

LA PAROLE— UNE HABITUDE

est une série de conférences/discussions parainée par A Space sous la direction de Christina Ritchie. «Débats au sein de l'avant-garde torontoise», par Philip Monk, cinquième présentation de la série, eut lieu le 19 janvier au café Rivoli. M. Monk est critique à Toronto. «Allez vous faire foutre, moi je vais jouer au bingo!» fut présenté le 16 février par un comité ad hoc de 10 artistes féministes de Toronto (dont les noms paraissent en tête de l'article).

Il est intéressant de noter que ces deux présentations furent inspirées par les conférences/discussions précédentes. D'autres réponses à ces conférences sont publiées dans la section des lettres de ce numéro. Nos lecteurs sont invités à prolonger la discussion en soumettant leurs lettres à la rédactrice de Parallélogramme.

DEBATS AU SEIN DE L'AVANT-GARDE TORONTOISE

J'avais l'intention de discuter des politiques de la théorie: des politiques de la représentation et de la représentation de politiques de l'art et en principe. Mais vu la polémique et les polarités qui se sont fait remarquer dernièrement, j'ai décidé de changer le titre de mon exposé.

Tout d'abord j'aimerais interpréter l'idée de cette série de façon littérale: la discussion informelle deviendra, je l'espère, une habitude. Il ne s'agit pas ici d'une présentation spécialisée de plus qui met fin à toute discussion en devenant une denrée à consommer par une communauté privilégiée apte à en enregistrer l'effet—transgressif ou pas—de la présentation (qui resterait alors un simple formalisme). Je préfère qu'on engage la discussion à tous les niveaux afin de stimuler le débat. Cette série, ainsi que celle inspirée par YYZ expriment un besoin ressenti dans cette communauté: on veut ici que la réaction produise des résultats, et peut-être plus obscurément, que la discussion se développe autour des problèmes particuliers à cette communauté elle-même. Nous avons tous ou presque connu l'expérience consistant à agir dans le vide. Sans la réaction et la discussion dont je parle, notre discussion manquera de tranchant critique, nous n'arriverons pas à identifier les questions qui préoccupent cette communauté, enfin une théorie bien adaptée à la solution de nos problèmes restera toujours hors d'atteinte.

Comme cela arrive souvent, ces questions et termes nous viennent tout faits d'ailleurs, prêts à l'emploi. En fait, il y a tout un appareil d'investissement en place ici, appareil qui soutient la rhétorique du fétiche de la «disponibilité permanente». Mis dans le contexte qui

nous intéresse, il est dépourvu de sens. Cette théorie, en effet, provient de certaines conditions politiques, socio-économiques d'institutions spécifiques, aussi bien que de rivalités personnelles qui ne nous concernent nullement. Il n'y a pas de théorie sans politique de cette même théorie. Or, loin de ses conditions d'origine et de production comme nous le sommes au Canada, nous n'en comprenons pas la politique. Disséminée ou importée chez nous, sa politique nous échappera complètement pour peu que nous soyons durs d'oreille! Mais nous ferions bien d'examiner cette politique contenue malgré tout dans l'œuvre dans la mesure où elle influence les moyens d'action, les positions du lecteur ou du spectateur. Et c'est justement de cette question que je voudrais parler: ce mélange d'importation, de position et de représentation par répétition qui se produit lorsqu'on essaie d'adapter le côté local soit à quelque chose qui se passe ailleurs soit à une intention historique entièrement différente.

Mon exposé pourrait avoir comme sous-titre «Lettres à la Rédaction»; car il répond non seulement aux exposés déjà parus dans *Parallélogramme* mais à la réaction immédiate à au moins un d'entre eux, parue comme éditorial dans la revue *Fuse*. A travers ces réponses, ces présentations, j'espère soulever tous ces problèmes, de façon à nous permettre d'identifier ceux qui nous importent le plus, sans pour autant clore le débat.

Examinons d'abord l'exposé de Tim Guest intitulé «L'Intolérance (les problèmes avec le réalisme social)». ¹ Le titre, d'après Tim Guest, exprime entre autres «l'habitude de viser des individus plutôt que les situations, de noircir les réputations et de croire que

PAR PHILIP MONK



Making posters forces you to make one clear statement, to condense the whole situation down to a phrase. I've never been the kind of person who could see the world simply - it's like being alive in the middle of an incredible confusion. Even thinking about it is difficult. The hardest thing is to say one thing and believe it could be true of the world.



Affiche sans titre
1978, Andy Patton

tout le monde est prêt à capituler devant le parti opposé; et, en général, le maintien d'une attitude d'intolérance.» Il s'agit donc de la relation entre l'art et la politique. Pour Guest, ce sont les solutions proposées qui posent problème—la solution du réalisme social. Mais la solution présumée de Guest soulève à son tour un problème.

Quelle est donc la position de Guest? Il veut voir en l'art et en la politique deux écoles de pensée opposées dont chacune posséderait sa méthode, ses valeurs propres. S'il fait choisir l'art ou la politique, Guest semble opter pour l'art, avec des réservations toutefois. Il semble employer ici la méthode de Trotsky dont une citation ouvre et clôt l'exposé. Du point de vue d'un révolutionnaire marxiste, Trotsky, au sujet des débats sur le prolektult, le Futurisme et les sympathisants communistes au début des années 20 nie à l'avant-garde un rôle vis-à-vis du prolétariat et en son nom. Néanmoins, passionné de l'art, il nous rassure par sa seconde citation: «L'Art doit frayer son propre chemin en utilisant ses propres moyens.»

