

In *Dessin et surréalisme*, the plates are grouped together following the essay and artists' statements but before the list of works. While the viewer does not require a reproduction, the reader does. The illustrations are of good quality, visually documenting the chronology and diversity of technique, process, imagery and media found in Québec Surrealist drawings. Confusion, however, arises when attempting to correlate essay text or catalogue entries with the plates. Page numbers for illustrations are not given in the essay. The entries are arranged alphabetically, the plates chronologically, with no explanatory note given. Identifying the correct catalogue number from the illustration is equally problematic. The number beside the plate is the page number; the catalogue number is located beside the caption at the top of the page. Collating information in the various sections is overly time consuming and frustrating.

The dilemma of plate placement is symptomatic of the problems of the multipurpose catalogue *cum* book and the choice of plate location is an indication of the orientation of the publication. Usually, some form of double duty approach is taken with the plates sandwiched between commentary and fact sections as here. This mode recognizes that the plates may be useful without the text. An alternative is the relegation of the plates to one section, either in-text in the essay, divided by chapter or accompanying each entry. Both methods pose collating problems.

Sometimes, a more holistic approach is taken with the plates included in the essay and the entries serving as captions. While such a treatment responds to the general and specific nature of the material included, it is, at the least, awkward as a tool used while attending the exhibition, though it does provide the opportunity for "viewing" comparative material while viewing the exhibition. The disadvantage of the holistic format for the non-exhibition reader oc-

curs when descriptive text is included in the entry/caption. It vies for attention, breaking the reading flow of the essay commentary.

As problems occur with all existing formats, perhaps *Dessin et surréalisme* should not be overly criticized in this respect. The solution to the difficulties seems to lie in redefining the purpose of many current exhibition catalogues.

Reesa Greenberg
Dept. of Art History
Concordia University
Montréal, Qué.

PLURALITIES/1980/ PLURALITÉS

En collaboration
Ottawa, Galerie nationale du Canada
1980
131 pages, 120 illustrations en n. et b.
\$19.95

Faire le mort

Une exposition terminée, reste le catalogue. Les oeuvres passent, les écrits demeurent. *Pluralités 1980* a laissé des traces: regrets pour certains de ne pas en avoir été; déception pour d'autres quant à leur participation; critiques imprimées; articles à venir; un document, ce catalogue, qu'il nous faut maintenant commenter.

Dans un article publié en 1975, Louis Marin cernait ainsi les fonctions du catalogue d'exposition:

«(Il) possède une valeur d'usage dont le statut est ambigu: en effet,

acheté avant la visite de l'exposition, il a pour fonction de guider le parcours du visiteur. Il ordonne ce parcours selon un principe de succession qu'il propose. Il permet l'identification des objets en les désignant par un titre et une attribution à un auteur. Et enfin, il commente ce guidage et cette identification en offrant au lecteur-visiteur la forme générale d'un déchiffrement ou d'une interprétation possibles¹.»

L'ambiguïté du statut du catalogue notée par Marin devient un épais brouillard si on confronte notre document à cette citation. Son format (9" x 12") et sa rigidité imposent l'achat après coup si l'on ne veut pas s'encombrer et limiter l'aisance baladeuse. Si d'aventure un spectateur naïf ou inquiet choisit de se faire accompagner de ce guide vert, son parcours sera étrangement ordonné. Disons autrement qu'il sera victime de «l'effet Alphabits». Après les «micro-genres» d'usage, le catalogue *Pluralités 1980* distribue les artistes selon l'ordre alphabétique déjà inscrit dans les patronymes: la «succession» va donc de Baden à Wyse, sans plus. Un Thésée consciencieux se verrait donc obligé de changer de salles ou de monter et descendre les étages de la Galerie nationale en tenant compte de cette séquence arbitraire. Quelle performance!

