

Lire l'art -3- Se souvenir de ce siècle

Guy Durand

Number 32, Summer 1986

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/47095ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Durand, G. (1986). Lire l'art -3- Se souvenir de ce siècle. *Inter*, (32), 57–66.



LIRE L'ART -3- SE SOUVENIR DE CE SIÈCLE

Tel un paradoxe, la réflexion dite « postmoderne » aura surtout contribué à mieux définir la modernité! Quelques livres récents sur la pratique de l'art convergent vers ce passé à la frontière encore floue avec l'art actuel. Deux études de l'Institut Québécois sur la Culture sont à retenir. L'an dernier Léon Bernier et Isabelle Perrault publiaient *L'ARTISTE ET L'OEUVRE À FAIRE*. La pratique de l'art 1 (IQR, 1985, 518 p. 30 \$). Récits et analyse de l'artiste à partir d'entretiens avec des peintres, sculpteurs et graveurs inauguraient l'étude de la pratique de l'art à l'Institut. Le propos se voulait actuel. Le sociologue Marcel Fournier poursuit *LA PRATIQUE DE L'ART 2* avec *LES GÉNÉRATIONS D'ARTISTES*, suivi d'entretiens avec Robert Roussil et Roland Giguère (IQR, 1986, 202 p., 18 \$). Fournier avance un plan ambitieux: une nouvelle lecture de l'histoire de l'art au XXe siècle alliant esthétique et signification sociale des oeuvres. Interviews, biographies et autobiographies, catalogues d'expositions et données statistiques sont utilisés pour reconstituer la cohérence des arts visuels au Québec.

Toujours pour le compte de l'Institut Québécois de Recherche sur la Culture, Yvan Lamonde et Esther Trépanier publient *L'AVÈNEMENT DE LA MODERNITÉ CULTURELLE AU QUÉBEC* (IQR, 1986, 320 p. 24,50 \$). Une série de textes à propos de la poésie, du roman, de la musique, du théâtre, de la critique d'art aussi bien que des discours scientifiques et des

médias retracent ces « premières manifestations d'une pensée qui veut désormais se démarquer de la tradition » comme début de la modernité culturelle au Québec.

Le phénomène n'est pas spécifique aux analyses québécoises. C'est la tendance présente en Europe et aux États-Unis. Nombre d'études cherchent dans l'ère Moderne l'explication de nos pratiques « alternatives actuelles ». Voici une série de titres qui en témoignent.

Martin Green, *MOUNTAIN OF TRUTH. THE COUNTERCULTURE BEGINS ASCONA, 1900-1920*, (University Press

of New England, 1986).

Danse moderne, Dadaïsme, surréalisme, psychanalyse, féminisme, anarchisme, écologie et alimentation végétarienne - toutes ces idées ou formes d'art furent conçues et expérimentées par nombre de créateurs et penseurs - des rebelles de l'esprit nous dit Green - qui séjournèrent entre 1900 et 1920 à MONTE VERITA, la Montagne de la Vérité près d'Ascona en Suisse. Cherchant une alternative à l'oppression de l'industrialisation capitaliste en Europe, artistes et intellectuels tels que Herman Hesse, D.H. Law-

rence, Isadora Duncan, Mary Wigman et Paul Tillich entre autres, énoncent des concepts et pratiques nouvelles en art, spiritualité, sexualité, psychologie et politique là-bas. La thèse de Green circonscrit dans cet espace-temps, l'origine des influences de Monte Verita sur l'avant-garde du début de siècle, et surtout des filiations avec les mouvements contreculturels qui surviendront dans notre « postmodernité ».

Alors que Beaubourg vient de terminer ce printemps l'exceptionnelle exposition Vienne, 1880-1938: *L'APOCALYPSE JOYEUSE*, publiant d'ailleurs un

catalogue du même nom (Paris, Éd. du Centre Pompidou), le Musée d'art moderne de New York (MOMA) présente jusqu'au 12 octobre *VIENNA 1900: ART, ARCHITECTURE, AND DESIGN*, Vienne a peut-être incarné cette Modernité culturelle dans toute son intensité. Il n'est pas étonnant que l'on scrute cette alchimie où les Freud, Loos, Krauss, Klimt, Schiele et autres artistes du groupe

SÉCESSION, Kokoschka, Malher, etc. imprègnèrent l'époque de formes, conceptions et d'un climat artistiques et introspectifs qui n'ont aucune-ment disparu.

