

nicole gingras

raymond gervais



XXIII

raymond gervais

sous la direction de **nicole gingras** editor

3
XI

6 marie-josée jean, michèle thériault

avant-propos / foreword

8 nicole gingras

préface / preface

raymond gervais

13 **le passage du sonore au visuel**

59 **from sound to image**

nicole gingras

97 **le son des mots**

145 **the sound of words**

194 **biographies**

Raymond Gervais a entrepris son activité artistique dans les années soixante-dix et appartient à cette catégorie d'artistes que l'on qualifierait d'expérimentaux. Cela signifiait à l'époque une remise en question des frontières du champ artistique accompagnée d'un élan exploratoire des plus libres. Comme beaucoup de ses confrères et consœurs de l'avant-garde new-yorkaise et européenne, Raymond Gervais expérimentait hors du réseau institutionnel et sans trop s'en soucier. Musicien autodidacte, fasciné par l'histoire de la musique et de ses avant-gardes, par la radicalité dans la création et la singularité des pratiques, et par les technologies du son, Raymond Gervais a très rapidement cherché à les faire se rencontrer dans des performances, des objets, des textes, des images et des installations qui sont évoqués dans cet ouvrage. Tout au long de ses réalisations, on décèle un intérêt profond pour la pensée dématérialisée en art. Cette pensée souvent associée à l'art conceptuel, mais qui a une portée bien au delà, n'est pas appréciée à sa juste valeur au Québec qui, depuis l'événement charnière du *Refus global*, a souvent donné une place prépondérante à l'art pictural dans le débat sur le renouveau en art.

La Galerie Leonard & Bina Ellen et VOX, centre de l'image contemporaine ont, à plusieurs reprises, mis en avant dans leur programmation ces pratiques expérimentales et contribué à leur donner leur juste place dans nos histoires de l'art. C'est donc un grand plaisir de nous unir dans la réalisation du projet *Raymond Gervais 3 x 1* et de nous allier à la commissaire et auteure Nicole Gingras pour produire ce premier ouvrage d'envergure sur une figure majeure de l'art québécois expérimental.

Organiser une exposition rétrospective ainsi qu'élaborer une publication qui permettent d'approfondir les réflexions d'un artiste et d'une chercheuse manifestent une même volonté de soutenir et de diffuser la recherche qui se fait au Québec. Or, un tel travail n'aurait pu se concrétiser sans les contributions inestimables de Nicole Gingras et de Raymond Gervais qui, pendant quatre ans, ont œuvré dans une grande complicité à remuer le passé et les souvenirs en plus de revisiter des œuvres et des idées oubliées jusqu'alors dans les archives de l'artiste. Nous leur en sommes grandement reconnaissantes. Nous tenons également à souligner l'apport de Dominique Mousseau qui a assumé le graphisme de la publication, et de tous les autres collaborateurs sans lesquels cet ouvrage n'aurait pas été possible. Une exposition de cette ampleur doit beaucoup au travail des équipes de nos centres, appuyant l'artiste et la commissaire avec la rigueur qu'on leur connaît : Jo-Anne Balcaen, et par la suite Zoë Chan, coordonnatrice des expositions, Marina Polosa, responsable des programmes publics, Paul Smith, technicien à la Galerie Leonard & Bina Ellen et Simone Lefebvre, coordonnatrice des expositions à VOX, centre de l'image contemporaine.

Nous tenons également à remercier les institutions prêteuses — le Musée régional de Rimouski, le Musée des beaux-arts du Canada, le Musée d'art contemporain de Montréal et le Musée d'art de Joliette — sans lesquelles ce projet n'aurait pu devenir réalité. Enfin, cette exposition et cette publication ont pu être réalisées grâce à l'aide récurrente du Conseil des arts et des lettres du Québec, du Conseil des Arts du Canada, du Conseil des arts de Montréal, de l'Université Concordia et d'un soutien au développement de la discipline du Programme de subventions en arts visuels, métiers d'art et architecture du Conseil des arts et des lettres du Québec. Que ces précieux partenaires acceptent nos remerciements les plus sincères.

