

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 passésistes 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

Schellmann et Bernd Klüser, responsables du projet. Ce catalogue raisonné illustre et décrit 263 objets, produits entre 1965 et 1980, à des tirages variant de 5 à 1 000 reproductions. Objet multiple lui-même, ce volume faisait l'objet de cinq éditions dès sa première année de publication.

Ces entrevues avaient sans doute pour but d'éclairer davantage un public élargi, pouvant se procurer des multiples, sur la nature ou la portée de ces œuvres, si l'on en croit les questions d'abord posées à l'artiste. Mais selon les lois du genre, depuis une trentaine d'années, l'artiste évite le plus soigneusement du monde d'y répondre. Pourquoi Beuys a-t-il produit ces multiples? Ceux-ci offrent-ils une caractéristique qui se prête mieux à une production de masse ou ne répondent-ils qu'à un souci de distribution de masse? Sans doute, répond l'artiste, l'objet doit posséder une qualité qui rend possible la production en série, mais le but véritable serait le besoin de «répandre ses idées» ou plus profondément, ce besoin phatique dont a parlé Jakobson, d'entrer en contact et de maintenir le contact avec le plus grand nombre de gens possible, en prévision d'une éventuelle communication. Beuys explique: «De cette façon, je reste en contact avec les gens; de même que vous êtes venus me voir à cause de ce que j'ai fait et que nous pouvons en parler, je peux parler à peu près à n'importe qui possédant l'un de ces objets ... Vous voyez, tous ceux qui ont l'un de ces objets continueront à être intéressés à la façon dont le point de départ d'où originent ces véhicules se développent.»

Ces «véhicules», comme les appelle l'artiste, forment un ensemble bigarré de ready-made assistés, de photographies, de cartes postales, d'affiches, juxtaposés à des gravures traditionnelles, plus ou moins tachistes ou minimalistes. Ils semblent davantage des prétextes à des échanges verbaux que des objets expressifs par leurs propriétés linguistiques propres. Ils ne sont pas des propositions analytiques à la Kosuth, ni des objets spéciaux, relevant d'une réalité autre, selon le crédo surréaliste. S'ils permettent de parler de Beuys, étant donné l'utilisation incessante de la signature, du nom et de la photographie

de l'artiste, ils évoquent aussi bien d'autres artistes, depuis Duchamp et Rauschenberg à Motherwell ou le Pop Art. Cet effet d'intertexte ne doit pas déplaire à l'artiste, puisqu'il a fait reproduire, en couverture de son Catalogue raisonné, une œuvre sérielle de Warhol utilisant quatre «photographies» de Beuys.

En réaffirmant que l'art dépend avant tout de l'expérience, l'artiste s'oppose d'une certaine façon aux formulations de l'art-langage ou de l'art conceptuel. Mais cette mise en relation avec l'expérience interne n'exige pas, selon lui, une élaboration particulière des moyens de communication. Cet «art» de l'agencement des moyens sémiotiques visuels est récusé au profit d'une identification de l'art avec la «force créatrice» toute nue. Si les véhicules de la communication sont dotés manifestement d'une vocation symbolique, celle-ci ne se réalise pas à travers la physicalité de l'objet, mais à partir plutôt d'un saut transcendantal dans son essence. C'est à partir de l'intuition que «quelque chose émane, ou rayonne» de «ces choses», à partir du fait «qu'elles sont là, qu'elles se tiennent là, quelque part» que le spectateur pourra se situer dans «l'essence des choses». Plus précisément encore, il suffit de «décrire ce qu'on voit» pour «être sûr d'y arriver». Ainsi, dit l'artiste, «vous arriverez dans la sphère des choses que je veux signifier» et «vous direz simplement, c'est très beau» (sic). C'est donc par un recours appuyé à la méthodologie phénoménologique que l'artiste fondera une sorte de confusion entre la perception sensorielle et l'intuition de données poétiques, archétypales ou philosophiques «au-delà des apparences». Et si l'artiste se contente lui-même d'effectuer une description littérale des objets, il avertit que le champ sémantique qu'il veut ouvrir ne doit pas être lié aux traits distinctifs ainsi accumulés. Il s'agirait plutôt de leur contraire ou de toute autre chose; ainsi par ces feutres qui sont gris ou de ton neutre, il faudrait entendre que l'artiste veut évoquer chez le spectateur l'expérience intime de toutes les couleurs qui y sont absentes.

