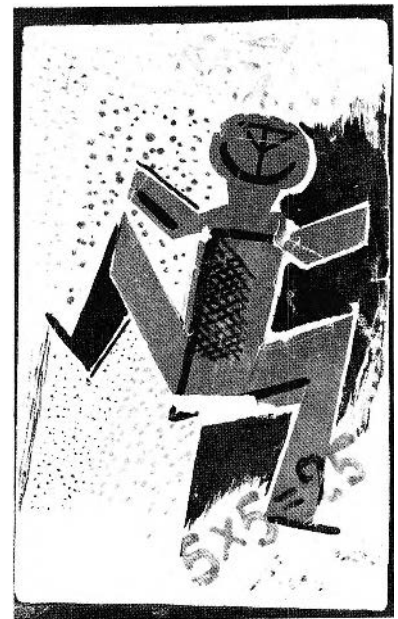


formal element serves mainly as a point of transit ... [We must] advance through knowledge of technological production to a method of creating objects of industrial production, products of organized, material design' (quoted by Rowell, p. 31). Her last works were textile designs, stage designs, and designs for mass spectacles. These designs paid homage to the natural movement of the human body, to utilitarian objects, and to the propagandistic needs of the Soviet Revolution.

Like Popova, I. V. Kliun and Gustav Klucis are artists whose work, featured in both books, has been relatively unknown in the West. Also like Popova, they were influenced by Malevich at certain points in their careers and later repudiated his philosophy. Kliun, Malevich's contemporary, is included in the Symbolist, Cubo-Futurist, Suprematist and Constructivist sections of the Guggenheim catalogue. His later work has overlapping, translucent forms that suggest an 'impressionist' variant of Suprematism. Klucis, some twenty years younger, became involved with Production Art during the 1920s, producing designs for kiosks that sometimes combined loud-speakers, projection screens, sign-boards and speakers' rostrums, as well as photomontage postcards, posters and book designs. His work is discussed by Vasili Rakiin in the Los Angeles book.

Other essays in the Los Angeles book deal with the work of better-known artists: John E. Bowlt writes about Rodchenko's photography, Jelena Hahl-Koch about Kandinsky's relationship with the Russian avant-garde, and Boris Brodsky and Alan C. Birnholz about El Lissitzky's work. There are also essays on related manifestations of the avant-garde: 'The Revolution in the Russian Theatre' by Alma H. Law, 'Agit-Prop Art' and 'Vkhutemas' by Szymon Bojko, 'The Ins and Outs of Russian Avant-Garde Books' by Gail Harrison Roman, and 'Cubo-Futurism and the Vesnins' *Palace of Labor*' by Kestutis Paul Zygas. The two remaining essays are a general review by Magdalena Dabrowski, 'The Plastic Revolution: New Concepts of Form, Content, Space, and Ma-

FIGURE 5. Varvara Spepanova (Costakis), *Cover for 5" x 5" = 25" Exhibition Catalogue* (Moscow, September 1921). Gouache and collage on paper. New York, The Guggenheim Museum.



terials in the Russian Avant-Garde,' and a study of the work by the Ukrainian artist Vasili Ermilov by Valentine Marcadé.

At its best, the Russian avant-garde is notable for its energy and optimism, and for the conviction with which artists pursued their research. During the decade from 1924 to 1934, when Soviet Realism was adopted as the official style of the Soviet Union, there was, however, a gradual decline. Whereas Barron ascribes this decline to governmental policy, Rudenstine, while acknowledging the influence of the government, gives more complex reasons. Always in the minority of artists, the various avant-garde groups nevertheless were hostile to one another, thus undermining the accomplishments of the movement. Further, despite their prodigious activity, the art of the avant-garde was never accepted by the populace. In-fighting and lack of popular support led to the loss of confidence, causing many artists to abandon the premises of their earlier work.

Since it has only been during the last decade that serious and sustained research into the history of the Russian avant-garde has been undertaken, it is perhaps understandable that, in both of these books, there are occasional dis-

crepancies between what one reads and what one sees in the illustrations. Nevertheless, the information, both verbal and visual, contained in these books and other recent publications will oblige the authors of future survey texts of modern art to develop new approaches to the art of the Russian avant-garde.