Marie-Josée Jean et Michèle Thériault

Embarking on his artistic career in the 1970s, Raymond Gervais belongs to that category of artists termed experimental. At the time, this involved questioning the boundaries of artistic disciplines in a free and exploratory manner. Like many of his colleagues from the New York and European avant-garde, Gervais experimented outside the institutional networks, without paying them much heed. A self-taught musician, fascinated by the history of avant-garde movements, radical art making, notions of singularity in artistic practice, and sound technologies, he very quickly assimilated these elements in his performances, objects, texts, images, and installations—all of which are evoked in this publication. His work is marked by a deep interest in dematerialized thought in art. Frequently associated with conceptual art, though its reach is far more extensive, this mode of thinking has not been fully appreciated in Quebec where the pivotal *Refus global* has often given prominence to painting in debates on artistic renewal.

On several occasions, the Leonard & Bina Ellen Gallery and VOX, Contemporary Image Centre have featured these experimental practices in their programming, helping to assign them their rightful place in the history of Quebec art. It is therefore a great pleasure for our two institutions to join forces on *Raymond Gervais 3 x 1*, in close collaboration with curator and author Nicole Gingras. The result is the first important publication on this major figure in experimental art in Quebec.

Our desire to support and disseminate research carried out in Quebec is expressed through this catalogue and retrospective exhibition, both of which will help us better understand the perspectives of this artist and researcher. This project would not have come to fruition without the precious contributions of Nicole Gingras and Raymond Gervais, who worked together for four years—delving into the past, resurrecting memories, revisiting long-neglected works and ideas from within the artist's archives. We are profoundly grateful to them both. We would also like to highlight the contributions of the publication's graphic designer Dominique Mousseau and all other collaborators, without whom this catalogue would not have been possible. The exhibition owes much to the work of our centres' respective teams, who contributed to its rigour and scope: Jo-Anne Balcaen, followed by Zoë Chan, exhibition coordinator; Marina Polosa, public programs coordinator; Paul Smith, technical supervisor at the Leonard & Bina Ellen Gallery; and Simone Lefebvre, exhibition coordinator at VOX, Contemporary Image Centre.

We would also like to thank the lending institutions—the Musée régional de Rimouski, the National Gallery of Canada, the Musée d'art contemporain de Montréal, and the Musée d'art de Joliette—without which this project could not have been realized. Finally, this exhibition and publication benefited from the recurrent financial assistance of the Conseil des arts et des lettres du Québec, the Canada Council for the Arts, the Conseil des arts de Montréal, Concordia University, and a discipline development grant from the Conseil des arts et des lettres du Québec. Our warmest thanks to each of these invaluable partners.

Marie-Josée Jean and Michèle Thériault

Raymond Gervais 3 x 1 naît de ma fréquentation assidue de l'œuvre de Raymond Gervais depuis le début des années 1980. Toutefois, ce n'est qu'à la fin des années 1990 que l'artiste et moi amorçons une conversation, donnant lieu à diverses collaborations (expositions, publications, conférences).

Au Québec et au Canada, Raymond Gervais fait figure de pionnier pour sa manière de penser et de conceptualiser le son, l'écoute et l'image du son. Sa pratique foisonne de liens avec la phonographie, l'histoire de la musique ainsi qu'avec l'histoire de l'art et de la littérature. *Raymond Gervais 3 x 1* se déploie en deux lieux, valorisant les relations entre des œuvres réalisées depuis 1975 et la continuité d'une réflexion élaborée autour du son, de l'image et du texte, triade essentielle à l'appréciation de son œuvre. *Le son* englobe tout ce qui touche à la phonographie, aux instruments de musique, aux dispositifs de diffusion sonore et au silence; *l'image* renvoie aux divers procédés de sa reproduction et à ce qui « fait image » dans une proposition esthétique; *le texte* évoque les disques imaginaires, les œuvres textes et les essais. Traduisant l'ensemble des problématiques explorées par l'artiste depuis ses débuts, ces trois mots-clés permettent d'exposer un processus de réflexion et de création : les idées le traversant et la mobilité des associations qu'il provoque ou suggère.