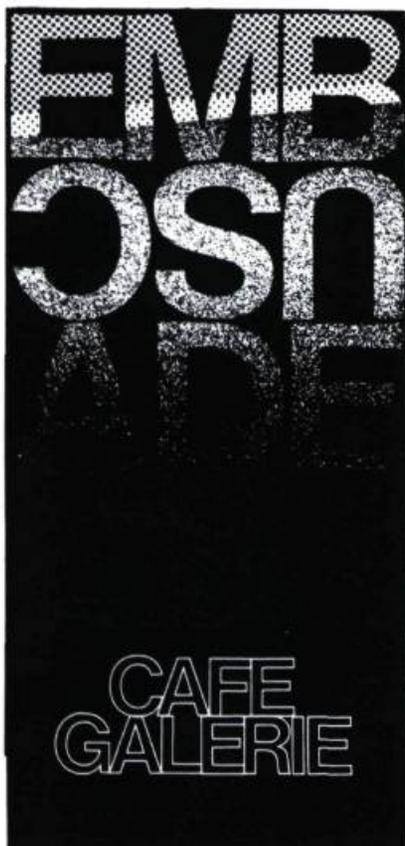
Nancy J. Troy aborde, pour le compte de M.I.T. Press, *TE DE STILL ENVIRONNEMENTS*. Elle y voit un des mouvements les plus importants du 20e siècle.

Cette quête postmoderne en lutte avec un de ses déterminismes, à savoir l'amnésie face au passé historique, se reflète encore dans nombre de conférences. Ce printemps par exemple, The New York Public Library présentait trois conférences en ce sens: 1) Arthur A. Cohen *Dada: misconceptions et clarifications*, 2) Bernard Mctigue, *Futurism and Constructivism. Image and Dialectic*, 3) Gunnar A. Kaldewey, *Books as Art: contemporary experimental Books*.

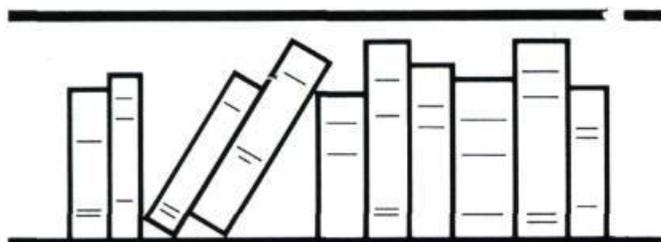
Le balancier oscille. En cette fin de siècle soudain, l'ici et le maintenant de l'art vascillent vers l'arrière, alors qu'un siècle, le 19ième, cédait lui aussi le pas.

Tout cela semble sain d'esprit et appelle une critique en profondeur.

Guy Durand



1571 ST-PHILIPPE
CENTRE-VILLE
TROIS-RIVIERES



au LIEU du LIVRE

achat, échange & vente, livres & disques

169, Crémazie, ouest, Québec, G1R1X6 Tél.: 648-6210

Press Release

La « Music Gallery » fait un appel aux artistes Canadiens pour soumettre des travaux en vue de participer à la « sound sculpture » en plein air. Cet événement aura lieu dans les mois de juillet et août 1987, au High Park à Toronto. Il sera composé des 10 artistes sélectionnés de la totalité des travaux proposés au jury. On offrira des honoraires importants aux artistes qui ont été sélectionnés. Il y aura aussi un symposium qui aura comme sujet: la nature et la fonction des sculptures publiques dans l'environnement urbain. Les fonds et l'autorisation nécessaire sont en voie de réalisation. Par conséquent on ne peut pas encore vous donner une assurance définitive. De toute manière étant donné la brièveté du temps, on voudrait vous demander seulement les projets initiaux. Les sculptures, peuvent être construites de n'importe quel matériau, doivent être capables de supporter les rigueurs de deux mois de vie en plein air, et, s'il y en a de composantes électroniques, elles doivent être dûment protégées. Tous les dessins de projets doivent être envoyés à:

SOUND SCULPTURE EXHIBITION

c/o Music Gallery
1087 Queen Street West
Toronto, Ontario
M6J 1H3

La date limite pour les projets initiaux est le premier septembre 1986.