ROBERT MC KASKELL
The University of Western Ontario

REESA GREENBERG *The Drawings of Alfred Pellán* (disp. en français sous le titre : *les Dessins d'Alfred Pellán*). Ottawa, National Gallery of Canada, 1980. 150 + x p., 88 illus.

W.J. KEITH et B.-Z. SHEK (édit.) *The Arts in Canada : The Last Fifty Years*. Toronto, University of Toronto Press, 1980. 157 + viii p., illus., 20,00 \$ (relié), 6,95 \$ (broché).

L'on ne saurait assez souligner l'importance de la recherche sur Pellán, présentée dans le catalogue de la récente exposition de la Galerie nationale : «Les dessins d'Alfred Pellán». L'œuvre de Pellán, en effet, bien qu'il soit déjà reconnu comme l'un des plus importants de

l'art canadien contemporain, est demeuré en grande partie opaque à toute tentative d'analyse ; les quelques ouvrages qui lui ont été consacrés jusqu'ici le masquaient sous l'écran des paraphrases lyriques, plutôt qu'ils ne l'éclairaient. Avec le travail de Reesa Greenberg, certains points de repère sont enfin offerts pour réduire l'apparence de chaos que cet œuvre présentait encore.

Non pas que l'auteure ait vraiment dit le dernier mot sur la problématique qu'elle pose, à savoir «qu'il ne semble y avoir aucune apparente unité dans la multitude des styles à travers lesquels (Pellan) produit, dans l'éventail des sujets qu'il traite ou dans les sources variées auxquelles il puise» (p. 1). Même le terme d'«éclectisme», qui a été appliqué à la position du groupe de Prismes d'yeux, n'explique en rien les choix spécifiques qui ont été faits par le jeune artiste, à Paris, parmi des «sources apparemment disparates» (p. 2, les citations sont des traductions de l'édition anglaise).

Toute analyse en profondeur demeurera, sans doute, extrêmement difficile à réaliser, étant donné les rapports aléatoires que Pellan a entretenus avec la notion de temps historique, dans la datation de ses œuvres. Comme le déclare R. Greenberg, Pellan «ou bien ne datait pas ses œuvres ou les datait plusieurs années après leur exécution. De plus, il a changé le système numérique de son inventaire au début des années 40, interpolant des dessins exécutés à Montréal parmi ceux de la période parisienne. Les titres aussi ont été changés ; aussi la liste d'envoi de Paris et la liste des œuvres exposées en 1940 à Montréal ne sont pas particulièrement utiles. Pellan se souvient seulement si un dessin a été exécuté à Paris ou à Montréal et parfois il ne se souvient même pas de cela» (p. 11).

Pour l'historien de l'art, l'obstacle est donc de taille. À partir de certains indices circonstanciels, R. Greenberg a pu cependant établir une chronologie approximative, différente en plusieurs cas des datations jusqu'ici reconnues, et qui permet d'établir de premiers constats révélateurs.

Le premier concerne certains aspects du processus de production des dessins, qui fait de Pellan un

artiste qui s'appuie fermement sur des œuvres préalables pour développer son travail. Entre 1940 et 1944, par exemple, il reprendra plusieurs des dessins déjà exécutés à Paris, qu'il épurera, pour ainsi dire, à la façon de Matisse qui, à partir de dessins à tendance plus naturaliste, tendra à une plus grande densité du trait et une meilleure intégration des plans internes / externes. Vers 1942, le modelé disparaîtra en grande partie des dessins de Pellan, ainsi que la référence à un éclairage externe. Par ailleurs, à partir de 1944, l'artiste adopte une procédure constante qui le mène, d'un dessin linéaire de petit format auquel la couleur est ensuite ajoutée, à la réalisation d'œuvres de grand format à l'huile, sans maquette intermédiaire. Dans les grands formats, les textures-reliefs et le «patterning», si caractéristique de Pellan, serviront d'éléments d'intégration pour les plans plus vastes, tout comme le recouvrement par plans colorés, indépendants des formes, à la Léger. À cet égard, l'auteure ne semble pas consciente que la première visite-conférence de Léger, à Montréal, date de 1943.