La présente publication débute par un texte biographique de l'artiste, truffé d'informations sur sa démarche, ses intérêts, voire ses obsessions. Fidèle à sa façon de penser le temps selon une perspective non linéaire, Raymond Gervais propose un riche essai autour d'un point d'ancrage — les trois premières années de sa pratique, de 1973 à 1976 — s'ouvrant sur une multitude de références, de réflexions, d'expériences et de souvenirs. Le second texte, dont je suis l'auteure, situe l'œuvre de Raymond Gervais dans une perspective historique et place l'écoute au cœur de ses préoccupations.

Raymond Gervais 3 x 1 existe grâce à l'intérêt manifeste de Michèle Thériault, directrice de la Galerie Leonard & Bina Ellen de l'Université Concordia, et de Marie-Josée Jean, directrice de VOX, centre de l'image contemporaine, pour l'œuvre et la pensée de Raymond Gervais. Pour nous trois, engagées dans la diffusion de l'art actuel et conscientes de l'héritage indéniable de pionniers, une exposition d'envergure sur Raymond Gervais accompagnée d'une publication est un événement qui s'imposait. Je remercie ces deux collaboratrices de leur soutien et souligne la coopération de leur équipe respective ainsi que celle des musées prêteurs.

Ma gratitude s'adresse à Dominique Mousseau, pour la justesse de sa proposition graphique et ses nombreuses intuitions; au traducteur Jeffrey Moore ainsi qu'aux réviseuses linguistiques Micheline Dussault, Marie-Nicole Cimon et Louise Ashcroft, pour leur grande vigilance. Je remercie personnellement le Conseil des arts et des lettres du Québec pour sa contribution à la publication et à l'exposition ainsi que le Conseil des Arts du Canada pour son aide régulière à mes recherches.

Finalement, mon profond respect s'adresse à l'artiste, Raymond Gervais, être unique, amoureux des sons, des images et des mots, reconnu pour la vivacité et la profondeur de sa pensée.

Nicole Gingras

Raymond Gervais 3 x 1 arose from my frequent contact with the work of Raymond Gervais over the years, dating back to the early 1980s. It was not until the late 1990s, however, that Gervais and I had our first conversation, which led to a variety of collaborations (exhibitions, publications, conferences).

In Quebec and Canada, Raymond Gervais has been a pioneer in the way he thinks about and conceptualizes sound, listening, and the *image* of sound. His practice abounds in connections with phonography, the history of music, art, and literature. Presented at two venues, *Raymond Gervais 3 x 1* brings into focus the interconnections between the works he has created since 1975, and his ongoing reflections on sound, image, and text—a triad essential to understanding his work. *Sound* encompasses everything relating to phonography, musical instruments, audio devices, and silence; *image* refers to the diverse processes of pictorial reproduction and to what generates an image in his aesthetic propositions; *text* relates to his imaginary disks, word-based works, and essays. Central to the entire range of issues explored by the artist since the beginning of his career, these three key concepts underpin his thought processes and creative approach, the ideas that resonate within them, and the associations he sparks or suggests.

The present publication begins with a biographical narrative by the artist, filled with detailed information on his methodology and interests—indeed, obsessions. Faithful to his practice of approaching time in a non-linear fashion, Raymond Gervais' essay based on the first three years of his career, from 1973 to 1976, is full of insights, allusions, experiences, and memories. The second text, authored by myself, considers the work of Raymond Gervais from an historical perspective, and places listening at the heart of his aesthetic preoccupations.

