotique: on sait que le québécois, depuis des siècles, en a à revendre; il s'agit de faire passer cette expression au plan symbolique: comment faire de la transe une danse, de la performance un théâtre, de l'écriture du corps une écriture d'encre.

La grille psychanalytique proposée permet également de catégoriser les différentes expressions artistiques, non certes pour attribuer à l'une plus qu'à l'autre une supériorité quelconque mais pour repérer en chacune la plus ou moins grande possibilité offerte au va-et-vient entre autique et symbolique et à la rencontre de l'imaginaire social.

La danse, toute expression symbolique qu'elle soit, puise davantage que l'architecture - pour prendre une expression opposée - dans les ressources de l'autique. En elle énonciation et énoncé coïncident et meurent l'un et l'autre en même temps, sans traces, la pulsion de mort ainsi plus présente. En elle encore le corps est présent avec ses pulsions et s'il lui arrive de se soumettre au code le plus exigeant tel qu'on le pratique dans maints ballets classiques, il reste que la relance de la danse est dans le retour au pulsionnel et à la transe. On pourrait donc laisser la danse en parallèle au stade autique, non qu'elle reste à ce stade mais parce qu'elle s'y ressource.

Le théâtre vit davantage que la danse l'expérience de l'objet posé. L'auteur peut sans doute y livrer son désir mais l'énonciation disparaît en l'occurrence dans l'énoncé et ce dernier ne devient énonciation que du désir des autres acteurs et metteurs en scène. Le corps de l'auteur se perd dans son texte d'abord puis dans le corps des autres interprètes. Il n'y a pas de danse possible sans l'autique du danseur; il y a du théâtre possible dans le corps de l'auteur. Au moins cette expression artistique reste-t-elle corporelle dans la mesure où le corps des autres assurent le va-et-vient nécessaire de l'autique au symbolique dans la mise en scène et la performance.

La poésie se situe encore à un autre niveau dans la mesure où le texte écrit

décorporise l'auteur. Il peut certes, tant qu'il est vivant, lire lui-même sa poésie et y réinvestir son corps et ses pulsions mais traduire son corps en mots (et non en gestes comme le danseur) est en même temps se trahir soi-même, le mot n'étant pas simple dénotation d'une pulsion individuelle mais simultanément connotation dans une chaîne signifiante qui échappe à l'auteur et à son énonciation. Les surréalistes ont bien tenté de casser cette chaîne et maintes écrivaines y prétendent aujourd'hui avec leur écriture du corps et du non-refoulement: ce sont là certes d'importantes balises pour un ressourcement, il reste que le refus de la castration qui les anime détourne l'oeuvre d'art de la rupture qu'elle porte en elle.

Plus éloignée du corps, la peinture. Elle en fut très proche sans doute dans les sociétés sauvages tatouées dans la mesure où le corps portait sa propre peinture, unifiant de la sorte énonciation et énoncé; il est sans doute vrai que le peintre produit corporellement son tableau et il n'est pas nécessaire de recourir au body painting pour assurer cette corporéité. Mais une fois le tableau achevé et ex-posé, il n'est plus que dé-corps. Serait-ce cette obsession du corps qui explique la part importante de peintures de nus et l'art abstrait ne serait-il pas l'écho de ce morcellement du corps éclaté propre à cette expression artistique? Alors que le dramaturge livre un énoncé pour qu'il redevienne énonciation, le peintre livre un énoncé qui restera comme tel, objet de regards voveurs et critiques qui vérifieront d'abord l'application des codes (harmonies des couleurs, proportions des lignes, etc) avant de reconnaître le reste d'une pulsion réelle au corps du peintre.

À l'extrême sans doute l'architecture dans la mesure où l'artiste est soumis à un tel code et à de telles exigences fonctionnelles et techniques que son art disparaît souvent dans le symbolique et dispose de peu de possibilités du va-et-vient ressourçant.

Chaque expression artistique peut donc se définir à partir de sa plus ou moins profonde approche avec le corps et les stades de sa métamorphose et sans doute peut-on rêver d'une interdisciplinarité où une sorte d'art total ou de spectacle total permettraient à chaque expression de profiter de la plus grande corporéité des autres. La Chambre blanche, comme carefour interdisciplinaire, permet sans doute cette expérience □

Nous ne reproduisons pas ici les termes de la discussion qui suivirent les tables rondes.



Jeu

Le Jeu

Le Jeu: de contiguité en contiguité
de similitude en similitude
de concordance en discordance

métonymiquement-métaphoriquement

JOUER

Je suis ENJEU

Je/ ne joue pas à être
Je/ ne joue pas aux personnages
Je/ ne joue pas avec quelque chose

Il n'y a pas de faux semblant-----

Les paysages s'absentent sous mes yeux--Les paysages s'absentent sous mes (N.B.)

LAISSER JOUER

Le jeu comme mouvement de laisser ouvrir par un processus, un appel, un désir.

Le jeu s'éclabousse mais ne se définit pas. Il ne circonscrit pas les lieux mais en multiplie les variantes, les constructions, les territoires. Des lieux qui se constituent dans des systèmes plus ou moins complexes, plus ou moins durables, plus ou moins fugitifs avec des approximations plus ou moins calculées.

"A ce moment là, je n'ai plus de rôle?
Pas de formes, pas d'âge!!!
Quand suis-je?"

Le jeu, une espèce d'activité à vide qui relève plutôt d'une tendance irrésistiblement poussée à se déclencher par des facteurs internes, qui se transforment en composantes des schèmes de comportements appris, acquis ou innés.

"Quand suis-je là?"
"Dis-moi Luana la différence est-elle située dans la manière? Est-ce que jouer s'apprend?
Est-ce que regarder s'apprend?"

Je passais des jours à (R.A.)

Le jeu comme prétexte et totalité; la boucle se referme et se dénoue sans situation consommatoire. Le jeu forme ses propres structures il est sa propre activité consommatoire. Ailleurs et ici le ludique joue des tours, des tangentes, des possibles. Les présences s'insinuent. L'attitude s'universalise.

"Mes doigts froissèrent l'extrémité des feuilles, je fus étonné qu'elles ne disparurent pas au toucher".

Mishima

par SYLVIE TOURANGEAU

Le jeu n'a pas de modèle, il tend à l'élasticité du centre pulsionnel et intentionnel. Le jeu permet l'ouverture du processus de création, le questionnement de mes comportements intrinsèques et extrinsèques à l'action de jouer, le questionnement de mes schèmes mentaux, le questionnement de mes structures de perception et d'apprentissage.

"Franceline, j pense que le jeu relie un va et vient avec l'environnement et mes présences; j'ai l'impression que j'essaie de rendre visible un monde invisible."

Le jeu est un système qui se transforme dans le temps et dans l'espace, corollairement aux changements de rapports et d'attitudes que je modifie en interrogeant mes propres réflexes dans mes actions, au cours d'un processus de création. Le jeu est un procès de distanciation et d'identification par le fait que je choisis les signes à laisser jouer et qu'avec mon historicité je me permets une approximation incessante de mes propres codes, structures, attitudes et présences.

Le soi voyage. La beauté se déplace, Le soi voyage. La beauté se déplace. Le

"Quand je séduis je ne joue pas nécessairement".

Le jeu me permet d'être perplexe envers moi-même, de mettre en relation les événements qui deviennent des signes qui ouvrent ou ferment des trajectoires et des notions de "possibles". Le jeu est donc prémonitoire puisque toute oeuvre a ses événements implicites.

"L'efficacité des signes ou Nicole pour toujours".

Le jeu me permet d'en arriver à la relativité de ma culture, (à capter des ondes vitales au delà de la culture apprise) (C.B.) et à un engagement consenti de
mon corps/mémoire
mon corps/trace
mon corps/signé.

"Est-ce que me propulse hors de moi?" (S.M.)

Le jeu a ses propres indices de continuité, la notion de "possibles" s'agrandit.

"Louis m'aime t'il?"

Tout se répond
ici et maintenant

Je me retrouve

PHOTO
Frank Na, "Colin-Maillard", action, 26 avril 79
Tiré du catalogue "Premier symposium international d'art performance de Lyon", Presses du Cirque divers, Liège, 1979



L'événement

par ROBERT RICHARD

Cet anneau qui en toi semblait conçu
comme se réfléchit une lumière,
mes yeux l'ayant un moment contemplé,
dedans son aire, à sa même couleur,
il me parut de notre image peint;
adonc en lui se mit toute ma vue.

Tel s'attache et se cloue le géomètre
à mesurer le cercle, et ne ravise
le principe de quoi il s'embesogne,

tel me tenait la vision nouvelle:
je voulais voir comment l'image au
cercle se put conjoindre, et comment
lieu y trouve;

mais à ce vol ne suffisaient mes ailes:
quand mon esprit fut frappé par un
foudre qui son souhait lui portait ac-
complis.

Ci défailloit ma haute fantaisie; mais tu
virais et pressais mon vouloir comme
une roue au branle égal, amour

qui mènes le soleil et les étoiles.

(Dante, *Paradis*, Chant XXXIII)

De croyant à la cause et à l'effet, on
oublie toujours le principal: l'événement
même. On a établi qu'il y a l'auteur
d'une action, on a supposé encore une
fois quelque chose qui a été fait.

(Nietzsche)

Je cherche ici un savoir sur l'événement.
Ont parlé d'événement: Lucrèce,
Dante, Nietzsche, Xénakis, Aquin - en-
fin, chacun peut dresser sa liste. Ne
manquent pas les penseurs qui se sont
vus aspirés par l'événementiel. C'est le
plus petit angle possible, la vision de
Dieu, vision de l'amour, la multiplicité
de petites occurrences, la révolution,
selon. Le savoir sur l'événement est
probablement un savoir sur le fragment,
sur le fragment pur, celui qui ne se
rattache à aucun tout, ni à lui-même.

Or, pour un tel savoir, je veux ici
proposer un parcours vers une épistémologie
sexuée - vers le mot ou le message
sexué, vers la ligne ou l'arête érotisée.

En début, coup d'oeil du côté de
Descartes dont je cite un passage bien
connu de la septième des *Règles pour la
direction de l'esprit*. Descartes se trouve
devant un enchaînement de raisons
ou de proportions qu'il veut assimiler.
La proie de Descartes n'est pas l'événement
comme tel; mais au fil de cette
accélération chère à Descartes, et donc
de la déformation, l'événement se montre.
Alors face à un enchaînement de
proportions Descartes dit:

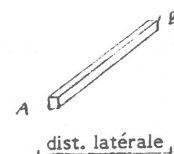
"Aussi vais-je les parcourir plusieurs fois



Andrea Mantegna, *Le Christ mort*, vers 1500

par un mouvement continu de l'imagination
qui voit chaque terme par intuition
en même temps qu'elle passe aux autres,
jusqu'à ce que j'aie appris à passer
si rapidement de la première proportion
à la dernière et qu'il me semble avoir
une intuition simultanée du tout."

La série à assimiler doit donc participer
du visible. On doit pouvoir l'intuitionner
sur son entière longueur. A cette fin
Descartes, on le voit, propose une technique:
le 'cursus velox'. Au juste qu'est-ce
que le 'cursus velox'? Dans le 'cursus
velox', une longueur donnée se trouve
exprimée par une étendue latérale
moindre, comme dans l'exemple de ce
madrier:



L'espace occupé sur la page signifie,
dans le réel, une étendue plus importante.
Plus on accélère, maximisant le raccourci,
plus s'accroît le décalage entre les distances
latérales et longitudinales. Ainsi la vérité
vient-elle s'exprimer dans l'erreur.

Le raccourci raide tend à faire se
col'ncider les deux bouts d'un objet ou

d'un corps quelconque. Le Christ de
Mantegna a su étonner à l'époque - il
est facile de comprendre pourquoi car
ce n'était pas tous les jours que l'on
voyait un Christ dont les pieds venaient
lui taper le menton. Tout le Corps
Souffrant du Christ disparaît, subtilisé
dans l'entrebaillement avare ménagé
par le peintre. Cette Parole qui s'est
faite chair est redevenue, dans le pivotement
saisissant, minimale.

A ce Christ abrégé, il ne reste que
les deux bouts (ou presque): la tête et
les pieds. Il est entièrement exprimé
par ses extrémités - circonscrit par les
limites, par les bornes. C'est-à-dire, la
nomination l'emporte sur ce qui est
nommé, le mot sur la chose. On doit
intuitionner le corps dont il est fait
l'économie; alors que, sur la vérité de sa
souffrance, se met à planer le doute:
oscillation vérité/mensonge -- vertige de
St Thomas.

Retournons à notre madrier dont les
bouts sont A et B. Si l'on poursuit la
rotation jusqu'à ce que A col'ncide avec
B, il en résultera une condensation - non
pas une confusion, mais la réduction
systématique d'une ligne à un ponctuel
épais. Jamais on ne confondra les pieds
avec la tête du Christ. Le classement
des douleurs gagne en netteté ce qu'il
perd en cette immédiateté qui noue la

foi dans le sensible: douleur par l'épine
(la tête), douleur par le clou (les pieds).
Au fond, cette économie du corps que
réalise Mantegna est une prise de position
d'ordre épistémologique. C'est une
façon de voir, de connaître, de nommer
en plein dans l'erreur.

Reprenons la septième Règle. Quel
code y régit la série des intuitions? La
série doit:

- 1) se prêter sur son entière longueur à l'oeil "perspecteur"
- 2) être mince, continue comme un fil - jamais l'épaisseur suspecte, jamais le contrepoint.
- 3) posséder l'étendue minimale du point- idéalement.

Bref, la série doit être courte (ponctuelle), mince, visible. C'est-à-dire, trois lois régissent la série: la loi du visible, du ponctuel, du continu accéléré.

Je ne connais qu'un seul terme qui
satisfasse aux trois exigences de ce code:
l'anamorphose. Diagonalisé, le point se
dédoublé en plein dans l'infinie
variance: la vérité dans l'erreur.

- le point se ramasse entièrement
sur lui-même. Il est sommet et gage de
certitude.