ALAIN BEAUDOIN
LUTHIER-ARCHETIER
VIOLONS

480, RICHELIEU, 3e étage, QUÉBEC G1R 1K1
525-7585

HEINEKEN • BRASS ALE • LOUJENBRAU • DOW
WATNEYS RED BARREL • PILSNER URQUELL
KRONENBOURG • HURLIMANN • FÜRSTENBERG
DOW • TUBORG • GUINNESS BITTER • BECK'S
HEINEKEN • BRASS ALE • LOUJENBRAU • DOW
WATNEYS RED BARREL • PILSNER URQUELL
KRONENBOURG • HURLIMANN • FÜRSTENBERG
DOW • TUBORG • GUINNESS BITTER • BECK'S
O'KEEFE • BLACK LABEL • MILLER • LITE
BRADOR • GOLDEN • CARLSBERG • COORS
MOLSON • LAURENTIDE • BIERES D'ABBAYE
LABATT 50 • LABATT BLEU • CLASSIC • BUD
O'KEEFE • BLACK LABEL • MILLER • LITE
BRADOR • GOLDEN • CARLSBERG • COORS
MOLSON • LAURENTIDE • BIERES D'ABBAYE
LABATT 50 • LABATT BLEU • CLASSIC • BUD



commerce: 692-4595
249 St-Paul, carré Parent Québec

holographie

stéréographie & photographie



- production
- édition
- importation
- abonnement

information

BOU inc

C.P. 214, cap-de-la-madeleine,
québec, canada G8T 7W2

Anno 5, Numero 7
Dicembre 1983

Tullio Catalano
Niki de St. Phalle
Carmelo Romeo
Maciunas/Beyus/caXus
L'Ecole Mentaliste
Supplemento
Aldo Braibanti
W. W. 3

Maurizio Nannucci

17139

AUTTRIB

PROPHILAXIE
DE L'ACTIVITÉ
MENTALE

COORDINAMENTO: LUIGI CALVANI, TULLIO CATALANO, ELVIRA DE LUCA, CARMELO ROMEO, LUCIANO TRINA □ DIRETTORE RESPONSABILE:
FRANCESCO PRATTICO □ REDAZIONE AUTTRIB 17139, VIA MERANO 85, ROMA 00124 □ TIPI: STUDIO RGR/ROMA □ STAMPA: ELECTROGRAFICA
VIA CAVOUR 185, ROMA □ FOTOLITO IN NERO □ MENSILE □ SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE GRUPPO III - 70%

autorizzazione del tribunale n° 17139, Roma 11.2.1978



zone électroacoustique et projection magnétique + patacommunication médiumniques + franges
d'ondes + automatisation contrôlée des échanges → saturation de l'espace. 59
modulation de l'image - base et intégration topologique comme effluve audiovisuel, émission des
peuples imperceptibles qui coexistent au plus loin des mondes.

INTRODUCTION A LA THEORIE GENERALE DU LIEU

Dans son histoire l'art s'est souvent proclamé libéré. Mais par là il exprimait non ce qu'il était mais ce qu'il voulait être. En réalité il est toujours en train de se libérer.

Il se libère, comme on pouvait déjà le constater dans des circonstances semblables, de ses caractéristiques héréditaires — il les abandonne et les laisse derrière lui.

Laissons tous les états de haine qui dans le passé s'emparaient de l'art à la vue de son propre visage. Il est grand temps de dénoncer et de dénommer ce dont l'art, aujourd'hui, se libère. Il est grand temps de dénoncer l'objet de la haine d'aujourd'hui. Disons tout de suite qu'il s'agit d'une affaire intérieure. C'est de la haine de l'art envers lui-même qu'il est question, et seuls ceux qui sont à l'intérieur ont droit à cette haine. Au moins une face de l'objet de haine se trouve devant nous yeux. Si près que sa perception demande de changement radical de point de vue. Ne regardons pas les œuvres, mais plutôt intéressons-nous au terrain sur lequel elles se trouvent. Ne rentrons pas dans l'exposition, restons devant. Voilà ce que nous y constatons :

