

Interactions – The Bulletin of I.A.W.I.S. No. 19, November 1997

Contents

- Book reviews
 - Martha Fleming, with Lyne Lapointe and Lesley Johnstone. *Studiolo: The Collaborative Work of Martha Fleming & Lyne Lapointe*. (Peter de Voogd)
 - Pascale Casanova. *Beckett l'abstracteur*. Anatomie d'une révolution littéraire. (Jan Baetens)
 - Régis Durand. *La part de l'ombre*. (Jan Baetens)
 - Michel Servièrè. *Le Sujet de l'art*. (Aron Kibédi Varga)
 - Thomas Hermann. "Quite a Little About Painters": *Art and Artists in Hemingway's Life and Work*. (Martin Heusser)

Word&Image Site Works

Martha Fleming, with Lyne Lapointe and Lesley Johnstone. *Studiolo: The Collaborative Work of Martha Fleming & Lyne Lapointe*. Montréal: Artextes Editions and the Art Gallery of Windsor, 1997. 204 pp. ISBN 2 9802870 5 9. \$29.95.

This lavishly illustrated (b/w and colour) and beautifully produced book traces the creative process that over a period of fifteen years led to large scale site works for abandoned buildings in Montréal and New York, which Martha Fleming and Lyne Lapointe filled with panoramic paintings, installations, period music and nineteenth century special effects equipment. The first part (133 pages) is a "docufiction" which describes the projects and the ideas behind them. The second part of the book is the edited version of a series of conversations about their art which the artists and Monique Jean and Lesley Johnstone conducted in 1991 and 1992. A "biobibliography" for the period 1981-1996 concludes the book.

The main focus is on an eight-year period of close collaboration. Between 1982 and 1987 three projects were created in Montréal, in an abandoned firehall, an abandoned post-office, and an abandoned vaudeville theatre. In 1989 and 1990 two further site projects were executed in New York, at the New Museum of Contemporary Art and in the Battery Maritime Building. Later projects were realised in Madrid (at the 1992 Biennale), in London, Bath, and São Paulo.

It is fitting that the book opens with a visit to the optician, as much of the book is to do with the visual – with seeing, perspective, mirrors, Claude glasses, the camera obscura and anamorphosis. "Look again, look closely," Martha Fleming urges, and that is precisely what the book invites one to do. Both as artist's book and as wordimage text *Studiolo* is a fascinating, at times deeply moving work.

The address of Artex is: 460 Sainte Catherine O., suite 508, Montréal (Québec) H3B 1A7, Canada; fax 514 874 0316.

(Peter de Voogd)

A propos de

Pascale Casanova, *Beckett l'abstracteur. Anatomie d'une révolution littéraire*, Paris, éd. du Seuil, 1997, 171 p., 95 FF.

L'ouvrage de Pascale Casanova sur Samuel Beckett n'est pas seulement un livre sur une des révolutions littéraires les plus importantes du XXe siècle; il est avant tout lui-même une véritable révolution. En effet, à la différence des milliers d'études consacrées à l'écrivain franco-irlandais, *Beckett l'abstracteur* se débarrasse – et nous libère en même temps – de la gangue psychologique et philosophique, existentielle et religieuse, spirituelle et spiritualiste, qui empêche de lire le travail de Beckett pour ce qu'il est vraiment: la tentative de créer en littérature l'équivalent de l'abstraction dans les arts plastiques.

De ce point de vue, le volume de Pascale Casanova devrait fasciner quiconque s'interroge sur les rapports entre mots et images. La performance de l'auteur résulte d'ailleurs en grande partie de sa vision très claire de ce que peut être le transfert d'une démarche artistique, en l'occurrence l'abstraction, d'un domaine sémiotique à l'autre. Certes, l'intérêt pour l'art abstrait n'est pas nouveau en littérature, et tant les écrivains que les critiques ont souvent déploré le retard historique qui sépare les arts plastiques, largement ouverts aux défis de l'abstraction dès les premières années de ce siècle, et les pratiques de l'avant-garde littéraire, souvent frileuse à l'égard de cette mutation. Lorsque la littérature s'est colletée directement au problème du non-représentatif, elle l'a fait de manière naïve d'abord, comme s'il suffisait de casser toute possibilité de signification; de manière erronée ensuite, dans l'ignorance des lois spécifiques du langage humain. On sait du reste que les courants jugés proprement abstraits, comme le lettrisme, ne comptent guère dans l'histoire littéraire.