Entre ces deux citations se situe le problème de l'art politisé, ou, tout au moins, du réalisme socialiste ou social, vu par Tim Guest. Le problème de ses origines, non pas de son application à Toronto, pour le moment, est double. D'un côté il y a «l'incapacité des socialistes/Marxistes de comprendre la valeur de l'art, en dehors du militantisme pur et simple.» De l'autre, et surtout, du point de vue de Guest, «elle exclut tout ce qui n'est qu'affectif, amorphe, ou évocateur, toute ambiguïté ou contradiction.» Je ne dis pas que Guest se soit pâmé devant un certain art politique comme Trotsky, il suggère «qu'une interprétation intériorisée de la politique peut contribuer à notre analyse et à notre connaissance de l'art; et qu'être sensibles et attentifs à l'art peut élargir notre idée de la politique.» Alors l'art ne serait plus ni Léniniste ni Stalinién, et pourrait ouvrir la gauche à la question sexuelle, par exemple. Il ne faut pourtant pas s'y tromper: Guest maintient toujours cette coupure entre l'art et la politique, ou bien entre l'art et le contenu politique.

C'est donc là la théorie—le problème, d'après Guest. Les exemples qu'il donne comme exclus d'une méthode ouvertement politique sans pour autant être

dépourvus de valeur ou d'expressivité, d'efficacité politiques en d'autres termes sont: Robert Wilson, qui «réussit à faire des révélations psychologiques d'une valeur indéniable grâce à des métaphores dramatiques»; Paul Wong dont la bande vidéo *Prime Cuts* est «l'œuvre la plus équivoque» qu'il connaisse; Susan Hiller enfin, dont le *Monument* «étudie les conventions et les écarts du langage.»

J'avoue que ce mythe de la profondeur me gêne, tout autant que croire la manipulation d'opérations formelles ou textuelles capable de produire des changements (d'où une modification de la conscience). Aux yeux de qui, après tout, cette contradiction existe-t-elle, et qu'en est donc l'effet? Il est vrai que Guest a présenté les exemples ci-haut cités, mais n'a-t-il pas fait certains choix, dans son rôle de conservateur, par exemple, cette série de présentations intitulée *Interventions* qui démontre bien sa promotion de la relation entre l'esthétique et la politique?

Interventions est une série de créations artistiques situées dans les lieux publics, de la place publique à la télévision. Il s'agit de l'art—un art qui n'est ni didactique ou dogmatique est bien l'art lui-même. Il ne se présume pas représentatif d'une tendance, il n'assume aucune relation directe, ou représentative d'avec ses spectateurs; il se représente, un point c'est tout, avec «toutes ses aspirations ésotériques et expansives», pour citer le communiqué de presse de A Space.² Voici de l'art qui fait vraiment de l'effet, sans l'entrave que représente la galerie d'art: son «intervention» dans le domaine public garde tout son côté immédiat. Cet art fournit une bonne solution au problème de l'art contre la politique: il oublie toute son histoire récente, histoire épique de son aventure dans le monde extérieur, hors de la galerie, et son retour.

Il l'oublie dans la mesure où il ne respecte aucune-ment l'art critique, contextuel qui a évolué à partir du minimalisme et du premier art conceptuel en établissant les bases mêmes d'un art «public». Ce qui établit le contexte ou plutôt la réception de la réapparition de cette idée, c'est le romantisme de la nouvelle peinture, bien qu'on n'y produise aucune peinture. Le réapparition de la personnalité «fétichisée» de l'artiste, correspondant à la «ré-matérialisation de l'objet d'art»,

obscurcit les conditions véritables de la production et de la réception. Toutefois, «ces œuvres correspondent aux sites précis; en outre, elles sont adaptées au caractère social de tel ou tel site—aux spectateurs, aux gens qui vivent, travaillent ou s'amuse ici.» Examinons quelques exemples de ces œuvres adaptées aux sites.

Les rapports avec l'assistance sont révélateurs, puisque cette même assistance fait partie de la spécificité, du moins l'artiste, de son bon vouloir, le pense-t-il. La performance de Ulay et Marina Abramovic qui consista à «rester assis et immobile plongés dans un état d'auto-hypnose», à Toronto, s'est répétée dans plusieurs autres villes, galeries et espaces. Ce n'était pas Toronto qui l'avait déterminée, mais plutôt le programme global des deux artistes. L'assistance, pour sa part, n'était ni déterminée ni engagée, sauf au sens métaphysique. L'assistance ne leur est pas seulement imaginaire, elle est même passive. Les artistes en question s'expliquent ainsi en termes mystiques et idéalistes: «Nous nous intéressons à la relation. Notre Œuvre-Relation produit une troisième existence porteuse d'une «Energie Vitale». Cette tierce existence-énergie que nous évoquons ne dépend plus de nous, car elle possède sa propre qualité que nous nommons «Le Soi.»... De l'énergie, transmise immatériellement, crée de l'énergie en tant que dialogue. Ce dialogue se transmet entre nous-mêmes, ses «ancêtres», et l'esprit de son premier témoin oculaire qui est passif, et qui devient ainsi notre complice.» Il me semble à moi que l'œuvre adaptée aux sites fait partie d'une tradition matérialiste, et non point idéaliste comme le prétendent les auteurs de la citation. Il existe en effet une grande différence entre le matérialisme qui demande une critique et l'idéalisme qui soutient une esthétique.