Un catalogue permet aussi l'identification des objets, nous dit Marin. Cela dit, toutefois, sans tenir compte de la «nature» de plusieurs présentations qui ne sont pas encore réalisées au moment de la rédaction des textes introductifs. Lorsqu'un musée veut faire le point de la situation, on peut s'attendre à de l'art-fiction: cette attitude (devenue forme...) des catalogueurs et du système d'accueil institutionnel — on me dira pourquoi ne pas écrire «musée» et je répondrai «pensez-y» — sous-tend nombre d'introductions depuis une exposition de 1969 au Whitney Museum intitulée *Anti-Illusion: Procedures/Mate-*

rials. James Monte dans le catalogue de cette exposition notait que les jeux étaient modifiés et que les oeuvres exposées ne seraient en général pas vues par les conservateurs avant la semaine précédant l'ouverture². Il s'agit donc de choisir judicieusement les artistes, de titrer au préalable et le «fast-food» suivra, *i.e.* que dans le meilleur des cas il y aura un objet à consommer, soit une oeuvre à voir, soit une page à lire (Kennedy, p. 77). En tordant quelque peu les mots, ne s'agit-il pas là d'une commande sociale?

Ce qui nous renvoie à la courroie de transmission, à savoir les «sélectionneurs». On a reproché à la GNC de déléguer ses pouvoirs, de ne pas prendre la responsabilité (ou le risque) du choix des oeuvres³. Mais compte tenu du changement — pour ne pas dire de la perte de personnel dans cette institution vénérable («Cent ans, c'est long, hein Philippe, cent ans sans se plaindre», chantait Charbelois) — l'astuce était de bonne guerre: à défaut de conservateurs à temps plein, prenons des agents libres. Mais là où ça coince et où ça ne passe pas, dirait une lacanienne laconique, c'est qu'à pouvoir remis, présentation oblige. Le catalogue nous indique que W, X, Y et Z ont fait la sélection (p. 3), qu'ils se sont parlé (p. 10), que Z a écrit d'outre-mer (p. 10), et qu'on les remercie de leur «concours sans réserve» (p. 15). Mais qui a choisi quoi? Pourquoi les a-t-on choisis, eux? Qui travaille ici? J'aimerais savoir. J'aime être présentée à mes interlocuteurs. Vous me direz que cela fait éducation bourgeoise-cours-classique. Soit, mais je préfère encore ce système daté à celui du «tsé qui j'veux dire». Dans les vieux pays, quand on invite des conservateurs, on les présente; on nous dit ce qu'ils ont défendu, on me dit qui parle⁴. Libre à moi de questionner le lieu d'où ils/elles parlent. Le catalogue *Pluralités 1980* me les désigne par ordre alphabétique. Artistes et critiques (ou théoriciens? ou historiens?) de toutes lettres, unissez-vous!

Le lecteur attentif finit par comprendre le jeu. Il faut feuilleter de B à W et rendre aux quatre conservateurs invités la monnaie de leur pièce, chacune des notices étant heureusement signée. Reconstituons le damier⁵: Fry a choisi Cruise, Fafard, Proch, Thauberger et Wyse; Holmes nous dit Baden, Brener, Dean, Mongrain et Wall; MacKay nous présente Baxter, Kennedy, McEwen et Westerlund; et Pontbriand nous entretient de Boogaerts, General Idea, Goodwin, Poulin et Racine.

Loi des genres

Pluralités 1980 est toutefois un *vrai* catalogue: y défilent, selon la tradition, les pages titres, un avant-propos de la directrice de l'institution, une introduction de la coordonnatrice Jessica Bradley, les remerciements usuels, et les notices monographiques assaisonnées de reproductions en noir et blanc.

Nous passerons aujourd'hui presque sous silence l'avant-propos et les remerciements, quitte à revenir ailleurs sur un corpus constitué par un ensemble de voix officielles qui sont dans l'obligation de cautionner le rôle de leur institution, de délimiter leurs frontières, de justifier — bien souvent par de subtiles réserves — leurs prédécesseurs et de se tailler une histoire à la mesure des préoccupations du moment.