- la ligne (le point qui fuit sous le
regard) disperse, défocalise le 'même':
ambiguïté.

Nous voilà avec, à la fois, le certain
et l'ambigu - appariement que l'on
pourrait traduire ainsi: 'cognosco ergo
non sum' c'est-à-dire 'cognosco' (il y a
un mot, message, connaissance) 'ergo non
sum' (mais son foyer est indécidable).

Qu'est-ce que l'anamorphose? C'est
un 'cursus tardus'. En 'cursus tardus', le
madrier de tantôt occuperait une étendue
plus considérable dans la figuration
que dans la réalité.

Or, la série cartésienne est saisie à
la croisée du 'cursus velox' et du 'cursus
tardus'. Comment fonder les deux 'cursi'
simultanément, comment réunir - de
façon logique - la certitude et l'ambiguïté?
Attention car la question est celle de
l'événement. J'y réponds en posant que
le message accuse un retard sur lui-même.
Dans l'événement, le message accuse un
retard sur lui-même.

Du même coup nous gagnons plusieurs
éclaircissements. Si le message est en
retard/en avance sur lui-même, son
ambiguïté n'est aucunement contingente
(le résultat d'une quelconque imprécision
qu'il serait possible d'éliminer après
entente ou concertation): elle n'est pas
non plus nécessaire, elle n'est pas ce
qui ne peut pas ne pas être, car ce
retard signifie bien que le message est
le pas-encore. J'accorde donc statut
logique à cette ambiguïté.

Le message se précède de tout son
temps de message. (Traduit en termes

spatiaux, nous obtenons: 'le message
est plus court que sa propre longueur'.)

Cette préséance ne veut toutefois pas
dire que le message se dédouble, ni qu'il
répand son unité et gagne du terrain par
rapport au bruit. Il est le pas-encore.
Donc impossible de l'opposer à un non-
message. Ainsi n'y a-t-il que du message
pas-encore, et celui-ci se borde lui-même
depuis l'extérieur: message bordé du message -
ce que l'on peut formaliser comme suit:

message | message

où la barre est le message. On peut lire
cette formalisation ainsi: le message est
l'obstacle au message.

J'utilise toujours, comme canevas, la
citation de Descartes. Je me suis vu
obligé de lier la certitude à l'ambiguïté,
le point à la ligne - et de poser l'auto-
délai comme règle de cette fusion.

Se bordant ou se limitant lui-même,
le message se borde en un temps autre,
ou encore: il est au minimum deux
instants à la fois, s'interférant. Bref, le
message est le cours du temps, il est
l'entropie, il est usure et passage.

Ainsi le message s'infinetise-t-il dans
la rareté - ce qui maximise la certitude,
c'est-à-dire le message devient de plus
en plus signifiant.

Il est donc l'inavouable, l'inaveu. Il
fait trou, car il est le message qui dit:
'il y a de moins en moins de message'.
Or, cela participe du vrai, c'est une
vérité. Mais puisque cela est de moins
en moins dit, de moins en moins avoué,
de plus en plus escamoté, la tromperie
gagne le vrai. Le vrai et le faux se
conjugent.

On peut poser, en transparence sur
l'événement, la flèche de Zénon. Si celle-ci
n'atteint pas la cible, c'est qu'elle est
en retard sur elle-même, et qu'elle n'a
de cesse de ralentir en deçà du stationnaire.

C'est-à-dire, au sujet de la flèche de
Zénon, comme de l'événement, il nous faut
poser la question du mouvement. Quelle
forme de mouvement manifeste une
ambiguïté maximale? Celle qui témoigne
d'un déplacement dans deux sens
diamétralement opposés à la fois -
comme si le madrier de tantôt voyait son
bout A fuir vers le bout B et au-delà,
alors que ce dernier fonçait sur A et
au-delà.

Ni le point fixe, ni celui aléatoirement
placé ne se rattache à ce mouvement.
Plutôt, le mouvement cartésien, mouvement
de la certitude et de l'événement s'articule
au dé-pointillé ralenti - il est contre-
vection.

Donc, est logiquement ambigu, le
mouvement en contre-vecteur. Il s'agit
d'un mouvement nominal, le seul qui
soit impossible à la fois dans le contin-

gent et dans le nécessaire. Je le
schématise naïvement par la séquence
suivante:

A → ← B A → ← B B ← ----> A

En fin de compte, avec le passage l'un
dans l'autre, B et A s'ouvrent en non-
ligne constante ou en contre-ligne.

La flèche ou le madrier s'interfère,
s'use, s'auto-érode car se déplaçant à la
fois en 'cursus velox' et en 'cursus
tardus'. L'intuition de Zénon dit, justement,
que la trajectoire est toujours plus
courte qu'elle-même. La distance
séparant B de A ne cesse de décroître.

C'est-à-dire, de l'accélération de la
série, accélération provoquée par
Descartes, il résulte une ligne plus
courte que le point géométrique. C'est
l'événement.

Mais il faut formaliser avec plus de
précision la déformation croissante que
subit le message. Il s'érode, il est son
propre obstacle sérié, car, nous l'avons
vu, le point s'ouvre en négatif dé-
pointillé.

Or, plus précisément, la contre-ligne
est une droite qui se déforme, et donc
qui s'arque, qui se courbe sans cesser
d'être droite car elle demeure toujours
le chemin le plus court entre B et A. Je
poursuis le schéma ainsi:

B ----- A B ----- A B ----- A

Le chemin le plus court emprunte le
pointillé car il résulte du A et du B
fuyant l'un dans l'autre - fuyant dans
l'espace du point.

La question de l'épistémologie sexuée
est celle-ci: la limite de la connaissance
est-elle connaissable? En termes
visuels, la question se poserait ainsi:
la périphérie du visible est-elle visible?
- quelle forme a cette limite, cette borne?

Cette limite est une courbe. C'est-à-dire,
l'arête du savoir est galbée, courbée au
maximum: elle est un cercle en négatif
de la contre-ligne.

C'est la mécanique du mouvement
perpétuel. La flèche de Zénon file à
l'infini en contre-trajet sans aboutir,
sans se rendre nulle part.

Donc la série ou l'enchaînement de
la septième Règle est un cercle. L'événement
est une courbe en négatif.

Or, quel est le message, que dit-il?
Il est le temps, et il dit: 'il y a de moins
en moins de temps'. Du temps, on peut
dire ceci: il n'y en a jamais eu, qui plus
est, il y en a de moins en moins.

Aussi le message se mutile-t-il avant
même son entrée en existence. Il se retire
en deçà de lui-même.

Par le retard qu'il accuse sur lui-même, le message ou le temps, selon, est ce déjà là du pas-encore que je schématise, comme nous l'avons vu, ainsi:

message message ou temps temps

Ce qui veut dire qu'entre le message et le message, il y a le message (la barre verticale). Et, qu'entre le message et la barre il y a de nouveau le message - ce qui rend le schéma infiniment extensible et par le bouts et par les milieux:

message message message message message

C'est la série que parcourt Descartes. C'est l'événementiel. Or, remontant la série du message-temps, je n'arriverais jamais au message car j'y suis déjà - je suis toujours déjà là. Mais où, à quel moment? Au pas-encore du message.

C'est, de nouveau, 'cognosco' (il y a mot, message, temps) 'ergo non sum' (mais il est retrait série, infinitaire).

Ce rapide tour d'horizon de l'épistémologie sexuée laisse en suspens la question du sujet, de celui qui connaît.

Revoions certains des acquis vers une saisie de l'événementiel:

- espace et temps sont liés en courbure
- l'événement, comme la limite du savoir, est au minimum deux instants dans le temps
- il est aussi au minimum deux endroits à la fois dans l'espace
- il est la mécanique du mouvement perpétuel
- il est l'aveu décroissant

Donc, qui connaît, qui reçoit l'aveu décroissant? Celui qui attend en position de récepteur au bout du message. Or, ce message prolifère sur toute son étendue, et donc ce bout ou ce point ne peut être ni stable ni mobile. Il est ainsi le point qui s'éloigne en contre-vection, distribué ou se déplaçant de façon systématiquement ambiguë sur la série. C'est là la trace du sujet.

Ce sujet ne peut donc qu'accuser un retard/une avance sur lui-même, et ainsi se croiser en reflux de parcours. C'est-à-dire, il est obstacle série.

Alors, qui connaît? Le contre-sujet, celui qui, s'interférant (), est son propre obstacle série.

Non seulement n'y-a-t-il pas de sujet, mais il est ce dont il y a de moins en moins. C'est le cours fatal du contre-sujet, la pulsion de mort formalisable, l'une ou l'autre, ainsi: ce cours ou cette pulsion est la série du subjectal (dédoublé à l'infini) traversée par son ordre inverse.

Ainsi la septième Règle fonde-t-elle la loi de l'événement, de la périphérie du visible. L'oeil lucide glisse sur la lame effilée du rasoir (point détiré) -: noirceur série - oeil crevé, cratère (Oedipe) □

Madone Nomade Monade Domane

par LOUISE VIGER

Traiter de l'espace du jeu en entrant de plein pied dans cet espace permissif, mise en situation de jeu par le biais de l'anagramme, je me suis plu à imaginer des correspondances, des écarts, des complexités entre les mots. Je me suis tout d'abord arrêtée sur le mot nomade, utilisé de façon magistrale par Gilles Deleuze et Félix Guattari dans les Milles Plateaux. (1) Ce mot éveillait face à l'expression, et particulièrement l'expression visuelle, des idées essentielles de mobilité, d'espace, d'absence et de distance. Les lettres, disposées à chaque fois dans un ordre différent, ont formé d'autres mots qui se sont ajoutés par jeu les uns après les autres. Observant de plus près des réalités aussi différentes que "nomade" et "madone", il m'est apparu comme des connivences, des sympathies, des développements entre eux. J'ai donc tenté de les faire agir de proche en proche sur un mode qui est celui de ma pratique en atelier. Les quelques notions mises en relief présentent donc les mêmes incertitudes et surtout les mêmes limites qui sont les miennes devant le matériau.

MADONE est le nom donné en Italie aux statuette de la Vierge. Ce mot évoque spontanément une image: celle d'une femme, d'âge moyen, petite, frêle, vêtue d'une robe bleue ciel, la tête couverte d'un voile blanc, nimbée d'un cercle d'or. A ceci peuvent s'ajouter différents accessoires tels que serpent, mappemonde, archange, enfant nouveau-né. Je ne retiens ici que la représentation en statue d'une forme humaine à caractère de Vierge, placée dans une niche, montée sur un socle, au centre d'un autel orné de lampions, dans un lieu privilégié, un lieu sacré. Je ne m'attarde pas au caractère sacré, je ne le mentionne que pour mieux souligner le lieu spécifique, lui retirant ainsi toute neutralité. La madone se détache donc d'un certain fond qui lui assure sa couleur ambiante. Le fidèle l'approche à genoux, ou encore debout si elle est plus élevée que lui. Le regard du croyant s'élève habituellement vers elle, alors que celui de la madone s'abaisse vers lui. Cette position est celle du face à face, mais avec un écart maintenu de haut en bas, du modèle proposé au modèle à imiter.

Les rapports établis sont alors pensés selon un schéma plat, celui d'une surface bi-dimensionnelle, d'un triangle

qui oppose un sommet et une base. Une telle représentation condamne à être toujours dessous, si l'on accepte le modèle, ou dessus si le modèle est rejeté. Mais la position est toujours devant, que ce soit en haut ou en bas, à gauche ou à droite. Cette façon sommaire de représenter ou de comprendre une relation opère par ce qui est capable de réfléchir, tel un miroir. Elle opère aussi par oppositions dialectiques (le bien, le mal) ou encore par alternances complémentaires (tour à tour élu ou exclu). La dynamique du rapport établi produit deux mouvements caractéristiques. Le premier est involutif et conduit à l'amalgame, le second est évolutif et provoque la rupture.

Dans ce système de représentation, on retrouve certaines exigences contenues dans l'espace de la perspective centrale: une constance de l'orientation, une invariance de la distance à partir d'un point fixe, une inertie dans l'échange des repères et l'établissement d'une relation par rapport à un fond ou milieu ambiant. Le modèle esthétique de l'art madone, ainsi perçu, fait appel à la vision éloignée, c'est-à-dire à une vue d'ensemble. L'échange est binaire et tend à préserver l'unité, la constance.

Cependant, il est permis d'imaginer la madone non pas en vision de perspective, mais en corps, en vide, en ombre, en absence. Il y a alors possibilité d'ouverture. On ne pense plus les relations en termes de surface, mais en termes de volume. L'oeil peut pénétrer un espace où les repères ne correspondent pas uniquement à des modèles visuels orientés vers un observateur immobile externe, mais lui permet d'accéder à un espace où les rapports sont tactiles. L'oeil qui voit n'est plus seulement optique, il est auditif, tactile tout autant que visuel: il y a intervention de facteurs d'autre nature. La madone peut alors être accueillie dans l'espace nomade.

Être NOMADE, c'est n'avoir aucun établissement fixe dans un territoire déterminé. Le nomade coupe la distance, la divise suivant des nécessités de température, de points d'eau, de végétation. La direction qu'il emprunte est de ce fait constamment modifiée. Le territoire d'un nomade est réparti entre certaines frontières qui le délimitent: on pourrait donc le cerner, le considérer



Fra Filippo Lippi, Madone et enfant

à priori comme une entité, tel l'espace madone, à l'intérieur duquel s'effectuerait un certain quadrillage remanié pour des besoins d'installation, de nourriture, d'arrêts pour dormir, de départs. Ce serait ignorer l'autonomie et le dynamisme de chaque aménagement temporaire, l'échange multiple. Le nomade ne fait pas que silloner une étendue comprise entre certaines limites. Il semble obéir, d'une part à certaines pulsions internes et d'autre part à des circonstances extérieures. Il construit son territoire par intégration, par raccorde-ment, par rapports fluctuants entre ses pulsions intérieures, le milieu externe qui les contraint ou les libère et le lieu spécifique qu'il utilise. Chaque aménagement particulier possède donc l'autonomie du tout. Un tout non pas fermé, mais ouvert à de nouvelles combinaisons puisqu'il doit toujours faire face à de changeantes sollicitations.