Cependant, dans la deuxième entrevue, sept ans plus tard, l'artiste reconnaît que le public ne semble pas toujours capable de faire cor-

respondre les expériences supposément évoquées à travers les objets aux «clés objectives de la compréhension à un niveau universel». La communication s'embourbe dans les erreurs de parcours et la lutte pour être compris doit toujours être reprise, dans de nouvelles directions. À la rigueur, l'artiste devient tolérant et accepte, si le spectateur n'est pas assez intuitif pour percevoir à travers le stimulus matériel une signification plus approfondie, qu'il n'en perçoive que l'aspect choisiste – «deux boîtes de conserve», lesquelles nous assure l'artiste, «ne sont pas pires qu'une sculpture de Brancusi» (sic).

Le peu d'intérêt épistémologique apporté aux moyens sémiotiques visuels se retrouve dans la considération des signes verbaux qui parsèment toute l'œuvre. L'artiste nie que la verbalisation soit devenue plus importante dans ses œuvres récentes que dans les anciennes, assurant qu'elle a simplement pris une fonction nouvelle qu'il n'explique pas. Quelques allusions sont faites aux thèses qui seront publiées dans son fameux «Appel en faveur d'une alternative» de 1978. Pour le moment, l'artiste nous assure qu'il «n'est plus intéressé au monde de l'art, ce petit ghetto pseudo-culturel», dans le même souffle où il nous a informé que son œuvre *Richtkräfte* venait d'entrer dans la collection de la Galerie nationale de Berlin.

Par contraste, ce sont deux jeunes artistes qui n'ont pas encore trouvé leur voie, Carl André et Hollis Frampton, qui nous sont présentés dans *12 Dialogues, 1962-1963*. H. Frampton en est au tout début de son développement comme artiste, puisque s'il a commencé à faire de la photographie à la fin de 1958, il commence seulement en 1962 une production cinématographique dont il ne reconnaîtra les fruits qu'à partir de 1966.

Quant à Carl André, il avait 24 ans. Après quelques œuvres dada, il s'orientait vers les sculptures découpées dans le bois, de type constructiviste, vers des séries de reliefs, d'objets trouvés en acier, des empilements de bois, objets tous «refusés par les galeries privées, les collectionneurs», note André dans

l'autobiographie qu'il rédige pour cet ouvrage. (Les citations en français sont des traductions par l'auteur de l'article.) Il revenait en 1961-1962 à des assemblages surréalistes en ciment et en porcelaine. Ce n'est qu'un an après la fin de ces Dialogues que la fameuse *Pyramid* sera reconstruite pour constituer la première manifestation publique du jeune sculpteur.

Les deux interlocuteurs ont voulu comparer au déroulement d'une partie d'échecs la suite de ces dialogues où, pendant que l'un dactylographiait sa réplique, l'autre attendait le moment de bouger ses propres pièces. Mais les règles du jeu ne sont guère strictes et la conversation s'offre comme un échange à bâtons rompus de commentaires sur des œuvres d'art anciennes ou contemporaines, ou d'interrogations sur les processus de création, sur la découverte de soi, etc. Les propos sont regroupés autour de quelques thèmes généraux. Trois dialogues sont consacrés respectivement à la sculpture et à la photographie et un seul à la musique, la littérature, le cinéma, la poésie de Carl André et l'œuvre de Rosenquist. Un interdit implicite semble avoir été le refus de commenter les 53 œuvres sculpturales déjà produites par André et qui sont illustrées à la fin du volume, à partir de photographies de Frampton.

À travers les méandres de la conversation resurgit sans cesse le questionnement sur le sens et la fonction des œuvres d'art, axé sur le dilemme qui agite encore aujourd'hui la scène artistique. C'est-à-dire comment interpréter ou sortir du paradoxe de Duchamp, qui voudrait que « tout ce que l'homme fait soit de l'art » (p. 17, 46). D'une part, dit Carl André, « il n'apparaît pas comme très pratique de nous promener et d'apposer notre signature sur tous les tas de déchets possibles », en insinuant que c'est peut-être là la démarche fondamentale du photographe, dans son geste qui n'est pas transgression mais conservation (p. 23). D'autre part, les Dialogues débent alors qu'on revient d'une visite au musée Guggenheim où l'on a expérimenté ces « intensités » spécifiques qui s'appellent Rodin, Degas, Rosso, Brancusi ou David Smith.