Les rapports avec l'assistance font partie des conditions de la représentation. Il se peut bien que nous ayons préféré les conditions de la représentation à celles de l'intervention. Mais cela pourrait signifier davantage de soutien pour l'art local qui demeure, en fait, aux sites bien plus que le contextualisme formel «parachuté» des vedettes internationales. De même, on trouve les affiches de Jenny Holzer dans n'importe quelle ville à l'intérieur comme à l'extérieur de la galerie. Sans être adaptées à un contexte particulier, ces affiches sont bien d'un genre spécifique. Elles occupent le site des affiches des panneaux publicitaires, des graffiti, bien qu'il leur arrive de se faire situer artificiellement, teintes et groupées de manière décorative. Tout comme pour les panneaux publicitaires, c'est par hasard qu'elles rencontrent leurs spectateurs. Toutefois, elles n'assument ni le discours ni la séduction publicitaires. Le langage dont elles se servent paraît direct et les affiches sur place possèdent toute la bonhomie de l'art *povera* et du *process art*. «Les mensonges littéraires de Jenny Holzer prennent la forme de slogans ou d'affirmations propagandistes. En fait, ils fonctionnent de manière à suggérer des contradictions plutôt que des affirmations claires et directives.» (Guest) Il est cependant vrai que nous prenons la décision de voir cet art de telle ou telle manière, alors que Holzer avait décidé de s'adresser à nous à travers une *stratégie*, à la place du discours direct malgré son langage direct à lui. Ce travail de langage se réalise, «s'effectue» seulement si nous l'interrogeons formellement en le protégeant de tout ce qui l'entoure, en plaçant ses contradictions en

opposition à lui-même et pas en celle de la réalité sociale ou de ses référents. Autrement dit, le travail du langage ne marche que si nous le remettons dans la relation sujet-objet de l'œuvre d'art dans le cadre de la galerie.

Je veux maintenant parler de quelque chose de local. Examinons ensemble l'histoire d'Andy Patton plutôt que l'intervention de Jenny Holzer.

«Andy Patton a produit un ensemble d'œuvres dont on ignore la quantité parce que ses formes de présentation sont anonymes et ses mécanismes restent inexplicites. Entre 1978 et 1980 il travailla dans la rue avec une série d'affiches en langues différentes dont l'intervention était soit descriptive soit politique. On les présenta en dehors de la galerie, non signées, et basées dans le contexte éphémère de la publicité de la voie publique genre grande série. On s'efforça d'estomper les indications sémantiques du contexte (de la sanction habituelle) de la galerie et de provoquer une réaction de la part du public accidentel. On finit par abandonner—logique oblige—la description linguistique pour adopter à sa place une insertion photographique d'un site plein des affiches, au site même. Cette action auto-représentative, auto-référentielle extrême agit grâce au retard mis à l'insertion et à l'interruption différentielle. Mais elle refléta une nostalgie du site, un désir utopique de la surface du monde, désir porté vers la productivité pure au sein de la réalité urbaine et capitaliste.

«L'œuvre de A Space (4 cartons légers recouverts de publicité et présentés à la galerie) implique une retraite vers la galerie, ce qui revient seulement à reconnaître que si le langage peut s'effacer en cours de production, il continue à fournir le contexte de l'œuvre. Cette retraite est également un aveu, dans le sens que c'est en tenant compte de la conversion éventuelle d'une assistance que l'on puisse «faire du flou artistique» autour des indications sémantiques. Quant au public artistique qui porte en son esprit un contexte, et une histoire, qui s'était trouvé exclu de la première intention de l'artiste, il est maintenant seul à pouvoir faire «marcher» les affiches au moyen de leurs règlements et leurs effractions.»³

Pareil oubli instantané du contexte et de l'histoire se reflète, il me semble, dans l'exposé de Tim Guest qui en oublie le contexte du réalisme socialiste et social, ce qui équivaut à un mélange d'œuvres, un raccourcissement du temps, et semble tout jucher pêle-mêle dans la nuit obscure du Stalinisme. Mais la politique et l'art dépasse justement un quelconque Staline, Lénine, Trotsky, Marx ou Engels. Perry Anderson l'a dit: presque tous les personnages principaux du Marxisme occidental ont contribué de façon cruciale aux études esthétiques et culturelles: Lukács, Adorno, Benjamin, Goldmann, Lefebvre, Della Volpe, Marcuse, Sartre, Gramsci et Althusser;⁴ ce n'est donc pas parce que «Joseph Staline continue à jeter son ombre sinistre sur l'art politisé» ou parce que les Marxistes seraient «incapables de comprendre la valeur de l'art, en dehors du militantisme pur et simple.» Pour tout dire, l'histoire du Marxisme occidental a fait preuve d'une tendance à surévaluer l'art au détriment de l'action politique. Cette étourderie nous pousse également à rouvrir d'anciens débats, par exemple, ceux de l'Allemagne des années 30 sur la gauche Marxiste littéraire entre un art de reportage prolétaire et le réalisme critique, entre le modernisme et le réalisme. Si nous voulions calmer ce débat nous pourrions affirmer qu'il eut lieu entre le réalisme social et socialiste. Mais il était bien plus que cela, et il nous sert aujourd'hui du point de vue critique. L'aventure de la dialectique se poursuit alors que l'opposition s'atténue.