Une conception nomade de l'expression fait appel à la vision rapprochée, par différence avec la vision éloignée, rapprochée parce qu'elle construit de part en part, en adaptant son orientation d'après les variations continues de ses repères. Deleuze et Guattari décrivent bien cette différence de vision en attribuant le mot "haptique" à l'espace de la vision rapprochée. Haptique car il

n'oppose pas deux organes des sens, mais les combine.

L'expression nomade se développe dans un espace de connexion avec une perpétuelle remise en jeu. Les raccords ne sont pas démonstratifs par progrès continu, d'un bout à l'autre de la chaîne. Ils se font par décentrement, décalage, perte de vitesse, dérapage. Une remise en jeu ne peut se faire qu'à partir d'éléments singuliers, autonomes et les relations s'établissent, non par un développement linéaire de cause à effet, mais par ramification, affiliation, adé- quation. Elle pénètre la distance.

Dans l'expression nomade, les éléments, les signes, en plus d'irradier par et pour eux-mêmes, s'appellent et se répondent. Ils sont MONADES c'est-à-dire substances simples et indivisibles, donc autonomes et singuliers. Les monades, dans ce contexte, deviennent matières d'expression qui entrent mutuellement dans des rapports mobiles, multiples et construisent des espaces qui ne sont jamais tout à fait purs. Ils se chevauchent les uns les autres, en continuité puis en transformation, reconstituent des enjeux, affrontent de nouveaux obstacles, inventent de nouvelles allures.

Il devient alors possible d'aborder le

DOMANE, mot de pure invention de jeu, francisation arbitraire du latin dom, signifiant toit plat. Ce mot posé pour le seul plaisir de le mettre en cause, n'est peut-être pas aussi neutre qu'on pourrait le supposer. L'image du toit plat est celle d'une absence de direction unique, sans relief apparent, pouvant contenir de façon latente tout les reliefs possibles. Un toit plat, vierge pour ainsi dire.

À première vue, nous revenons à notre point de départ: vierge, madone. Mais une nuance s'est infiltrée, l'axe de direction n'est plus vraiment le même. On n'est plus face à face, on en face de. On est sur, sur une sorte de plaine où l'oeil construit de repère en repère, jusqu'à perte de vue, au coeur de la distance.

Paradoxalement, l'espace de jeu possède une sorte de cohérence spécifique à la liberté qu'il instaure. L'expression possède une autonomie qui permet à l'oeuvre de se développer, de reprendre le sens à son compte.

À ce point-ci de ma réflexion, je me retrouve devant une contradiction troublante. D'un côté, l'espace du jeu permet d'être cause, même si ce n'est que par accident. De faire, de refaire ses propres règles, en somme d'exercer sa liberté. D'un autre côté, l'oeuvre vit son propre dynamisme, utilise un rythme qui lui est inhérent, prend elle aussi des libertés. Peut-on parler d'espace de jeu et d'espace d'expression côte à côte, l'un par l'autre, l'un dans l'autre? De quelle liberté s'agit-il? Est-ce une bonne question? Est-ce seulement une question fondamentale?

On sait qu'il existe beaucoup d'espaces qui concernent la notion de liberté et le mode par lequel elle s'exprime. Puis non pas le mode mais l'espace mental qu'il crée et ensuite d'un point de vue d'une théorie sur la liberté, sur la création qui en découle, sur la création de la création, d'une pensée de la pensée et ainsi de suite. Mais ce qui m'intéresse, au niveau de l'expression, ce ne sont pas les analyses ou les classifications, c'est le passage, les combinaisons, de quelle manière elles communiquent, comment se développent d'autres forces et se créent d'autres espaces. Peut-être la marque d'une oeuvre réside-t-elle dans l'irrésolution à se fixer, dans le seul pouvoir de son mouvement, de connotations en dénnotations, en reconnotations.

Exprimer, peut-être est-ce tout simplement dire au présent ce que des milliers ont dit et diront □

Gilles Deleuze et Félix Guattari, Milles Plateaux, capitalisme et schizophrénie Éditions de Minuit, 1980

L'écriture en événement

par CHANTAL BOULANGER

Les organisatrices du projet Faire de part et d'autre (1) avaient résolu d'aborder l'objet d'art et la performance par le biais de la notion d'événement, laquelle a d'ailleurs préalablement été posée comme sous-jacente à toute forme d'expression artistique. L'événement comme action-préambule plus que comme objet-résultat de l'action, l'événement comme élaboration d'une conjoncture plurielle propice à l'inattendu des rencontres de signes. Les échanges des 21 et 22 février se seront donc déroulés dans l'antichambre de l'oeuvre, dans la mouvance d'une affluence de données, que nécessite forcément l'élaboration d'une oeuvre.

La quête de ma propre conscience de l'événement, mon interrogation de l'événement auront permis à la "pluralité" de rencherir puisque des croisements de signifiés s'affronteront pour permettre une compréhension autre, plus près de l'indompté peut-être (comment étouffer cette rationalité...? Autrement dit, le démontage d'une certaine mécanique d'assemblage, la dissection d'une pratique par la reconnaissance de ses moteurs premiers, tout ce travail à rebours, m'aura mise en situation de déconnexion par rapport à certains paramètres. À questionner l'événement, mon désir tend à former corps avec le mot, avec la matière sonore, sémantique, littéraire même du mot.

À partir de: comment fonctionne le concept dans l'oeuvre, comment s'échafaude la mise au monde de l'idée plastique, un glissement s'est opéré de la pensée pure au corps. Par une simple analogie de méthode: comme le produit plastique, le texte piétine, il s'organise aveuglément, il rage et se censure, le corps y cherchant avidement sa voie d'inscription, outrepassant ainsi l'acte cognitif. Le corps se fait pensée pure en écoutant sa propre voix et, par elle, il s'incarne dans l'écriture. Mais, il ne peut s'agir que d'une écriture non strictement analytique qui délaisse les grilles de la critique d'art et ses dogmatismes; l'écriture assurant le lien du corps au visible, à la représentation. Représenter, figurer (exhiber même),

tout ce qui me constitue: les fuites, la nostalgie et les constructions délirantes. Le corps parole et voix m'investit et me donne à connaître. L'écriture parlera aussi d'elle-même, de la contraction qu'elle m'impose au corps, des pertes de continuité et du vacuum. Comme toute bonne oeuvre formalisante, elle se pointera du doigt, elle et ses misères. Cette écriture délaissera pourtant l'ordre du savoir pour celui du plaisir d'être, plaisir d'un vécu et d'une histoire généralement la sienne paraît-il en mots.

Le corps-voix aura conscience de faire image; il débusquera l'image à coups de jeux de mémoire, il saura l'importance d'être du domaine du sens.

Et l'oeuvre de l'autre par rapport à une telle écriture? Elle maintient, tangiblement, la permanence du défi et de la conquête - un défi de mots, dirait Marc le Bot - de par la nécessité d'énonciation qu'elle me dicte; car, "écrire, c'est plus que connaître analytiquement: c'est refaire". (Francis Ponge). L'oeuvre m'attire comme vie médiatisée qui entretient l'énigme et l'ambiguïté nécessaires à toute communication d'imaginaire à imaginaire; cela procéderait d'une sorte de théorie post-moderne des correspondances baudelairiennes. Dèmesure du défi. Le texte ne vient pas soutenir l'oeuvre, ni recréer la même oeuvre en mots. Il respire en parallèle, comme une résonance, de par sa capacité d'établir les règles du jeu: des figures de style aux brisures de sens et à la déconstruction des règles qui constituent les assises d'une forme scripturale autonome. Pas de délire verbeux qui paraphrase l'oeuvre, mais un texte qui fonctionne comme un objet réussi, c'est-à-dire par touches allusives.

Je démasque pour masquer à mon tour dans une matière impalpable. L'objet d'art, cette réalité de second degré, parce qu'elle me maintient dans la dissociation rêve, réalité, aiguillonne mon désir de toucher cette mystification: défi de mythologies.

Le plaisir du jeu verbal donne la parole au corps entier, à ses énergies cathartiques entre autres, à ses biorythmes, de même qu'à la mémoire culturelle et individuelle gravée dans les sens. Les croisements et les explosions sémantiques détronent la lecture linéaire propre à l'analyse. Le sens pluriel de l'imaginaire ainsi introduit par le jeu offrira un "voir" d'une teneur plus irréelle que celui de l'objet plastique. Les systèmes critiques, eux, optent pour une lecture, isolent un sens, le réinvestissent sans cesse et, conséquemment, ils commandent une direction de lecture. Incarnation d'une écriture de type sociohistorique qui puiserait aux sources

d'une tradition du savoir. L'écriture peut s'imposer comme forme d'art autonome si elle s'attache à faire surgir les réalités premières, celles du pré-cognitif, du non encore organisé de l'affect, ce que Mikel Dufrenne nomme le pré-réel. En termes décadents, on parlerait de style ou d'écriture individuelle. Et cette écriture là fait événement: elle ne donne pas seulement à lire mais aussi à "imager". Par une certaine poésie, le texte donne "le sentiment de"...; il éveille dans l'imaginaire des images qui ne sont que des effets de réel mais qui finiront par supplanter le réel.

Image réelle ou image irréelle? L'objet donne à voir, le mot donne à représenter mentalement. Avec le mot, je ne m'éloigne jamais des frontières de l'imaginaire. C'est en son centre seul que l'image peut surgir et susciter...

Finalement, cette écriture? Langage symbolique au sens de signe d'autre chose. Provoquée par la naissance de l'objet d'art, elle provoque à son tour l'infinité des objets du désir, qui parsement une vie, à s'actualiser.

Contrairement à la critique d'art qui documente des objets, elle privilégie le comportement par une espèce de jeu existentiel de part et d'autre du phénomène de création. Épions: l'attente, l'émergence des charges, l'écoute espérante d'une récompense. Le corps répond, il campe des territoires de feu. Phénomène post - duchampien de la prédominance de l'attitude sur le produit.

L'événement langagier engendre l'incessante transformation de la fiction □

(1) Monique Mongeau, Danielle Roy et Louise Viger, les 21 et 22 février 81, à la Chambre Blanche

Discours/Art

Jean Tourangeau by Jean Tourangeau

par JEAN TOURANGEAU

Communication donnée par Jean Tourangeau à l'Université Concordia sur la critique d'art et les galeries parallèles du Canada (15 nov. 1980).

À LA MÊME DATE, SOIT LE 15 NOVEMBRE, IL Y A DE CELA QUELQUES ANNÉES, LE PEUPLE QUÉBÉCOIS ÉLISAIT UN GOUVERNEMENT INDÉPENDANTISTE

L'effet que je viens de provoquer, ou que j'aurais pu provoquer, définit ce en quoi consiste la critique d'art. L'activité critique est ainsi engendrée par l'effet ressenti chez un sujet appelé à s'exprimer et dont la réaction est de parler de cet effet.

Cette prémisse, j'y adhérais; nous sommes en 1976, je mets en doute l'enseignement de l'histoire de l'art.

Mes premiers articles traitent du type d'oeuvres plastiques auquel je suis fortement sensible, soit la non-figuration, et sont "supportés" par une langue qui emprunte son vocabulaire à la linguistique. Ailleurs, ma poésie quitte son support stable et conventionnel, le livre, pour se lancer à la scène.

Automne 77: j'oppose encore deux artistes l'un à l'autre à l'intérieur de ce que j'appelle enfin Ma chronique. Un jour, l'un des artistes dont je parle, dont j'ai parlé, me dit: "je ne sais pas si tu comprends, veux-tu que je t'explique"; je prends conscience alors de l'espace limité que les artistes donnent à l'autre.

Je publie ma première entrevue. Pour la première fois je sens l'intérêt de couper le texte en sous-titres de manière à orienter la lecture, une sorte d'intuition de la spécificité du médium et de la dynamique interne de l'objet. Je rédige mon premier article sur un regroupement d'artistes/je prends mes premiers risques en parlant de quelqu'un dont je connais à peine le travail, il expose à Montréal.

"L'art se reproduit en fonction des lieux qui lui sont propres, lui permettant par ce biais matériel le passage nécessaire vers sa définition".

La chronique de Québec se formalise: elle est passée du stade où j'esquissais le portrait de l'artiste à un assemblage de points de vues qui rendent compte d'une réalité.

Je m'engage à l'intérieur de revues non-officielles, j'en corrige les épreuves afin de connaître les étapes de fabrication. Je quitte définitivement le théâtre. La Chambre Blanche, galerie parallèle et lieu multidisciplinaire, (comme nous le disions à cette époque; "Conscients de la nécessité...") est fondée. Ma première performance: deux femmes/ deux hommes.

"... la mise en page décentrée annule tout conditionnement préalable. Le tableau ne veut plus être le miroir d'une réalité mimétique".

On le sent, ma connaissance de la perception de l'objet et du champ esthétique me trouble profondément. Je questionne ce qui se terre derrière le travail du commentateur. Mon premier compte-rendu de conférence est publié, j'instaure une tradition, je parle d'événements ayant lieu au Canada, je me demande pourquoi on fait appel à moi.

La chronique base son articulation sur une problématique précise: le mixage de disciplines diverses, la question des femmes; comme si la comparaison avait fait place à l'hétérogénéité et à l'imbrication de styles foncièrement différents. Jamais je ne me serai autant demandé si mon discours est équivalent à l'oeuvre dont je traite.

Oui Greta Garbo rit, oui Jean Tourangeau lit. (Vous savez, la critique édifie aussi son système sur ce qu'il lit!) Une note de lecture: elle porte sur une revue. Ce sera dorénavant une constante: parler de revues dans une revue, la spécificité du médium mise en rapport avec la nature de l'activité critique.

L'influence de la radio devient déterminante dans mon travail.