I. L'essence de l'exposition serait sa transparence. Elle serait conçue comme quelque chose d'inexistant. En face de l'œuvre d'art, elle n'avait pas le droit de jouer un rôle actif. En fait, l'exposition acquiert sa matière propre, s'autonomise. L'exposition, et pas l'œuvre d'art, devient une réalité. Chaque œuvre d'art est soumise à la réalité propre de l'exposition. A partir de là elle fonctionne comme son élément. L'œuvre d'art a-t-elle été créée en pensant à une coexistence quelconque ? qu'elle apparaîtrait dans le fourmillement de toutes les autres ?

II. L'exposition c'est une opération accomplie après coup. L'acte de production artistique s'est accompli dans l'espace clos de l'atelier. L'œuvre achevée commence à exister d'une façon entièrement nouvelle dès qu'elle est apportée à l'exposition. Là, elle communique ce qui s'est déjà passé, elle rend accessible uniquement les traces des actions décisives. L'exposition n'est qu'un communiqué de ce qui s'est passé précédemment et ailleurs. Sa réalité n'a rien à voir avec la réalité de l'acte de création.

III. SPECTATEUR. Le spectateur se présente à l'exposition pour sanctionner les dernières formalités liées à sa réception. Sa présence a une signification protocolaire. Une trop grande liberté lui est laissée dont il ne sait profiter, en général. Cette liberté ne libère aucune activité comme pourrait en libérer le plus simple interdit par exemple.

Il en résulte que tous ceux qui sont présents adoptent les mêmes comportements : la convention de la contemplation. L'attitude contemplative est une garantie pour les spectateurs de prendre distance avec l'œuvre d'art. Elle assure au spectateur la légitimité de sa place dans l'exposition, elle lui reconnaît le droit de comparer, de faire des expertises, des achats...

IV. AUTEUR. L'artiste à l'exposition n'a plus rien d'autre à faire qu'à tenir les fleurs. Il devient un spectateur blasé ou galvanisé par des émotions qu'il vit pour la seconde fois, ou alors il devient l'ambassadeur de ses entreprises futures. Son ouvrage terminé, on ne sait pas pourquoi on ne le laisse pas partir.

La personnalité de l'artiste qui devrait se manifester paraît-il, dans son expression la plus vraie, se manifeste à l'exposition morcellée, artificiellement dosée et à un rythme impropre à son vrai développement. L'artiste, est pendu dans l'exposition comme un bœuf débité en morceaux dont nous essayons en vain de reconstituer l'animal entier. L'auteur, à qui on a fait croire que sa plus grande vertu était sa sincérité, ressent une gêne énorme en voyant ce à quoi elle peut servir ainsi endimanchée dans les conditions d'une présentation publique.

Pourquoi ne pas faire de cette gêne qui est la caractéristique la plus authentique de l'exposition, son sujet.

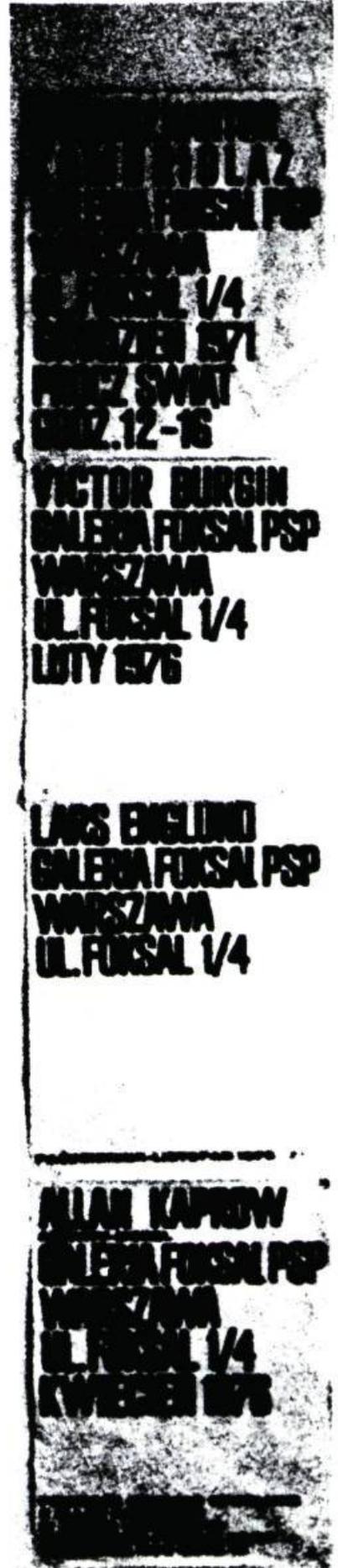
LIEU. donc le LIEU ! Le LIEU, pour sûr !