Et quelle est donc l'attitude de Tim Guest vis-à-vis de ce débat et de cette opposition? Pour éviter toute confusion, il définit le réalisme social et socialiste en précisant ces mêmes distinctions. Le réalisme socialiste est un mémo propagandiste aux artistes académiques dans la ligne du Parti. Le réalisme social—Guest laisse aux intellectuels le soin de mieux définir ce terme—se classe sous la rubrique nébuleuse de l'art lié vaguement aux bonnes intentions que l'on aurait pour servir la cause sociale, tout en faisant preuve du désir global de refléter des opinions d'extrême-gauche. Il se distingue de tout autre art de par ses intentions, son message, et sa présentation si peu ambiguë. En outre, «il a ses racines dans les conventions et les principes du réalisme socialiste...» En fin de compte, réalisme social et socialiste reviennent au même, sauf que c'est le réalisme social, «plus vibrant, mieux construit et plus sophistiqué» qui se passa en dehors de l'URSS, en Occident. A quoi bon cette confusion stratégique? Il importe de spéculer ici, à mon sens, afin de distinguer entre le réalisme social et socialiste en non pas entre eux et quelque chose d'extérieur qui reste de l'art. Le «développement large et parallèle vers le réalisme socialiste» comprend dans l'exposé ces noms: «Brecht, Steinbeck, Thomas Hart Benton, John Heartfield, Walker Evans, et ainsi de suite.» En liant Brecht et Heartfield à Steinbeck et Benton, Guest réduit tout l'entreprise des années 30 au «rejet de l'abstrait en faveur d'une espèce de réalisme caricatural, que l'on voit dans les peintures de Thomas Hart Benton.» On égale le montage moderniste et les méthodes d'aliénation de Brecht et de Heartfield au réalisme théorique de Steinbeck et de Benton. Pour ce qui est d'un intérêt politique et d'une intention comparable envers les spectateurs, les premières techniques paraissent suspectes, malgré leur côté formellement exemplaire et leur rapport indéniable avec le public. Nous est-il possible de garder pour nous et Brecht, et un réalisme social ou socialiste? Pour ce faire il faudrait retrouver, remettre à jour toute distinctions et méthode ici éclipsée ou mal représentée. Que nous apprend ce débat, qu'en tirerons-nous à transposer dans notre situation, de façon à pouvoir mettre en question nos méthodes quels que soient les différents moyens et situations qui sont nôtres?

Tout d'abord, j'affirme qu'il ne s'agit nullement du provincialisme du réalisme socialiste: ça, c'est une diversion. On a établi, officiellement, le «Réalisme socialiste» entre 1932 et 1934 au moment de la dissolution et la centralisation des diverses organisations ouvrières pour l'art et la littérature en URSS. Nombreux furent ceux, en Union Soviétique, qui jugèrent tardive cette imposition, par rapport à l'effondrement de leurs propres méthodes artistiques au cours des années 20. Les débats importants se passaient ailleurs, alors qu'on aurait pu les publier en Union Soviétique. Georg Lukács qui prônait un réalisme critique écarta tout d'un trait le réalisme socialiste en employant l'euphémisme «le naturalisme». Sa critique s'appliquait avec une force égale au réalisme socialiste et aux œuvres modernistes où il ne voyait que décadence.

Pour Lukács, le débat se tenait sous la rubrique du réalisme; et les sections du débat qui portent à conséquence, pour nous, sont: 1) les méthodes de représentation—le montage et les techniques de reportage documentaire qui mènent vers l'introduction de nouveaux moyens de production et de reproduction

techniques; et 2) l'expressionnisme. On a répété tous ces problèmes au cours des années 30 dans une série d'articles écrits ou suscités par Lukács publiés en Allemagne et en Union Soviétique.