L'analyse de Pascale Casanova fait très bien ressortir à quel point le travail beckettien sur le lexique, la syntaxe et la narration, respecte profondément cette spécificité du langage, qui est à la fois d'unir indissolublement une forme et un sens, puis de s'étaler irréductiblement dans le temps. Dans le langage, point de signifiant sans signifié, ni de signe sans chaîne verbale. Cependant, ce respect fondamental des propriétés du langage ne signifie pas du tout que Beckett s'y résigne. Il les prend en revanche comme le point de départ ou, mieux encore, comme la cible de son travail de sape, que Pascale Casanova définit très justement comme un "allègement" poussé au bout. A l'aide d'une structure formelle de base et de la combinatoire qui s'en déduit, Beckett s'efforce de vider les mots de tout sens, d'affaiblir l'armature syntaxique de la phrase et d'effacer peu à peu les outils fondamentaux du récit (le temps, l'espace, le personnage, l'intrigue), qui sont aussi les outils de toute croyance à la valeur (réaliste ou esthétique) de la langue, sans pour autant renoncer au langage même.

L'hypothèse fondamentale de Pascale Casanova, qui renverse catégoriquement le credo de 95% des études beckettiennes, est d'autant plus crédible qu'elle arrive à fusionner intelligemment des approches critiques fort différentes, comme par exemple la microlecture stylistique (surtout pour *Worstward Ho / Cap au pire*), l'histoire littéraire (avec notamment une revalorisation de l'"irlandéité" de Beckett, antifolklorique, antinationaliste et anti-anglais comme Joyce, mais remplaçant le plurilinguisme débridé de ce dernier par la mise en question de toute signification) et le commentaire esthétique. Une place très importante est occupée ici par l'essai de Beckett sur Bram Van Velde, où Pascale Casanova repère le

grand tournant, le grand moteur et le grand modèle du travail de l'écrivain: à l'instar de Van Velde, Beckett a pu avancer dans son art en disant ce qui empêche d'avancer, à écrire "mieux" (c'est-à-dire "plus mal") en disant ce qui empêche d'écrire.

Ce programme n'est pas sans rappeler celui d'un Maurice Blanchot, à qui Pascale Casanova reproche pourtant d'avoir jeté une lourde hypothèque sur la lecture de Beckett. Le succès de la perspective philosophique inspirée de Blanchot serait en effet responsable du malentendu persistant autour de l'oeuvre de Beckett et l'auteur ne cesse de dénoncer les ravages causés par ce point de vue non-littéraire et non-artistique en des termes d'une virulence peu commune. Toute la question est pourtant de savoir si cette critique est justifiée. Peut-on dire que Blanchot d'abord et les blanchotiens ensuite ont figé l'oeuvre de Beckett au moyen de stéréotypes existentialistes dont cette écriture n'a que faire? Force est en tout cas de constater qu'il est parfaitement possible d'appliquer au travail de Blanchot ce que Casanova développe pour le style de Beckett: par moments l'écriture fragmentaire et paradoxale du Blanchot des années 40 ressemble à s'y méprendre à ce que vont tenter de mettre en place, quelques années plus tard, les premiers grands textes de Beckett, de sorte qu'il ne serait pas absurde de croire que l'exploration de l'abstraction, loin d'être combattue par Blanchot, lui doit en fait beaucoup.

