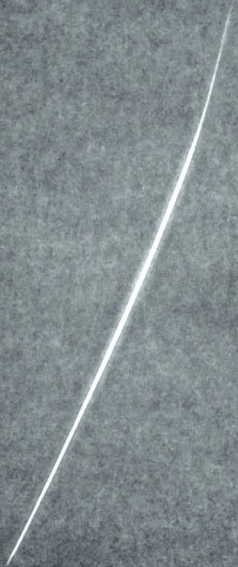


Cut

Raymond Gervais
Christof Migone
Jocelyn Robert

Michèle Thériault
Galerie Leonard & Bina Ellen
Art Gallery



Cut

Cut

Raymond Gervais
Christof Migone
Jocelyn Robert

Michèle Thériault
Galerie Leonard & Bina Ellen
Art Gallery

Foreword page 7

Préface page 9

Saccades page 19

Saccades page 29

Works page 39

Œuvres page 39

Selected Texts page 71

Textes choisis page 71

Biographies page 89

Foreword

Michèle Thériault, director

The beginnings of this exhibition go back to an invitation extended two years ago to Raymond Gervais and Jocelyn Robert, two artists whose affinities are sometimes apparent. Their collaboration initially addressed notions of sound and silence. Some time later, Christof Migone, another artist who works with sound, was asked to participate — his pieces would focus on the idea of repetition. Time passed, and each one developed significant work. My curatorial frame also shifted, moving away from the question of sound, the subject of numerous exhibitions here and elsewhere. Instead, it came to rest on the notion of the cut, of cutting and of interruption in the work and its conception. The field opened up, therefore, onto considerations not only of what is there — what is seen, listened to, felt and thought — but also on what is not there. On everything that has led the artistic process to *that* point. This approach to framing an exhibition is consistent with the work carried out by a university gallery, which proposes various avenues for stimulating analyses, not only for students and arts professionals, but also for the public at large, so that they engage with artworks, the artists who make them and the space in which they are found.

Cut, the title of the exhibition, was selected for its impact, its cold and trenchant resonance, and because the word suggests openness and division as much as it does film editing (montage), a process intimately bound up with the production of “something one has not seen.” Echoing this, intervals, empty spaces, interruptions and contrasts in lighting structure the exhibition space. In a room at the back, three objects act as further interruptions and openings in the construction (or montage), and deconstruction of our

experience. They are two videos by Christof Migone (*Pastime*), a photograph of an archival document from which a section has been cut out by Raymond Gervais (*Via Marconi*) and a book by Jocelyn Robert (*In Memoriam Joseph Grand*). This catalogue contains other openings and cuts, which punctuate it: each artist chose a text related in some way to the exhibition. They are excerpts from *Finnegan's Wake* by James Joyce (Raymond Gervais), *Ostinato* by Louis-René Des Forêts (Christof Migone) and Georges Perec's *Life: A User's Manual* (Jocelyn Robert).

I extend my appreciation to all those who assisted me in preparing this exhibition. The artists generously agreed to follow the meanderings of my thoughts. Finally, this publication would not have been possible without the support of the Canada Council for the Arts, the Iris Westerberg Stern Fund and Concordia University.

Préface

Michèle Thériault, directrice

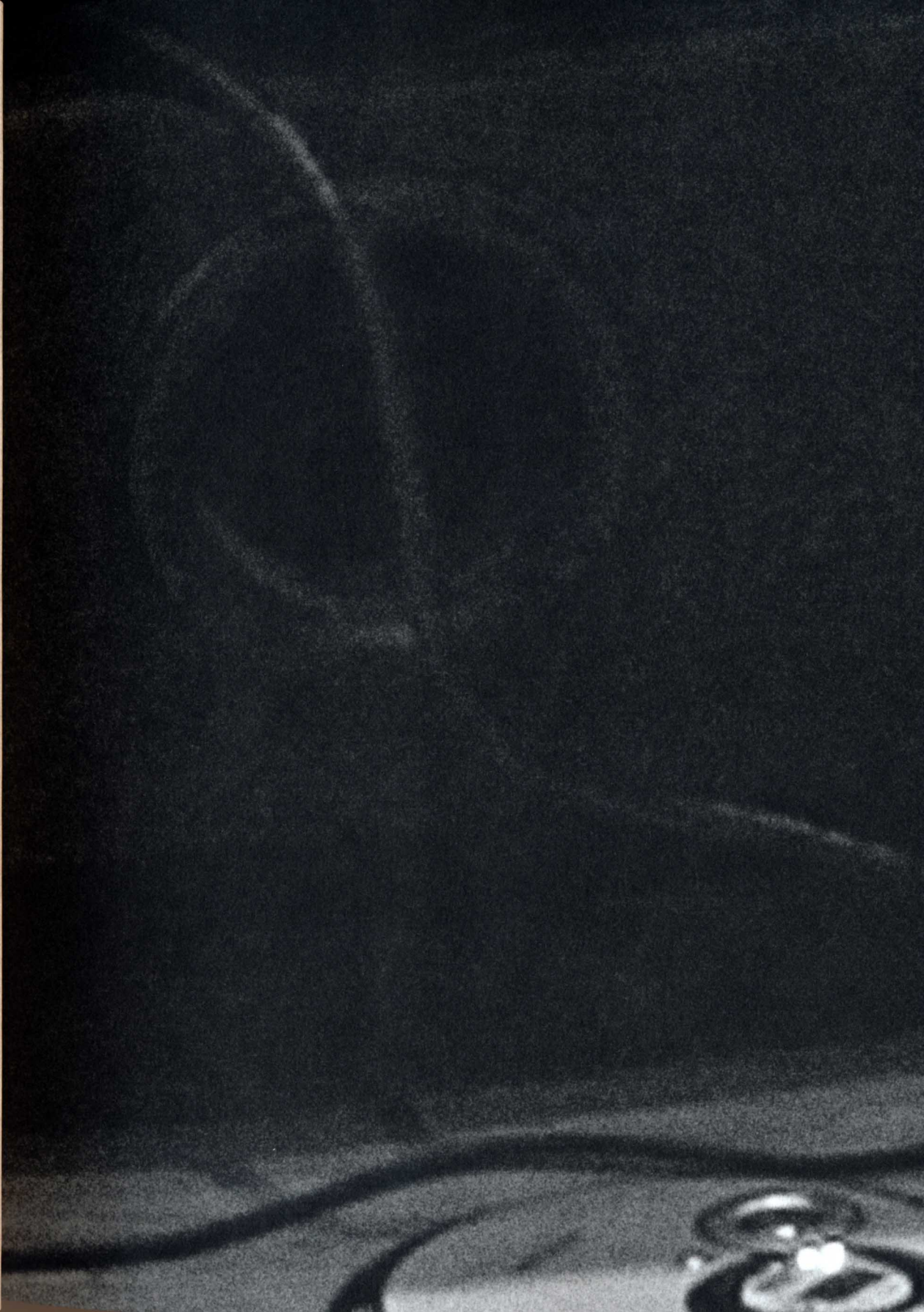
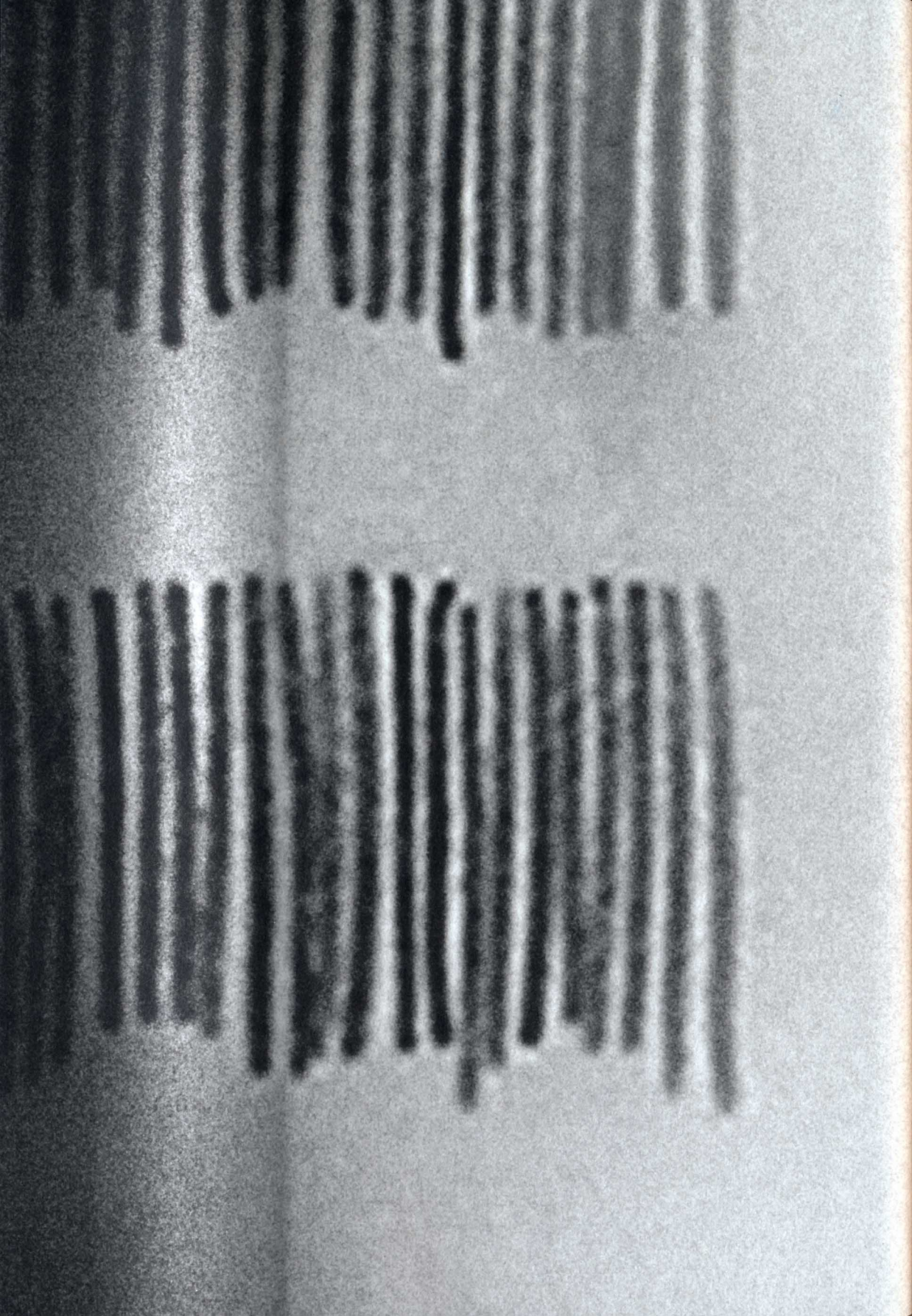
La genèse de cette exposition remonte à une invitation lancée il y a deux ans à Raymond Gervais et à Jocelyn Robert, deux artistes aux affinités parfois apparentes, leur proposant de collaborer à une œuvre qui ferait l'objet d'une exposition à la Galerie : une réflexion sur le son et le silence. Quelque temps plus tard Christof Migone, artiste qui travaille lui aussi le son, se joignait au projet proposant des œuvres axées sur la répétition. Le temps passa, et chacun élaborait une œuvre d'envergure. Mon propos de commissaire aussi se transforma, s'éloignant de la question du son, déjà l'objet de nombreuses manifestations ici et ailleurs, pour se fixer sur la notion de coupe, de coupure et d'interruption dans l'œuvre et dans sa conception. Le champ s'ouvrait donc à une réflexion non seulement sur ce qui est là : est vu, écouté, senti, pensé, mais sur ce qui n'est pas là; à tout ce qui a mené l'artiste à en arriver là. Une analyse de cet ordre s'inscrit dans le travail que poursuit une galerie universitaire qui tente de proposer diverses pistes d'analyse stimulantes, non seulement pour les étudiants et les intervenants du milieu mais pour le grand public, afin de les amener à s'engager auprès des œuvres, de leur créateur et de l'espace dans lequel elles se retrouvent.