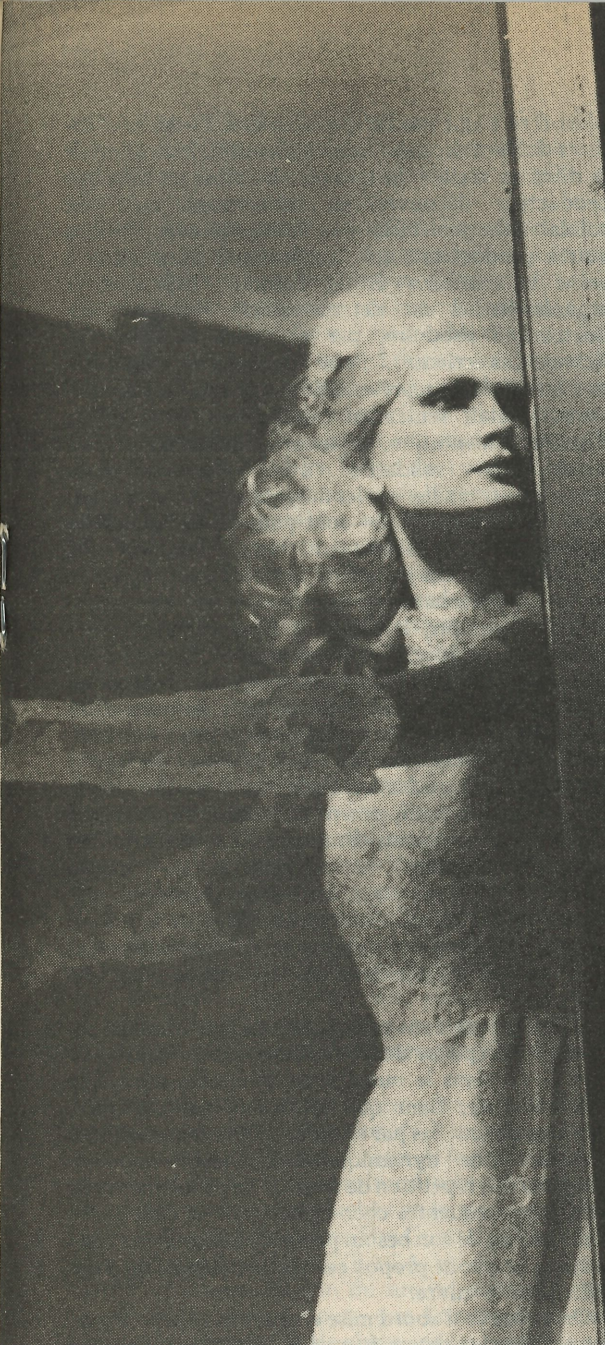
Même si le débat expressionniste peut sembler plus pertinent à l'heure qu'il est, je m'intéresse davantage à l'établissement de critères concernant l'art réaliste. Socialement et politiquement parlant notre situation diffère de celle de l'Europe de l'avant- et de l'entre-deux-guerres. Nous n'en sommes pas au même stade du développement capital et de la production capitaliste. Ce sont les objectifs qui sont similaires: la construction d'un réalisme critique (ou d'une nouvelle objectivité en réponse à la situation sociale changeante), et des moyens formels—le montage, le reportage et la technologie nouvelle (à l'époque c'était la radio et la photo-presse). On a renversé, sans les dépasser, les méthodes et relations de production qui nous étaient alors données sous forme artistique pour revenir en surface, réarticulée de manière formelle aux années 60 et 70 et pour finir dans un retour vers une expression artistique antédantant la Première Guerre Mondiale. Dans la réalité actuelle, si complexe, il me semble que la forme archaïque, l'esthétique mystifiée de la peinture, qui se signale dans l'histoire de l'art ou dans un «montage» de plusieurs styles, ne peut poser les conditions nécessaires au retour vers la représentation et le réalisme. Pour moi, c'est la poursuite des techniques modernistes de montage-reportage, que beaucoup nomment, sous son présent format textuel-sémiotique-photographique le post-modernisme, qui s'adapterait le mieux à toute nouvelle condition de représentation.

Ce n'est pas formellement qu'il faille recevoir le montage-reportage. N'importe qui peut échafauder n'importe où une critique de la représentation ou de la publicité à travers la juxtaposition d'images et de textes ordonnée par telle ou telle théorie. (La sémiotique, tout comme son contraire, le capitalisme, trouve partout son application formelle, dans la transvaluation du lieu.) L'œuvre de montage-reportage deviendra obligatoirement, à son tour, figurative de par sa localisation. Et il faut «dialectaliser» les arguments de Lukács contre cette façon d'agir pour que le montage-reportage puisse profiter de sa critique.

En retournant vers la galerie—ou vers n'importe quelle *intention* communicative—il faut nous souvenir des *conventions* qui conditionnent notre œuvre. (On examine la galerie sous toutes les coutures depuis dix ans, mais souvent il ne s'agit que d'un prétexte *formel*.) Il faut également tenir compte des conventions communicatives et des conditions spéciales de la représentation que j'ai définies dans *Language and Representation*:

«Une œuvre figurative est doublement dirigée: il y a la référence à son référent (le réel social) et la représentation envers son public... D'un côté, l'artiste représente (prend la place de) l'origine référentielle qui arrive en premier et sert de sujet. De l'autre côté, la représentation de l'œuvre retourne au référent, l'indique en tant que sujet... L'œuvre médiatrice se tient entre le référent et le spectateur, entre la production et la réception.

«Nous profitons du double sens de la représentation qui «tient lieu». L'art et la politique se rencontrent dans le mot «représentation», et toute production artistique contient une représentation du spectateur prise sur le modèle de la représentation politique. Ce qui plus est, l'artiste doit se situer par rapport à ce qui est représenté (son choix de sujet, référent et réel social), mais il n'est pas en position d'autorité—ce n'est pas un



RUIN YOUR FUCKING SELF BEFORE
THEY DO. OTHERWISE THEY'LL
SCREW YOU BECAUSE YOU'RE A
NOBODY. THEY'LL KEEP YOU
ALIVE, BUT YOU'LL HAVE TO
CRAWL AND SAY "THANK-YOU" FOR
EVERY BONE THEY THROW. YOU
MIGHT AS WELL STAY DRUNK OR
SHOOT JUNK AND BE A CRAZY
FUCKER. IF THE RICH GUYS WANT
TO PLAY WITH YOU, MAKE THEM
GET THEIR HANDS DIRTY. SEND
THEM AWAY GAGGING, OR
SOBBING IF THEY'RE SOFT-
HEARTED. YOU'LL BE LEFT ALONE
IF YOU'RE FRIGHTENING, AND
DEAD YOU'RE FREE! YOU CAN
CHANGE THE RADIANT CHILD IN
YOU TO A REFLECTION OF THE
SHIT YOU WERE MEANT TO SERVE.