Qu'on accepte ou non cette proximité – qui n'est pas une filiation, bien entendu – il faut admettre tout de même que Casanova exagère en attribuant au seul Beckett l'invention de l'art littéraire abstrait. Sans être de tous les temps, l'opposition au régime de la représentation est sans doute un phénomène plus répandu que ne le suggère Casanova. Certaines poésies de Stéphane Mallarmé, par exemple, constituent des écueils non moins grands à la représentation que *Cap au pire*, mais elles le font "par le haut" plutôt que "par le bas" (pour reprendre une distinction chère à Jean Ricardou). De la même façon, les ramifications infinies d'un Raymond Roussel dans ses *Nouvelles impressions d'Afrique* ou les productions inclassables de certains tenants de l'*art brut*, n'ont pas attendu Beckett pour proposer des oeuvres "irreprésentables".

Le livre de Pascale Casanova relancera utilement ce genre de débats. Non seulement les questions soulevées par l'auteur ne pourront plus être ignorées par les recherches théoriques dans le domaine des relations entre peinture et écriture, mais l'apport de *Beckett l'abstracteur* permettra sans doute aussi de revenir sur des problèmes résolus un peu trop hâtivement (quid des liens entre Nouveau Roman et cubisme, par exemple, ou entre cinéma et roman américain, pour ne mentionner que ces deux cas fort célèbres?).

(Jan Baetens)

L'écrit nécessaire: Régis Durand sur la photographie contemporaine

Régis Durand: *La part de l'ombre*, Paris, éd. de la Différence, 242 p., 95 FF

Plus s'accroît dans nos sociétés la part de l'image, plus le besoin de réflexion, de recul, bref de *théorie* (dans la meilleure des hypothèses), se fait urgent. Pour échapper à la sidération qui émane du visuel, pour maîtriser davantage l'agression des scintillements éphémères de l'intermédia, pour jeter les bases d'un dialogue démocratique et d'un travail de relance à partir des signes dont la pléthore attaque et use notre capacité de jugement, le détour par l'écrit et les ruses de la lenteur s'avère chaque jour plus indispensable.

Le cas de la *critique photographique* en offre une belle illustration.

La situation de la photographie est en effet particulière. Elle a cessé d'être cet *art moyen* dont parlait naguère encore Bourdieu, pour être reconnue désormais comme expression artistique à part entière. En même temps, toutefois, la photographie continue à échapper aux dérapages les plus flagrants du marché de l'art: malgré l'envolée du prix de certains auteurs, la production photographique n'est pas devenue un véritable objet de spéculation. Et même s'il n'est pas possible de sous-estimer l'impact du savoir-faire formel, la photographie admet aussi une grande ingénuité, une innocence certaine, pour ne pas dire une saine indifférence aux préoccupations techniques: la photographie est un type de discours reste ouvert à quiconque veut bien s'en saisir. Enfin, et ce point est évidemment capital, la photographie est, paradoxalement, un art que l'on connaît surtout *par oui-dire*: la plupart des photos ne sont connues qu'à travers les descriptions ou les évocations qui en sont données (théoriquement multipliable à l'infini, la photographie se reproduit en fait curieusement peu).

De cette constellation, il résulte entre autres que le corpus n'est pas rigidement structuré. En photographie on a moins affaire à une succession de courants et de styles, qu'on est confronté à un petit nombre de problèmes qui reviennent inévitablement et qui exigent des réponses fortes, mais finalement peu variées (les discussions récurrentes sur le trucage le montrent à merveille). Et il va sans dire que la tâche du critique s'en ressent considérablement. D'un côté, son rôle est plus modeste, puisque la photographie évolue largement en marge des jugements tout faits (ce n'est d'ailleurs pas le critique, mais l'institution muséale qui fait ou défait aujourd'hui les réputations). De l'autre, sa fonction est aussi tout à fait indispensable, puisque les classifications existantes n'ont rien d'absolu, de sorte que le critique n'a jamais le loisir de se cacher derrière les opinions d'autrui.