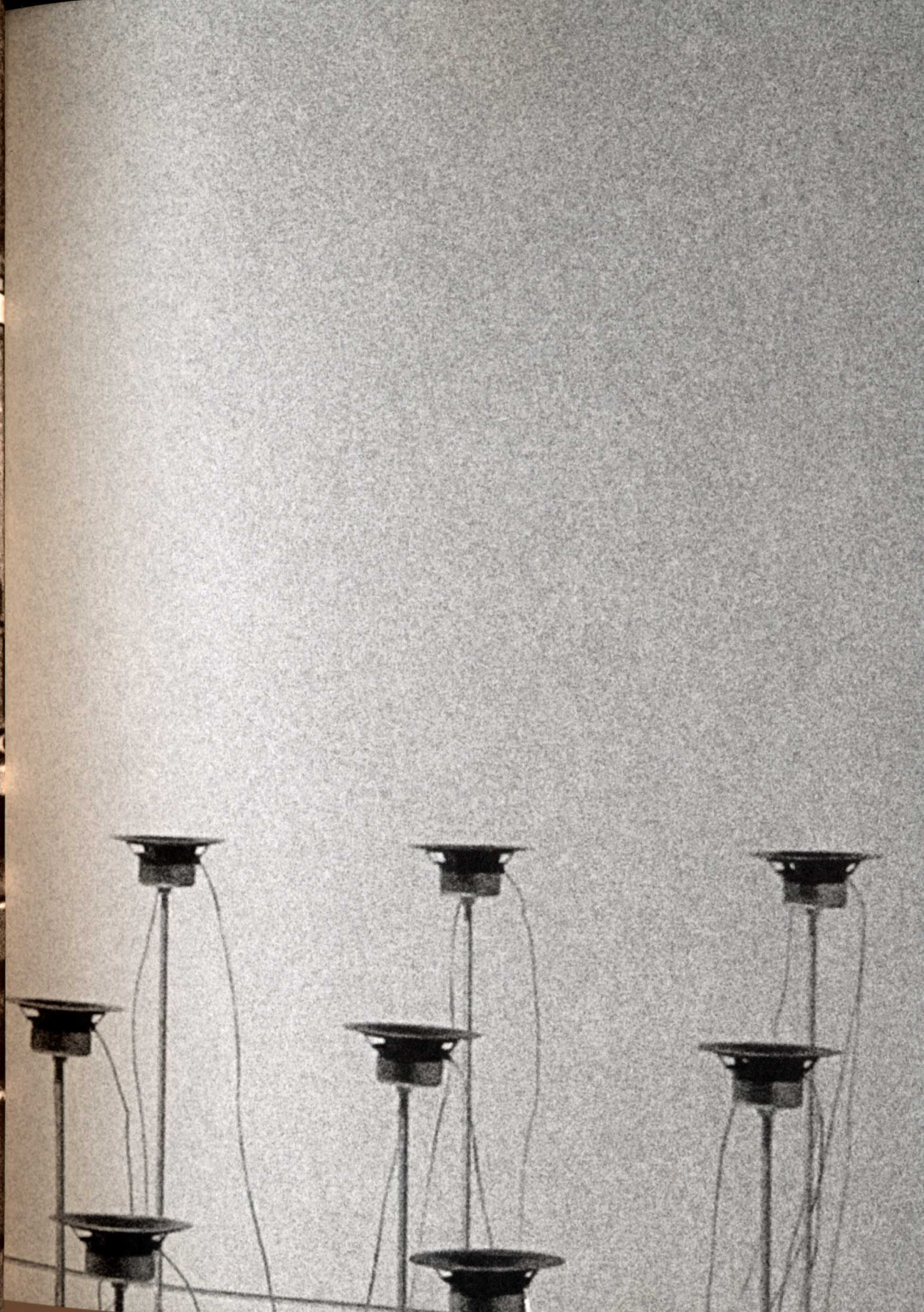
Le titre de l'exposition *Cut* a été retenu pour son impact, sa sonorité froide et tranchante, et parce que le mot anglais suggère autant l'ouverture et la division que le montage cinématographique, modalité propre à la production de « quelque chose que l'on n'avait pas vu ». Pour y faire écho les intervalles, les espaces vides, les interruptions, les écarts d'éclairage contribuent à *architecturer* l'espace de l'exposition. Dans une salle du fond, on retrouve trois objets, des interruptions et ouvertures qui s'inscrivent dans le montage et

le dé-montage de notre expérience. Il s'agit d'une vidéo de Christof Migone (*Pastime*), d'un découpage dans la photographie d'un document d'archives de Raymond Gervais (*Via Marconi*) et d'un livre à lire de Jocelyn Robert (*In Memoriam Joseph Grand*). D'autres ouvertures et coupures se trouvent dans cet ouvrage, le scandent : le choix par chaque artiste d'un texte en rapport avec l'exposition. Il s'agit d'extraits de *Finnegan's Wake* de James Joyce (Raymond Gervais), d'*Ostinato* de Louis-René Des Forêts (Christof Migone) et de *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec (Jocelyn Robert).

Mes remerciements chaleureux s'adressent à tous ceux qui ont assuré la réalisation de cette exposition. Les artistes ont généreusement accepté de suivre les méandres de ma réflexion. C'est grâce à l'appui du Conseil des Arts du Canada, du Fonds Iris Westerberg Stern et de l'Université Concordia que cette publication a pu voir le jour.

... have
... come to
...
... listen.





Saccades

Michèle Thériault

CUT 1

Some ten years ago, as I was strolling through a flea market in the heart of London, I stopped with my companion before a stall selling documents from the Far East. In this makeshift structure containing the outlines of a haphazard body of knowledge one found an assortment of bound works, motley prints and old photographs. The gaze of my companion, an avid enthusiast of photographs of every kind, always on the lookout for the singular *cut* that Roland Barthes describes in his treatise on photography, came to rest on an old photographic print. My eyes followed his and I was immediately petrified.

In the cold silence of the shocked gaze that stupefaction produces, suspended in a strange timelessness, I saw a severed head, an armless trunk, a hand, a segment of leg curiously lacking its knee. My eyes, captive to the fascination exerted by extreme horror, rapidly began to scrutinize this incomprehensible dismemberment. Below the photograph, dated 1890, were the words "THE LING-CHE." I grasped that this was the scene of an execution, or rather, its aftermath. It had been a public event, judging from the semi-circle of feet and lower legs that made its way around the perimeter of the photograph. The rest of the observers' bodies lay outside the frame.¹

This mode of execution, practised for centuries in China but now prohibited, also bears the popular designation *Death by a Thousand Cuts*, although *Ling-che* or *Lingchi* literally means "humiliating and slow." At the centre of this photograph and along its edges, an intense cluster of cuts and blows, slashes and shocks, are at the core of a tension between dispersion and cohesion,

1. This photograph is similar to a series of pictures taken by French soldiers in Beijing in 1905 and published in France. Some of these would later fascinate the writer Georges Bataille, who reproduced them in his *Tears of Eros*. They would reflect the demands of excess that define Bataille's thought.

one that is ultimately directed at the mind by subjecting it to a profound upheaval. It is through this significant shift with its multiple cuts / cuttings, that opens up to a thousand ways of seeing and thinking, that I want to approach the present exhibition and the works that constitute it.

On the surface of this photograph of a *Lingchi* one finds the sum of violent interruptions, deletions and separations, resulting in a radical disorder that is not only corporeal (the body has lost its inherent order), but also visual and cognitive. A suppression of a brutal nature continues along the edges of the image, populated by feet and ankles detached from the bodies to which they belong. Everything in this picture points toward the impossibility of unity or continuity: nothing follows, holds together. But at the same time, the image continues to exist, to follow its course within these abrupt breaks. It is, so to speak, elsewhere, other, an object of fascination enclosed within its own temporal frame.

CUT 2

Through the works of Raymond Gervais, Christof Migone and Jocelyn Robert, the exhibition *Cut* reflects on the cut that takes place in a “thousand ways.” This set of rhythmic activities, of breaks, interruptions, penetrations, stops, divisions, links, juxtapositions and reformulations, lies at the heart of artistic practice within that liminal zone where the work “comes together,” achieves sense or non-sense. This rhythmic activity partakes of the “shock” of separation, of the division that permeates the image of the *Lingchi* and makes it a radical experience of disorder. But it also partakes of a process invisible to viewers, namely film editing or montage, a step in film production involving a series of cuts that, by stopping, deleting, reordering and juxtaposing images, sequences, sounds and speech, restructures space and time. However, even before this process takes place, during the filming, the director will have given the command to “cut,” thus interrupting and ending a scene at just the right moment.

Viewed from this angle the installations of Gervais, Migone and Robert reflect not only upon what is there: is seen, listened to, felt and thought; but on what is not there. On everything that has led the artistic process to that point.

CUT 3

The starting point for Jocelyn Robert's *L'Origine des espèces* came from an old typewriter dating from the 1930s – a model called *Silent* –, which the artist photographed. As he began to develop a project that originally addressed notions of sound and silence, the label *Silent* placed above the keyboard (the repeated clacking noise of typewriter keys is no longer part of our acoustic field) produced a host of paradoxical associations. And these would take shape in the juxtaposition of a digital image with a sequence of sounds given off by some 50 speakers grouped together before the image in such a way as to evoke the keys of the typewriter. From the outset, a formal relationship is foregrounded on the one hand between the image-object on the wall and the acoustic ensemble, and on the other between the language of visuality and the language of sound – in short, between two systems of representation, two ways of reading. These relationships of systems are displaced and disrupted in the invisible cut “into” the information that constitutes the digital photographic image. In the encounter that occurs between the codes in the digital file of the image and the audio software, an acoustic field emerges. Placed against the backdrop of one's customary visual and acoustic processes of perception, such a procedure represents a radical act of cutting because, while an image can evoke a world of sounds and even impart a material form to it, the exercise remains interpretative and imaginary. And this applies also to sound and its passage into the visible. But in the operation that Robert has carried out, the rapprochement would appear to be more “precise” because it involves a “technical” transition into the auditory using technology that performs a transfer previously impossible. But this is of little importance in the experience of the work. The eye that scrutinizes in silence can, as it were, both

hear what it is looking at and look at what it is listening to, and similarly the ear extended in silence can both see what it is listening to and hear what it is looking at: apprehension can take place in all those ways. There is violence in such cuts, which forces causality in an act of cognition (reading the image, listening to the sounds) to shift off its axis and be displaced elsewhere.

But things are not so simple, for we remain perplexed before these sounds one usually associates with communication technology, as they scatter in the surrounding space: audio signals, beeps of differing intensities sometimes isolated, sometimes arriving in bursts. Where some may be inclined to hear these as the enhanced tapping of typewriter keys and try to “read” the sound (in the desire for an outcome), others may feel themselves to be in the presence of a mysterious acoustic field. It hardly matters, however, for the image and audio will continue to be out of phase with each other. And it is precisely in this gap between them, this absence, this opening, that tensions become productive: in the invisibility / the muteness of one, the other acquires its visibility / audibility. It could be, for example, repeated sounds that, as they wind their way through the space, mix in anonymously with the sounds of the ventilation system that exist in the exhibition space, conferring presence upon them. A rhythm takes shape in the friction that occurs between the suppression of one and the surging forth of the other: the imagined tapping of the typewriter keys / their silence; the muteness of the image and the keypad letters / the liveliness of the sounds transmitted through the speakers; the pleasure generated by the richness of the tones in the image / the austerity of the sound apparatus; the stillness of the image and the observer’s gaze / the nomadic quality of the sounds and of the visitor’s movements in space. These are not oppositions but a multiplicity of poles that, through the montage they invite and generate, bring forth the continuities and discontinuities of the work, the cognitive precariousness of representation, indeed of its epistemological nature.

Of which origin are we referring to? We know that this is the ultimate separation. In *In Memoriam Joseph Grand*, Robert’s book that the visitor to the

exhibition is invited to read, the artist has worked and reworked the opening sentence throughout, almost exhausting it. It is a process of cuts in the original, of cutting in, cutting out and of recutting that makes the work emerge.

CUT 4

Interruption, appearance, disappearance and the unpredictability of the link that may occur constitute the mode in which one constructs and deconstructs Raymond Gervais’s installation. *Je suis venue pour écouter / I have come to listen* is composed of CD cases displayed in a constellation on three walls in a closed and completely darkened space. On each case is written (in French or English, depending on the version) a word or phrase taken from a short radio play by Samuel Beckett entitled *Esquisse radiophonique* (1961) or *Rough for Radio I* (1976).² Visitors need a flashlight to find their way around the installation, and it is through gestures of opening and closing, through abrupt successions of advances into light and retreats into darkness, that knowledge is acquired, that each word or phrase silently reveals itself. This knowledge comes to be by way of a series of cuts made into Beckett’s text, which is subjected to an auditory and visual montage – the latter being necessarily textual as well as linguistic, since both the French and English versions are used.