"Si l'oeuvre d'art constitue la manifestation matérielle de l'existence de l'imagination, on peut se demander si le journaliste culturel ne doit pas en démettre les effets; c'est-à-dire donner à entendre ce qu'il est et ce qu'il fait en exprimant et en définissant ses modèles et sa conduite dont les pourquoi, le pourquoi de son existence comme journaliste culturel, que le comment traduit selon l'espace qu'il prend sur lui, ses

pairs et le milieu social à qui il destine sa réflexion. Sa capacité de refléter le milieu est dictée par sa mobilité à faire advenir rapidement ce qui consitute inconsciemment ses désirs".

À cette époque, je multiplie les conflits d'intérêt entre les revues officielles et non-officielles, les lieux alternatifs et les galeries commerciales, afin de démontrer que je ne vends pas un courant ou les produits d'un lieu en particulier, mais plutôt que je défends une façon de vivre, une attitude.

Une instance gouvernementale canadienne et non québécoise m'attribue une bourse, à titre de performeur et non de critique. Ainsi la boucle sera-t-elle bouclée. Métaphore? Paraphrase?

Je postule à partir de cette rétro-action que toute analyse doit reposer sur l'ouverture des formants qui l'échafaudent; aussi vais-je régulièrement rendre compte autant de la peinture que de la sculpture, de la photo et de la performance. Ainsi, je mettrai l'accent sur le processus de construction de l'image, les traces visibles de la subjectivité, les modèles de connaissance impliqués et les modes perceptifs spécifiquement inventoriés.

"La performance intellectuelle, si elle est désirée par le sujet, doit s'accompagner d'une remise en question perpétuelle des outils qui lui sont fournis par ses pairs tout en le poussant à s'impliquer au sein de la structure dont il fait partie puisqu'il la forme et qu'elle ne peut se renouveler sans lui".

Environnement, installation, vidéo; en effet depuis peu on a pu lire mes premiers textes sur ces médias qui proposent une dématérialisation de l'objet, tout comme la position esthétique à laquelle j'adhère. Ceci vient sans doute à l'encontre de ce que je tente de faire avec vous ce soir. Derrière, au fond: une accumulation de mouvements. Or, en performance maintenant, je fais un arrêt pour démontrer justement que le rôle de l'artiste actuel ne tend pas à se finaliser dans une production sans cesse en marche et que le rôle du critique ne se limite pas seulement à la documenter. On peut rétorquer que chaque année a vu paraître un catalogue et que si on traçait l'histoire de mes propos plus théoriques, on reconnaîtrait la génération dans laquelle je m'insère.

Un dernier mot: j'ai un doute. Bientôt, encore, toujours, un autre texte, autre, mais cette fois-ci sur le performeur, l'artiste, qui parle de son art. En contrepartie, le fait qu'il faille circonscrire ma pensée au moyen d'oeuvres par lesquelles j'ai ressenti le doute. C'est de cette mise en déroute angoissante dont il sera question □

Du critique d'art

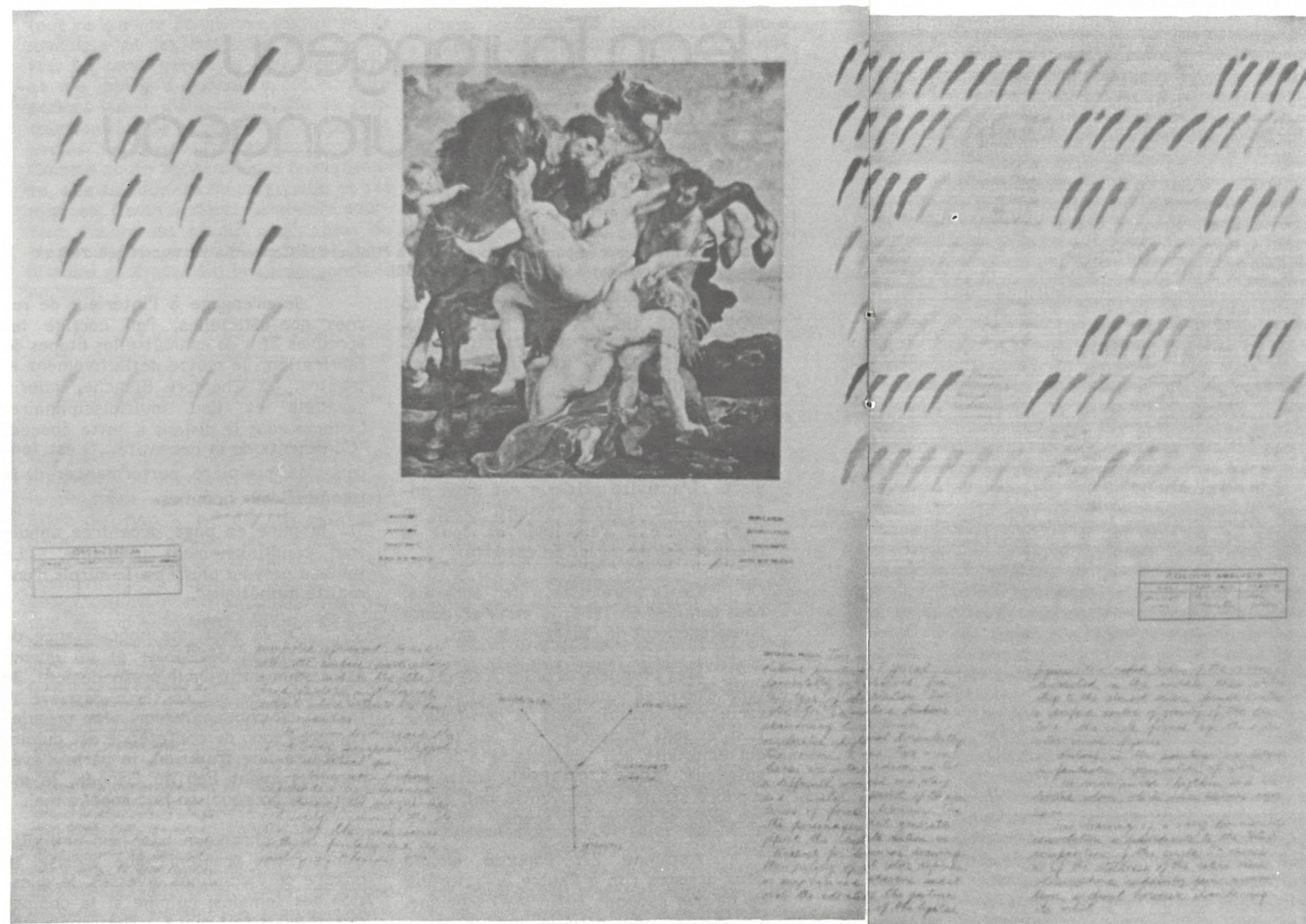
par MARIE CARANI

Concordia. 15 novembre 1980. Discussion. "Remise en question: la notion du critique d'art vis-à-vis les galeries parallèles".

Pourquoi redéfinir la notion et/ou le rôle du critique d'art quand il s'agit des galeries parallèles? Pour certains critiques, la nécessité de poser ce problème n'apparaît pas évidente. Selon ceux-ci un critique qui ne s'est pas vendu aux bien-pensants du monde de l'art, ou au carriérisme social, ne regarde-t-il pas les expositions des galeries commerciales ou parallèles avec la même "objectivité"?

Les critiques John Bentley Mays du *Globe and Mail* de Toronto et Nancy Tousley du *Calgary Herald* nous disent qu'ils le font. Sans problème. L'intégrité est à ce prix, disent-ils. Vieille définition de l'honnêteté professionnelle... et de la liberté.

Russel Keziere de la revue *Vanguard* de Vancouver, Jean Tourangeau de Québec, et Marcel Saint-Pierre de Montréal, n'acceptèrent pas globalement cette apologie de l'honnêteté critique. Ils posèrent des limites structurelles et conjoncturelles à la libre expression de l'analyse critique. Les galeries parallèles en tant que lieux d'intervention alternatifs, ne faisant pas partie de la promotion du marché de l'art, n'exposent généralement pas d'artistes connus/reconnus. Les critiques de la presse à grand tirage ne sont donc pas tellement intéressés à couvrir et à rédiger un papier sur des expositions qu'il jugent secondaires par rapport à celles tenues dans les lieux institutionnalisés tels le musée et la galerie commerciale. La légitimité de ces lieux officiels intégrés dans le système du marché de l'art, ne transmet-elle pas d'ailleurs sa légitimité au critique? Comment un critique peut-il se constituer une légitimité, une reconnaissance en écrivant sur des inconnus? Il est plus facile de produire un discours en écrivant sur des artistes dont la pratique connaît déjà une grande notoriété. John Bentley Mays ne nous confia-t-il pas que s'il couvre les galeries parallèles, il lui est difficile d'y consacrer de nombreux articles car ses lecteurs s'attendent à ce qu'il écrive presque exclusivement sur le "main stream" (i.e. les courants officiels) du monde de l'art. Il doit accepter ces limites, ou quitter simplement son poste au *Globe and Mail*. L'ascension sociale



du critique est-elle à ce prix? Il est évident que le jeu de la mobilité sociale existe dans le milieu de l'art comme dans tous les secteurs, car toute notre société est, bien sûr, basée sur une certaine conception profondément bourgeoise de la réussite sociale et de la reconnaissance de ce succès. Mais le problème du discours critique dépasse ces contraintes structurelles qui, bien qu'importantes, ne sont pas exclusives aux problématiques posées par la pratique du métier de critique d'art. Quels épiphénomènes recouvre cette situation? La discussion du 15 novembre nous en présenta quelques-uns.

Le thème de l'artiste en tant que critique et du critique en tant qu'artiste fut abordé par Saint-Pierre et Tourangeau, le premier de façon autobiographique, et le second dans un vécu performatif. Tous deux ont à la fois masqué et démasqué cette dialectique artiste/critique en la reproduisant par leur présentation biographique/autocritique.

Le discours de Saint-Pierre nous fut présenté comme un retour critique sur sa pratique illustrant les contradictions de son cheminement. Le discours de Jean Tourangeau sur son vécu performatif, offert lui-même comme performance, fut donné comme une façon de vivre de l'intérieur les contraintes et contradictions du problème de l'artiste critique. Ces deux approches marquaient des solutions opposées au problème de la distanciation.

Saint-Pierre prétend se poser en rupture avec son vécu pour en dégager les contradictions qui amèneront l'éclosion dialectique d'une "voie juste" au sens marxiste. Tourangeau, récusant la possibilité réelle de cette démarche, veut plutôt vivre totalement et dialectiquement ces contradictions, pour être porté par leur développement. Quand Saint-Pierre nous pose le problème d'une vérité personnelle et d'une analyse honnête d'un cheminement, il présuppose une directionnalité linéaire vers une résolution pour le mieux qui passe par le

processus critique/autocritique. Quand Tourangeau vit les contradictions existentielles de sa pratique, il nie le procès théorique critique/autocritique au profit d'une analyse baignée dans la pratique même, dans les luttes constantes produites dans son vécu entre les deux pôles artiste/critique. Il fait preuve d'une attitude résolument post-moderniste en niant l'objectivité possible de l'analyse, du regard extérieur posé sur soi-même, pour penser le possible de la transgression dans l'action même.

Ces deux intervenants illustrèrent les deux facettes d'une volonté de dépassement du vécu. Malgré ce premier démasquage de la relation critique/artiste, n'en demeurons-nous pas au niveau d'un masquage de seconde instance? Ces deux approches existentielles ne sont en somme que l'expression actuelle (l'autobiographisme critique de Saint-Pierre et le post-modernisme de Tourangeau) de la vieille relation théorie/pratique, du rapport entre l'analyse de l'extérieur et l'analyse de l'intérieur

(objective/subjective, science analytique/émotivité-intensité). Analyser les contradictions/vivre les contradictions. Est-ce la seule réponse possible au dilemme d'une définition/redéfinition du critique artiste?

La pratique de cette ambivalence chez Saint-Pierre et Tourangeau nous montre que cette réalité n'est que temporaire, et conduit toujours à une crise, à un choix nécessaire entre la critique d'art ou la pratique artistique. Est-ce à cause d'un conflit d'intérêts, qui n'est pas une simple contradiction pouvant être résolue en pratique, mais qui s'impose plutôt comme un choix, une décision existentielle contraignant totalement et globalement la dialectique théorie/pratique?

L'absence d'un tel choix, son refus chez Saint-Pierre comme chez Tourangeau, produit des périodes de flottement, de va-et-vient entre l'intervention théorique critique et la pratique artistique. Saint Pierre nous a indiqué clairement qu'à la suite de nombreuses variations sur ce thème, il voudrait comme solution à ces conflits se consacrer uniquement à sa pratique artistique. Les faits semblent pourtant indiquer qu'il s'agit encore pour lui d'un retour/détour car il poursuit sa pratique critique (cf. son texte sur Lemoyne dans le catalogue d'exposition *5 Attitudes* au Musée d'art contemporain.)

Tourangeau nous montre qu'il est plus conscient de la situation, mais la vivre dans sa contradiction fondamentale ne la résout peut-être pas. Toute dialectique, par sa structure d'évolution, nécessite une résolution que le performeur cherche volontairement à trouver dans sa mise en représentation. Le vécu performatif de Tourangeau critique le sens de sa propre pratique critique dans une tentative de questionnement profond de cette alternative. Actuellement, chez ce performeur, c'est un processus qui se poursuit toujours dans son discours, dans son vécu. Lors de la discussion du 15 novembre, tenue à Concordia, Tourangeau fut le seul à traiter directement le thème du rôle et la définition du critique d'art, autrement qu'en termes contextuels, ou strictement personnels.