L'artiste lui-même ne s'embarasse pas de distinctions sémiologiques entre ce qui, dans ce processus continu, est «dessin» ou devient «peinture». Des dessins ainsi colorés sont inclus dans la section «peinture» de son inventaire. De même, il exposera, en 1956, à l'Hôtel de ville de Montréal, un «dessin» intitulé *Face au polyèdre*, qu'il vendra en 1964 comme une «peinture» (p. 70). Et comment distinguer entre ce fameux *Équateur magnétique*, dessin exécuté en 1948, dont il fera, d'après une photographie, une reproduction à l'huile inversée en 1968, une version à l'huile et à l'encre en 1973, une œuvre sur carton à l'acrylique et encre en 1974, ainsi qu'une sérigraphie et une affiche. Parfois cependant, la composition du dessin original est substantiellement modifiée dans les versions colorées qui suivent.

L'on aurait souhaité que l'auteure du catalogue, cependant, accorde elle-même plus d'attention, sur le plan méthodologique, à cette problématique du dessin dans ses rapports avec la peinture, ou qu'elle précise du moins, de quelque façon, ce qu'elle entend par ce terme de dessin, lequel demeure particuliè-

rement ambigu tout au long de l'ouvrage. Si l'on songe, par exemple, que Barnett Newman disait que son plus grand apport à l'art se ferait dans le domaine du dessin et que Pellan affirme que «le dessin est la base de mon art» (p. viii), il est manifeste que ce terme ne signifie pas la même chose dans les deux cas. Il resterait certes à expliciter cette affirmation de l'auteure dans son Introduction et montrer comment les «directions différentes» que prennent les explorations de la ligne, du volume, du ton et de la lumière, se manifestent dans les dessins et dans les peintures. C'est le concept même de cette exposition qui est ici en cause, car si des «peintures» (ou ce qui est considéré comme tel dans la culture) y ont été intégrées, pourquoi celles-là et non d'autres? Ultimement, s'il suffit de dire que «le dessin est la base de tout son art», c'est parmi la production entière de Pellan que les œuvres exposées auraient dû être choisies.

Un autre constat important de R. Greenberg serait que «jusqu'en 1944, la conception du dessin qu'avait Pellan était ancrée dans sa formation artistique» (p. 2), de type académique. C'est une conclusion sans doute excessive, étant donné le caractère «éclectique» de l'œuvre, l'influence déjà notée de Matisse et de Picasso, laquelle, à cette date, n'avait certes pas encore été assimilée dans les académies qu'a fréquentées Pellan. Elle serait aussi contestée par la datation que l'auteure assigne au dessin *Ève*, qui est pour le moins proto-surréaliste. Mais c'est bien en 1944 que l'auteure fixe, en même temps que la disparition de la thématique de la «tête de femme», l'apparition d'images surréalistes dans l'œuvre dessinée de Pellan, «influencé par le climat artistique de Montréal» à cette époque (p. 62). L'auteure semble ainsi vouloir confirmer la déclaration de Borduas sur le Pellan du début des années 40, dans *Projections libérantes* : «Pellan rejetait en bloc le surréalisme ; pour nous il avait été la grande découverte. Pellan ne croyait qu'au cubisme qui était déjà, et un peu grâce à lui pour nous, sans mystère.» Cela remet en question l'influence du «surréalisme» de Pellan dans l'émergence de l'Automatisme québécois et les interactions véritables entre Pellan et cet «avant-garde extrémiste»

auquel l'auteure fait une allusion trop rapide dans son Introduction.