Le LIEU c'est un terrain qui résulte d'une mise en parenthèse, d'une suspension de toutes les lois du monde.

Le LIEU n'est pas une catégorie d'espace, pas une arène, une scène, un écran, un socle, un piedestal, et surtout pas une exposition.

Le LIEU est isolé et en même temps il doit s'extérioriser. Son existence n'est pas uniquement subjective et ne peut pas être provoquée par des actions purement personnelles.

Le LIEU comme fait artistique doit être marqué à l'extérieur, il doit s'objectiver dans le monde, mais en même temps le LIEU n'existe que s'il arrive à se protéger de la pression du monde et à ne pas s'identifier à lui. Le LIEU est une rupture soudaine dans la conception utilitaire du monde. Toute mesure obligatoire à l'extérieur cesse de l'être à l'intérieur du LIEU-même.



L'espace est privé de signification utilitaire et abandonne toute mesure, raison, interprétation euclidienne et non-euclidienne. Si des événements se produisent, ils sont privés de toute signification venant de l'extérieur.

Dans le cadre du LIEU il n'y a pas d'hésitation car il n'y a pas de différence entre une bonne ou une mauvaise action, une action positive ou négative. Tout est tout simplement. Le LIEU n'est ni insolite ni commun, ni raffiné ni vulgaire, ni savant ni stupide. Il n'est ni rêve, ni réel.

Le LIEU n'est pas transparent, le LIEU c'est la présence. Il n'existe pas de critères pour remplir le LIEU d'une manière meilleure ou plus valable. Il peut être vide mais le vide doit marquer sa présence.

Le LIEU est un et unique. Le LIEU ne se divise pas. Le LIEU ne se reproduit pas.

On est dans le LIEU. Ce n'est qu'à l'extérieur qu'on peut en parler comme d'un LIEU parmi les autres et le comparer. Ce n'est qu'en dehors de ses limites que le LIEU peut devenir un objet de haine.

Le LIEU c'est la prise en possession d'un terrain quelconque du monde. Ce n'est pas un terrain spécial dans le monde. Le LIEU n'est pas reconnaissable par son aspect extérieur. Il ne modifie pas les lois du monde parce qu'il n'entretient aucune relation avec elles. En effet le LIEU peut ressembler à n'importe quel fragment de la réalité. Cependant il y a dans le monde des terrains considérés comme particulièrement prédestinés à devenir LIEU.

Le LIEU n'est ni construction ni destruction. Le LIEU surgit comme résultat d'une décision impunie. Il n'existe pas de raison suffisante dans le monde pour le LIEU. Cette raison n'existe que chez l'artiste. C'est lui qui proclame le LIEU. Celui qui se trouve dans le LIEU le crée. C'est uniquement dans le LIEU et non en dehors que « l'art est créé par tous ».

Le LIEU ne peut pas être maintenu mécaniquement mais il faut perpétuellement le maintenir.

Il suffit du plus petit moment d'inattention pour qu'il soit absorbé par ce qui l'entoure. Il existe une multitude de forces anonymes dont l'objectif est la destruction du LIEU ou la production de ses imitations. Ces forces profitent de l'autorité d'un terrain mort où il reste l'empreinte du LIEU et elles manipulent les éléments matériels qu'elles en retirent.

Le LIEU ne s'achète ni ne se collectionne. Le LIEU ne peut être emprisonné. On ne peut se revendiquer connaisseur du LIEU.

La protection du LIEU n'est pas encore une initiative dont la paternité serait possible à prouver. Elle n'a pas été produite de nos jours. Dans l'histoire de l'art elle est toujours présente mais n'apparaît qu'en des moments cruciaux.