porte-parole; et il doit effectuer cette représentation en favorisant les rapports des codes de représentation entre eux et envers le public.»⁵

En prônant une autre sorte de réalisme, Lukács critiquait en même temps le naturalisme (ou réalisme socialiste) et le modernisme du genre montage-reportage. Ils ont beau être divers quant à la forme et l'intention: pour Lukács, ils tombent devant la même critique, reproduisant sans esprit critique et de manière spontanée la surface des choses; une intention (tendance) politique, un commentaire quelconque leur servent d'analyse. Lukács voulait «la dialectique comme principe littéraire.»⁶ Une dialectique sert à «comprendre les tendances de développement nécessaires à l'époque» et à trouver «les méthodes qui correspondent le mieux aux problèmes du moment de la lutte des classes.» Ce qui signifiait, du point de vue de Lukács, la dialectique entre la forme et le fond que l'on trouve dans tout roman réaliste du dix-neuvième siècle. Il critiquait le roman prolétaire contemporain

dont les méthodes étaient «en partie une sorte de reportage journalistique, en partie un genre de discours public», et ne correspondaient pas aux exigences de la narration. L'élément conceptuel et la moralité pesante qui organisait la narration ne pouvaient recréer, dans une création organique le contenu totalisant et le conflit subjectif de la lutte des classes de cette période. La forme et le fond absents, l'intention du concept ne pouvait se lier au réel de manière immédiate; elle n'était pas non plus immanente à la structure artistique de l'œuvre. Dans *Realism in the Balance* (1938), Lukács a réitéré que «ce qui compte, c'est que la tranche de vie façonnée et dépeinte par l'artiste pour être vécue de nouveau par le lecteur, révèle les rapports entre l'apparence et l'essence, sans que l'on éprouve le besoin d'un commentaire extérieur.» Il rejeta les surréalistes de gauche avec leur «méthode d'insérer des thèses dans des bribes de réalité avec lesquelles elles n'ont aucun lien organique.»⁷ Le naturalisme et le modernisme par-

**Installation:
Affiche de Jenny
Holzer au coin de
Bay et Bloor,
Toronto. Photo:
Peter Greyson.**

tagent ce réalisme photographique et phonographique terre-à-terre. Il n'y a pas que le surréalisme qui tombe aujourd'hui devant cet argument: la pratique allégorique de Walter Benjamin avec sa ressurection sémiotique et photo-textuelle y passe aussi.

Dans *Reportage or Portrayal?* (1932), Lukács appelle cette œuvre fétichiste. Les romanciers du reportage «n'arrivaient à reconnaître que certains faits isolés, ou, au meilleur des cas, certains groupements de faits—jamais l'unité-en-devenir contradictoire de la totalité—et les jugeaient, du point de vue moral.» Typiquement fétichistes, ils dépiècent la réalité et sont incapables «de voir les rapports entre les gens (les rapports des classes) dans les «choses» de la vie sociale... Ils veulent que l'objectif soit pûrement objectif, que le fond ne soit que fond, sans qu'il y ait interaction dialectique avec les facteurs subjectifs et formels, et de cette façon, ils manquent de saisir et d'accorder une expression adéquate à la fois, à l'objectif et au fond. Le facteur subjectivité non exprimée de l'auteur, comme un commentaire moralisant qui est superflu, accidentel, attribué des personnages mais sans lien avec l'intrigue. Cette exagération mécanique tendancieuse du fond mène à l'expérimentation avec la forme, à l'effort de renouveler le roman au moyen du journalisme et du reportage.»⁸ En outre, ils traitent la réalité—la décrivent «objectivement» même—comme étant toute faite, non-modifiable, donc en son essence même imperméable à tout effort de transformation. On fait de l'autonomie relative de ces produits de l'histoire et des relations sociales quelque chose d'absolu.

Pour créer une œuvre réaliste sans en connaître le processus global, sans comprendre les rapports courants des classes, peut-on arriver au stade de la compréhension et l'expression totalisantes qu'exige Lukács? Y arriverons-nous, ici à Toronto, malgré nos diverses réalités, fragmentées et particulières? Si le lien remplace la totalité, ce sera possible. Mais il nous faut être inconscients des conditions de la totalité et de la chosification. Et il faut éviter de reproduire et de légitimer des relations sociales en chosifiant un produit autonome et amorphe, en principe ou en pratique. En même temps, il me semble possible qu'une œuvre fragmentaire (c'est-à-dire une œuvre de montage-reportage—et cela n'a rien de contradictoire) soit réaliste si elle tient compte de ses propres conditions de légitimer et de représentation (qui diffèrent fondamentalement de la notion de production).

Dans *The Author as Producer* (1934), Walter Benjamin propose une autre solution en faveur du montage-reportage: qu'un art politique—et il n'était même pas question d'un art non politisé—devait être exact, littéralement, pour être politiquement juste. Il ne s'agissait pas uniquement de l'attitude (d'où la tendance) d'une œuvre aux rapports de production de l'époque, mais aussi de sa situation parmi eux. «Cette question touche directement à la fonction de l'œuvre au sein des rapports littéraires de production de l'époque. Autrement dit, elle touche directement à la technique littéraire de l'œuvre.» Pour beaucoup de nous, ceci ouvre la porte à l'œuvre politique. Mais, et je souligne ce «mais», il y a «la demande de ne point fournir l'appareil de production sans faire tout son possible pour le transformer...» Toute production est également affaire d'organisation. On y arrive grâce à l'innovation technique, peut-être même formelle.