Rough for Radio I presents us with a dialogue between a *she* and a *he*, engendered by the former’s arrival and subsequently interrupted by her manipulations of an apparatus (turning on? / shutting off?) that may be a radio; by *her* departure; and by a fragmented phone conversation between *him* and a doctor. Replies are spare, the style somewhat abrupt, the tone at times flat, at times urgent. The dialogue unfolds in the presence of the invisible and the absent, and the identity of the two characters takes shape in and through these constraints – everything that “is not there” seems determinant –, which are also brief openings. This ongoing alternating structure, which can only offer a succession of fragments (in the process evoking an unclear radio transmission) is also the one that conditions the experience of *I have come to listen*.

2. Samuel Beckett, “Esquisse radiophonique,” in *Pas suivi de quatre esquisses* (Paris: Éditions de Minuit, 1978), pp. 89-97; and “Rough for Radio I,” in *Collected Shorter Plays* (Faber and Faber: London, 1984), pp. 107-111.

Beckett was born in Ireland but his years as a writer were spent mainly in France; he wrote, for the most part, in French, and occasionally in his native tongue. He also did his own translations from one language to the other. The discrepancies between them have led some to see the translated versions as original works in their own right.

Gervais likes to use montage to play with fictional and occasionally fortuitous associations connected to people, events and works. These operate imaginary openings into musical, acoustic and literary Histories, pointing out their incompleteness and lacunae, their forgotten facets, falsehoods and injustices. Gervais makes lyrical forays into those histories that unbeknownst to him generate a dialectical force. *I have come to listen* forges an imaginary link between two individuals who marked history: Reginald Fessenden and Samuel Beckett. (The link is based on what is nonetheless a real coincidence: Beckett and Fessenden were both born in 1906.) Fessenden made the first radio broadcast onto the high seas, while Beckett is the creator of an austere and exacting prose that marked 20th century literature. In Gervais' installation they are brought together and subjected to a series of intermittences, traces and discrepancies that constitute a cut in their "history," one that causes them to exist in a different manner now. In his reflection on history and its workings, Benjamin recommends montage as an approach, and in order to do so, suggests citing without quotation marks and letting the rags, the refuse come into their own by making use of them.³ All of these "things," these "shreds," are the ground on which history operates, and is capable of creating tensions now. He goes on to say that:

Image is that wherein what has been comes together in a flash with the now to form a constellation... For while the relation of the present to the past is a purely temporal, continuous one, the relation of what-has-been to the now is dialectical: it is not progression but image, suddenly emergent.⁴

At the beginning, in *I have come to listen*, there is only an empty space and darkness. The image becomes visible, but never whole, in a flash of light and for a brief interval, vanishing again each time into the dark. It is a process of repeated cutting in and cutting out in which at precise moments, space, words, meaning, silence and presence are "constellated" together and scatter. At the end (as at the beginning) there is only an empty space

and darkness, only traces and bits that will soon slip, in a moment of illumination, into a new constellation.

CUT 5

Interruption also lies at the heart of Christof Migone's work, but it does not operate in isolation or as a fracture in an otherwise contained system. Migone plunges us into the place and space of the cut, penetrating it and giving it its own autonomy in allowing what animates it to appear. He explores the experience of being, delves deeply into it, sounding it out in its specificities and its inherent excesses.

Interval is a work-in-progress begun in 2005 in which Migone brings together men, women and children between the ages of 10 and 60 asking them to repeat their ages at their own rhythm and for a period in minutes corresponding to their respective ages. The exhibition presents fourteen recordings in a version of *Interval* made up, on the one hand, of guitar amplifiers and drawings and, on the other hand, of two videos – *Pastime* [(27-57) and (20-60)] – featuring four of the fourteen participants. The artist has played with the speed of the image but not tampered with that of the audio portion.

Interval takes spacing – temporal, physical, acoustic, spoken, looked at – and subjects it to a *mise en abyme*. Isolated within a voice, the incessant repetition of these numbers, these ages, flows by in a time that is, at were, distended. It forms an irregular rhythm punctuated by subtle variations and interventions. This is a labour of excess leading to its own inversions and upheavals:

Interval sounds the space between moments, times, spaces, lives. It poses oddly phrased questions: How many times old are you? How divided is your time? How old is your rhythm? How does your age rhythm space?⁵

In the version made with guitar amplifiers, fourteen voices say their ages at their own pace, while each utterance is registered as a pencil mark on a

5. Christof Migone, unpublished remarks on *Interval*, 2006.

3. Walter Benjamin, *The Arcades Projects*, Howard Eiland and Kevin McLaughlin, trans. (Cambridge and London: Harvard University Press, 2002), p. 458 and 460.

4. *Ibid.*, p. 462.

drawing. Each statement of a participant's age is followed by a silence that is sometimes complete and sometimes invaded by ambient sounds. The sequence varies over time, because Migone has replaced each repetition by complete silence – except, that is, for repetitions whose place in the sequence corresponds to the person's age: we hear the 30-year-old saying his age only at every 30th repetition. The quality of these voices and silences undergoes infinite variations, as does each repeated age, and as each line in the drawings is a distinct notation. The exercise is more than a simple play on difference and repetition. As we know from Derrida and Deleuze, repetition shatters the “same” in a thousand pieces, constantly redefining it.⁶ It is clear at this juncture that the same no longer resembles itself. We are required, rather, to reflect on that irresistible plunge into the interval that is as much an alternation between absence and presence as their inseparability – cuts that, instead of being a break in something whole, continuous and fluid, are a rhythmic mode of being and becoming, open and unfinished. But this rhythm exists in the specificity of each utterance, as well as in the presence of its own inversion. The speeding up and slowing down of the video image in *Pastime* conveys this so vividly that one remains suspended in the gap between what one knows, namely, the ritual banality of repeated ages, and subtle divergences from it.

Migone plumbs rhythm through sound, silence, the image, and touch through drawing. We must not see this as the simple declension of a rhythmic mode, but as its deployment within their interval. This means that it is also in the very space between each ensemble (the amplifiers, the drawings, the videos, the other works), in its divergence and emptiness, that the montage which constitutes the experience of this work takes place.

CUT 6

The approach in *Cut* is one that plays on the absences, invisible movements and the links that emerge. In this way, it may be possible to be more attentive

to the “outside” of the work in its proximity. The emphasis placed in this exhibition on what cuts through and what cuts out, instead of on what unites, underlines the tension between cohesion and dispersion as they cross and undermine each other at every interruption.

Translated by Donald McGrath

6. Gilles Deleuze, *Difference and Repetition*, Paul Patton trans. (New York: Columbia University Press, 1994) and Jacques Derrida, *Writing and Difference*, Alan Bass trans. (London: Routledge, 2001).

Saccades

Michèle Thériault

CUT 1

Il y a une dizaine d'années, alors que je déambulais avec mon compagnon dans un marché aux puces en plein cœur de Londres, je m'arrêtai devant un petit kiosque offrant au public des documents provenant de l'Extrême-Orient. Dans cette architecture précaire, traçant les contours d'un savoir de fortune on retrouvait des ouvrages reliés, des estampes diverses et des photographies anciennes. Le regard de mon compagnon, grand amateur de photographies de tout genre, toujours à l'affût de cette singulière *coupure* décrite par Barthes dans son traité sur la photographie, s'arrêta sur un cliché vieilli. Mon regard suivit le sien et je fus immédiatement sidérée.

Dans le silence froid du regard violenté que suscite la stupéfaction, suspendu dans une atemporalité étrange, je voyais une tête décapitée, un tronc sans bras, une main, un tronçon de jambe étrangement dépourvu de son genou. Mes yeux prisonniers de la fascination qu'exerce l'extrême horreur se mirent rapidement à scruter cette incompréhensible désarticulation corporelle. Au bas était inscrit « THE LING-CHE », la photo datait de 1890. Je compris qu'il s'agissait d'une scène d'exécution, ou plutôt de son contrecoup. Le supplice avait été public car on y voyait, en demi-cercle sur le périmètre de la photo, des pieds et des bas de jambes, le reste du corps des spectateurs échappant au cadrage de la photographie¹.

Ce mode d'exécution pratiqué en Chine pendant des siècles et maintenant interdit porte aussi la désignation populaire en anglais de *Death by a Thousand Cuts* bien que *Ling-che* ou *Lingchi* signifie littéralement « humiliant et lent ». Cette image rassemble dans son centre et ses bords un noyau intense de

1. Cette photographie est du même ordre qu'une série de clichés plus célèbres pris en 1905 par des soldats français à Pékin et publiés en France. Certaines de ces photos fascineront l'écrivain Georges Bataille, qui les reproduira dans *Les Larmes d'Éros*. Elles s'inscriront dans l'exigence d'excès qui définit sa pensée.

coupes et de coups, de divisions et de chocs qui sont au cœur d'une tension entre dispersion et cohésion s'adressant ultimement à la pensée en lui faisant subir un bouleversement profond. C'est par cet ébranlement et ces multiples coupes / coupures, ces mille manières de voir et de penser que je veux aborder l'exposition et les interventions qui la composent.

La photo de ce *Lingchi* nous confronte à une surface où nous est offerte une somme d'interruptions, de suppressions et de séparations violentes résultant en un désordre radical qui ne s'adresse pas seulement au corporel (le corps a perdu son ordre), mais aussi à la vision et au processus cognitif. Une suppression brutale se poursuit dans les bords de l'image peuplés de pieds et de chevilles détachés du corps auxquels ils appartiennent. Tout pointe dans cette image vers l'impossibilité de la continuité et de l'unité : on ne suit plus. Mais simultanément dans ces cassures abruptes l'image existe, elle suit son cours. Elle est ailleurs, autre, un objet de fascination enfermée dans sa propre temporalité.

CUT 2

À partir des interventions de Raymond Gervais, Christof Migone et Jocelyn Robert l'exposition *Cut* réfléchit sur la coupe qui s'effectue de « mille manières » – *A Thousand Cuts*. Cet ensemble d'activités rythmiques, de bris, d'interruptions, de pénétrations, d'enlèvements, de relégations, de délaissements, de résistances, d'arrêts, d'ajouts, de raccords, de juxtapositions et de re-formulations est au cœur de la pratique artistique dans cette zone liminale où l'œuvre « se fait » pour aboutir à un sens ou à un non-sens. Cette rythmique participe du « choc » de la séparation, de la division qui imprègne l'image du *Lingchi* pour en faire une expérience radicale de dés-ordre. Mais elle participe aussi de ce processus invisible pour le spectateur, à savoir celui du montage cinématographique, étape dans la production d'un film caractérisée par une suite de coupes – *cuts* – qui par l'arrêt, la suppression, le ré-arrangement et la juxtaposition d'images, de séquences, de bruits et de paroles en arrive

à une restructuration de l'espace et du temps. Et avant même que ce processus de montage ait lieu, lors du tournage, le réalisateur aura dit : « Coupez » interrompant et terminant ainsi une scène à son point juste.

Abordées sous cet angle les installations de Raymond Gervais, Christof Migone et Jocelyn Robert nous font réfléchir non seulement à ce qui est là – ce qui est vu, écouté, senti, pensé –, mais à ce qui n'est pas là ; à tout ce qui a mené l'artiste à en arriver là.

CUT 3

Dans *L'Origine des espèces* de Jocelyn Robert la première amorce fut une ancienne machine à écrire que l'artiste photographia, un modèle appelé *Silent* des années 30. Dans l'élaboration d'un projet qui portait au départ sur le son et le silence l'inscription *Silent* (le cliquetis répété de cet outil a maintenant disparu de notre champ sonore) au dessus du clavier ne pouvait que susciter une foule d'associations paradoxales. Et celles-ci prendront forme dans la juxtaposition de l'image numérisée à une suite de sons émis par une cinquantaine d'enceintes acoustiques regroupées en dégradé devant l'image afin d'évoquer le clavier de la machine à écrire en question. Une relation formelle est d'emblée mise de l'avant d'une part entre l'image-objet au mur et l'ensemble acoustique et d'autre part entre le langage de la visualité et le langage des sons, entre deux systèmes de représentation, deux formes de lecture. Ces relations de systèmes seront déplacées, dérangées dans le découpage invisible de l'information qui constitue la représentation photographique numérique. Dans la rencontre entre les codes du fichier numérique de l'image et un logiciel audio, Robert aura produit un champ acoustique. Ce procédé est un acte de coupe radicale par rapport à nos processus de perception visuelle et sonore habituels car bien qu'une image puisse évoquer un univers sonore et même donner une forme matérielle à celle-ci, l'exercice demeure interprétatif et imaginaire. Et il en va de même pour le son et son transfert dans le visible. Mais dans l'opération effectuée par Robert le rapprochement serait

plus « juste » car il s'agit d'un passage « technique » dans l'auditif à l'aide d'un logiciel permettant une lecture autrefois impossible. Mais cela importe peu dans l'expérience de l'œuvre. L'œil qui regarde dans le silence peut en quelque sorte simultanément écouter l'objet de son regard ou regarder l'objet de son écoute car l'appréhension a lieu dans les deux sens. Il y a violence dans ces coupes qui oblige l'enchaînement dans un acte de cognition (la lecture de l'image, l'écoute des sons) à se désaxer, à se déplacer ailleurs.