Raymond Gervais 3 x 1 came into being because of the keen interest that Michèle Thériault, director of the Leonard & Bina Ellen Art Gallery of Concordia University, Marie-Josée Jean, director of VOX Contemporary Image Centre, and I, have in the works and ideas of Raymond Gervais. Being involved in the dissemination of contemporary art and aware of the contributions that pioneering artists have made, we believe that a large-scale exhibition of Raymond Gervais' work was necessary and long overdue. I would like to thank these two collaborators, their respective teams, and the lending museums for their invaluable support and cooperation.

My gratitude also extends to Dominique Mousseau for the astuteness of her graphic ideas and intuitions, to translator Jeffrey Moore and copy editors Micheline Dussault, Marie-Nicole Cimon, and Louise Ashcroft for their close attention to detail. My personal thanks goes to the Conseil des arts et des lettres du Québec for its contribution to the catalogue and exhibition, as well as to the Canada Council for the Arts for its continued support of my research.

Finally, I would like to express my profound respect for the artist, Raymond Gervais, a truly unique individual, a lover of sounds, images, and words, and well-known for the acuteness and depth of his reflections.

Nicole Gingras



Jusqu'au milieu des années 1970, les gens que je fréquentais m'associaient surtout au monde de la musique, alors qu'aujourd'hui je suis considéré comme un artiste en art visuel. Ce texte cherche à saisir comment s'est effectué ce passage d'un univers à l'autre, d'une identité à une autre (bien que les catégories relevant de l'ouïe et de la vue ne soient pas étanches et communiquent entre elles aussi, bien entendu).

p. 10-11

C'est à partir de 1973 que ma pratique s'est inscrite dans les lieux associés aux arts visuels : galeries, centres d'artistes, musées. En 1975, ma première vidéo personnelle, **Commencer par / puisqu'à toute fin correspond**, marque déjà un début de rupture avec le passé et, bien que les travaux qui suivent, performances et installations, incluent tous du son, sans exception, jusqu'à la fin des années 1970, les composantes visuelles les accompagnant occupent graduellement une place de plus en plus importante, annonçant les œuvres à venir, à propos du son mais sans son.

Pour mieux illustrer cette démarche, j'ai pensé retourner en arrière en tentant de cerner l'origine même de ma pratique. La passion de mon père, par exemple, pour la technologie des médias, le disque, la radio, la télévision, m'aura marqué en profondeur. Il me parlait parfois de Guglielmo Marconi. L'image de Marconi à Terre-Neuve, à Signal Hill, attendant, en 1901, de recevoir par-delà l'océan, dans son casque d'écoute, la lettre « S », en code morse, me fascine toujours autant. Ce souvenir marque pour moi le véritable début d'un art conceptuel via tous les possibles de cette lettre ouverte, « S » entre son et silence.

Mon père réparait continuellement, pour tout un chacun, des postes de radio et de télévision. Ces appareils installés sur la table de la cuisine parfois, sinon sur son établi dans le hangar derrière la maison, diffusaient des bribes de sons, des bruits divers accompagnant des images brouillées, tordues, qu'il tentait de redresser, de corriger, le tout entrecoupé de bruits blancs selon les manipulations. J'associe, dans mon imaginaire, les débuts d'une certaine vidéo expérimentale (à venir alors) à ces expériences de jadis. Il nous avait aussi fabriqué, dans ce hangar, une sorte de petit cinéma maison, à savoir une boîte de projection pour photos inversées qu'on faisait apparaître à l'endroit, au mur opposé, dans le noir, par le biais d'une loupe qui grossit, qui magnifie l'image en question. Le tout associé à une ambiance quasi magique, dans l'obscurité ou presque, sorte de petit rituel qui consistait à révéler l'envers des choses en quelque sorte, enfermé, contenu dans la boîte. Ces séances, pour un enfant, c'était merveilleux et je m'en suis souvenu, plus tard, avec l'installation titrée *Où je suis*, en 1980, où le public faisait apparaître de grandes photos en noir et blanc, dans le noir, à l'aide d'une lampe de poche^[1].