L'intérêt des lectures de Régis Durand rassemblées dans *La part de l'ombre*, un recueil qui "applique" les vues théoriques d'un volume antérieur (*Le regard pensif*, éd. de la Différence, 1988), ne vient pas seulement du soin accordé à l'écriture. Il ne se limite pas non plus à la qualité des choix, quand bien même force est de reconnaître que la sélection de l'auteur constitue un superbe échantillon de la photographie contemporaine. L'essentiel tient, par contre, à l'effort d'écrire des *critiques théoriques*, c'est-à-dire de profiter de chaque compte rendu d'exposition ou de chaque préface de catalogue pour prendre position par rapport à des questions tout à fait générales, qui touchent au langage de la photographie autant qu'aux réalisations des auteurs analysés, quels que soient du reste les mérites de la plupart des commentaires de détail (il convient de louer particulièrement les chapitres sur G. Basilico, L. Cohen et L. Baltz). La présence d'un index, toutefois, eût sérieusement augmenté la valeur d'usage du livre.

Les plus intéressantes de ces réflexions concernent sans aucun doute la dimension temporelle de la photographie, d'abord au niveau de chaque image vue isolément (et on retrouve là non seulement Roland Barthes, mais surtout Gilles Deleuze), ensuite à hauteur du discours photographique lui-même dont Régis Durand construit intelligemment et *l'actualité* (la photographie est pour lui une langue en évolution, qui n'a pas perdu son potentiel de dérangement et de distance critique) et l'impact *politique* (la minutie et la finesse de bien des analyses formelles ne perdent en effet jamais de vue l'horizon social parfois très prégnant des diverses interventions, par exemple lorsqu'il s'agit de *decommandes*, qu'elles soient privées ou publiques, ou que la photographie se pose la question des lieux et modes de son *exposition*).

Sur ce dernier point, les arguments de Durand convainquent souvent. *La part de l'ombre* réussit à mettre un frein à notre consommation d'images, pour faire un retour critique sur les fonctions de certaines photos (celles d'un J. Gerz, par exemple) rétives à toute facile assimilation culturelle. Ce n'est pas la moindre raison pour laquelle il faut souhaiter que la photographie soit considérée enfin comme un enjeu tout à fait prioritaire.

(Jan Baetens)

Michel Servière. *Le Sujet de l'art. Préface de Jacques Derrida, L'Harmattan, Paris-Montréal, 1997.*

Certains d'entre nous se rappellent encore sans doute Michel Servière (1941-1991), qui a activement participé à notre colloque de 1990 à Zurich et qu'une mort brutale nous a enlevé un an après. Chercheur attaché au Collège International de Philosophie, il était passionnément fasciné par les rapports entre la peinture et la réflexion qui la commente, réflexion engagée, personnelle, corporelle presque. Contrairement aux adeptes de Valéry ou aux structuralistes qui prônent l'idéal d'un art sans nom d'auteur, Michel Servière est convaincu que l'art moderne – et cela commence avec Giotto pour aboutir (?) à Duchamp – est inconcevable sans ses origines subjectives, sans la signature individuelle qui le renvoie à son sujet. L'art est une de nos luttes pour le sens, et un jeu qui révèle le sens. Il faut savoir gré aux éditeurs d'avoir recueilli les textes et les notes de ce philosophe dont le vaste savoir et les rapprochements vertigineux – Nietzsche, Char, Grandville, Cy Twombly, Schopenhauer, il faudrait continuer – exigent une lecture lente et attentive qui vaut la peine et qui récompense leur lecteur. Il faut se laisser guider par Michel Servière, il faut entrer dans les labyrinthes de sa pensée; l'on sera émerveillé ensuite, on sera proche de l'art d'aujourd'hui et de l'art tout court. Grâce à son Sujet.

(Aron Kibédi Varga)

“Christ, I Wish I Could Paint” – Hemingway and the Visual Arts

Thomas Hermann. *“Quite a Little About Painters”: Art and Artists in Hemingway's Life and Work.* Tübingen and Basel: Francke Verlag, 1997. 240 p.