Mais la chose n'est pas si simple car on reste perplexe devant les sons qui s'éparpillent dans l'espace, des bruits de signaux, de bips de différentes intensités parfois isolés parfois en rafale, qu'on associe habituellement aux sons qui entourent la technologie communicationnelle. Certains voudront y entendre un cliquetis de clavier amplifié cherchant ainsi à « lire » le son (à vouloir un résultat), d'autres un mystérieux champ sonore. Peu importe, l'image et l'audio existeront toujours dans un décalage l'un par rapport à l'autre. Et c'est justement dans cet écart, cette absence, cette coupure, que les tensions deviennent productives : dans l'invisibilité/mutisme de l'un, l'autre acquiert une visibilité/audibilité. Il peut par exemple s'agir de sons répétés qui, en s'insinuant dans l'espace, mêlent leur qualité anonyme à celle des bruits de ventilation qui existent dans l'aire d'exposition, leur conférant une présence. Une rythmique se profile dans ce frottement qui s'effectue entre la suppression de l'un et le surgissement de l'autre : le cliquetis imaginé du clavier/son silence; le mutisme de l'image, et des lettres sur le clavier/les sons animés provenant des enceintes; la délectation intense que suscite la richesse des tons dans l'image/l'austérité du dispositif sonore; la fixité de l'image et du regard du regardeur/le nomadisme des sons et les déplacements du visiteur. Une multiplicité de pôles plutôt que des oppositions qui dans le montage dont ils sont l'objet font surgir les continuités et discontinuités de l'œuvre, la précarité cognitive de la représentation, voire de sa nature épistémologique.

De quelle origine s'agit-il donc ? C'est l'ultime séparation, nous le savons. Dans l'ouvrage de Robert intitulé *In Memoriam Joseph Grand* que l'on est invité

à lire dans l'exposition, la première phrase d'un roman est retravaillée, creusée à l'infini. Un processus de coupe et de recoupe dans l'origine qui finalement fait l'œuvre.

CUT 4

L'interruption, l'apparition, la disparition et l'imprévisibilité du raccord sont le mode selon lequel s'effectue le montage et le dé-montage de l'installation de Raymond Gervais. *Je suis venue pour écouter / I have come to listen* est composée de boîtiers à CD disposés en constellation sur trois murs d'un espace fermé, plongé dans l'obscurité. Sur chacun de ces boîtiers est inscrit un mot ou une phrase (soit en anglais, soit en français selon la version) extrait d'une courte pièce pour la radio de Samuel Beckett intitulée *Esquisse radiophonique* (1961), (*Rough for Radio I*, 1976)². Le visiteur doit se munir d'une lampe de poche afin de s'orienter dans l'installation. C'est dans un mouvement d'ouverture et de fermeture, dans une succession abrupte de lancées dans la lumière et de retraits dans l'obscurité que la connaissance a lieu, que chaque mot, chaque phrase, se dévoilent dans le silence. Cette connaissance se constitue dans une suite de coupes effectuées dans le texte de Beckett soumis à un remontage visuel – et forcément textuel (langagier aussi, les versions anglaise et française étant toutes deux utilisées) – et auditif dans l'espace.

La pièce de Beckett *Esquisse radiophonique* propose un dialogue entre *elle* et *lui*, déclenché par l'arrivée de celle-ci, et par la suite interrompu à plusieurs reprises par la manipulation (l'ouverture/la fermeture ?) d'un appareil, possiblement une radio, le départ d'*elle* et une communication téléphonique fragmentée entre *lui* et un médecin. Les répliques sont parcimonieuses, le style saccadé, le ton parfois plat, parfois urgent. Le dialogue se déroule dans la présence de l'invisible et de l'absent, et l'identité des deux personnages se façonne dans ces entraves (tout ce qui « n'est pas là » semble déterminant) qui sont aussi des ouvertures momentanées. Cette structure continue d'alternances qui ne peut qu'offrir une succession de fragments (évoquant

2. Samuel Beckett, « Esquisse radiophonique », dans *Pas suivi de quatre esquisses*, Paris, Éditions de Minuit, 1978, p. 89-97. Samuel Beckett, « Rough for Radio I », dans *Collected Shorter Plays*, Londres, Faber and Faber, 1984, p. 107-111.

D'origine irlandaise, Samuel Beckett a vécu sa vie d'écrivain en France. Il a surtout écrit en français, mais aussi parfois dans sa langue maternelle. Il assurait lui-même ses traductions dans un sens ou dans l'autre. Les écarts présents dans celles-ci ont amené plusieurs à voir la version traduite comme une œuvre en soi.

du même coup une transmission radiophonique trouble) est aussi celle qui conditionne l'expérience de *Je suis venue pour écouter*.

Gervais privilégie la création à partir d'un montage d'associations souvent fictives et parfois fortuites d'intervenants, d'événements et d'œuvres, des ouvertures imaginaires dans l'Histoire – surtout musicale, sonore et littéraire – dont il souligne aussi l'incomplétude (ses lacunes, ses oublis, ses faussetés, ses injustices). Ce sont en somme des exactions lyriques qu'il effectue dans ces histoires mais dont le re-montage possède parfois à son insu une force dialectique. Dans *Je suis venue pour écouter*, un lien imaginaire (à partir d'une coïncidence réelle cependant : Beckett et Fessenden sont tous deux nés en 1906) se forme entre deux personnages qui ont marqué l'histoire : Réginald Fessenden et Samuel Beckett. L'un fut l'inventeur de la première diffusion radiophonique en haute mer, l'autre l'écrivain à la prose ciselée que l'on connaît. Leur union dans l'installation de Gervais les emporte dans une suite d'intermittences, de traces et de décalages, qui constitue une coupe dans leur « histoire » et qui les font exister autrement et maintenant. Dans sa réflexion sur l'histoire et son opération, Walter Benjamin préconise le montage comme approche, et pour ce faire il incite à la citation sans guillemets, à obtenir justice pour les rebuts et les guenilles en les utilisant³. Toutes ces « choses », ces « lambeaux » sont le terreau de l'histoire susceptibles de créer des tensions maintenant. Il précise que :

Une image [...], est ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation. [...] Car tandis que la relation du présent avec le passé est purement temporelle, continue, la relation de l'Autrefois avec le Maintenant est dialectique : ce n'est pas quelque chose qui se déroule, mais une image saccadée⁴.

Au début, dans *Je suis venue pour écouter*, il n'y qu'un espace vide et de la noirceur. Dans un éclat de lumière et dans un bref intervalle l'image devient visible, jamais entière, disparaissant à chaque coup dans l'obscurité. C'est un processus de découpage répété dans lequel à des moments précis, le lieu, les mots, le sens, le silence, la présence se « constellent » et se dispersent. À la fin (et au début)

il n'y a qu'un espace vide et noir, que des relents et des bribes, qui bientôt, dans un moment d'illumination, se glisseront dans une nouvelle constellation.

CUT 5

L'interruption est aussi au cœur de l'œuvre de Christof Migone, mais elle n'agit pas en isolement et comme fracture dans un système, autrement contenu. Migone nous plonge dans le lieu et l'espace de la coupure, la pénétrant, nous la faisant pénétrer, lui donnant sa propre autonomie en laissant figurer ce qui l'anime. Il explore l'expérience d'être, voire même s'y enfonce, la sonde dans ses spécificités et ses débordements inhérents.

Interval est un projet de longue haleine débuté en 2005 qui se décline en plusieurs composantes. Dans cette œuvre Migone a réuni des hommes, des femmes et des enfants âgés entre 10 et 60 ans à qui il a demandé de répéter leur âge au rythme de leur choix pour une durée en minutes correspondant à leur âge. Dans cette exposition quatorze enregistrements sont présentés dans une version d'*Interval* composée d'une part d'amplificateurs de guitare et de dessins, et d'autre part de deux vidéos, *Pastime* [(27-57) et (20-60)], regroupant quatre des quatorze participants dans laquelle l'artiste intervient sur la vitesse de déroulement de l'image en laissant intact la vitesse audio.

Interval est la mise en abyme de l'espacement : l'espacement temporel, physique, sonore, parlé, regardé. En vase clos la répétition incessante de ces chiffres, de ces âges s'écoule dans un temps comme exorbité. Il devient rythme irrégulier entrecoupé de subtiles variations et interventions. Un travail dans l'excès menant à ses propres débordements et renversements :

Interval sonorise l'espace entre moments, temps, espaces, vies. *Interval* pose des questions à la formulation étrange : Votre âge équivaut à combien de fois ? Dans quelle mesure votre temps est-il divisé ? Quel âge a votre rythme ? De quelle façon votre âge rythme-t-il l'espace⁵ ?

Dans la version avec amplificateurs de guitare, quatorze voix disent à leur rythme leur âge, quatorze dessins détiennent les marques au trait de crayon

3. Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des Passages*, trad. J. Lacoste, Paris, Les Éditions du Cerf, 1993, p. 474 et 476.

4. *Ibid.*, p. 478-479.

5. Christof Migone, commentaire inédit sur *Interval*, 2006

de chaque énonciation par chaque intervenant. À chaque âge dit à haute voix se succède un silence parfois complet, parfois rempli de bruits ambiants. Cette séquence variera dans sa durée car Migone nous laisse entendre la personne prononcée son âge qu'à toute les fois qui correspondent à son âge (ex. : l'homme de 30 ans ne prononce son âge qu'à toutes les trente fois qu'il le répète). La qualité de ces voix et de ces silences est d'une infinie variance, le même âge répété aussi, chaque trait dans les dessins une marque distincte. L'exercice est plus qu'un simple jeu sur la différence et la répétition. Après Derrida et Deleuze, nous le savons, dans la répétition, le « même » s'éclate, est constamment redéfini⁶. Ici il est clair que le même ne se ressemble pas. Il faut plutôt réfléchir à cette irrésistible plongée dans l'intervalle qui est autant alternance d'absences et de présences que leur indissociabilité. Des coupures qui au lieu d'être la cassure de ce qui est entier, continu, fluide sont un mode rythmique d'être, de devenir, ouvert et inachevé. Mais ce rythme existe dans la spécificité de chaque énonciation et aussi dans la présence de son propre renversement. L'accélération et le ralentissement apportés à l'image vidéo dans *Pastime* le rend si vivement que l'on demeure suspendu dans l'écart entre ce que l'on connaît, à savoir la banalité rituelle de l'âge répété et sa subtile déviance.

Migone sonde le rythme dans le son, le silence, l'image et le toucher dans le dessin. Il ne faut pas voir là une simple déclinaison de ce mode rythmique mais plutôt son déploiement dans leur intervalle. C'est donc affirmer que c'est aussi dans l'espace même entre chaque ensemble (les amplificateurs, les dessins, les vidéos, les autres œuvres), son écart, son vide que se fera le montage de l'expérience de l'œuvre.

CUT 6

Cut propose une approche à l'œuvre qui joue sur ses absences, ses mouvements invisibles et les raccords qui sont créés. Peut-être peut-on ainsi prêter un peu plus attention aux « dehors » de l'œuvre dans sa proximité? L'accent

mit dans cette exposition sur ce qui la traverse, la découpe au lieu de ce qui l'unifie, souligne la tension entre cohésion et dispersion qui se croisent et se déjouent à chaque interruption.

6. Gilles Deleuze,
Différence et répétition,
Paris, Presses universitaires
de France, 1968;
Jacques Derrida,
L'Écriture et la différence, Paris,
Éditions du Seuil, 1967.