Nous sympathisons avec les difficultés de la coordonnatrice qui doit présenter une «exposition (qui) se distingue par un éclectisme non seulement de la méthode et du matériel, mais de l'idéologie» (p. 14). Sa tentative de mise en place du «pluralisme» (à Paris, il y eut la saison du plaisir; à New York, le «post-modernism» fait la loi; à Ottawa, le «pluralism» se porte bien) n'est cependant pas très convaincante.

Jessica Bradley a tenté de répondre des décisions de quatre invités, d'uni-

fier l'éclectisme et d'y ajouter ses choix. On peut déduire, à la lecture de son texte, que lui manquent Michael Snow (p. 13) et la peinture (p. 10) aussi l'art vidéo (p. 10), mais cette dernière absence est compensée par le choix qu'a fait la Galerie pour la Biennale de Venise. (Note à l'intention des analystes d'avant-propos officiels: dans quelle mesure une introduction infirme-t-elle ou non les positions des autorités constituées?)

Passons aux notices individuelles et aux illustrations contrapuntiques qui constituent le corps de l'ouvrage. Le «déchiffrement» des oeuvres présentées suit un modèle classique: textes de présentation par un «écrivain» qui cautionne à la fois sa fonction, l'artiste et l'oeuvre; une note (entendre au sens musical) biographique qui situe l'artiste dans le temps et dans son espace de travail (de Saint-John à Vancouver avec quelques échappées vers l'Europe ou les États-Unis); une liste partielle d'expositions (ou de performances, ou d'installations) choisies; une bibliographie sélective et s'il y a lieu les publications de l'artiste. L'homogénéité factice créée par le format, la typographie, et les divisions gomme les différences. Un effet d'histoire s'inscrit ainsi dans le catalogue vert ou plus exactement *par* ce catalogue qui sanctionne officiellement (et artificiellement) un travail en développement. Des artistes nés en 1945, 1942, etc. sont passés au moule de l'histoire (le purgatoire ou les poubelles attendent certains d'entre eux) par la magie du catalogue: on fait d'eux des Puvis de Chavannes, des Van Dyck jeunes, des Groupe des Sept en les «travaillant» de même manière.

Cela dit pour le mode de présentation de l'ensemble des courtes monographies. Toutefois, l'écrivain, parfois, se manifeste malgré le cadre. J'ai souhaité plus haut d'être présentée aux sélectionneurs ou plutôt qu'ils me soient présentés. Je causais rhétoriquement, je me prenais pour une autre... lectrice. Si

je reviens maintenant au(x) sujet(s) je vous dirai que je connais deux des quatre conservateurs et que justement cela explique mon insolence. Pourquoi Philip Fry, que je qualifierais amicalement de «learned patenteux» écrit-il à côté de ses pompes? Pourquoi Chantal Pontbriand n'est-elle pas à la hauteur de son travail dans le milieu montréalais? Je m'ennuie du Fry théoricien qui nous fait réfléchir — nous, historiens de l'art contemporain — sur sa (notre) pratique. Je ne reconnais plus les talents d'animatrice de Pontbriand (bien que j'avalise tous ces choix, en particulier Boogaerts, Goodwin, Poulin et Racine) lorsque je lis ses textes. Elle a cependant le mérite d'introduire le «je» (p. 67 entre autres) dans ce catalogue un peu froid. J'aimerais connaître plus le travail de Willard Holmes qui sait décrire en intéressant (cf. son texte sur Max Dean), rendre un texte aussi net et clair que la sculpture de Brener. Je résiste au travail de Allen MacKay qui fonde ses introductions sur des entrevues avec les artistes. On me traitera de formaliste et, en ce sens, j'en suis. Platement dit: l'artiste a le premier mot, pourquoi aurait-il le dernier? Comme on disait jadis dans les cours d'école: «celui qui l'a dit, celui qui l'est»... Philippe Lejeune dit autrement, ou théorise cette expérience du bon sens trompeur, en écrivant: «Tout ce qui le (l'écrivain) concernait échappait à l'insignifiance, et devenait digne d'être écrit, notable⁶». Lucy Lippard parlerait d'«instant art history». J'utilise aussi des arguments d'autorité puisque je vous renvoie à Lejeune, Lippard; en silence à Greenberg et Fried; sans que vous le sachiez à Kuspit et Alloway; et par affinités à Payant et Dubreuil. Tout ce que je souhaite ici, c'est de mettre une puce dans l'engrenage du recours à l'entrevue d'artiste, de semer un doute sur sa pertinence, disons de poser la question.