“Christ, I wish I could paint,” Hemingway exclaims in a letter to Bernard Berenson, thus pointedly expressing his overriding desire to be able, with his words, to create scenes that had the vividness and the immediacy of a painting. In the light of this statement, Hemingway's life-long interest in painters and their work seems only natural.

But although there is no lack of articles on the role of painters in Hemingway's life, there are hardly any booklength studies of the topic. Actually, there are only two at the present time: Emily Stipes Watts' 1971 *Ernest Hemingway and the Arts* (long out of print) and Hermann's recently published *“Quite a Little About Painters”*. While Watts' richly illustrated study still remains a major point of reference, *“Quite a Little About Painters”* has many interesting new insights to offer.

Most important of all, Hermann is the first to attempt a systematic longitudinal view of the function of painting in Hemingway's work. He does so by examining – through a chronological, quasi-biographical approach – the changing nature of Hemingway's attitudes towards the many painters he either knew personally or whose paintings he collected. Apart from offering a concise and complete overview, Hermann sheds light on the writer's hitherto neglected relationships with two early, close painter-friends, Waldo Peirce and Henry Strater. In conclusion, he draws attention to a curious change of paradigm in Hemingway's attitude towards the arts: on the one hand, he withdrew more and more from personal contact with the painters, whose company he had sought so eagerly in his early years and whose work he had actively supported; he also stopped buying expensive pictures for his private collection. On the other hand, however, artists began to play an increasingly important role in his fiction, particularly in the unfinished *Garden of Eden*. Hermann shows that the pervasive notions of metamorphosis in this text make it a key element in any discussion of Hemingway's artistic self-conception.

Hermann clearly recognizes that the sexual and transsexual games are, of course, not an end in themselves, but only the extreme form of an attempt at linking art and life. By trying to be like the Rodin statue, the lovers ultimately try to transmute into art, thus becoming a cipher for Hemingway's increasing tendency towards self-reflection, as well for as his intense concern with the relationship between himself as an artist and his status as a human being. Hermann's comments on *The Garden of Eden* offer fascinating insights into a text that is clearly an excellent stepping stone to a better understanding both of Hemingway's view of himself as a writer and of his texts. Against the background of *The Garden of Eden*, the discussion of cardinal issues such as the role of perfection (i.e., the protagonists' inability to attain it), or the nature of the relationship between men and women, is given stimulating new input. This is where "*Quite a Little About Painters*" really shines and one only wishes he had expanded on the subject more than he did. Most sorely missed is, without doubt, a discussion of the patent Pygmalionism permeating the protagonists' burning desire for transfiguration.

The last section of "*Quite a Little About Painters*" explores the formal and thematic analogies between Hemingway's writing and the paintings of various artists, notably Cézanne, the Cubists, Goya, and Winslow Homer. This is another rich mine for the word and image researcher. The careful evaluation of the manifold correlations between Cézanne and Hemingway – particularly their holistic notions and the seminal function of context – yields an authoritative view of the nature of the kinship between the two artists. [1] This brings me to the only minor point of contention: the illustrations. Not only are they very few in number, but their selection, with its heavy emphasis on Goya, appears quite arbitrary, even though the importance of the *Disasters of War* and the *Tauromaquia* etchings is obvious.

"*Quite a Little About Painters*": *Art and Artists in Hemingway's Life and Work* offers a compact, comprehensive survey of the topic and suggests numerous interesting avenues to be pursued in the context of verbo-visual interaction. Together with the clear structure of its contents, this makes it a good starting-point for any research in the field.

[1] For the importance of context in modernist writing, cf. Max Nännny, "Modernism: The Manipulation of Context," in: *Reading Contexts*, ed. Neil Forsyth, *SPELL (Swiss Papers in English Language and Literature)* 4, Tübingen: Gunter Narr, 1988 (65-81), on which Hermann bases part of his argument.

(Martin Heusser)

Blog at WordPress.com.