Comment concilier l'impératif catégorique de Duchamp avec les

contradictions que lui offre l'expérience vécue? C'est la « Question du sens » posée justement par l'œuvre de Carl André intitulée *Detector* (1959) qui orne la page couverture du livre et qui souligne comme « les pôles opposés de l'art moderne », une juxtaposition d'éléments de fer plus ou moins aléatoires à la forte angularité d'une construction en bois.

D'une part, Carl André insistera pour que son interlocuteur fonde sa prétention que la photographie soit de l'art et non pas un ersatz indifférent de la réalité. Permet-elle vraiment de mieux voir la réalité, comme elle le prétend? Si la perception visuelle est un processus qu'il faut acquérir, si « voir est difficile », la photographie ne se présenterait pas comme une meilleure vision: « Le photographe ferait de la réalité un découpage différent de celui de notre œil ... mais une photographie en blanc et noir n'est pas un découpage d'un monde en blanc et noir. Offre-t-elle seulement une échelle de gris? » (p. 70-71). Et ses objections se feront plus virulentes encore vis-à-vis de la série de photographies de Frampton, intitulée *The Secret World of Frank Stella*, non pas à cause de leur contenu, mais à cause de la démarche du photographe: « Le sujet n'est jamais cliché, seulement la méthode » (p. 57).

Cette méthode de production dans les divers arts sera définie à partir du modèle linguistique: « Il ne peut y avoir de syntaxe sans la notion d'une particule plus petite, discrète, qui ne soit pas signifiante par elle-même », observe Hollis Frampton. Et qu'il s'agisse de Stella ou de Cézanne, de la *Roue de bicyclette* de Duchamp ou du *Verre d'absinthe* de Picasso, de ses propres sonnets et peut-être de ce dialogue même, Carl André définira cette syntaxe, sous le terme de « constructivisme », comme impliquant la juxtaposition ou la répétition d'éléments disjoints en vue de l'engendrement des formes (cf. p. 36 et 76).

Frampton protestera, par ailleurs, contre les identifications qu'opère André entre l'iconographie ou le référent d'une œuvre et la valeur de l'objet ou de l'artiste qui l'a produite, contestant même la relation pertinente entre le sens des œuvres et quelques énoncés verbaux: « Parce que tu peux dire

quelque chose qui se tient au sujet de l'œuvre de Clyfford Still, tu penses que tu la comprends » (p. 90). Déjà investi dans un travail poétique, André fondera différemment la validité du langage verbal, qui serait avant tout recherche et non vérité: « Les poètes ne sont pas ceux qui écrivent des poèmes, mais ceux qui savent lesquelles parmi les choses qu'ils écrivent sont des poèmes. »

Les tensions entre les interlocuteurs deviennent plus aiguës au cours de l'attaque virulente que fait André du Pop Art, incarné par Rosenquist, dans le dialogue qui ferme le recueil. L'œuvre de Rosenquist ne présenterait que des choses dont notre société « encourage la consommation ». Loin d'être lié à la satisfaction des désirs et des besoins immédiats, le but de l'art, selon André, serait d'altérer les niveaux de conscience afin que l'homme puisse s'ouvrir davantage à la réalité. Louant Louis Bunuel d'avoir abandonné le surréalisme dans son film *Viridiana*, André affirmera: « l'homme n'est homme que dans la mesure où il tente d'élargir sa conscience aux dimensions de la réalité » (p. 55).

FERNANDE SAINT-MARTIN
Université du Québec à Montréal

JAMES A. SPEYER (édit.) *The Art Institute of Chicago: Twentieth-Century European Paintings*. Chicago, University of Chicago Press (Chicago Visual Library), 1981. 82 + ix p., 299 illus. couleur sur microfiches, 60,00 \$.

Un petit livre rouge (23,5 cm × 15,9 cm × 1,2 cm) à couverture cartonnée dure et lettres dorées constitue le catalogue des peintures européennes du xx^e siècle du Art Institute de Chicago, publié aux Presses de l'Université de Chicago par A. James Speyer en avril 1981. L'originalité et l'intérêt majeur de ce catalogue résident dans le système de microfiches, au nombre de quatre (mesurant 10,5 cm × 14,9 cm), reproduisant en couleur 299 peintures.

Deux textes d'introduction précèdent le catalogue des œuvres de la collection et une sélection bibliogra-