Mais il ne s'agit pas de spécialisation. Auteurs et artistes doivent dépasser la spécialisation, indication de la division sociale du travail. «L'auteur en tant que producteur découvre—en découvrant qu'il est solidaire du prolétariat—sa solidarité avec certains autres producteurs qui, auparavant, semblaient à peine le toucher.» Enfin, l'objectif technique et organisationnel est de convaincre d'autres producteurs à produire, par exemple, de faire des lecteurs des écrivains.⁹ Pour Benjamin, ce n'était pas une question de représentation—de fond ou de sections. Il était seulement question de production. Changer d'institution, dépasser la spécialisation, atteindre la solidarité avec d'autres producteurs—travailler sur les moyens de production autant que sur le produit—sont pour lui des questions techniques, non pas représentatives. *Il nous faut faire de chacune de ces questions techniques et organisationnelles également une question de représentation.* En fin de compte, les idées de Benjamin dépendent d'une surévaluation de l'innovation technique et son efficacité—autrement dit, d'une croyance utopique en le progressisme. Il nous suffit de jeter un coup d'œil sur l'histoire pour voir à quel point il avait tort concernant le cinéma dans *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* (1936) Là il soutint que le cinéma est automatiquement un mode critique et progressif pour les masses: «Pour ce qui est de l'écran, les attitudes critiques et réceptives du public coïncident.»¹⁰ Pour nous, cette surévaluation se termine avec McLuhan. Cette fétichisation de la notion de production, d'organisation et de distribution est une demande qui est devenue, une fois de plus, une tendance.¹¹

Et donc c'est dans ces conditions que nous en arrivons à la réponse de Clive Robertson à l'exposé de Tim Guest dans le numéro de novembre-décembre 1982 de *Fuse*. Bien que je trouve confuse cette réponse, en tout cas par endroits—et ce texte contient en outre une dynamique toute autre—nous y trouvons une répétition de thèmes, de problèmes et de demandes fréquentes chez Robertson. Et c'est justement à cause de son besoin personnel de soulever chaque fois et à tout propos ces mêmes thèmes qu'il est difficile de le suivre.

On y trouve d'abord mise en question «la politique comme fond», thème formel à la mode à Toronto cette année: «Des efforts de bâtir de véritables défenses politiques sont souvent minés au sein de la communauté elle-même dans un effort—on ne peut s'empêcher de le croire—de tenir la politique à bout de bras pour pouvoir la choisir ou non, le cas échéant, comme «fond», sans qu'elle devienne par trop un engagement.»¹² Cette série de discussions, et mon titre originel *The Politics of Theory* comptent ici par opposition à la véritable nécessité de l'engagement politique sur des questions économiques et de classe. Ensuite, plus qu'une opposition entre l'art et la tendance, cette opposition-ci s'attache d'un côté à un nom, et à un groupe qui devient une classe de l'autre. D'un côté il y a l'idéologue bureaucratique et une partie de la «nouvelle engance indépendante de producteurs non artistiques: des administrateurs, des critiques et des conservateurs, se groupant sous le titre de gestionnaires culturels.» Cette seconde réponse parue dans le numéro de janvier-février 1983 de *FUSE* se poursuit: «L'expression-clé est «indépendant», et l'on pourrait y ajouter le terme «irresponsable» (ne

repondant à personne).»¹³ De l'autre côté il y a l'artiste ou l'ouvrier culturel qui se trouve solidaire du travailleur. L'opposition se traduit en conflit de classes.

Dans les arguments de Clive Robertson nous trouvons généralement trois questions: 1) l'auto-détermination; 2) la production/distribution; 3) la représentation. Je ne désire pas contrer l'argument de l'auto-détermination. Ce qui me trouble c'est que l'on crée une distorsion et une exclusion basées sur la sémantique et sur la notion de producteur/non-producteur, productif/non-productif plutôt que sur une analyse exacte de la situation, des institutions et de leurs effets prévisibles. Il nous faut une analyse institutionnelle de chaque niveau de l'art contemporain ici au Canada. Le problème, sur notre scène naissante, c'est qu'aucune analyse institutionnelle ne peut se faire, en vue de notre brève histoire, sans citer des noms. Pour ce qui est de la (2) production/distribution, les possibilités de l'art se réduisent, téléologiquement, à la technique. Seuls les producteurs autonomes qui travaillent dans des formes capables de reproduction technique—c'est-à-dire, le travail de Robertson lui-même aux domaines audio et visuel—sont présumés travailler dans des formes admissibles au sens historique et de classe. Naturellement, la galerie, dépassée, est mise en question. La question de (3) la représentation est plus problématique et contradictoire. Elle se rapporte à l'auto-détermination; mais ce qui commence comme un appel à la représentation d'autres communautés culturelles par leur propre auto-détermination devient à son tour le fond non seulement de cette demande, mais aussi le fond de l'art de Robertson. Autrement dit, dans notre communauté fermée, pourrait-on sans doute dire, leurs intérêts présumés sont représentés par Clive Robertson?