Dans cette toile de fond

manquent quelques fils.

Ainsi, les illustrations. Si vous avez vu l'exposition, faites votre propre ci-

néma. Sinon, ne pensez pas au catalogue comme source majeure d'information sur les oeuvres exposées.

Ainsi, le plaisir du texte (doit-on encore mettre des guillemets?) Tout n'est pas dans la manière de dire, mais parfois le discours sur l'art gagnerait à perdre quelque peu son ton stéréotypé, son allure de fiche d'identification. Tout critique ou historien d'art devrait musarder dans les *Écrits timides sur le visible* de Gilbert Lascault et dans les derniers livres de Barthes pour compenser le style ordinateur et miner l'efficacité de la nouvelle académie. Quand les bibliographies deviennent passionnantes, on peut se poser quelques questions sur les textes d'accompagnement...

Ainsi, les caprices de la traduction. À la page 15 où l'on trouve les remerciements habituels, j'ai remarqué sans comprendre que l'on avait souligné la bonne humeur constante des deux secrétaires. C'est en lisant certaines traductions que j'ai saisi les raisons de cet enjouement. Qu'on en juge par ces quelques exemples «Brydon Smith a eu la volonté de pousser l'art jusque dans ses dernières limites», lit-on en page 15. Ce n'est plus un organisateur, mais un meneur d'art! Le texte original remet les choses en place: plus modestement, Smith a eu «the willingness to stretch limits in favour of the art»... «In retrospect» se lit «en rétro» (p. 9) i.e. en effet rétrograde ou en abréviation de rétroviseur selon le dictionnaire. Dans la même phrase un nouvel art est créé, l'art «géo» ou si vous préférez le «Earth art». Ainsi prévenu dès les premières pages, le lecteur a tout intérêt à lire les textes suivants dans leur langue d'origine et à fredonner avec Léo Ferré «And je speak French, c'est un pleasure».

Bref

Le catalogue *Pluralités 80* s'éloigne de la tradition récente des excellentes publications de la Galerie nationale du Ca-

nada qui avait cours lors du règne de Jean Sutherland Boggs. Reste un outil de travail à court terme et un item de plus à rajouter à nos curriculum vitae, que l'on ait écrit un texte, que l'on ait exposé une oeuvre ou qu'on en fasse une recension critique.

Lise Lamarche
Département d'histoire de l'art
Université de Montréal
Montréal, Qué.

Notes:

¹ Louis MARIN, «La célébration des oeuvres d'art. Notes de travail sur un catalogue d'exposition», *Actes de la recherche en sciences sociales*, nos 5-6, 1975, p. 52.

² Marcia TUCKER, James MONTE, *Anti-Illusion: Procedures/Materials*, New York, Whitney Museum of American Art, 1969.

³ Philip MONK, «Pluralities: Experiment or Excuse?», *Parachute*, no 20, automne 1980 pp. 48-49.

⁴ Suzanne PAGE, *Tendances de l'art en France 1968-1978/9*, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1979.

⁵ Les féministes trouveront peut-être le mot savoureux puisque la distribution homme/femme réclamerait plutôt que l'on dise «reconstituons l'hommier»; en effet, un sélectionneur sur quatre est une P et deux artistes sur dix-neuf sont une G et une W.

⁶ Philippe LEJEUNE, *Je est un autre. L'autobiographie de la littérature aux médias*, Paris, Seuil, 1980, p. 105. Tout le chapitre intitulé «La Voix de son Maître» est à lire.