Un de ces moments est la transformation du tableau en LIEU. Dans une église le tableau n'était ou n'avait pas le droit d'être LIEU. Sa présence n'était justifiée que dans la mesure où il la servait, où il coopérait à l'œuvre d'incessante fixation et maintien de ce terrain exceptionnel qui après avoir « chassé les commerçants » remplit toutes les conditions du LIEU, toute seule et sans partage.

Le tableau a réussi tout de même à acquérir son indépendance et est resté solitaire. Le cadre a survécu comme témoin de cet isolement. Le cadre est la matérialisation naïve d'une barrière qui le protège contre l'oppression du monde.

Depuis le tableau va tenter de créer son propre lieu intérieur, ce lieu qui sans d'autres moyens de protection va le sauver.

Ainsi naît la composition.

Mais la composition en tant que réalisation parfaite d'une clôture, nous laisse à l'extérieur, du côté du monde. Nous pouvons tout au plus la comprendre comme LIEU et nous restons toujours à l'extérieur. Parce qu'elle est finie, fermée, parce qu'elle est destructible mais aussi sans défense, parce qu'il ne peut rien arriver de plus, la composition est condamnée aux manipulations extérieures. Elle était suspendue à l'intérieur d'une architecture, elle inspirait l'espace utilitaire. Elle était adaptée et réadaptée. Elle était perçue comme un élément indispensable du milieu humain, elle était absorbée par le monde. Dans sa forme de base, relativement la plus pure, elle se retrouvait à l'exposition. Mais là elle a perdu de nouveau sa solitude, et a commencé à se mettre en troupeau.

A l'exposition nous nous transportons de LIEU en LIEU en nous livrant aux procédés interdits, nous comparons, jugeons, entrons, sortons, emportons, achetons... En vain nous voulons être quelque part et nous ne sommes nulle part.

Les LIEUX deviennent envers eux-mêmes des représentants d'un monde autre, donc extérieur avec toute sa force d'agression.

L'acte d'auto-destruction des lieux s'achève. Sur ces débris poussent une création totalement nouvelle, l'exposition. L'exposition qui devait être transparente, qui devait être une réserve naturelle des lieux, devient un produit autonome et illégal. Quasi-LIEU-tricherie, LIEU-hérésie, LIEU-trahison.

Le LIEU est une rupture soudaine dans la conception, utilitaire du monde. Le LIEU naît d'une suspension de toute loi dans le monde. Le LIEU est unique et indivisible. Le LIEU.