Une autre problématique abordée lors de cette rencontre fut la situation des critiques d'art vis-à-vis les galeries parallèles. Certains intervenants ont affirmé qu'il s'agissait d'un faux-problème, que "l'honnêteté" du critique lui permet de "voir" les expositions tenues dans les lieux alternatifs au même titre que les autres. Évidemment, selon "l'intérêt" et "l'avant-gardisme" des expositions, comme ils l'ont souligné bien souvent. Keziere et Tourangeau ont maintenu la nécessité d'un discours cri-

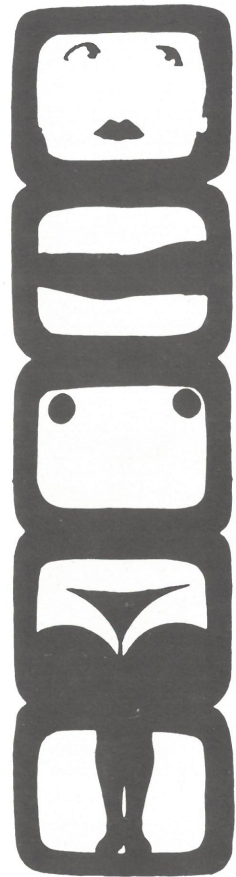
tique parallèle. Ces lieux hors du circuit traditionnel ont souvent été ignorés par les grands media ou couverts d'une façon assimilatrice. Si Keziere veut surtout développer une couverture parallèle dans une revue d'avant-garde, Tourangeau cherche aussi à exporter hors de ce milieu nécessairement restreint, vers l'ensemble du monde de l'art, la critique suscitée de l'intérieur par la communauté de la galerie alternative elle-même. Les contenus différents qui y sont développés, plutôt que de subir l'intrusion d'une perception extérieure et traditionnelle, peuvent alors rayonner et s'imposer dans le champ de la critique et de l'art, poursuivant les buts de ces lieux d'exposition et des formes d'art qu'il présentent, en lutte contre le ressac et le nivellement imposés par les instances institutionnelles.

La critique des media à grand tirage représentée dans la discussion par Tussley et Mays n'en est certainement pas une de transformation et de changement, car la seule honnêteté personnelle du critique ne suffit pas à briser les contraintes et les limites imposées par le discours dominant.

L'enjeu des galeries parallèles est donc de mener une lutte constante contre ce discours assimilateur, d'où l'importance pour celles-ci de proposer une critique de leur propre pratique, pour éviter une institutionnalisation qui peut sembler inévitable et qui est peut-être déjà une réalité selon certains intervenants lors de la discussion. Bien sûr le marché de l'art vise à réintégrer tous les processus de création et de production novateurs au nom du mercantilisme d'un produit artistique d'avant-garde. On ne peut éviter ou briser son emprise. Le critique d'art fonctionne lui aussi dans ce système reproducteur. On peut en postuler idéalement la transgression par un discours et une pratique de transformation spécifiques aux galeries parallèles. Un discours autre, opposé au discours dominant et le remplaçant progressivement, s'il ne brise pas l'institutionnalisation comme telle, agrandit par contre critiquement le champ de perception et de compréhension de la théorie et de la pratique de l'art pour les redéfinir. Ce sont les seuls lieux d'intervention qui me semblent capables de le réaliser. Si les galeries parallèles n'assument pas ce rôle et cette fonction critique, elles trahissent leur raison d'être. Refuser le système pour le transformer radicalement est sûrement aussi valable comme position critique que de proclamer à haute voix son "honnêteté" et sa liberté bourgeoise □

Regard sur l'art actuel allemand

Retour de l'expressionnisme? L'esprit allemand



Friederike Pezold, Sur l'art et mon travail, ou "The message of the black and white goddess". Titre du Skira annuel - art actuel 78, Editions Skira, Genève, 1978.

Participants à la table-ronde: "Retour de l'expressionnisme? L'esprit allemand", 7 avril 1981:

RICHARD MARTEL: professeur d'histoire de l'art à l'Université du Québec à Chicoutimi, critique d'art, membre du collectif Intervention.

LIONEL ROTHKRUG: professeur d'histoire à l'Université Concordia.
PAUL WARREN: professeur de cinéma à l'Université Laval.

ANIMATEUR: JEAN TOURANGEAU

Ces textes sont la reproduction fidèle des communications entendues lors de la table ronde: Retour de l'expressionnisme? L'esprit allemand, 7 avril 81.

Paul Warren:

Je vais essayer, sans préambule, de vous donner les caractéristiques essentielles de l'expressionnisme allemand au cinéma. D'abord, dans ces films-là, on remarque que le corps des personnages est renversé, courbé; l'homme est recroquevillé sur lui-même. Il n'arrive pas à trouver une position, une stature droite. Et c'est typique de presque tous ces films. Dans "Le dernier des hommes", le portier longe les murs; il est toujours penché par en avant ou penché par en arrière, de côté... Il vit dans une crainte fondamentale. C'est une espèce d'effroi métaphysique qu'on retrouve chez les personnages de ces films. Par exemple, dans le film "Metropolis", Freder est physiquement déséquilibré, il a peur, il est penché recroquevillé sur lui-même. On a l'impression que tous ces personnages ont peur de quelque chose. Ils ont peur du monde extérieur. Le monde extérieur, dans ces films, est complètement bloqué, piégé. C'est un monde hostile, dont l'homme doit se protéger fondamentalement. Il n'y a pas de profondeur de champ, il n'y a pas de futur. Et les personnages n'arrivent absolument pas à communiquer avec le monde extérieur.

Du point de vue cinématographique, tous ces personnages sont marqués inexorablement. Ils sont centrés sur l'écran, à l'intérieur de l'écran. Ils sont en général "spotés" avec un jet de lumière, une espèce de spot lumineux. Et en général, surtout dans le cinéma de Fritz Lang, ils sont en plein centre de l'écran et le cadre est une véritable prison, c'est une geôle dont l'homme ne peut s'évader. Et dans le cinéma de Fritz Lang, lorsqu'un personnage réussit à sortir du cadre, ce n'est que pour retomber à l'intérieur d'un autre cadre-prison. On passe d'un cadre à un autre sans pouvoir vraiment s'en sortir; on a l'impression que les personnages se jettent à droite et à gauche sur les bords du cadre de l'écran comme sur les murs d'une prison pour essayer de s'en sortir.

Dans le cinéma de Murnau, il se passe autre chose. Dans "Le dernier des hommes" ou "Nosferatu" ou d'autres films de Murnau, l'homme est tellement pris

au piège, qu'on lui présente, avant même qu'il n'y pénètre, l'espace dans lequel il ne peut qu'aller. On présente l'espace avant même que le personnage n'y entre, de telle sorte qu'il est parfaitement coincé. On a dit d'ailleurs de Murnau qu'il était le père du cinéma commercial; c'est qu'il a amené une linéarité au cinéma, le point de vue unique où un personnage est irrémédiablement voué à n'aller que dans une ligne donnée.

C'est un univers où l'homme est acculé à ne trouver que son double, et son double, en général, est maléfique. Dans presque tous ces films, le personnage est en état de schizophrénie; le personnage est dédoublé, il porte en lui son double et son double est démoniaque. Caligari est à la fois un médecin d'asile d'aliénés et en même temps un savant fou. Nosferatu est à la fois un jeune homme sympathique et à la fois le vampire. Le portier est à la fois le portier d'un hôtel fashionable et à la fois lié à son uniforme, sa doublure. Maria dans le film "Metropolis" est une jeune fille sainte, la sainte Maria et à la fois son double, robot maléfique, satanique. L'homme est incapable de communiquer avec le monde extérieur, dont il est sans cesse rejeté et qui le terrorise... et il est aussi vampirisé par cet espace, obligé d'y entrer, il y est presque happé, suçé, aspiré, il ne peut pas s'en sortir, s'évader... et quand il veut s'en sortir, qu'est-ce qu'il trouve: il trouve son double interne, invisible, intérieur, son double nocturne, la nuit en lui; c'est son double démoniaque. Il n'y a absolument aucune sortie, ni à l'horizontale, ni à la verticale. On a dit que ce sont les cinéastes expressionnistes allemands - surtout Fritz Lang et Murnau - qui ont découvert la lumière et l'ombre. Un homme comme Lang qui est arrivé aux U.S.A., a installé à Hollywood cette découverte de l'ombre et de la lumière. Mais là encore, l'ombre et la lumière dans ce cinéma-là, c'est le double. La nuit est le double du jour et le jour, le double de la nuit. Et lorsque les séquences se passent le jour, les personnages ne sont pas du tout indemnes parce que le jour prépare les maléfices de la nuit. Finalement, on bascule entre l'ombre et la lumière comme on bascule entre son double sanctifié et son double maléfique... (Présentation d'une séquence du film "Metropolis").

Maria est poursuivie par le savant fou qui est juif et qui a une main de fer, sa main droite, la main technicienne, une main noire. Notez chez ces personnages un regard exalté, illuminé; et d'ailleurs, les personnages regardent hors-champ, comme fascinés par un ailleurs inaccessible. C'est vraiment l'expression la plus expressive d'un malaise interne. (Fin de la projection)

Je crois que la séquence est assez éloquente... C'est bien évident que l'Allemagne qui avait perdu, par le traité de Versailles en 1918, 1/10 de sa population et 1/8 de son territoire, l'Allemagne qui se sentait persécutée par le monde extérieur et qui avait aussi un sentiment de culpabilité, l'Allemagne se réfugiait dans sa coquille, "the retreat into the shell" comme le dit Krakauer dans "De Caligari à Hitler". On sent, dans cette séquence, cette extraordinaire difficulté de sortir de soi, d'aller à ce monde extérieur qui refuse l'Allemagne. Vous avez noté le montage typique de Fritz Lang, ce montage qui coupe brusquement... le cadre de l'écran est un mur et la jeune fille est précipitée d'un mur à un autre mur. Elle ne peut vraiment pas s'en sortir, elle est déjà robotisée, déjà vampirisée. Elle va d'ailleurs devenir robot, robot maléfique qui sera son double. Elle est déjà entre les mains de cet homme-là, et c'est cette main noire, la main du savant fou qui fabrique des robots, qui robotise l'Allemagne.

Après cet expressionnisme, il y a eu le nazisme, et, c'est comme si Hitler, le sauveur, était venu donner la main à l'Allemagne pour la sauver. Vous vous rendez compte, cette République de Weimar où s'exprimait un malaise profond, un désarroi, une crainte, un effroi presque métaphysique - peur de soi-même, peur du monde extérieur -, voilà qu'un homme puissant se penche sur elle, vient lui donner la main pour la redresser. Et là, dans ces films nazis, la position du corps de l'homme est une position droite, verticalisée et militaire. Il n'y a plus de complexité. L'ombre est disparue, il n'y a plus que de la lumière. Les ombres s'en sont allées, et l'angoisse. Il n'y a plus de malades, il n'y a plus d'infirmités, il n'y a plus de taudis; ce sont tous des gens jeunes, joyeux et propres.

Dans ce film que je vais vous montrer, "Le triomphe de la volonté" de Leni Riefenstahl, qui est le plus grand film nazi qui ait été fait par le troisième Reich et qui est un chef-d'oeuvre (quant au niveau idéologique, c'est un film absolument pervers), il n'y a plus qu'un seul individu: Hitler. Il n'y a plus qu'un seul acteur, qu'un seul spectateur; il n'y a plus qu'un seul regardé, un seul regardant; il n'y a plus qu'un champ et un contre-champ. Il n'y a plus qu'un seul individu qui est l'âme de l'Allemagne, et les allemands forment le corps de cette Allemagne-là et chaque individu allemand devient une parcelle de ce corps. C'est presque le corps mystique.

Au début, vous verrez l'avion d'Hitler qui arrive pour le premier congrès du Parti national-socialiste en 1934. Et vous allez voir son avion, avec ce qu'on appelle en cinéma le "over shoulder

shot", la caméra par-dessus l'épaule de l'avion qui porte Hitler. On peut voir les nuages (les ombres) qui sont percés, éliminés progressivement; l'avion fonce, traverse les nuages, vient au-dessus de Nuremberg. L'avion qui se profile sur les rues de Nuremberg, déjà, fait corps avec la cité. Une dizaine de caméras nous montrent Hitler comme une statue qui pivote sur elle-même (comme la statue de Nefertiti au Musée de Berlin qui tourne pour qu'on la voie sous toutes ses facettes). Et tous les gens dans la rue, tous les allemands sont là comme



Extrait du film: "Le cabinet du docteur Caligari"

des doubles d'Hitler, comme le miroir d'Hitler. Ils sont là simplement pour réagir à Hitler et Hitler leur prête vie, les illumine et dans cette première partie du film, on ne sait plus si c'est le jour ou la nuit, c'est un moment d'éternité où il n'y a plus aucune distance entre le chef, le Führer, et le peuple allemand. (Présentation de la séquence)

Tous les maléfices de l'expressionnisme allemand se sont évanouis. Au début du film, on utilise des textes d'après le thème du martyrologe de la nuit de Noël; martyrologe où il est dit: tant d'années après la création du monde, tant d'années après le règne de l'empereur Auguste, etc., Jésus-Christ est venu sur terre pour sauver le monde. Pour Hitler, on célébrait le même thème: tant d'années, tant d'années après le traité de Versailles... survient le sauveur de l'Allemagne. (Projection)