L'avènement du surréalisme dans l'œuvre de Pellan s'est produit selon un mode très particulier, que R. Greenberg étudie soigneusement, soit par l'illustration de recueils de poèmes «surréalistes». Tout d'abord *les Iles de la nuit*, d'Alain Grandbois, en 1944, *le Voyage d'Arlequin*, d'Éloi de Grandmont en 1946, et finalement *Capitale de la douleur* de Paul Éluard en 1948 : en particulier, la source et les titres véritables des 44 dessins de ce dernier recueil auraient été occultés longtemps, étant donné le climat répressif qui régnait au Québec, dans cette célèbre année, comme dans plusieurs autres qui suivirent. On pourrait généraliser à la majorité de ces illustrations, l'observation de l'auteure à l'effet que «les images de Pellan tendent à être plus concrètes que celles d'Éluard, à cause du style lisible, figuratif, dans lequel elles sont rendues» (p. 69). Plus important encore, l'analyse montre que ces images ne prennent tout leur sens «poétique» que lorsqu'on les lit, le livre de poèmes à la main. Le procédé de l'artiste, en effet, est d'illustrer les référents de certains mots ou images verbales qu'il sélectionne dans le poème et de les agglomérer dans des juxtapositions différentes dans l'espace du papier, où ils forment des sortes de «rébus», significatifs moins par le dispositif plastique que par l'image verbale qui les sous-tend.

L'analyse de la production de Pellan après son deuxième séjour à Paris, de 1952 à 1955, est peut-être moins approfondie. Paradoxalement l'auteure y décele une influence de l'Abstraction lyrique, au moment où ce mouvement s'achevait à Montréal (cf. p. 90), en même temps qu'un processus de production contradictoire, soit les variations à l'intérieur de séries thématiques, ou encore «l'exploration des possibilités diverses d'un médium de dessin donné ou d'une certaine image, souvent répétée plusieurs fois», dans les *Bestiaires*, les *Femmes-ballons*, *lettres* ou *nombres*, les *Femmes polychromées*. L'auteure souligne en outre certaines influences de l'art esquimau, de l'Op Art, comme du renouveau surréaliste dans les années 70, dans le dessin et le coloriage de photographies découpées dans les magazines.

Cette première mise en place de l'œuvre dessiné de Pellan éclaire manifestement les structures de l'imaginaire qui l'a produit et le sens d'une production nombreuse, passionnée et vive. Elle exigera certes d'être intégrée dans une autre analyse de ce qui fait «peinture» dans l'œuvre de Pellan. Déjà sur le plan historique, elle éclaire les significations tout à fait différentes que Pellan et Borduas entretenaient vis-à-vis du surréalisme. Et par là, elle éclaire aussi les aspects multiples des résurgences de Dada et du surréalisme, dans toute la production artistique de la dernière décennie.

Le recueil intitulé *The Arts in Canada : The Last Fifty Years* résulte d'un pari sans doute impossible à tenir et dont on s'étonne qu'il ait été fait par une maison d'édition universitaire. Pour rendre compte d'un demi-siècle de créativité, des changements, des problèmes, des défis et des réussites dans les arts au Canada entre 1930 et 1980, on a sollicité des textes d'un large éventail d'individus : artistes créateurs, critiques, historiens et sociologues, avec l'intention de publier, sans plus, le résultat hétéroclite de cette cueillette.

Bien sûr, les artistes sont très importants : ils créent les événements dont l'histoire fera état. Mais s'il peut se trouver des artistes capables de s'ouvrir à des problématiques étrangères ou même antagonistes à la leur, en général ils ne disposent ni de la méthodologie, ni d'un intérêt suffisant pour rédiger l'histoire de leur discipline. Le plus souvent, même les témoignages vécus des artistes ne constituent que des plaidoyers *pro domo*.

Dans le secteur des arts visuels, on ne peut que déplorer les résultats de cette expérience. L'article sur les «Fields of Force in Canadian Art, 1930-1980», signé par Aba Bayefsky et Humphrey N. Milnes, n'analyse aucunement ces grandes orientations, à partir de leurs postulats théoriques et leurs principaux représentants. Les auteurs ne font que plaider pour un retour aux styles artistiques qui avaient cours, dans les années 30, au pays. Négligeant de situer la production du Groupe des Sept au sein des