LA QUATORZIÈME POSITION

1. L'homme penché en avant, recevant entre ses cuisses la femme couchée sur le dos, les jambes allongées.
2. L'homme penché en avant, reçu entre ses cuisses par la femme couchée sur le dos, les jambes écartées.
3. La femme couchée sur le dos, ayant entre ses cuisses une seule des cuisses du cavalier.
4. La femme couchée sur le dos, les pieds croisés sur les reins du cavalier.
5. La femme couchée sur le dos, l'une de ses jambes allongée, l'autre posée sur les reins de l'homme.
6. La femme couchée sur le dos, le cavalier monté à rebours.
7. La femme couchée sur le dos, le cavalier monté en travers.
8. L'homme couché, la femme à demi couchée sur le flanc, les jambes allongées.
9. L'homme couché, la femme à demi couchée sur le flanc, une jambe allongée, l'autre levée sur les reins de l'homme.
10. La femme à demi couchée, le cavalier monté à rebours.
11. L'homme à genoux, la femme couchée sur le dos, les jambes écartées.
12. La femme couchée sur le dos, les jambes levées sur les reins de l'homme à genoux.
13. La femme couchée sur le dos, une jambe allongée, l'autre levée sur les reins de l'homme à genoux.
14. Mais moi je vous aimais...
15. La femme couchée sur le dos, une jambe allongée, l'autre levée sur l'épaule de l'homme à genoux.
16. La femme couchée sur le dos, une jambe levée sur les reins de l'homme à genoux, l'autre sur son épaule.
17. L'homme à genoux enfle la femme assise, les cuisses écartées.
18. La femme assise, une jambe allongée, l'autre levée sur les flancs du fututeur à genoux.
19. La femme assise, les deux jambes levées sur les flancs du fututeur à genoux.
20. La femme assise, une jambe allongée, l'autre levée sur l'épaule du fututeur à genoux.
21. La femme assise, les deux jambes levées sur les épaules du fututeur à genoux.
22. La femme assise, une jambe sur l'épaule du fututeur à genoux, l'autre allongée.
23. L'homme à genoux, la femme le dos tourné.
24. L'homme sur le dos, la femme de face.
25. L'homme sur le dos, la femme le dos tourné.
26. L'homme sur le dos, la femme en travers.
27. L'homme sur le dos, la femme soulevée.
28. L'homme assis, la femme de face.
29. L'homme assis, la femme de face, les jambes en l'air.
30. L'homme assis, la femme le dos tourné.
31. L'homme et la femme debout.
32. L'homme et la femme debout, une jambe de l'homme ou de la femme levée en l'air.
33. L'homme debout, la femme couchée sur le dos, les jambes écartées.
34. La femme couchée sur le dos, les jambes levées sur les reins de l'homme debout.
35. La femme couchée sur le dos, une jambe allongée, l'autre levée sur les reins de l'homme debout.
36. La femme couchée sur le dos, les deux jambes levées sur les épaules de l'homme debout.
37. La femme couchée sur le dos, une jambe allongée, l'autre levée sur l'épaule de l'homme debout.
38. La femme couchée sur le dos, une jambe levée sur l'épaule de l'homme debout, l'autre sur ses reins.
39. L'homme debout, la femme à demi couchée sur le flanc.
40. L'homme debout, enfilant la femme assise, les jambes écartées.
41. L'homme debout, enfilant la femme assise, les jambes en l'air.
42. L'homme debout, enfilant la femme assise, une jambe allongée, l'autre en l'air.
43. L'homme debout, la femme soulevée.
44. La femme soulevée, les jambes sur les épaules de l'homme debout.
45. L'homme debout, la femme à genoux, le dos tourné.
46. L'homme debout, la femme accroupie, le dos tourné.
47. L'homme debout, la femme tournant le dos et soulevée de telle façon que la partie inférieure du corps seule soit en l'air, la partie supérieure étant appuyée.
48. L'homme debout, la femme le dos tourné, la partie inférieure du corps soulevée artificiellement.
49. Homme pédiqué couché.
50. Homme pédiqué debout.
51. Homme pédiqué à genoux.
52. Homme pédiqué accroupi.
53. Irrumateur couché.
54. Irrumateur assis.
55. Irrumateur debout.
56. Irrumateur à genoux.
57. Irrumateur accroupi.
58. Cunnilinge couché.
59. Cunnilinge assis.
60. Cunnilinge debout.
61. Cunnilinge à genoux.
62. Cunnilinge accroupi.
63. Fellatrice et cunnilinge.
64. Masturbateur.
65. Main officieuse.
66. Main tierce officieuses
67. Aide du doigt.
68. Aide d'un engin de cuir.
69. Coït avec un quadrupède mâle.
70. Coït avec un quadrupède femelle.
71. Tribade opérant la futution.
72. Tribade pédiquant.
73. Trois spintries : un fututeur est pédiqué.
74. Trois spintries : un pédicon est pédiqué.
75. Trois spintries : un fellateur est pédiqué.
76. Trois spintries : un fellateur opère la futution.
77. Trois spintries : un fellateur pédique.
78. Trois spintries : un fellateur irrumé.
79. Trois spintries : une fellatrice es enfilée.
80. Trois spintries : une fellatrice es pédiquée.
81. Trois spintries : une fellatrice subit un cunnilinge.
82. Trois spintries : un cunnilinge opère la futution.
83. Trois spintries : un cunnilinge pédique.
84. Trois spintries : un cunnilinge irrumé.
85. Trois spintries : un cunnilinge es pédiqué.
86. Trois spintries : une cunnilinge es enfilée.
87. Trois spintries : une cunnilinge es pédiquée.
88. Quatre spintries formant une double chaîne.
89. Quatre spintries formant une triple chaîne.
90. Groupe de cinq copulateurs.
- Etc., etc.