Works / Œuvres

Raymond Gervais

Je suis venue pour écouter / I Have Come to Listen

Via Marconi

Christof Migone

Interval (version 2006)

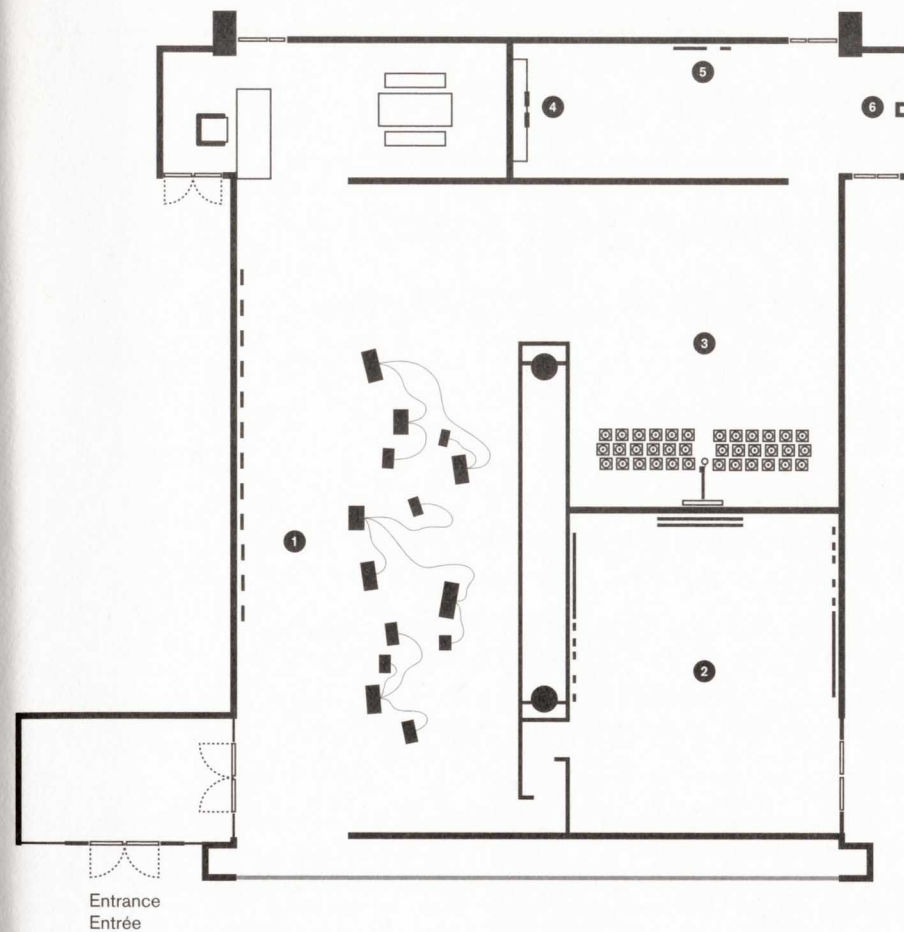
Pastime (27-57)

Pastime (20-60)

Jocelyn Robert

L'Origine des espèces

In Memoriam Joseph Grand



1 Christof Migone
Interval (version 2006)

2 Raymond Gervais
*Je suis venue pour écouter /
I Have Come to Listen*, 2006

3 Jocelyn Robert
L'Origine des espèces, 2006

4 Christof Migone
Pastime (27-57), 2006
Pastime (20-60), 2006

5 Raymond Gervais
Via Marconi, 1998

6 Jocelyn Robert
In Memoriam Joseph Grand,
2005

Raymond Gervais

Je suis venue pour écouter / I Have Come to Listen, 2006

Installation

CD cases, paper, text, flashlights

Installation

Boîtiers à CD, papier, texte, lampes de poche

(After *Rough for Radio I*, by Samuel Beckett, 1961, first published in English as *Sketch for Radio Play* in 1976). The text in the installation is by Samuel Beckett.

(D'après *Esquisse radiophonique* de Samuel Beckett, 1961).
Les textes dans l'installation et leur traduction sont de Samuel Beckett.

This work is an homage to Reginald Aubrey Fessenden (1866-1932), an inventor born in Austin, in the Eastern Townships in Quebec. Pioneer of wireless voice transmission, he produced the first ever radio broadcast on Christmas Eve 1906 (a hundred years ago), from Brant Rock, Massachusetts, in which he played the violin, sang, read from the Bible and broadcast a few recordings. The writer Samuel Beckett was also born in 1906. He wrote five plays specifically for radio between 1956 and 1976, along with *Rough for Radio I*, considered unfinished by him and unplayable as such on the air. R.G.

Cette installation se veut un hommage à Reginald Aubrey Fessenden (1866 – 1932), inventeur originaire d'Austin dans les Cantons-de-l'Est au Québec. Pionnier de la téléphonie sans fil, c'est lui qui réalisa la toute première émission de radio de l'histoire, le 24 décembre 1906 (il y a cent ans cette année), animant en direct de Brant Rock au Massachusetts, jouant du violon et chantant, lisant un extrait de la Bible et diffusant des disques en complément. L'écrivain Samuel Beckett naissait aussi en 1906. Il rédigea de 1956 à 1976 cinq pièces spécifiquement pour la radio de même qu'*Esquisse radiophonique* jugée inachevée par l'auteur et injouable en ondes. R.G.

Courtesy of the artist

Avec l'aimable concours de l'artiste



Qu'est-
ce que
ça donne
ensemble?

Ils ne sont
pas
ensemble?

On

ne

peut

pas

avoir

plus

fort

?

May

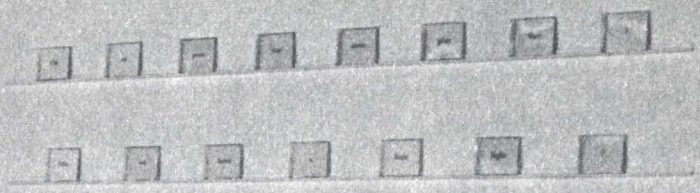
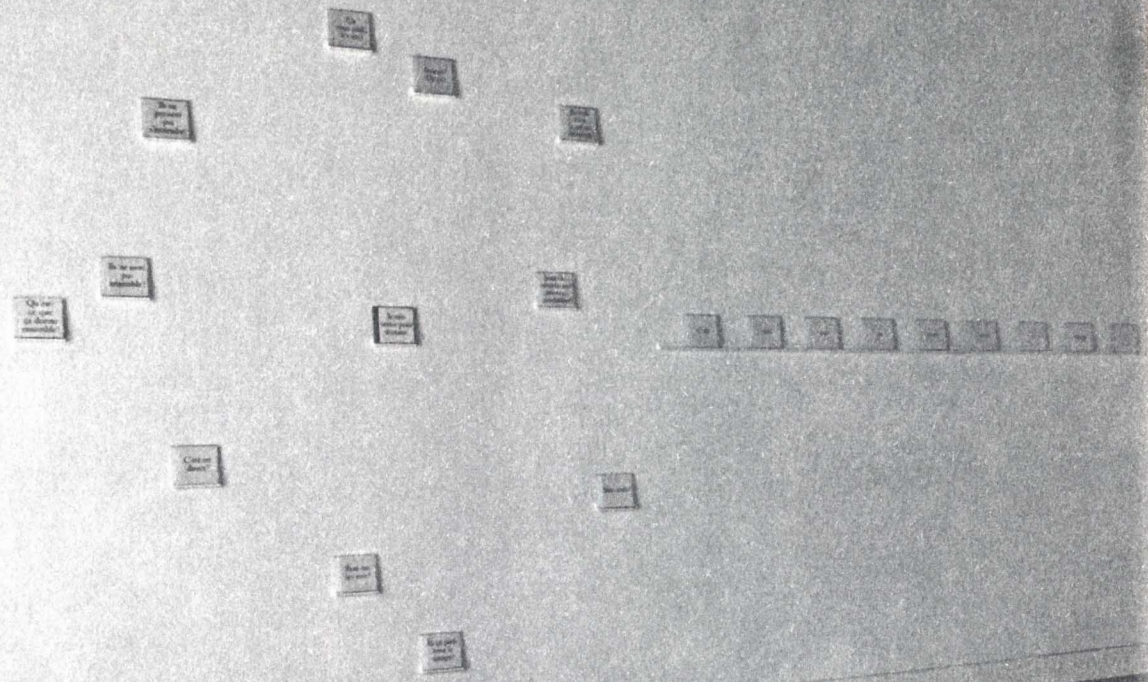
we

have

little

light

?

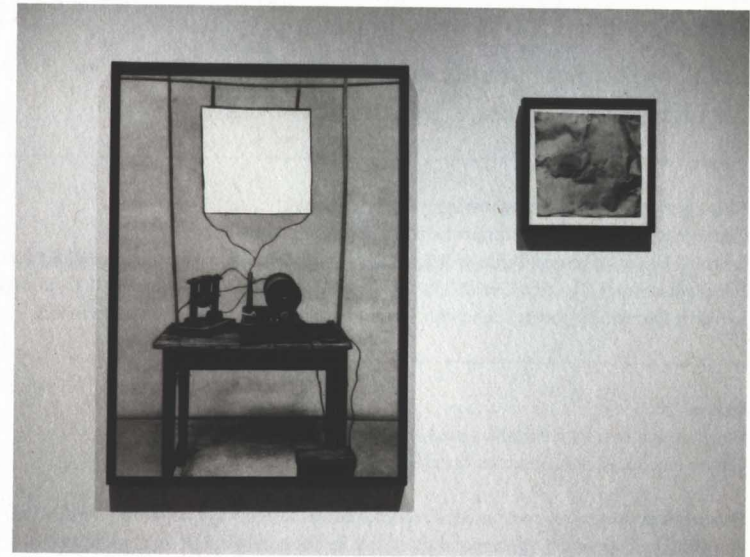


Raymond Gervais

Via Marconi, 1998

Black and white photograph and cutout
Photographie noir et blanc et découpe

Courtesy of the artist
Avec l'aimable concours de l'artiste



Christof Migone

Interval (version 2006)

Sound installation with drawings

Guitar amplifiers, CD players, drawings

Installation sonore avec dessins

Amplificateurs de guitare, lecteurs de CD, dessins

This version includes the following 14 participants /

Cette version regroupe les quatorze participants suivants :

Emanuel Garon (10), Lucy Dykhuis (13), Ashley Wong (20), Jaime Angelopoulos (23), Clea Haugo (25), Félix Philantropo (27), Erika Keirulf (29), Tetsuomi Anzai (30), Diane Borsato (31), Dominique Fontaine (34), Kenneth Doren (38), Robert Bean (50), Glynis Humphrey (57), James MacSwain (60).

Interval, 2005 –

Work in progress with variable components.

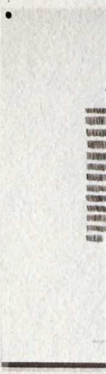
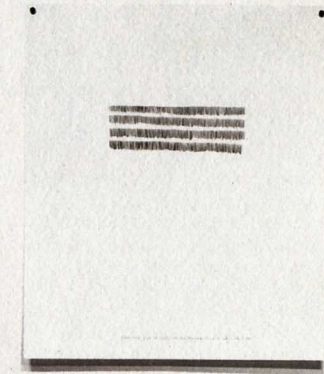
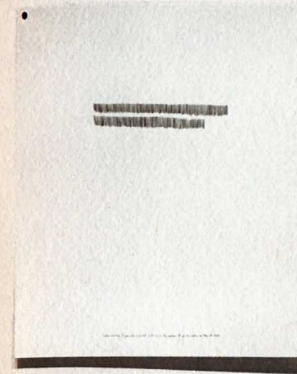
Œuvre en cours à composantes variables.

This work in progress is composed of representatives of every age between 10 and 60 who were asked to repeat their age at the rhythm of their choice for the equivalent of their age in minutes. In the drawings each pencil stroke represents each repetition. For the audio component, each repetition has been replaced by complete silence except for the one that corresponds to the person's age: we hear the 10 year old saying his age only every 10th time he repeats it. The complete silence alternates with the ambient silence between each repetition. C.M.

Cette œuvre en constante évolution réunit des personnes âgées entre 10 et 60 ans à qui on a demandé de répéter leur âge au rythme de leur choix pour une durée en minutes correspondant à leur âge. Dans les dessins chaque trait correspond à une répétition. Dans la trame sonore, chaque répétition est remplacée par un silence sauf celle qui correspond à l'âge de la personne : on entend l'enfant de 10 ans prononcé son âge seulement à toutes les dix fois qu'il le répète. Entre chaque âge prononcé on entend tour à tour le silence complet et le silence ambiant. C.M.

Courtesy of the artist

Avec l'aimable concours de l'artiste







Christof Migone

Pastime (20-60), 2006

Video, 60 min.

Vidéo, 60 min

Pastime (27-57), 2006

Video, 57 min.

Vidéo, 57 min

Pastime features pairs of participants from *Interval* whose age rhymes (eg. twenty-seven and fifty-seven). For the image component, the younger is slowed down to the length of the older, and the older is sped up to the length of the younger. The audio is kept as is, thus the image and sound are out of sync.

Dans *Pastime* deux participants dont les âges riment sont jumelés (ex. vingt-sept et cinquante-sept). La vitesse de l'image vidéo de la plus jeune personne est ralentie pour correspondre à la durée de l'image de la personne plus âgée, tandis que celle de l'image de la personne plus âgée est accélérée pour correspondre à la durée de l'image de la personne moins âgée. La vitesse audio n'est pas modifiée et ainsi l'image et le son ne sont pas synchrones.