influences internationales qui ont présidé à son émergence, ils rejettent du revers de la main les développements de l'art canadien, de 1940 à 1980, comme le fruit néfaste de «l'art international» : «Les années 50 et 60 ont été témoins de la décomposition de l'art» (p. 142). Cette malheureuse situation aurait été causée principalement par le fait que l'orientation de l'art serait passée des mains des «sociétés d'artistes» à celles des muséologues et conservateurs, «réorganisant le monde de l'art selon les désirs de leur cœur» (p. 139). Le remède est simple : redonner à de nouvelles sociétés d'artistes le pouvoir de définir le fait artistique et de contrôler la diffusion. Les auteurs ne semblent pas avoir perçu que les sociétés d'artistes n'ont pu jouer un si grand rôle dans la diffusion de l'art, dans le passé, qu'à partir du fait même du très petit nombre de leurs membres. La démocratisation de l'art a entraîné une telle multiplication des créateurs, dans les derniers vingt ans, qu'elle a rendu matériellement impossible l'exposition des œuvres des centaines de membres que possédait récemment la Société des artistes professionnels du Québec, par exemple, ou encore l'exposition des milliers de soumissions, régionales ou nationales, qu'on adressait à des Salons du printemps.

Par ailleurs, dans un traitement totalement inadéquat de l'art québécois, les auteurs perpétuent le mythe qui voudrait que les artistes québécois des années 40 et 50 auraient obtenu de généreuses subventions de leur gouvernement provincial pour étudier à l'étranger. Le plus souvent, le séjour d'études en France était une forme d'exil, temporaire ou définitif, non subventionné, entrepris comme hypothèse de survie, sous l'ère duplessiste.

Dans le domaine littéraire, les propos de Hugh MacLennan sur le roman au Canada anglais se lisent comme une nouvelle, qui utiliserait comme fait symbolique l'évolution du coût de la vie pour souligner le mépris continu de notre société vis-à-vis de ses producteurs culturels. Pour le secteur francophone, Gérard Bessette offre quelques aperçus intéressants, dont le caractère asynchrone de nos générations littéraires, Marie-Claire Blais,

par exemple, publiant à 19 ans son premier roman la même année que Jacques Ferron, qui approchait de la quarantaine. Ce qui n'empêche pas les récentes générations de partager une même préoccupation vis-à-vis du « nouveau roman », où l'intrigue et le suspense ne jouent qu'un rôle secondaire. Sur le ton de « l'expérience vécue », Michèle Lalonde nous fait part de sa surprise de découvrir qu'on puisse trouver un public tout aussi élogieux, en passant d'un style dit « littéraire » à un style parlé, et Gratien Gélinas qui fit cette découverte, il y a beaucoup plus longtemps, s'évertue à nous convaincre qu'on peut aussi, de la sorte, trouver un public plus nombreux ...

Les « deux solitudes » demeurant entières, je ne peux rendre compte des études faites sur le théâtre, la poésie et l'essai, au Canada anglais, ni même de la musique, qui semble elle aussi, bien anglophone, ne signalant même pas la naissance, il y a 15 ans, de la Société de musique contemporaine au Québec. J'y ai lu de longues listes de noms, mais bien peu d'interprétation des visées esthétiques de ces artistes. Toutes ces approches historiques pourraient tomber sous le coup de l'observation de Northrop Fry sur les universitaires des années 30, dans l'intéressant article qui ouvre le recueil. Il signale, en effet, que leur travail de recherche et l'ensemble de leurs connaissances « donnaient l'impression d'être une activité indépendante de la vie créatrice de leur époque » (p. 2). Dans cette biographie intellectuelle admirable que présente Fry se fait sentir une perpétuelle remise en question de la « méthodologie de la critique » et l'élaboration d'une herméneutique nouvelle, où Wittgenstein comme Heidegger ont un rôle à jouer.

Northrop Fry salue la littérature canadienne depuis 1960, comme une « vraie » littérature, non pas parce qu'elle se serait construite un marché local, car nous avons trop souffert, à ses yeux, d'une « théorie de la culture qui n'est qu'une forme de mercantilisme » (p. 4), mais bien parce qu'elle est un « produit indigène qui peut être exporté » et non plus le sous-produit de cultures passées et étrangères.