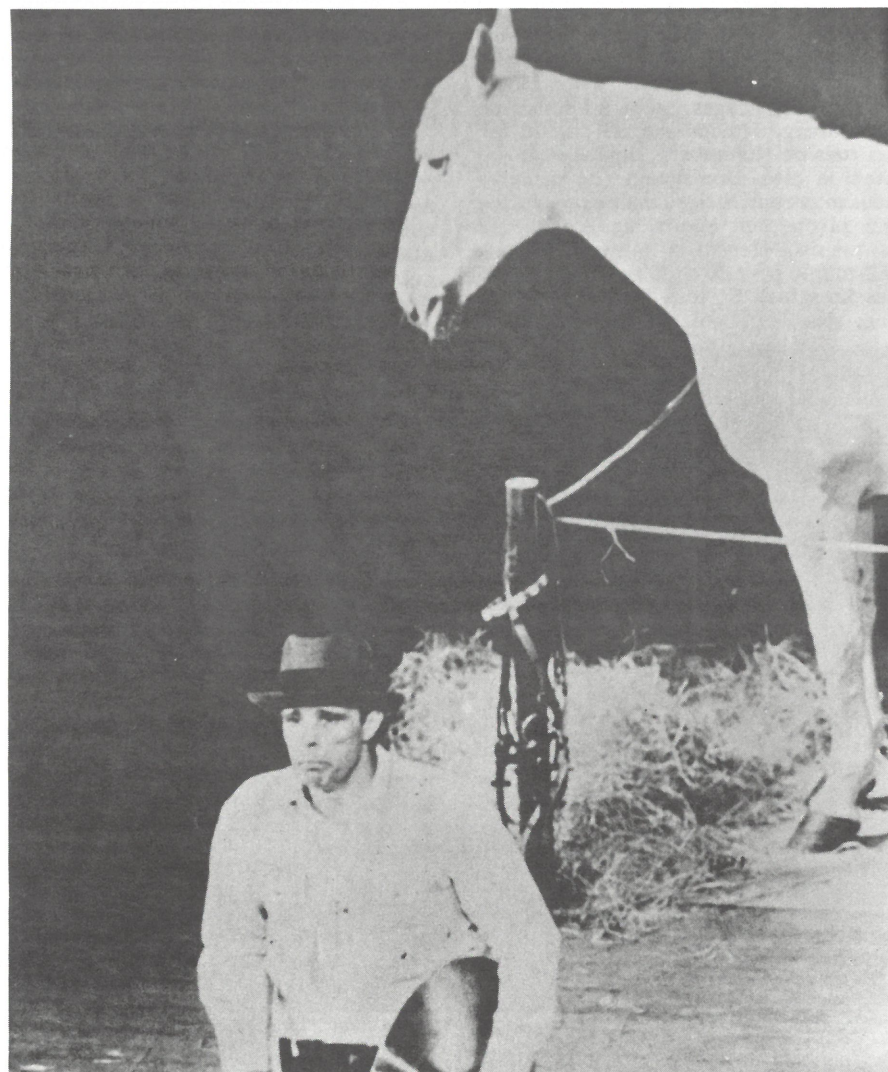
Notez le regardant, Hitler, qui est vu à travers ce qu'on appelle la caméra par-dessus l'épaule, Hitler omniprésent, omniscient. Et il y a dans presque tous les plans une amorce de l'avion - Hitler. (Projection)

Au début, il n'y a pas de son, l'avion n'a pas de moteur, l'avion est un avion spirituel, Esprit-Saint.

Je voudrais conclure simplement par ceci: il me semble que le troisième Reich, le nazisme, est dans la continuité parfaite, de l'expressionnisme allemand. Ce n'est pas un hors-d'oeuvre, je ne crois pas que ce soit une rupture - quoique certains le disent dans l'histoire allemande -, c'est une expression excessive, dans une ligne donnée, comme l'expressionnisme allemand était une expression excessive, dans une ligne

donnée. Si vous voulez, après la courbe, ou l'arabesque ou les circonvolutions anarchistes où s'exprimaient la misère humaine, la déchéance de l'homme dans l'expressionnisme allemand, après ça, est venue la ligne droite de la dictature, qui ne peut aboutir qu'à l'excès également: d'un excès à un autre excès. Et c'est à mon sens dans la même perspective excessive. C'est la grandeur et la misère de l'Allemagne. Ce qui me frappe dans le cinéma actuel de Fassbinder, de Schloendorff par exemple, ou dans le film de Herzog "Aguirre ou la colère de Dieu", ce qui me frappe dans ce cinéma-là c'est l'excès. Mais il y a là une grandeur qui pourrait aboutir à quelque chose d'épouvantable, un holocauste épouvantable... une espèce d'incapacité, si vous voulez, de trouver un juste milieu. Enfin nous en reparlons.....

Je voulais simplement vous présenter ces deux extraits de films qui sont très différents l'un de l'autre. C'est finalement le gant qui est renversé; renversement de deux phases de l'histoire aussi excessives et paroxystes l'une que l'autre. □



Richard Martel:

"On pourrait dire simplement que c'est la transformation organique de l'idée de l'art. Maintenant l'art doit être compris de manière anthropologique comme théorie de la créativité. Cela signifie une nécessité qui doit prendre place dans mon existence. Ce n'est pas subjectif. Ce n'est pas une attitude individuelle. Ce n'est pas une mythologie. C'est une nécessité et un besoin pour la nature, pour les hommes, les animaux, la terre... Il y a un problème présent et c'est seulement la conséquence de ce problème présent."

Joseph Beuys

Une des caractéristiques que j'ai remarquées, c'est la problématique du rapport à la nature. (C'est un des fondements de beaucoup de pratiques artistiques actuellement mais qu'on retrouve aussi au coeur de l'activité allemande contemporaine). Je veux parler entre autre d'un artiste très important actuellement en Allemagne qui est Klaus Rinke. Lors du symposium de sculpture à Chicoutimi (été 80), Rinke s'est rendu à trente ou quarante kilomètres dans le bois avec ses étudiants allemands et des étudiants québécois, à un endroit où coule une forte chute (Rinke utilise l'eau comme matériau privilégié). À partir de troncs d'arbres, il a fait des rondelles de bois et du haut de la chute, il les a jetées dans un bassin; le mouvement centripète de l'eau gardait les rondelles en place.

Je trouve très intéressante cette façon d'en arriver à travailler avec un site existant et de prendre pour acquis que le travail se fait "in situ", c'est-à-dire "hinc et nunc", ici et maintenant, en prenant possession directe du lieu. Et ce qui m'intéresse aussi, c'est le pouvoir démiurgique des matériaux et titaniques du lieu. Remarquez que la nature est conservée à peu près intacte, l'intervention culturelle y étant très minime.

Le deuxième point que j'aimerais souligner dans la création allemande est le rapport entre l'artiste et son activité en tant que telle. L'artiste se considère lui-même comme sujet artistique. Prenons Rinke. Quand Rinke marche, Rinke fait de l'art. C'est-à-dire que, dans la pertinence d'une action artistique, chacun des moments peut être pris comme faisant partie d'une sorte de continuum, long processus évolutif, jusqu'à en arriver à créer une "oeuvre" qui n'est en fait qu'une trace. Ce qui fait la spécificité du travail de Rinke, c'est qu'il déborde du support traditionnel. Car, actuellement, on considère que l'activité artistique donne une production qu'on appelle oeuvre d'art, et ce, dans le sens purement monnayable du terme. -On pourrait évidemment faire un historique socio-économique pour démontrer que ça nous vient d'un héritage politique, de toute la tradition et de la commercialisation de l'art, etc... mais ce n'est pas ici mon propos.-

Je continue avec Hans Haacke qui travaille maintenant à New York, qui s'est intéressé à la théorie des systèmes et a débouché sur une pratique politique en art. C'est d'ailleurs une préoccupation qu'on retrouve souvent dans l'art allemand actuel: ce lien entre une pratique artistique et la politique. Par exemple, Haacke a choisi un tableau de Manet et a tenté de démontrer l'aspect

mercantile de l'art en faisant ressortir toute la spéculation qui entourait ce tableau. Dans cette perspective, le rôle de l'artiste est de se mettre en situation par rapport à son environnement, autant social que naturel.

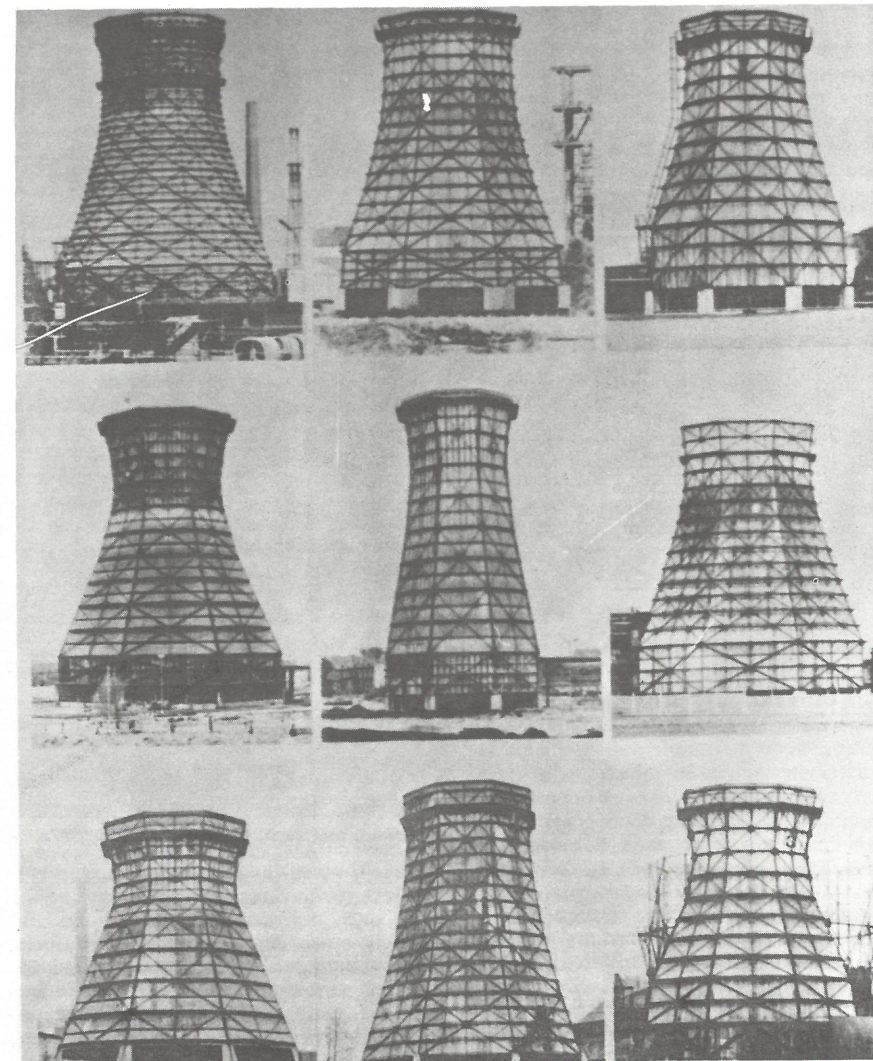
Et c'est cette notion élargie de l'art que pratique Joseph Beuys, c'est-à-dire l'englobement de tous les systèmes. Beuys a été le directeur de la Kunst Akademie à Dusseldorf, il a fondé la première International Free University et s'est présenté comme candidat écologiste lors des élections européennes en 79.

Je voudrais maintenant vous parler d'une pièce de Harald Klingelhoeller faite à PSI (New York). Dans un espace d'environ 30 pieds, il y avait une série de grandes lettres de carton brut d'à peu près 3 pieds de haut, en forme de "T", distribuées en série dans le fond de la salle. Si on mettait bout à bout toutes les lettres, ça donnerait, et je vous le dit en anglais: "Once a time in

a life" c'est-à-dire, une fois, à un certain moment donné dans l'existence. Ce qui est important c'est que l'artiste démontre simplement qu'il est là, à un certain moment donné et n'a d'autre choix que de dire qu'il est là.

Il existe une autre attitude dans l'art allemand contemporain qui est de prendre pour acquis que les matériaux dans la création artistique, doivent être utilisés en tant que "sujets" autonomes, être pris comme ils sont. Ce n'est donc plus un travail de déconstruction purement morphologique du matériau pour en arriver à un autre résultat, comme en sculpture traditionnelle, mais plutôt l'idée que les matériaux sont déjà existants et que c'est par des manipulations ou des mises en situation que va s'effectuer le travail de l'artiste.

Bernd et Hilla Becher répertorient depuis vingt ans des types de construction tels que châteaux d'eau, maisons à colombage, tours, etc.. L'image photo-



graphique montre la chose comme elle est, dans sa matérialité.

Autre type de pratique: Ulrich Rückriem travaille avec des matériaux tels le granit, la pierre, etc... La matière est très peu modifiée de manière à garder ses caractéristiques intrinsèques, donc de permettre à la pierre de se renouveler et de s'identifier, de se permettre sa propre existence plastique (ce qui m'apparaît très près du travail de Rinke). Rückriem fend la pierre, la divise, en illustrant ainsi uniquement le geste de faire. Et c'est pour ça que les marques de coupe sont identifiées. La problématique sculpturale est que le geste de l'artiste est intéressant dans la mesure où le matériau va être capable de prendre sa propre énergie. Rinke, Beuys et Rückriem emploient la problématique de l'art comme phénomène énergétique.

Maintenant, une autre préoccupation très présente dans l'art allemand, c'est l'utilisation du corps de l'artiste comme matériau. Arnulf Rainer se photographie dans des gestes excessifs, son corps devenant support d'une graphie expressionniste.

Ce qui m'amène à Hermann Nitsch, actionniste viennois qui fait des performances consistant à se vautrer dans des excréments d'animaux, et tout particulièrement ceux de l'agneau, symbole du christianisme. Nitsch parle beaucoup de ses références judéo-chrétiennes et de ses références à caractère dyonisiaque; il fait aussi un rapport avec les cultes primitifs. Pour Nitsch, c'est le caractère cathartique qui est important.

Gunter Brüs: "Test to destruction", où le corps de l'artiste est soumis aux mutilations les plus fortes démontre le caractère-limite de l'activité artistique.

À la dernière biennale de Paris, renouveau de la peinture allemande et de la peinture italienne: le groupe NORMA. Il s'agit de trois artistes qui ont décidé de couper carrément avec les normes esthétiques en peinture et qui font des tableaux qu'on pourrait appeler "expressionnistes naïfs". Leur travail est intéressant en ce qu'il revient à une problématique très expressionniste au niveau des moyens plastiques.

Toujours en peinture, un artiste allemand qui était présent à l'exposition sur le réalisme allemand (Montréal 1980), qui est Wolfgang Petrick et qui met en rapport des corps mutilés avec un environnement technologique oppressant.