Courtesy of the artist

Avec l'aimable concours de l'artiste





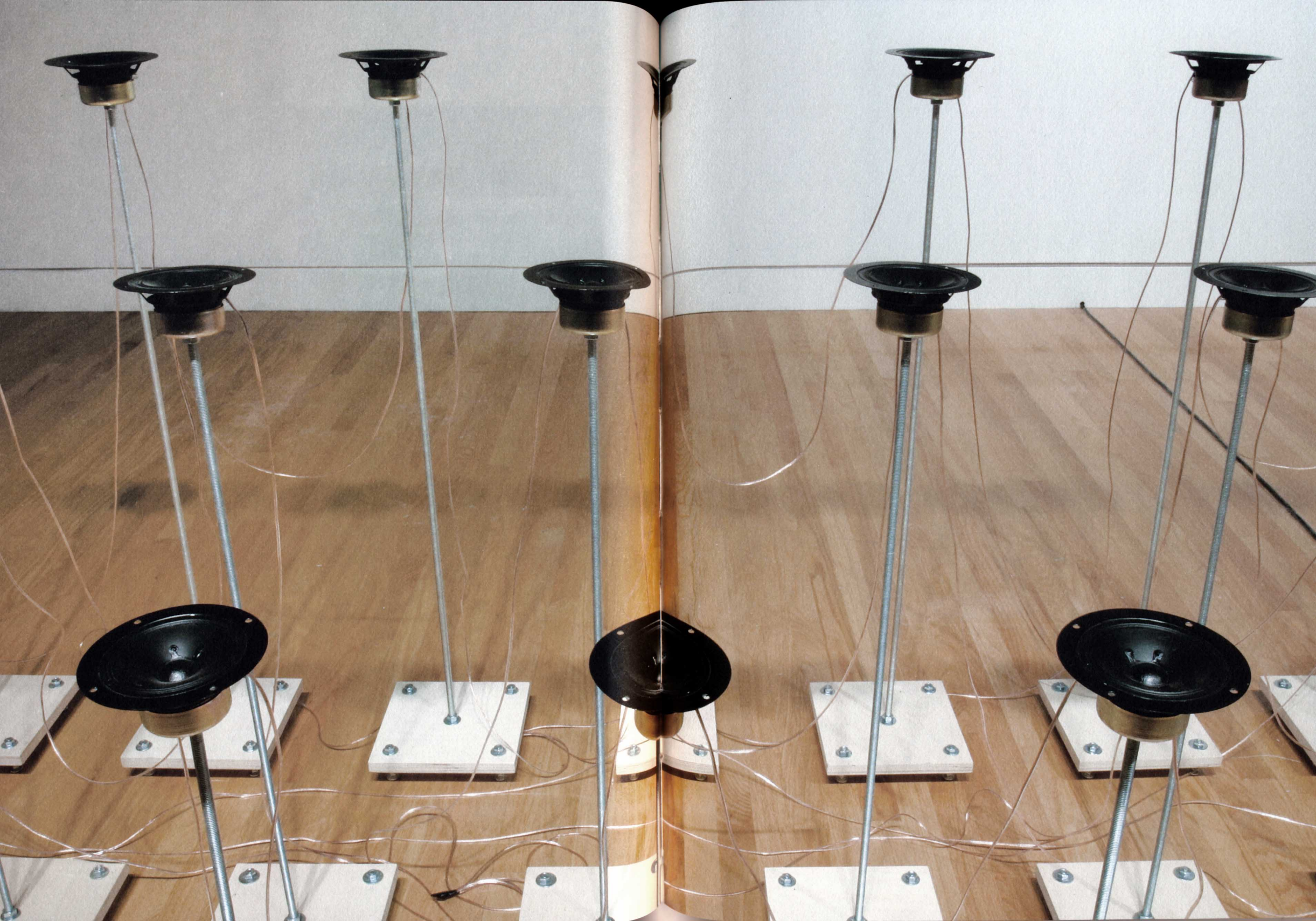
Jocelyn Robert

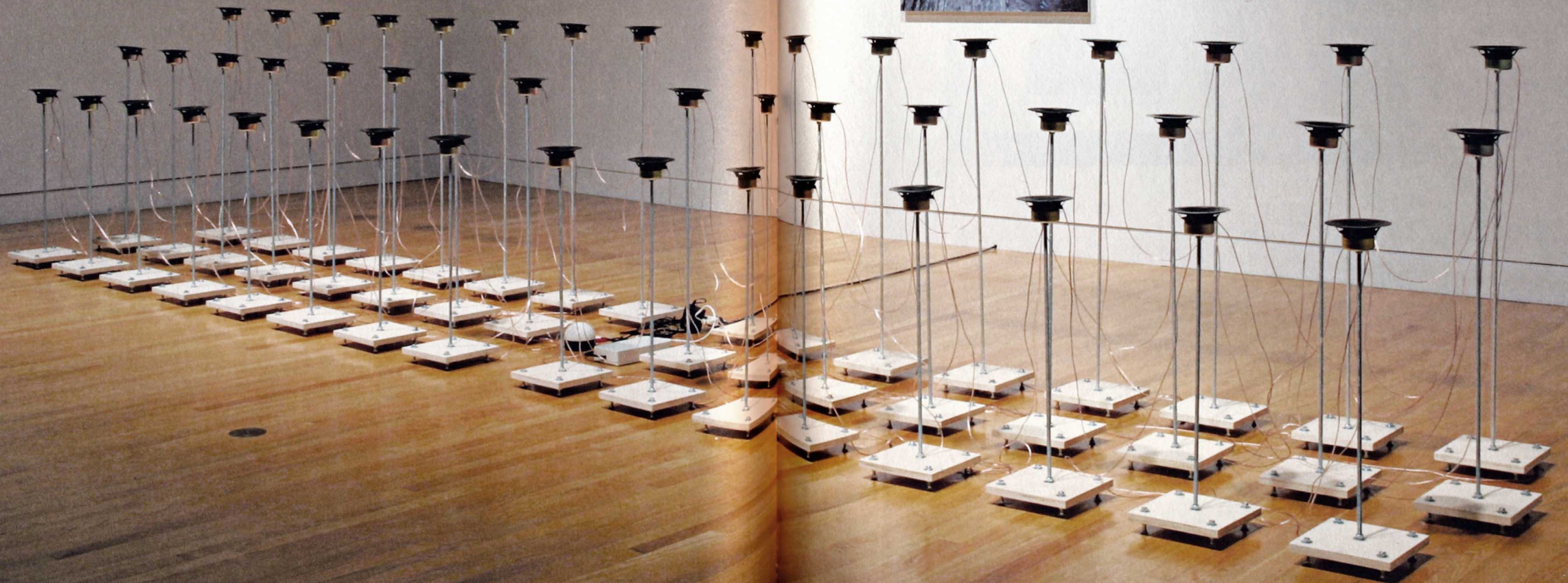
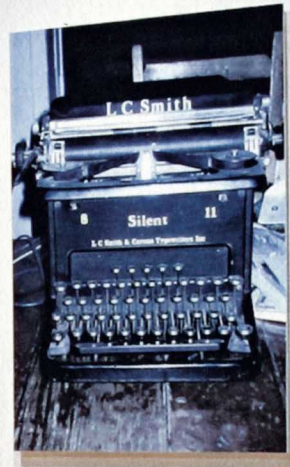
L'Origine des espèces, 2006

Installation with sound and photograph
Ink jet print, 50 speakers with stand, mp3 player and amplifier
Installation sonore et photographique
Impression à jet d'encre, 50 haut-parleurs sur pied,
baladeur mp3 et amplificateur

Courtesy of the artist
Avec l'aimable concours de l'artiste







Jocelyn Robert

In Memoriam Joseph Grand, 2005

Book, 120 p.

Montréal, Le Quartanier, 2005

Livre, 120 p.

Montréal, Le Quartanier, 2005

Courtesy of the artist

Avec l'aimable concours de l'artiste



Selected Texts /
Textes choisis

James Joyce
Finnegan's Wake

Louis-René Des Forêts
Ostinato

Georges Perec
La Vie mode d'emploi

Finnegan's Wake

James Joyce

Excerpt selected by Raymond Gervais / Extrait proposé par Raymond Gervais

BOOK 1

Well, you know or don't you kennet or haven't I told you every telling has a taling and that's the he and the she of it. Look, look, the dusk is growing! My branches lofty are taking root. And my cold cher's gone ashley. Fieluhr? Filou! What age is at? It saon is late. 'Tis endless now senne eye or erewone last saw Waterhouse's clogh. They took it asunder, I hurd thum sigh. When will they reassemble it? O, my back, my back, my bach! I'd want to go to Aches-les-Pains. Pingpong! There's the Belle for Sexaloitez! And Concepta de Send-us-pray! Pang! Wring out the clothes! Wring in the dew! Godavari, vert the showers! And grant thaya grace! Aman. Will we spread them here now? Ay, we will. Flip! Spread on your bank and I'll spread mine on mine. Flep! It's what I'm doing. Spread! It's churning chill. Der went is rising. I'll lay a few stones on the hostel sheets. A man and his bride embraced between them. Else I'd have sprinkled and folded them only. And I'll tie my butcher's apron here. It's suety yet. The

strollers will pass it by. Six shifts, ten kerchiefs, nine to hold to the fire and this for the code, the convent napkins, twelve, one baby's shawl. Good mother Jossiph knows, she said. Whose head? Mutter snores? Deataceas! Wharnow are alle her childer, say? In kingdome gone or power to come or gloria be to them farther? Allalivial, allalluvial! Some here, more no more, more again lost alla stranger. I've heard tell that same brooch of the Shannons was married into a family in Spain. And all the Dunders de Dunnes in Markland's Vineland beyond Brendan's herring pool takes number nine in yangsee's hats. And one of Biddy's beads went bobbing till she rounded up lost histereve with a marigold and a cobbler's candle in a side strain of a main drain of a manzinahurries off Bachelor's Walk. But all that's left to the last of the Meaghers in the loup of the years prefixed and between is one kneebuckle and two hooks in the front. Do you tell me. that now? I do in troth. Orara por Orbe and poor Las Animas! Ussa, Ulla, we're umbas all! Mezha, didn't you hear it a deluge of times, ufer and ufer, respund to spond? You deed, you deed! I need, I need! It's that irrawaddyng I've stoke in my aars. It all but husheth the lethest zswound. Oronoko! What's your trouble? Is that the great Finnleader himself in his joakimono on his statue riding the high hone there forehengist? Father of Otters, it is himself! Yonne there! Isset that? On Fallareen Common? You're thinking of Astley's Amphitheayter where the bobby restrained you making sugarstuck pouts to the ghostwhite horse of the Peppers. Throw the cobwebs from your eyes, woman, and spread your washing proper! It's well I know your sort of slop. Flap! Ireland sober is Ireland stiff Lord help you, Maria, full of grease, the load is with me! Your prayers. I sonht zo! Madammangut! Were you lifting your elbow, tell us, glazy cheeks, in Conway's Carrigacurra canteen? Was I what, hobbledyhips? Flop! Your

rere gait's creakorheuman bitts your butts disagrees. Amn't I up since the damp tawn, marthared mary allacook, with Corri-gan's pulse and varicoarse veins, my pramaxle smashed, Alice Jane in decline and my oneeyed mongrel twice run over, soaking and bleaching boiler rags, and sweating cold, a widow like me, for to deck my tennis champion son, the laundryman with the lavandier flannels? You won your limpopo limp from the husky hussars when Collars and Cuffs was heir to the town and your slur gave the stink to Carlow. Holy Scamander, I sar it again! Near the golden falls. Icis on us! Seints of light! Zezere! Subdue your noise, you hamble creature! What is it but a blackburry growth or the dwyergray ass them four old codgers owns. Are you meanam Tarpey and Lyons and Gregory? I meyne now, thank all, the four of them, and the roar of them, that draves that stray in the mist and old Johnny MacDougal along with them. Is that the Poolbeg flasher beyant, pharphar, or a fireboat coasting nyar the Kishтна or a glow I behold within a hedge or my Garry come back from the Indes? Wait till the honeying of the lune, love! Die eve, little eve, die! We see that wonder in your eye. We'll meet again, we'll part once more. The spot I'll seek if the hour you'll find. My chart shines high where the blue milk's upset. Forgivemequick, I'm going! Buby! And you, pluck your watch, forgetmenot. Your evenlode. So save to jurna's end! My sights are swimming thicker on me by the shadows to this place. I sow home slowly now by own way, moy-valley way. Towy I too, rathmine.