Ce sont ses disques de chanteurs d'opéra que j'ai fait jouer par moi-même pour la première fois : Raoul Jobin, par exemple, chantant « L'Air de la fleur » de *Carmen*, sur un vieux disque qui grattait, brisé mais recollé par lui et qui laissait entendre sa « cicatrice » acoustique à répétition, mais aussi des enregistrements de Caruso et bien d'autres (et là, aussi, je m'en suis souvenu dans *Via Caruso* (1998))^[2]. À sa mort, on a découvert dans ses papiers une petite monographie de l'artiste Aldéric Rapin, rédigée par un collègue de travail et qui lui était dédiée. J'ignorais qu'il possédait ce livre racontant la vie tragique d'un jeune peintre québécois revenant de Paris à la fin du XIX^e siècle et sa difficulté à se réinsérer dans la société montréalaise étouffante de l'époque, alors qu'il venait de vivre un premier contact important avec la modernité d'une grande capitale culturelle en lien privilégié avec nous. Cette histoire devait faire l'objet, pour moi, d'une installation réalisée en 2006 et qui reprend, en une sorte de long travelling phonographique au

p. 170

[1] Installation audiovisuelle présentée dans le cadre du deuxième volet de l'exposition de groupe *Hier et après* au Musée des beaux-arts de Montréal, du 7 mai au 8 juin 1980 et s'accompagnant d'une publication. Commissaires : Normand Thériault et Diana Nemiroff.

[2] Installation présentée à la Galerie Jean-Claude Rochefort, Montréal, 1998, dans le cadre de l'exposition solo *Via* (Caruso/Marconi/Tsvétaeva).

mur, les principaux moments de la vie et de l'œuvre de Rapin, de sa naissance à sa mort, tel un disque qu'on ferait jouer du début à la fin^[3]. Ici encore, la présence de mon père surgit dans mon travail en cours, mais par le biais d'une référence à l'art visuel expressément.

C'est dans les années 1960 que s'est précisé mon désir de collectionner des disques. Mon oncle Georges, qui vécut un temps dans la même maison que nous, en collectionnait aussi. C'était un amateur de jazz, de big bands et de swing. En 1963, il reçut, de son club de disques, un coffret Columbia de Duke Ellington qui venait tout juste de paraître, *The Ellington Era, Vol I*. Le coffret comprenait trois disques, de même qu'un très beau livret avec photos couvrant la période 1927-1940. J'ai découvert cette musique merveilleuse, les compositions, les arrangements, les solistes fabuleux, avec lui. Cela m'est resté. Or, beaucoup plus tard, j'ai vu dans une revue de jazz une photographie, en noir et blanc, de Marcel Duchamp posant au côté de Duke Ellington au piano, qui m'a frappé^[4]. J'ignorais tout, en fait, de Marcel Duchamp, en 1963. Et Duchamp est un artiste qu'on associe beaucoup plus à John Cage ou à Erik Satie, par exemple, qu'à Ellington (voire même à Edgar Varèse qu'il côtoya à New York). Or, il y aurait une tout autre lecture à faire de la pensée de Duchamp, filtrée par le jazz et Ellington comme point d'ancrage. On pourrait même s'interroger : et si Duchamp avait choisi un gramophone comme premier ready-made ?