À son tour, Jacques Allard brosera une intéressante étude sur l'histoire de la création, de la critique littéraire ou de l'essai au Qué-

bec, en insistant sur l'accélération extraordinaire de la production en tous ces domaines. Il souligne, en particulier, le développement vigoureux d'un « discours savant » sur la littérature et les difficultés de le diffuser largement : « Il est devenu impossible (même au *Devoir*) de rendre compte de ce qui s'écrit dorénavant dans nos officines sémiotiques, socio-historiques ou psychanalytiques ... » (p. 111). Comment ce défi de la vulgarisation scientifique sera-t-il relevé, quand même une maison d'édition aussi responsable que le University of Toronto Press hésite, en grande partie, à confier à des spécialistes en ce domaine le soin d'écrire l'histoire.

C'est un constat beaucoup plus pessimiste que nous livre le sociologue Guy Rocher sur la culture québécoise, diffusant ainsi hors frontières, le message négativiste du bilan établi par le gouvernement du Québec en 1978, dans le Livre blanc intitulé « La politique québécoise du développement culturel ». Après avoir rappelé l'éclatement de la culture qui a marqué la Révolution tranquille des années 60, l'auteur ne sait plus bien s'il faut y voir « un progrès ou un recul » (p. 21). De toutes façons, l'ouverture au monde qui y avait été amorcée a tourné court ; le renouveau de la conscience politique semble avoir rendu plus « tendues » qu'auparavant les relations entre communautés francophones et allophones, au point où l'auteur parle même d'une plus grande fermeture actuelle des Québécois aux autres cultures que dans le passé.

En dépit des handicaps réels des régions autres que Montréal et Québec à « soutenir des institutions culturelles de bonne qualité », l'auteur trouve « encourageant » le déplacement de la « dynamique du développement culturel » vers la province : « Les régions autres que Montréal et Québec recèlent des richesses culturelles enracinées dans le passé et qui y sont conservées d'une manière plus authentique que dans les métropoles » (p. 25). Au lieu de chercher activement dans les grands centres de la créativité urbaine les éléments de structuration d'une culture post-industrielle et non plus rurale, le sociologue imagine plutôt que c'est dans un dialogue direct « avec les milieux intellectuels les plus vivants

des États-Unis » (p. 23) que le Québec pourra atteindre à une « certaine originalité ». Le salut repose donc entre les mains de cette mince élite, d'ailleurs en voie de disparition, qui sait bien manier la langue de Shakespeare ...

D'ici là, « ces doutes, portant sur l'étendue des changements accomplis et sur leur opportunité, créent un climat de perplexité qui n'est guère favorable à une vie et à une activité culturelles intenses. C'est plutôt une atmosphère d'inhibition, de gêne, de timidité que l'on respire, peu propice à l'innovation, à l'inventivité, à l'imaginaire » (p. 25). Si le climat qui s'est développé au Québec dans les années 70 peut apparaître oppressif et déjà marqué d'un « étrange retour en arrière », il nous semble que le dossier accablant qui nous est présenté ici ne résulte d'aucune analyse concrète de l'activité des créateurs québécois depuis dix ou vingt ans. Il nous semble plutôt résulter d'une identification abusive et superficielle entre les généralisations de la sociologie et les observations qu'apporterait une véritable sociologie de l'art.

FERNANDE SAINT-MARTIN
Université du Québec à Montréal

JÖRG SCHELLMANN et BERND KLÜSER, édit. *Joseph Beuys: Multiples, Catalogue Raisonné, Multiples and Prints, 1965-80*. New York, Columbia University Press, 1981. 18 p. (allemand-anglais), 263 illus., 15,00 \$ (broché).

CARI ANDRÉ et HOLLIS FRAMPTON *12 Dialogues 1962-1963*. Halifax, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1980 (The Nova Scotia Series: Source Materials of the Contemporary Arts). 134 p., illus.

Deux publications sont venues s'ajouter aux documents de plus en plus nombreux fournis par les artistes à l'exégèse de leurs œuvres. Ainsi, le Catalogue raisonné des *Multiples* de Joseph Beuys est complété par deux entrevues accordées en décembre 1970 et en juin 1977 par l'artiste à Jörg