Ah, but she was the queer old skeowsha anyhow, Anna Livia, trinkettoes! And sure he was the quare old buntz too, Dear Dirty Dumpling, foosterfather of fingalls and dotthergills. Gammer and gaffer we're all their gangsters. Hadn't he seven dams to wive him? And every dam had her seven crutches. And every crutch

had its seven hues. And each hue had a differing cry. Sudds for me and supper for you and the doctor's bill for Joe John. Befor! Bifur! He married his markets, cheap by foul, I know, like any Etrurian Catholic Heathen, in their pinky limony creamy birnies and their turkiss indienne mauves. But at milkidmass who was the spouse? Then all that was was fair. Tys Elvenland! Teems of times and happy returns. The seim anew. Ordovico or viricordo. Anna was, Livia is, Plurabelle's to be. Northmen's thing made southfolk's place but howmulty plurators made eachone in person? Latin me that, my trinity scholar, out of eure sanscreed into oure eryan! Hircus Civis Eblanensis! He had buckgoat paps on him, soft ones for orphans. Ho, Lord! Twins of his bosom. Lord save us! And ho! Hey? What all men. Hot? His tittering daughters of. Whawk?

Can't hear with the waters of. The chittering waters of. Flittering bats, fieldmice bawk talk. Ho! Are you not gone ahome? What Thom Malone? Can't hear with bawk of bats, all thim liffeying waters of. Ho, talk save us! My foos won't moos. I feel as old as yonder elm. A tale told of Shaun or Shem? All Livia's daughters. Dark hawks hear us. Night! Night! My ho head halls. I feel as heavy as yonder stone. Tell me of John or Shaun? Who were Shem and Shaun the living sons or daughters of? Night now! Tell me, tell me, tell me, elm! Night night! Telmetale of stem or stone. Beside the rivering waters of, hitherandthithering waters of. Night!

James Joyce, *Finnegan's Wake*
(New York: The Viking Press, 1969) pp. 213-216.

Ostinato

Louis-René Des Forêts

Excerpt selected by Christof Migone

Memory, untiring memory that multiplies its illusions with a perverse art, memory turbulent as a child running from room to room, whom no hand can hold back.

He finds no balance except in how own emptiness, not knowing where this path that he recognizes sometimes curiously by traces that are not his own might lead, not knowing either why he got involved in it so presumptuously, if even following it so obstinately he might not have some chance of coming out on his destination, a place still unsuspected.

From a faulty vision he draws his own truth like that of his relation with the world, which is his guarantee against the vain care for exactitude, the attestations, the getting things straight, the travesties of bad faith for which no man affected with an incorrigible deficiency of sight has any use.

That is only a world dying slowly in front of the other, which is reborn under fabulous colors, then darkness and returns as it should to the state of nothingness.

To everything that they try to make him remember and that he has nothing to do with, he subscribes with his eyes closed, which is his way of excluding it as insignificant, properly sanctioned by oblivion.

This dumbness prolonging itself unduly, far from deepening the silence, disturbs it. The time has come to bid farewell to those with whom he will have spoken only to keep silent.

Mirages, nothing but mirages fashioned by words to people the desert of oblivion.

How many unforgettable moments and figures about which one would say that through mistrust of the language they refuse to take up life again, as if they preferred to open daylight the discreet twilight of an individual memory destined to disappear with them: there are no surer places than death and oblivion.

Let the path seem infinite to the one whose hours are counted, who nevertheless pursues it without haste, and it is true that nothing is rushing him, for even if the end were in view it would always seem to him infinitely far off, forever inaccessible, perhaps even undesirable in that reaching it would mean to break off this adventurous movement of searching that animates him, to enter into a mortal passivity, acting in short as if once the question were resolved he would have confronted it only to let himself slide effortlessly toward his own end, living his last days in the silly satisfaction of an accomplished existence, crowned with memories of senile wisdom, in which he would have nothing to conquer but the miseries of the body, nothing to wait for except this cold which will soon come to envelop him.

As time goes by, but let this thread get lost and time is only a confused matter, an amorphous mass, a clamor as inconsistent as a discourse of which nothing from the first to the last word would have held anyone's attention.

He has forgotten between times where his path is taking him, on which, once the point of no return is past, he marks his step, and it is just as if he had reached his destination.

His exasperation, his challenges, his burning... But in the end he recognizes himself only at the heart of silence.

Louis-René Des Forêts, *Ostinato*
Mary Ann Caws trans. (Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2002), pp. 81-89.

Ostinato

Louis-René Des Forêts

Extrait proposé par Christof Migone

Mémoire, infatigable mémoire qui multiplie ses leurres avec un art retors, mémoire turbulente comme un enfant qui court de chambre en chambre et que la main ne peut retenir.

Il ne trouve aplomb que sur son propre vide, ignorant vers où va ce chemin qu'il reconnaît parfois curieusement à des traces qui ne sont pas les siennes, ne sachant pas davantage pourquoi il s'y est engagé avec tant de présomption, si même à le poursuivre obstinément il n'aura aucune chance de déboucher sur le lieu encore insoupçonné de sa destination.

D'une vision en défaut il tire sa vérité propre comme cellé de sa relation avec le monde, et c'est elle qui le garantit contre le vain souci d'exactitude, les attestations, les mises au point, les travestissements de la mauvaise foi dont n'a que faire un homme affecté d'une incorrigible déficience de la vue.

Ce n'est là qu'un monde qui meurt lentement devant l'autre qui renaît sous de fabuleuses couleurs pour s'assombrir et retourner comme il se doit à l'état de rien.

À tout ce qu'on s'efforce de lui remettre en mémoire et dont il n'a que faire, il souscrit les yeux fermés, qui est sa façon de l'exclure comme chose insignifiante justement sanctionnée par l'oubli.

Ce mutisme, à se prolonger indûment, bien loin d'approfondir, dérange le silence. L'heure est venue de congédier ceux auxquels il n'aura parlé que pour se taire.

Des mirages, rien que des mirages façonnés par les mots pour peupler le désert de l'oubli.

Combien de moments et de figures inoubliables dont on dirait que par méfiance du langage ils se refusent à reprendre vie, comme préférant au grand jour la discrète pénombre d'une mémoire individuelle vouée à disparaître avec eux : il n'est pas de lieux plus sûrs que la mort et l'oubli.

Que le chemin semble infini à celui dont le temps est compté, lequel néanmoins le poursuit sans précipitation, et il est vrai que rien ne le presse, car le terme serait-il en vue qu'il lui apparaîtrait toujours infiniment lointain, à jamais inaccessible, peut être même indésirable pour autant qu'y parvenir signifie briser le mouvement aventureux de la recherche qui l'anime, entrer dans une passivité mortelle, faire en somme comme si, la question résolue, il ne lui restait désormais qu'à se laisser glisser sans effort vers sa propre fin, à vivre ses derniers jours dans la niaise satisfaction d'une existence accomplie, toute couronnée de souvenirs et de sagesse sénile, où il n'aurait plus à vaincre que les misères du corps, rien à attendre que ce froid qui viendra bientôt l'envelopper.

Au fil du temps, mais que ce fil vienne à se perdre et le temps n'est que matière confuse, masse amorphe, rumeur aussi inconsistante qu'un discours dont rien du premier au dernier mot n'aurait retenu l'attention.

Il a oublié entre-temps où le mène son chemin sur lequel, passé le point de non-retour, il marque le pas, et c'est tout comme s'il avait atteint sa destination.

Son exaspération, ses défis, sa brûlure... Mais il ne se reconnaît à la fin qu'au plus près du silence.

Louis-René Des Forêts, *Ostinato*
Paris, Gallimard, Collection L'Imaginaire, 2000, p. 133-146.

Life: A User's Manual Georges Perec

Excerpt selected by Jocelyn Robert

CHAPTER XLIV

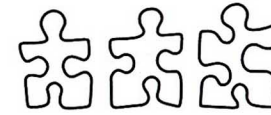
Winckler, 2

To begin with, the art of jigsaw puzzles seems of little substance, easily exhausted, wholly dealt with by a basic introduction to Gestalt: the perceived object — we may be dealing with a perceptual act, the acquisition of a skill, a physiological system, or, as in the present case, a wooden jigsaw puzzle — is not a sum of elements to be distinguished from each other and analyzed discretely, but a pattern, that is to say a form, a structure: the element's existence does not precede the existence of the whole, it comes neither before nor after it, for the parts do not determine the pattern, but the pattern determines the parts: knowledge of the pattern and of its laws, of the set and its structure, could not possibly be derived from discrete knowledge of the elements that compose it. That means that you can look at a piece of a puzzle for three whole days, you can believe that you know all there is to know about its colouring and shape, and be no further on than when you started. The only thing that counts is the ability to link this piece to other pieces, and in that sense the art of the jigsaw puzzle has something in common with the art of go. The pieces are readable, take

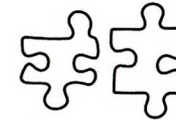
on any sense, only when assembled; in isolation, a puzzle piece means nothing — just an impossible question, an opaque challenge. But as soon as you have succeeded, after minutes of trial and error, or after a prodigious half-second flash of inspiration, in fitting it into one of its neighbours, the piece disappears, ceases to exist as a piece. The intense difficulty preceding this link-up — which the English word *puzzle* indicates so well — not only loses its *raison d'être*, it seems never to have had any reason, so obvious does the solution appear. The two pieces so miraculously conjoined are henceforth one, which in its turn will be a source of error, hesitation, dismay, and exception.

The role of the puzzle-maker is hard to define. In most cases — and in particular in all cardboard jigsaws — the puzzles are machine-made, and the lines of cutting are entirely arbitrary: a blanking die, set up once and for all, cuts the sheets of cardboard along identical lines every time. But such jigsaws are eschewed by the true puzzle-lover, not just because they are made of cardboard instead of wood, nor because the solutions are printed on the boxes they come in, but because this type of cut destroys the specific nature of jigsaw puzzles. Contrary to a widely and firmly held belief, it does not actually matter whether the initial image is easy (or something taken to be easy — a genre scene in the style of Vermeer, for example, or a colour photograph of an Austrian castle) or difficult (a Jackson Pollock, a Pissarro, or the poor paradox of a blank puzzle). It's not the subject of the picture, or the painter's technique, which makes a puzzle more or less difficult, but the greater or lesser subtlety of the way it has been cut; and an arbitrary cutting pattern will necessarily produce an arbitrary degree of difficulty, ranging from the extreme of easiness — for edge pieces, patches of light, well-defined objects, lines, transitions — to the tiresome awkwardness of all the other pieces (cloudless skies, sand, meadow, ploughed land, shaded areas, etc.).

Pieces in puzzles of this kind come in classes of which the best-known are the little chaps



the double crosses



and the crossbars



and once the edges have been put together, the detail pieces put in place — the very light, almost whitish yellow fringe on the carpet on the table holding a lectern with an open book, the rich edging of the mirror, the lute, the woman's red dress — and the bulk of the background pieces parceled out according to their shade of grey, brown, white, or sky blue, then solving the puzzle consists simply of trying all the plausible combinations one by one.

The art of jigsaw puzzling begins with wooden puzzles cut by hand, whose maker undertakes to ask himself all the questions the player will have to solve, and, instead of allowing chance to cover his tracks, aims to replace it with cunning, trickery, and subterfuge. All the elements occurring in the image to be reassembled — this armchair covered in gold brocade, that three-pointed black hat with its rather ruined black plume, or that silver-braided bright yellow livery — serve by design as points of departure for trails that lead to false information. The organized, coherent, structured signifying space of the picture is cut up not only into inert, formless elements

containing little information or signifying power, but also into falsified elements, carrying false information; two fragments of cornice made to fit each other perfectly when they belong in fact to two quite separate sections of the ceiling, the belt buckle of a uniform which turns out *in extremis* to be a metal clasp holding the chandelier, several almost identically cut pieces belonging, for one part, to a dwarf orange tree placed on a mantelpiece and, for the other part, to its scarcely attenuated reflection in a mirror, are classic examples of the types of traps puzzle-lovers come across.

From this, one can make a deduction which is quite certainly the ultimate truth of jigsaw puzzles: despite appearances, puzzling is not a solitary game: every move the puzzler makes, the puzzle-maker has made before; every piece the puzzler picks up, and picks up again, and studies and strokes, every combination he tries, and tries a second time, every blunder and every insight, each hope and each discouragement have all been designed, calculated, and decided by the other.