On sait déjà les liens étroits qui unissent l'art moderne et contemporain au jazz. La photographie de jazz est déjà une catégorie autonome, à part entière. Je pense ici au grand Roy DeCarava qui vient de nous quitter, à Lee Friedlander, à Herman Leonard, à Bob Parent (avec lequel j'ai déjà réalisé une entrevue^[5]), etc. Mais Bruce Nauman, Jean-Michel Basquiat, Larry Rivers, Michael Snow, Kenneth Noland, Lawrence Weiner avec Dickie Landry, Michelangelo Pistoletto et plusieurs autres ont aussi créé des œuvres se référant au jazz, à Coltrane, à Charlie Parker, etc.^[6]. Par ailleurs, dans mon travail depuis le début, le jazz est très présent. J'ai exposé plusieurs pièces qui en sont

[3] Émile Falardeau, *Artistes et artisans du Canada : Rapin*, Montréal, G. Ducharme éditeur, 1943.

[4] La photographie est reproduite dans la revue *Jazz Magazine*, n° 388 (décembre 1989), p. 36-37 (photographe non identifié).

[5] « Bechet to Coltrane: an interview with Bob Parent », *Parachute*, n° 15 (été 1979), p. 38-45.

[6] La référence au jazz n'est pas toujours explicite en art contemporain. *John Coltrane Piece*, par exemple, de Bruce Nauman, sculpture carrée, en aluminium, posée au sol, reste plutôt énigmatique, et fascine par sa face cachée polie comme un miroir, inaccessible à l'œil, sauf au plan conceptuel. Par ailleurs, certains jazzmen ont eux-mêmes des pratiques d'artistes tels Bill Dixon ou Pee Wee Russell, Alan Davie, Michael Snow... D'autres s'inspirent d'artistes contemporains pour faire leur musique, comme John Zorn célébrant Agnes Martin, avec *Red Bird* (Tzadik, 1995).

directement inspirées^[7]. **Le Festival international de jazz imaginaire** (1999) montré à Lyon, en 1999, en est un bel exemple. Enfin, les titres de certaines compositions de jazz ont parfois des allures de propositions conceptuelles comme *Let's Call This* ou *Think of One* de Thelonious Monk, que je voudrais évoquer maintenant^[8].

C'est à l'automne de 1964 que Monk fait irruption dans ma vie. *In Walked Monk* pour paraphraser son hommage à Bud Powell... J'ai raconté cette histoire dans un long texte : *We See : Monk en Transit*^[9]. C'est ainsi que je me suis lié d'amitié avec un camarade d'École normale, Michel Décarie, en écoutant le disque Columbia *It's Monk's Time* qui venait tout juste de paraître. Superbe disque et rencontre déterminante pour moi avec ce grand collectionneur en devenir avec lequel j'allais discuter sans fin, au fil des ans, de musique bien sûr mais aussi d'art, de littérature et de cinéma (une passion pour lui)^[10].

« Je n'ai jamais vu un son », écrivait le compositeur R. Murray Schafer^[11]. Alors comment les collectionner ? Collectionner des disques, c'est déjà collectionner du visuel, des images, des formes, des couleurs, des montages ou collages divers, un graphisme parfois très inventif sur les pochettes souvent étonnantes qui tiennent lieu d'œuvres d'art pour plusieurs. Les pochettes de Monk ne font pas exception. L'une d'elles est par ailleurs signée Andy Warhol^[12]. Un concert de Monk à la Place des Arts, à Montréal, en août 1965, auquel j'avais assisté, est lui aussi devenu un disque à son tour, avec une pochette (un disque pirate, semble-t-il)^[13]. Ce concert de 1965 hante toujours mes souvenirs.

Monk, le personnage tout autant que le musicien, a exercé une grande fascination sur plusieurs artistes. Nous avons eu l'occasion de voir une œuvre conceptuelle de John Baldessari en 1991, au Musée d'art contemporain de Montréal, en référence à Monk : *A Different Kind of Order* (*The*

p. 176-179

[7] J'ai réalisé une série de pièces ayant le jazz pour thème, parmi lesquelles on peut citer : *Monk au jardin*, 1988, *L'enclos de verre* (d'après Bud Powell), 1988, *LP* (d'après Charlie Christian), 1993, *Arthur Rimbaud écoute Lennie Tristano*, 1994, *Écrire au loin, à distance* (pour Jean Papineau), 2000.