La face cachée de l'identité, la part maudite de l'identification, c'est la femme. Les femmes formeront un faible contingent dans le régiment des images; la femme, un modèle rare. En effet, surtout à cette époque, il n'y a pratiquement pas de « femmes criminelles ». Peu de « personnes du sexe féminin » apparaîtront dans le registre policier. En matière de « féminité », la police objectivera le viseur sa vision hégémonique « des choses » : homosexuels, travestis, installés en « rubrique

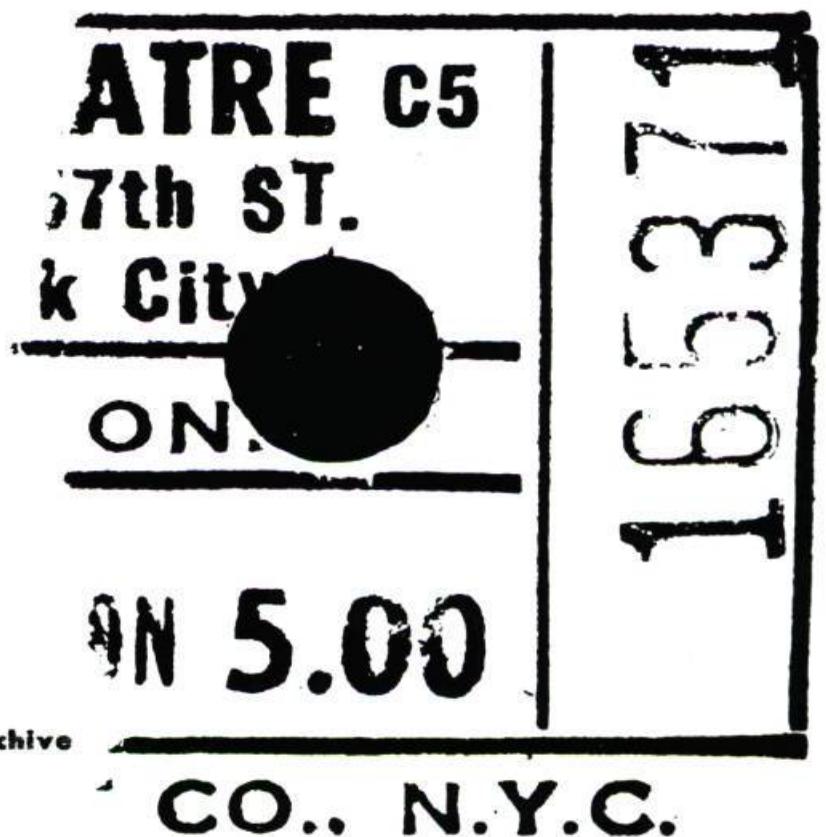
criminelle », juste à côté des Indiens, péruviens et autres tribus « ethnologiques ». Dans l'anthropologie policière, cette histoire criminelle de l'homme naturel, l'espèce féminine est curieusement absente. Bertillon, préposé aux images à la préfecture de police, évitera un casse-tête : le portrait féminin. Il pourra ainsi évacuer une question : L'identification d'une femme impose-t-elle une manière différente de photographier ?

Le principe d'uniformité de la photographie poli-



Most people I know would rather go to a movie—any movie at all—than to an art performance.

The movies are a better risk and a better bargain. In a city like San Diego where you can see any recent feature film for 99¢ all day Monday and a performance is likely to cost you four dollars it's easy to see that performance is no entertainment bargain. But to suggest that economics alone is the reason for opting for a movie over a performance seems as crudely mechanistic as attributing Dickens' protracted style to the fact that he was paid by the word. Behind the reluctance to part with four dollars for a performance lies something more complex than apparent parsimony. That something, I suspect, is that a great many performance artists are trying to do what movies do better: produce the visual pleasure of the voyeuristic gaze.



L'INTEGRALE DEFINIE

Soit f une fonction continue et positive sur un intervalle $[a, b]$. Nous allons voir comment trouver l'aire de la surface comprise entre la courbe de f , l'axe des x , la droite $x = a$ et la droite $x = b$. Il s'agit de la surface illustrée ci-dessous.