En terminant, je tiens à mentionner que l'une des caractéristiques de l'art allemand est la démesure et la volonté de dépassement □

Lionel Rothkrug:

Je vais tâcher de commenter ces exposés de façon à lier ce que vous avez vu avec ce qu'on appelle l'esprit allemand. Qu'est-ce que c'est l'esprit allemand?

Ce soir, je vais vous suggérer que l'Allemagne est un pays, une culture de faible identité. D'une faible identité collective et d'une faible identité personnelle.

Pourquoi? Qu'est ce que c'est d'abord une faible identité et comment une collectivité possède-t-elle une identité? Est-ce que ça vient tout seul, de la nature? Est-ce qu'on se trouve du jour au lendemain une culture ou est-ce que ça se fait progressivement? Et si ça se fait progressivement, comment est-ce que ça se fait?

J'ai fait des études là-dessus et je vais essayer ce soir, sans vous donner de détails, de vous montrer simplement quelques étapes illustrant l'évolution de l'Allemagne dans sa quête d'une identité.

Au Haut Moyen-Age, il n'y avait pas de possibilité de réunir les êtres humains dans une organisation commune, car au-delà d'une certaine distance, il n'y avait plus de loyautés.

Avec le temps, le champ des loyautés s'est élargi. -Je ne peux pas vous dire ce soir comment, car cela prendrait trop de temps.- Car depuis une certaine époque, au-delà d'une certaine distance, les gens qui font partie d'un champ de loyautés ne se connaissent pas, c'est-à-dire qu'ils ont des loyautés envers des gens qu'ils ne connaissent pas et qu'ils ne voient pas. C'est un type de communauté dont les membres sont anonymes les uns aux autres mais qui entretiennent des loyautés communes (comme cela se passe en France ou en Angleterre).

Tout cela ne s'est jamais passé en Allemagne. Car l'Allemagne est restée en général "des Allemagnes", soit des petites communautés face à face.

Nous avons maintenant identifié deux sortes de communautés: l'une grande, dont les membres sont anonymes, l'autre, de face à face, où les gens ont l'impression de se connaître et de "s'entreconnaître" tous.

Dans ces communautés face à face, on retrouve structurellement une situation de paranoïa latente. Toutes les études anthropologiques montrent que, dans toutes les cultures, la chose qui compte c'est la réputation. Maintenant, si je suis un homme de réputation dans une communauté face à face, je sais que ma réputation m'est imputée par les

autres, et que moi, j'ai un contrôle très imparfait sur celle-ci. Tant que j'ai beaucoup de réputation, j'ai beaucoup d'avantages, je peux faire épouser mes enfants par les amis que je veux... Si je perds ma réputation, je perds ces avantages et quelqu'un d'autre va prendre ce que j'ai perdu; je ne sais trop qui. Il y a un mercantilisme de réputations. Et dans ces cas-là, je sais qu'il y a toujours quelqu'un qui pense à me faire du mal, qui pense à ternir ma réputation. Or, comme quelqu'un qui a ces pensées ne le montre pas par des actes manifestes, ce ne sont pas ces actes que je dois regarder mais bien derrière ces actions. Une fois que nous avons cette attitude, cette certitude, -parce que c'est certain qu'il y a quelqu'un qui veut me faire du mal, c'est impossible qu'il n'y en ait pas - on a structurellement une paranoïa latente. Il suffit de très peu de choses et nous avons des personnes qui sont détestées.

Or, je vous donne une illustration que je prends dans les temps anciens et que je vais transposer dans le contexte du IIIe Reich. Il s'agit des sorcières. Nous savons que les sorcières étaient brûlées vives en nombre particulièrement important entre 1560 et 1660. Il y eut à peu près 700,000 personnes brûlées vives comme sorcières et dans certains villages, jusqu'à 7 à 8% de la population.

(Intervention: On ne brûlait pas les sorcières?)

C'était surtout les sorcières. Evidemment il y avait des sorciers, mais ils étaient en minorité. Pourquoi? Alors là, la réponse est claire et ça va me permettre d'aller au IIIe Reich. Les jeunes filles brûlées étaient statistiquement une minorité. On brûlait en majorité des vieilles femmes.

C'était l'époque des guerres de religions dans différentes parties d'Europe. Supposons que nous sommes dans une communauté, que nous soyons tous catholiques et que nous brûlions les protestants: ça nous satisfait. Les protestants, ça les met en colère. Alors ça divise la communauté d'une telle façon que ça va provoquer la guerre civile. Et tout le monde est divisé... Par contre, tout le monde, protestant ou catholique, peut être d'accord pour dire que quelqu'un qui entretient des relations sexuelles avec le diable est détestable. Mais si on accuse quelqu'un qui a de la réputation, ça va diviser d'avantage la communauté. Il faut donc prendre des personnes qui sont sans défense, des êtres que personne ne va protéger, c'est-à-dire les vieilles femmes. Tout le monde va se mettre d'accord pour dire que cette vieille femme est une sorcière et qu'il faut la brûler. Une fois qu'elle est exécutée, tout le monde est ami. Il y a une solidarité qui est regagnée et la société est protégée. Qui va critiquer? Quelques êtres qui sont



Ulrike Rosenbach, Venusdepression, 1977.

pervers et qui lisent des livres. Alors, il faut les brûler aussi!

Nous arrivons maintenant au IIIe Reich et à la persécution des Juifs. Non seulement des Juifs, mais aussi des Gitans dont le cas est moins connu. Les Gitans étaient destinés à l'extermination. Connaissez-vous des êtres qui ont moins de défense que les Gitans? Pour-

quoi les chasser par toute l'Europe? C'est pour la même raison qu'on avait brûlé les sorcières: ce sont des êtres sans défense, que personne ne va protéger. On peut se sentir bien et solidaires une fois qu'ils sont exécutés parce qu'ils sont des ennemis publics.

Revenons maintenant à la question d'identité. Pourquoi tout ce que je viens

de vous décrire est-il le signe d'une faible identité?

Pour avoir une identité collective, il faut d'abord partager une vraie solidarité. Or, la solidarité, c'est quelque chose d'idéologique et une idéologie implique un contenu cognitif; oui bien sûr, elle contient des émotions, mais elle implique surtout un contenu cognitif.

Regardons la propagande nazie: par exemple, dans le film "Le triomphe de la volonté", il n'y a pas de distance, les gens crient tous ensemble, ils font corps ensemble, directement. Il n'y a rien de cognitif là-dedans! Ces gens-là forment une *Gemeinschaft*, c'est-à-dire une communauté dont les liens sont ORGANIQUES; et un lien organique est le contraire de quelque chose qui est pensé. Si nous sommes liés par des liens organiques, que ce soit par le sang ou autre, notre lien n'est pas quelque chose qui est pensé ou abstrait. Tout ce qu'on voit dans le cinéma nazi, dans l'art, dans leur propres mots, leurs propres actions, leur façon de se montrer et d'agir, démontre cette volonté d'être ensemble, aussi près que possible, d'abolir la distance.

On remarque aussi chez leurs élites, les SS, l'emblème de la tête de mort, emblème de leur obsession de la mort. Pour les SS, il n'y avait pas d'avenir. Ils étaient les fossoyeurs de l'avenir. Et un avenir, ça veut dire une identité qui va à travers le temps, qui passe à travers le temps. Or, si moi je meurs et mon corps aussi, mon identité est finie. C'est perdu. Mais eux, ils ne pouvaient pas penser ou concevoir une identité qui va à travers le temps parce qu'ils étaient unis par des liens organiques. Le futur ou l'avenir pour eux, c'était le néant (ce qui est la mort). Ce n'était pas une idéologie.

Ils étaient les fossoyeurs de l'avenir. Du Moyen-Age, ils avaient retenu les rêves, les souhaits. Toutes leurs cérémonies se rapportaient consciemment au Moyen-Age. Leur devise (Blut und Boden) c'est-à-dire "Le Sang et la Terre" était celle de la Bavière médiévale, plus précisément celle de la principale cérémonie religieuse de la Bavière du Sud. Les chemises des Nazis étaient brunes, de la couleur de la terre. Et les fourneaux dans lesquels Juifs et Gitans étaient brûlés, c'était le purgatoire. La croix gammée, héritée de la Perse, venait aussi du Moyen-Age.

Les "os cassés" de la croix gammée, leur devise, tous leurs symboles disaient leur obsession de la mort. Même l'expression "l'Empire de Mille Ans", sous laquelle ils désignaient leur empire, était utilisée couramment par l'homme de la rue pour signifier la fin du monde. Ils appelaient donc leur empire, "l'empire de la fin du monde". Signe manifeste de leur manque d'identité et indice d'une recherche de solidarité nationale dans une communauté face à face.

Dans l'art allemand actuel on retrouve souvent l'attention accordée au corps et parfois même la mutilation. Que cherchent les Allemands avec leur corps? Ils cherchent une identité, ils sont encore aujourd'hui, à la recherche d'eux-mêmes □

En plusieurs tableaux: le comité d'étude de la politique culturelle fédérale

par CÉLINE LEMAY

En 1949, le gouvernement canadien créait la commission Massey-Lévesque qu'il chargeait d'enquêter sur l'avancement des arts, des lettres et des sciences au Canada. Les recommandations de la commission devaient orienter par la suite la politique fédérale en matière culturelle. Elles aboutirent entre autres à la création du Conseil des Arts en 1951.

Le développement alors amorcé n'a fait que s'accélérer et les 30 dernières années ont vu la naissance de festivals de théâtre d'avant-garde, de troupes de danse moderne, de galeries parallèles et la construction de plusieurs salles de spectacle. On assiste aussi d'une part à la croissance extraordinaire des domaines de l'industrie culturelle (radio et télévision, édition, cinéma, enregistrements sonores) d'autre part à un renouveau d'intérêt pour les oeuvres à caractère patrimonial. Par ailleurs, de nouveaux paliers de décision en matière culturelle sont institués: le Québec se dote en 1961 d'un ministère des Affaires culturelles.

Trente ans se sont écoulés depuis la commission Massey-Lévesque et c'est au gouvernement de M. Clark que l'on doit la décision première de refaire un tour d'horizon complet du domaine culturel au Canada. Le mécanisme alors prévu était la formation d'un comité parlementaire assisté d'un comité consultatif. Avec le retour des libéraux au pouvoir et suite à l'initiative de M. Francis Fox, ministre des Communications, c'est le comité consultatif qui devient responsable de l'enquête. Il s'appellera Comité d'étude de la politique culturelle fédérale (Comité Applebaum-Hébert).

Son mandat est d'examiner l'ensemble des programmes fédéraux dans le domaine des arts et de la culture et de présenter des recommandations qui devraient servir de base à la déclaration de principe que le gouvernement doit faire en 1982.

Le comité procède donc à une étude exhaustive des divers organismes et programmes fédéraux. Il a aussi le pouvoir de commander des recherches particulières. Il reçoit les mémoires d'individus et d'organismes et il complète son analyse par une série d'audiences publiques. Le comité dispose d'une somme de 3 millions de dollars pour la consultation des agences fédérales et des groupes de pression importants.

D'ici la fin de 1981, le comité remettra au comité parlementaire des communications un sommaire des idées et suggestions exprimées. Ce document sera public. Il présentera au printemps 1982 son rapport final au Ministre des Communications qui patronnera par la suite le Livre blanc du fédéral sur la politique culturelle (été 1982).

Les premières analyses du comité lui ont permis de dégager certaines constantes ou principes fondamentaux qui semblent avoir été affirmés au fil des ans dans les programmes fédéraux:

"-Favoriser l'expression créatrice et les choix culturels, compte tenu de la dualité linguistique de notre pays, de ses diversités régionales..."

"-Encourager l'activité artistique et la recherche de l'excellence.

"-Rendre plus accessibles au public les fruits de l'activité culturelle et de la création artistique.

"-Permettre aux Canadiens de mieux se connaître et de mieux se comprendre, en mettant en commun leurs expériences culturelles et en développant chez eux un sentiment d'appartenance.

"-Consolider nos entreprises culturelles pour qu'elles puissent davantage contribuer à l'essor de notre vie culturelle.

"-Mettre en relief nos valeurs intellectuelles et préserver notre patrimoine culturel et historique.

"-Raffermir les relations internationales en matière culturelle et encourager les échanges culturels." (1)

Le comité a aussi décidé d'accorder une attention particulière à certains domaines qui n'auraient pas, depuis une trentaine d'années, fait l'objet d'une étude approfondie: les arts du spectacle, les arts plastiques, la littérature, les richesses du patrimoine, les dépôts du savoir et les centres d'information, les industries culturelles. (2) Méthodologie

Pour aborder l'ensemble des problèmes soulevés, le comité a d'abord procédé à un recensement des approches possibles:

1) Approches sectorielles ou particulières à partir de problèmes précis: situation de l'artiste dans le domaine des arts plastiques, envahissement du marché du livre par la production étrangère...

2) Approches globales ou générales: financement étatique ou privé, évolution technologique...

Le comité se propose d'utiliser conjointement les 2 méthodes en suggérant 9 thèmes de discussion dans un document de base, Parlons de notre culture. Un survol de ces thèmes ou questions-cadres nous permettent déjà de voir l'esprit dans lequel l'entreprise se déroulera.

Chacun des thèmes nous est présenté de façon assez large et est ensuite précisé par des questions d'ordre général et particulier. Les voici donc en résumé.

1- La culture au Canada. Vaut-il mieux parler de la culture du Canada ou de la culture au Canada? Quelle juste mesure devrait-on chercher entre les productions culturelles à caractère canadien et celles à caractère international? Quelle image culturelle du Canada devrait-on projeter à l'étranger? Les subventions accordées devraient-elles tenir compte de la nationalité du bénéficiaire?...

2- La culture nationale et régionale. Comment harmoniser les objectifs régionaux et nationaux? Les subventions culturelles du gouvernement fédéral devraient-elles être accordées en fonction des normes et des priorités établies à l'échelle locale même aux dépens de certains programmes nationaux? Les organismes culturels fédéraux devraient-ils concentrer leurs efforts sur les institutions vedettes ou disperser les ressources disponibles à travers le pays?...