Georges Perec, *Life: A User's Manual*
David Bellos trans. (London: The Harvill Press, 1996), pp. 189-191

La Vie mode d'emploi

Georges Perec

Extrait proposé par Jocelyn Robert

CHAPITRE XLIV

Winckler, 2

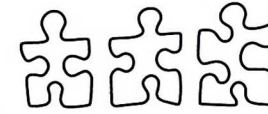
Au départ, l'art du puzzle semble un art bref, un art mince, tout entier contenu dans un maigre enseignement de la Gestalttheorie : l'objet visé — qu'il s'agisse d'un acte perceptif, d'un apprentissage, d'un système physiologique ou, dans le cas qui nous occupe, d'un puzzle de bois — n'est pas une somme d'éléments qu'il faudrait d'abord isoler et analyser, mais un ensemble, c'est-à-dire une forme, une structure : l'élément ne préexiste pas à l'ensemble, il n'est ni plus immédiat ni plus ancien, ce ne sont pas les éléments qui déterminent l'ensemble, mais l'ensemble qui détermine les éléments : la connaissance du tout et de ses lois, de l'ensemble et de sa structure, ne saurait être déduite de la connaissance séparée des parties qui le composent : cela veut dire qu'on peut regarder une pièce d'un puzzle pendant trois jours et croire tout savoir de sa configuration et de sa couleur sans avoir le moins du monde avancé : seule compte la possibilité de relier cette pièce à d'autres pièces et, en ce sens, il y a quelque chose de commun entre l'art du puzzle et l'art du go; seules les pièces rassemblées prendront un caractère lisible, prendront un sens : considérée isolément,

une pièce d'un puzzle ne veut rien dire; elle est seulement question impossible, défi opaque; mais à peine a-t-on réussi, au terme de plusieurs minutes d'essais et d'erreurs, ou en une demi-seconde prodigieusement inspirée, à la connecter à l'une de ses voisines, que la pièce disparaît, cesse d'exister en tant que pièce : l'intense difficulté qui a précédé ce rapprochement, et que le mot *puzzle* — énigme — désigne si bien en anglais, non seulement n'a plus de raison d'être, mais semble n'en avoir jamais eu, tant elle est devenue évidence : les deux pièces miraculeusement réunies n'en font plus qu'une, à son tour source d'erreur, d'hésitation, de désarroi et d'attente.

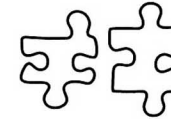
Le rôle du faiseur de puzzle est difficile à définir. Dans la plupart des cas — pour tous les puzzles en carton en particulier — les puzzles sont fabriqués à la machine et leur découpage n'obéit à aucune nécessité : une presse coupante réglée selon un dessin immuable tranche les plaques de carton d'une façon toujours identique; le véritable amateur rejette ces puzzles, pas seulement parce qu'ils sont en carton au lieu d'être en bois, ni parce qu'un modèle est reproduit sur la boîte d'emballage, mais parce que ce mode de découpage supprime la spécificité même d'un puzzle; il importe peu en l'occurrence, contrairement à une idée fortement ancrée dans l'esprit du public, que l'image de départ soit réputée facile (une scène de genre à la manière Vermeer par exemple, ou une photographie en couleurs d'un château autrichien) ou difficile (un Jackson Pollock, un Pissarro ou — paradoxe misérable — un puzzle blanc) : ce n'est pas le sujet du tableau ni la technique du peintre qui fait la difficulté du puzzle, mais la subtilité de la découpe, et une découpe aléatoire produira nécessairement une difficulté aléatoire, oscillant entre une facilité extrême pour les bords, les détails, les taches de lumière, les objets bien cernés, les traits, les transitions, et une difficulté fastidieuse pour le reste : le ciel sans nuages, le sable, la prairie, les labours, les zones d'ombre, etc.

Dans de tels puzzles les pièces se divisent en quelques grandes classes dont les plus connues sont :

les bonshommes



les croix de Lorraine



et les croix



et une fois les bords reconstitués, les détails mis en place — la table avec son tapis rouge à franges jaunes très claires, presque blanches, supportant un pupitre avec un livre ouvert, la riche bordure de la glace, le luth, la robe rouge de la femme — et les grandes masses des arrière-plans séparées en paquets selon leur tonalité de gris, de brun, de blanc ou de bleu ciel, la résolution du puzzle consistera simplement à essayer à tour de rôle toutes les combinaisons plausibles.

L'art du puzzle commence avec les puzzles de bois découpés à la main lorsque celui qui les fabrique entreprend de se poser toutes les questions que le joueur devra résoudre, lorsque, au lieu de laisser le hasard brouiller les pistes, il entend lui substituer la ruse, le piège, l'illusion : d'une façon préméditée, tous les éléments figurant sur l'image à reconstruire — tel fauteuil de brocart d'or, tel chapeau noir à trois cornes garni d'une plume

noire un peu délabrée, telle livrée jonquille toute couverte de galons d'argent — serviront de départ à une information trompeuse : l'espace organisé, cohérent, structuré, signifiant, du tableau sera découpé non seulement en éléments inertes, amorphes, pauvres de signification et d'information, mais en éléments falsifiés, porteurs d'information fausses : deux fragments de corniches s'emboîtant exactement alors qu'ils appartiennent en fait à deux portions très éloignées du plafond, la boucle de la ceinture de l'uniforme qui se révèle in extremis être une pièce de métal retenant une torchère, plusieurs pièces découpées de façon presque identique appartenant, les unes à un oranger nain posé sur une cheminée, les autres à son reflet à peine terni dans un miroir, sont les exemples classiques des embûches rencontrées par les amateurs.

On en déduira quelque chose qui est sans doute l'ultime vérité du puzzle : en dépit des apparences, ce n'est pas un jeu solitaire : chaque geste que fait le poseur de puzzle, le faiseur de puzzle l'a fait avant lui; chaque pièce qu'il prend et reprend, qu'il examine, qu'il caresse, chaque combinaison qu'il essaye et essaye encore, chaque tâtonnement, chaque intuition, chaque espoir, chaque découragement, ont été décidés, calculés, étudiés par l'autre.

Georges Perec, *La Vie mode d'emploi*
Paris, Hachette, 1978, p. 248-251.

Biographies

Raymond Gervais

Since the mid 70s Raymond Gervais has been doing performances and installations that explore within an imaginary framework, music and sound, its modes of distribution and its parallel histories. He has developed a body of work that uses the record, the turntable and the CD case, often in combination with text, in order to reflect upon notions of noise, silence, time and history. He has also written extensively on the history of modern and experimental music and the visual arts. Raymond Gervais is based in Montreal and Paris.

Christof Migone

Christof Migone explores sound, the body and their interrelations through medias such as radio, video, sound recordings, performances, installations and objects. Since the beginning of the 90s Migone has organized many projects in sound and radio art. He has made six solo audio CDs and his sound works are part of many compilations. In 1999 he created with Alexandre St-Onge the label, *squintfuckerpess*. Christof Migone is the Visiting Curator of Contemporary Art for 2007-2008 at the Leonard & Bina Ellen Art Gallery. He is based in Montreal.

Jocelyn Robert

Jocelyn Robert is interested in sound and new technologies. Since the 1990s he has made sound and video installations, and done performances that investigate the relations at play in art and technology and that undermine our modes of perception. He uses software and programmes to make sound visible and the image audible. Jocelyn Robert has worked on collective projects, has made and recorded numerous audio CDs and is also a writer of critical, fictional and theoretical texts. In 1993 he founded Avatar, an artists center dedicated to audio arts. He teaches at l'École des arts visuels et médiatiques de l'Université du Québec à Montréal. He is based in Québec City.

Raymond Gervais

Depuis le milieu des années 1970 Raymond Gervais réalise des performances, des concerts et des installations qui explorent l'imaginaire de la musique et du son, de ses dispositifs de diffusion et de ses histoires parallèles. Il a élaboré un corpus autour des motifs du disque, du tourne-disque et du boîtier CD souvent en combinaison avec le texte afin d'explorer les notions de bruit, de silence, de temps et d'histoire. Il est également l'auteur de nombreux articles portant sur l'histoire de la musique moderne et expérimentale, et sur l'art visuel. Il réside à Montréal et à Paris.

Christof Migone

Christof Migone explore le son, le corps et leurs interrelations à travers différents médias tels la radio, la vidéo, l'enregistrement sonore, la performance, l'installation et l'objet. Depuis le début des années 1990, Migone a organisé plusieurs projets liés à l'art sonore et radiophonique. Il a réalisé six CD audio solo et ses œuvres sonores se retrouvent sur de nombreuses compilations. Il crée en 1999 avec Alexandre St-Onge l'étiquette, *squintfuckerpess*. Christof Migone est le Commissaire invité de l'art contemporain à la Galerie Leonard & Bina Ellen pour 2007-2008. Il réside à Montréal.

Jocelyn Robert

Jocelyn Robert s'intéresse à l'art sonore et aux nouvelles technologies. Il réalise depuis les années 1990 des installations, des performances et des œuvres vidéo qui interrogent avec poésie les relations entre l'art visuel et la technologie et déjouent nos modes de perception. Jocelyn Robert trafique logiciels et programmes afin de rendre le son visible et l'image audible. Il collabore fréquemment à des projets collectifs, a réalisé et enregistré plusieurs CD audio et publie également de nombreux textes critiques et théoriques dans diverses revues. En 1993 il fonde Avatar un centre d'artistes en art audio. Jocelyn Robert est professeur à l'École des arts visuels et médiatiques de l'Université du Québec à Montréal. Il réside à Québec.

CUT Gervais, Migone, Robert
19 October to 25 November 2006 /
19 octobre au 25 novembre 2006

This publication was realized in conjunction with the exhibition *CUT Gervais, Migone, Robert* curated by Michèle Thériault and produced by the Leonard & Bina Ellen Art Gallery of Concordia University. Financial support was provided by the Canada Council for the Arts and the Iris Westerberg Stern Programming Fund.

Cet ouvrage a été réalisé dans le cadre de l'exposition *CUT Gervais, Migone, Robert* sous le commissariat de Michèle Thériault. Produite par la Galerie Leonard & Bina Ellen de l'Université Concordia avec l'appui financier du Conseil des Arts du Canada et du Fonds pour la programmation Iris Westerberg Stern.

Publication

Editor / Direction : Michèle Thériault
Essay / Essai : Michèle Thériault
English Translation / Traduction vers l'anglais :
Donald McGrath
Editing / Révision : Lucie Chevalier,
Micheline Dussault, Lina Shoumarova
Photography / Photographie : Richard-Max Tremblay,
sauf p.43 Raphaël Daudelin
Design / Conception graphique : FEED
Printing / Impression : Imprimerie L'Empreinte

Galerie Leonard & Bina Ellen Art Gallery

Direction : Michèle Thériault
Collections : Nathalie Garneau,
Max Stern Curator / Conservatrice Max Stern
Education and Public Programmes /
Programmes publics et éducatifs : Marilou St-Pierre
Exhibition Coordination /
Coordination des expositions : Jo-Anne Balcaen
Technical Supervision / Direction technique : Paul Smith
Communications : Marie-Ève Courchesne
Administration / Secrétariat : Rosette Elkeslassi

Acknowledgements / Remerciements

Christof Migone would like to thank all the participants and Charles Stankievech, Steve Bates, Marla Hlady, and the Media Arts Section of the Canada Council for the Arts. Raymond Gervais thanks Dominique Mousseau for her graphic assistance in the realization of his work and le Conseil des arts et des lettres du Québec for its financial support.

Christof Migone remercie tous les participants ainsi que Charles Stankievech, Steve Bates, Marla Hlady et le Service des arts médiatiques du Conseil des Arts du Canada. Raymond Gervais remercie Dominique Mousseau pour sa participation au graphisme de son œuvre et le Conseil des arts et des lettres du Québec pour son appui financier.

**Galerie Leonard & Bina Ellen Art Gallery
Université Concordia University**

1400, boul. de Maisonneuve Ouest, LB 165
Montréal (Québec) Canada
H3G 1M8

ellengallery.concordia.ca

ISBN 978-2-920394-72-8

All rights reserved / Tous droits réservés
Printed in Canada / Imprimé au Canada
© Galerie Leonard & Bina Ellen Art Gallery,
Michèle Thériault,

Legal Deposit / Dépôt légal
Bibliothèque et Archives nationales du Québec
Bibliothèque et Archives Canada, 2006

Distribution

ABC livres d'art Canada / ABC Art Books Canada
info@ABCartbookscanada.com



Concordia
www.concordia.ca



Conseil des Arts
du Canada

Canada Council
for the Arts



galeri **leonard
& bina
ellen**
art gallery