Tout ceci se passe sur un arrière-plan de distinctions majeures qui tournent autour de l'économie et des classes. Comme je l'ai dit, il s'agit de la distinction accordée au gestionnaire culturel/professionnel indépendant et artiste/producteur en termes de classes. En outre, Robertson accuse Tim Guest de s'être fait le porte-parole d'ANNPAC/RACA et de sa respectabilité croissante au sein du nouvel establishment. Or, il faudrait sans doute que l'on pratique une analyse économique et de classe sur les conditions et institutions de l'art canadien contemporain. Mais cela a-t-il déjà été fait à tel point que nous pouvons avancer des affirmations sur les affiliations de classe de telle ou telle personne, en tant qu'idéologue d'une classe particulière, alors que tout le débat sur les classes au Canada, et encore moins, chez les artistes, vient à peindre de commencer? Etiquetter des artistes comme faisant partie de la classe ouvrière sur la base de la congruité de «l'œuvre d'art» et de l'ouvrier artistique/culturel avec un ouvrier industriel montre bien combien nous sommes loin de cette analyse. Je crois que les rapports des ouvriers avec le capitalisme sont d'un tout autre ordre que ceux des artistes envers le Conseil des Arts ou envers des centres bureaucratés, gérés par des artistes.

On a besoin pourtant de ce genre d'analyse; et *The Story Behind Organized Art* de Robertson représente en tout cas un début. Mais nous devons comprendre chaque terme dont il se sert parce qu'il dit dans ce même article: «ANNPAC doit comprendre qu'il existe des barrières inhérentes, capitales et de classes entre eux-

mêmes et leurs fonds publics, en insistant que leur gouvernement leur offre de meilleurs services pour leurs demandes économiques légitimes.»¹⁴ Pour en revenir à l'éditorial de *Fuse*: «En appeler à la discussion critique (comme l'a fait Guest dans un précédent article de *Parallélogramme*) présume résolue la question: pourquoi cela a-t-il pris si longtemps? Bien peu de forums sont sortis des dix dernières années (à l'exception d'une ou deux conférences a-critiques), et ce qui commence à se passer (dans cette série d'exposés) c'est le milieu d'un dialogue qui n'a pas encore vu son point de départ.» En tant qu'indépendants en train de mûrir au sein de cette culture—ceci s'applique aux artistes et aux autres—et étant donné que tous, nous commençons au milieu, il serait peut-être important de découvrir ce qu'est ce fameux début, en commençant par une analyse de ce qui existe véritablement.

1. Tim Guest, «L'Intolérance (Les Problèmes avec le réalisme social)», *Parallélogramme*, Vol.8, No.1, oct.-nov. 1982, pp.15-19

2. Les citations sur *Interventions* (Ulay et Marina Abramovic, Jenny Holzer) sont tirées de communiqués de presse de A Space.

3. Philip Monk, «Andy Patton», *Language and Representation*, Toronto, A Space 1982, p.12

4. Perry Anderson, *Considerations on Western Marxism*, London, Verso, pp.76-78

5. Philip Monk, *op.cit.*, p.6

6. Georg Lukács, «The Novels of Willi Bredel» (1931/32), *Essays on Realism*, Cambridge, MIT 1981

7. Georg Lukács, «Realism in the Balance», dans *Aesthetics and Politics*, London, Verso 1980, pp.33-34

8. Georg Lukács, «Reportage or Portrayal?», *op.cit.* note 6, pp.48-49

9. Walter Benjamin, «The Author as Producer», *Reflections* New York, Harcourt Brace Jovanovich 1978, pp.220-238

On trouvera les arguments de Lukács contre la tendance dans «Tendency or Partisanship?» (1932) dans *Essays on Realism*, pp.33-34. Il indique qu'on a déjà répondu à la question de l'art ou de la politique de par cette opposition. Défendre l'art pur ou une tendance de l'art c'est défendre soit l'agitation limitée au quotidien soit le formalisme immanent. On peut aller plus loin, en acceptant le formalisme nécessaire de l'art pour le réconcilier avec ce qui est étranger à l'art—un contenu politique. Mais le fait de choisir l'une de ces limites signifie accepter, dès le début, un art formel entièrement aliéné, accepter l'art tel que Kant le définit, comme une «objectivité sans objet», comme un art dépourvu d'intérêt.

10. Walter Benjamin, «The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction», *Illuminations*, New York, Schocken 1969, p.234

11. Lukács définit la tendance comme suit: «La tendance est une demande, un «il faut», un idéal que l'écrivain pose en opposition à la réalité; ce n'est pas une tendance du développement social en soi... mais plutôt un commandement (fabriqué subjectivement), que l'on demande à la réalité de remplir.» «Tendency or Partnership?», p.37

12. Clive Robertson, «Editorial: A Letter From Toronto», *FUSE* Vol.6, No.4, nov.-déc.1982, p.154

13. Clive Robertson, «Publisher's Note: The A Space 'takeover'», *FUSE* Vol.6, No.5, jan.-fév.1983, p.228

Si la bureaucratie est, selon la définition de Lukács, «une forme de base du développement de la culture capitaliste», alors même ses opposants «oppositionnels» n'y échapperont pas. Ceci reste sans doute aussi vrai pour ce qui est de *FUSE* que pour la performance de Clive Robertson et Janet Martin («The Interveners», montage/reportage dont le sujet et le format furent ceux du comité Applebaum-Hébert.)

14. Clive Robertson, «The Story Behind Organized Art», *FUSE*, Vol.4, No.6, nov.1980, p.325