3- Excellence et accessibilité. La politique culturelle actuelle favorise-t-elle une minorité? Doit-on favoriser la circulation des oeuvres ou le développement des institutions (musées...)? Doit-on amener le public à la culture ou la culture au public? Les normes d'excellence doivent-elles varier d'un organisme à l'autre? Devrait-on favoriser la recherche plutôt que les expositions destinées au public?

4- Le continuum amateur-professionnel. Devrait-on continuer à mettre l'accent sur le professionnalisme dans les politiques fédérales? Devrait-on offrir des ressources financières ou autres aux amateurs? La subvention des amateurs devrait-elle relever uniquement des provinces? Devrait-on favoriser l'accès au professionnalisme?

5- Culture et économie (offre et demande). Devrait-on essayer d'agir sur l'offre ou sur la demande? Les politi-

ques d'aide devraient-elles tenir compte de la rentabilité d'un produit, d'une activité ou d'un service culturel? Le gouvernement doit-il essayer de raffermir les réseaux de distribution des produits culturels canadiens? Existe-t-il des moyens de bien jauger les goûts des consommateurs et d'en tenir compte dans les politiques de soutien?

6- Les organismes culturels fédéraux (coordination et autonomie). La plupart des organismes culturels fédéraux relèvent du Ministère des Communications. Chacun est relativement autonome, mais le degré d'autonomie varie d'un organisme à l'autre.

Quel genre de relations devrait-il exister entre un organisme culturel public et les représentants élus (le parlement)? Quand la nécessité de rendre compte de ses actes devient-elle ingérence? La nécessité d'établir une politique culturelle fédérale cohérente est-elle compatible avec le besoin des organismes? La rationalisation des tâches administratives réduirait-elle la liberté d'expression artistique? Existe-t-il des critères qui permettraient à certains organismes de jouir d'une plus grande autonomie que d'autres? Existe-t-il des cas où la rationalisation des tâches administratives - fusionnement de plusieurs organismes ou réaménagement des fonctions - serait utile?

7- Le financement des arts. La diversité des sources de financement (public et privé...) est-elle propice à la diversité culturelle? Est-ce qu'une meilleure coordination des moyens de financement entre les divers paliers de gouvernement ou entre les secteurs public et privé serait plus propice aux arts, car il y aurait ainsi meilleure répartition des ressources? Le gouvernement fédéral devrait-il concentrer son soutien sur un nombre plus restreint de projets: ceux lancés par ses propres organismes? Devrait-on souhaiter qu'une augmentation dans le financement des arts vienne du secteur privé plutôt que des impôts?

8- L'ancien et le nouveau. L'équilibre actuel est-il bon entre le financement de la création artistique et celui de la préservation des objets de notre histoire?

9- Les variantes culturelles. Le comité définit 3 formes de culture: culture professionnelle, culture communautaire (loisirs et culture populaire) et culture commerciale (industrie cinématographique...). La politique fédérale doit-elle donner priorité à l'une ou l'autre de ces formes de culture? Dans quelle mesure chacune contribue-t-elle à forger les valeurs et les objectifs de la société canadienne?

Pour terminer ce brillant tour d'horizon, le comité nous propose de passer de la théorie à la pratique: le gouver-

nement en matière culturelle doit-il favoriser des mesures d'intervention directes (subventions aux organismes...) ou indirectes: réglementation (contenu des émissions de télévision) et fiscalité?

Rappelons d'abord que c'est à double titre d'organisme subventionné par le Conseil des Arts et de regroupement de professionnels de l'art que nous faisons parvenir notre mémoire au Comité Applebaum-Hébert au début de février 1981. Malgré les doutes que soulevait à cette époque le texte de Parlons de notre culture et les rumeurs entourant la crédibilité du Comité, nous posons ce geste dans le but de mettre en évidence les problèmes d'un organisme subventionné et de réaffirmer l'importance des activités reliées à l'art actuel.

Après avoir entendu les enregistrements des premières audiences publiques et fait une relecture du texte de Parlons de notre culture avec des lunettes plus politiques, les fondements de cette entreprise d'étude de la politique culturelle fédérale apparaissent clairement: confirmer l'unité culturelle du Canada et réorganiser l'économie culturelle. Le comité prône sans discussion qu'il existe "une" culture canadienne. Cette culture semblerait servir de principe globalisant pour une somme de régionalismes au nombre desquels on retrouverait la culture québécoise au même titre que la culture japonaise de la côte ouest... On n'évoque le Québec (sans le nommer bien sûr) qu'au seul endroit du document où l'on parle de la "dualité linguistique de notre pays". Il y aurait donc une culture canadienne s'exprimant différemment à travers des régionalismes particuliers. Et qui plus est, le gouvernement canadien en serait le gardien immuable!

Le gouvernement canadien a aussi des problèmes d'argent. Il veut donc rentabiliser ses actions et réduire ses coûts. Ainsi, tout au long du document, voit-on apparaître la rentabilité, la rationalisation des tâches administratives, le droit de gérance du parlement sur la façon dont les agences fédérales font leurs allocations budgétaires. Pour assainir la gestion, on propose que la responsabilité de l'allocation des ressources soit du ressort des agents financiers de l'État plutôt que des agences fédérales. On menace ainsi directement l'autonomie d'organismes comme le Conseil des Arts. Et comme mesure supplémentaire d'économie, on voit revenir à plusieurs reprises l'incitation à recourir à des modes de financement privé.

Dès le début des audiences, on a contesté la présence sur le comité de M. Pierre Juneau, sous-ministre des Communications, et de M. Léo Dorais

du secteur culturel du même ministère. On y a vu la preuve que le gouvernement voulait s'assurer directement de la bonne orientation des travaux. Comment alors ne pas croire que la politique culturelle du gouvernement est déjà toute écrite et que le comité ne sert que de caution? En réponse à cela (!!!) le coprésident, Jacques Hébert, affirme que les membres du comité n'auraient jamais accepté une pareille chose et que les audiences publiques sont une garantie de la valeur du comité, puisqu'on pourra vérifier lors de la publication du Livre blanc si les opinions exprimées par les citoyens sont en contradiction avec les politiques du ministre des communications. Après le sort réservé au rapport de la commission Pépin-Robarts, on peut se demander s'il s'agit de naïveté ou de mauvaise foi.

De plus, les grands thèmes (unité culturelle, gérance de l'état dans la gestion des fonds des agences culturelles, diminution du mécénat d'état en favorisant le recours au secteur privé) qu'on retrouve dans Parlons de notre culture, sont ardemment défendus lors des audiences par les membres du comité. "Pour briser l'image de l'artiste qu'on perçoit comme un dépendant, on devrait chercher plus vers le secteur privé. On a de la difficulté à investir dans l'imagination et l'obsession de l'argent devient détestable. Augmenter les budgets ne règle pas tout, il faut cesser le quémandage et augmenter l'intervention privée." (Guy Robert, Audiences publiques de Hull, avril 1981). Alors qu'on commence à peine à parler de la responsabilité de la collectivité à l'égard de ses créateurs, le gouvernement dépense 3 millions de dollars pour nous faire dire qu'on va changer notre image de pauvres dépendants en nous envoyant quêter dans le secteur privé.

Et même en admettant que les dés ne soient pas pipés, il vaudrait peut-être mieux espérer qu'ils le soient; les interventions des membres du comité, en plus de véhiculer bon nombre de préjugés, manquent à tel point d'étoffe qu'il semble douteux que leur rapport puisse être d'une certaine envergure. "L'histoire des arts nous montre que les artistes produisent plus et mieux en période de malheur. Les femmes artistes devraient donc profiter au maximum de leur situation doublement défavorisée. J'ai d'ailleurs moi-même remarqué, ces dernières années, la place de plus en plus grande que prenaient les femmes dans le monde des arts." (Guy Robert, Audiences publiques de Hull, avril 1981) □

... à suivre

(1) Parlons de notre culture, g. discussion, Comité d'étude de la politique culturelle fédérale p.4

(2) idem p 5-6

Position de la Chambre Blanche

La Chambre Blanche, regroupement d'artistes en arts plastiques à Québec, retire le mémoire qu'elle avait présenté au comité Applebaum-Hébert sur la politique culturelle fédérale.

Dans un premier geste, en tant qu'organisme subventionné par le Conseil des arts du Canada, La Chambre Blanche avait cru important de participer aux consultations publiques.

Mais après une relecture approfondie du guide de discussion "Parlons de notre culture", les membres de La Chambre Blanche ont décidé de se rétracter et de dénoncer la démarche du comité Applebaum-Hébert. Ce document repose sur le principe fondamental d'une culture pan-canadienne uniforme qui réduit les différentes entités culturelles à de simples régionalismes.

Le comité évite tous les aspects qui ne correspondent pas à ses visées en restant volontairement imprécis dans ses énoncés théoriques, tant sur la notion même de culture que sur les réalités politiques. L'identité québécoise n'y est pas mentionnée; on ignore la dualité culturelle pour ne parler que de dualité linguistique; on ignore les provinces pour parler de régions; on ignore jusqu'aux autochtones.

Les recommandations du comité Applebaum-Hébert serviront de base à la rédaction d'un Livre blanc sur la politique culturelle fédérale. Il est inadmissible, étant donné l'importance d'un tel mandat, qu'on évacue totalement du débat les questions fondamentales. Et ceci après que les commissions Laurendeau-Dunton et Pépin-Robarts

aient reconnu la dualité culturelle du Canada.

De plus, La Chambre Blanche s'inquiète de voir que, loin d'affirmer sans équivoque le principe d'autonomie des organismes d'État en matière culturelle, le gouvernement fédéral voudrait les soumettre à des fins politiques. Le cinéma, la chanson, la télévision, par exemple, sont des véhicules idéologiques que les pouvoirs politiques, sous prétexte d'assainissement administratif, aimeraient bien récupérer.

Conscients de ces faits, les membres de La Chambre Blanche se sont rendu compte que leur participation aux audiences du comité Applebaum-Hébert aurait équivalu à admettre l'aliénation de leur propre culture □

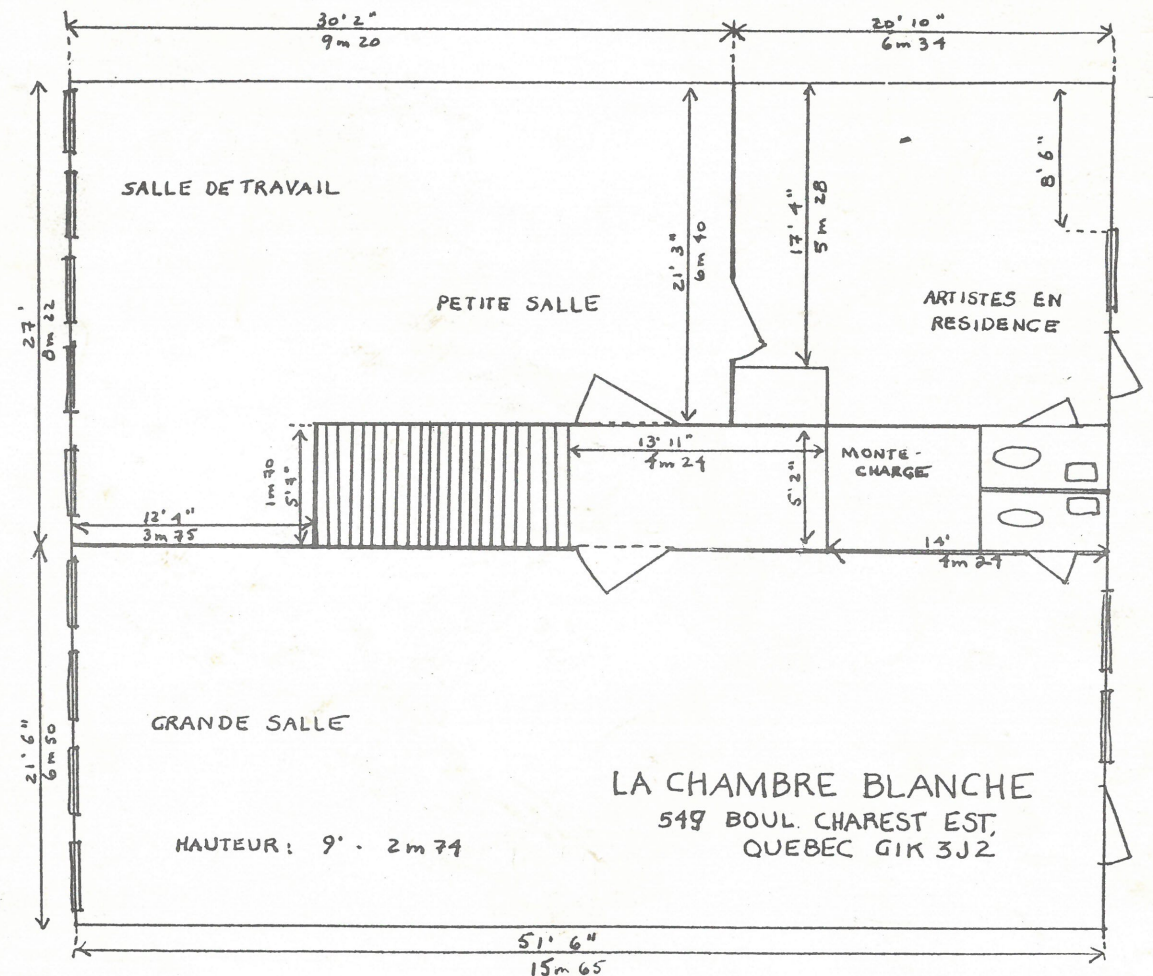
INVITATION AUX ARTISTES

Les artistes intéressés à soumettre un projet d'exposition, d'installation, de performance, de vidéo, etc. devront faire parvenir leur dossier avant le 1er août 81 à la Chambre Blanche, à l'attention de Danielle Roy.

...
pa
d'in
te so
publi
me de
consultati
des group

22 La Chambre

Blanche



LA CHAMBRE BLANCHE
549 BOUL. CHAREST EST,
QUEBEC G1K 3J2