[8] Les deux compositions de Thelonious Monk, *Let's Call This* et *Think of One* se retrouvent pour une première fois, sur disque : *Monk: Thelonious Monk with Sonny Rollins and Frank Foster*, 1954 (pochette d'Andy Warhol), sur étiquette Prestige. Concernant la dimension conceptuelle des titres monkiens, on se souvient de la remarque faite par Lawrence Weiner : « Every artist's work has a title. Titles are my work ». Cf. Simon Morley, *Writing on the Wall: Word and Image in Modern Art*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 2003.

[9] Raymond Gervais, « We See : Monk en transit », *Parachute*, n° 80 (octobre-novembre-décembre 1995), p. 16-21.

[10] *Citizen Jazz* est le titre d'une exposition organisée conjointement par la Phonothèque québécoise et la Cinémathèque québécoise à la mémoire de Michel Décarie lors du Festival International de Jazz de Montréal en 1999.

[11] R. Murray Schafer, « I've never seen a sound », dans *S:ON : Le son dans l'art contemporain canadien*, sous la direction de Nicole Gingras, Montréal, Éditions Artexes, 2003, p. 66-71.

[12] Le design de la pochette de l'album *Prestige* de Monk aurait été réalisé en collaboration avec Reid Miles, l'un des plus grands concepteurs de pochettes de disques de jazz. La calligraphie est de la mère d'Andy Warhol. Cf. Paul Maréchal, *Andy Warhol, The Record Covers 1949-1987*, Montréal, Prestel Verlag, 2008.

[13] Thelonious Monk, *The Canadian Concert*, avec Charlie Rouse, Larry Gales et Ben Riley, Place des Arts, Montréal, 21 août 1965, Can Am 1100.

Thelonious Monk Story) (1972-1973)^[14]. Le peintre montréalais Russell T. Gordon, enseignant à l'Université Concordia, a pour sa part déjà exposé à Montréal une série de toiles directement inspirées de Thelonious Monk. *Me and Monk* était le titre de cette présentation en galerie^[15]. J'ai quant à moi présenté au Musée régional de Rimouski, en 1988, une grande installation au sol intitulée *Monk au jardin* (1988). Cette œuvre s'appuyait sur un portrait peint de Monk en pilote d'avion ornant la pochette d'un de ses albums solos^[16]. Enfin, à la mort de Monk en 1982, je travaillais à la radio de Radio-Canada et j'ai pour l'occasion produit une dizaine d'émissions sur sa vie et son œuvre. Comme artiste, Monk reste pour moi une source d'inspiration sans cesse renouvelée. Il me fait « voir » les choses. Ma pièce textuelle **Listen! and You Will See** (2004) citant Nica de Koenigswarter, baronne et amie de Monk, d'après des notes de pochette, y fait référence^[17].

p. 189

En 1966 paraissait conjointement à Montréal et à Paris la très remarquable première biographie d'Edgar Varèse signée Fernand Ouellette, poète québécois et homme de radio^[18]. Varèse venait à peine de mourir, en 1965. Il incarnait à lui seul l'idée d'avant-garde, de geste radical en art, en musique. Il s'était installé à New York en même temps que Marcel Duchamp, fin 1915. Il avait collaboré avec Le Corbusier et beaucoup d'autres. Mon copain Michel Décarie possédait ses deux disques Columbia produits par Robert Craft (producteur du coffret Anton Webern, toujours chez Columbia, dont l'écoute marqua toute une génération, entre autres d'artistes mélomanes comme Yves Gaucher). L'une des pochettes de ces disques reproduisait une œuvre de Joan Miró, ami de Varèse. La lecture du livre de Fernand Ouellette m'a marqué. Varèse y fait figure d'artiste révolutionnaire, intransigeant exemplaire. Encore aujourd'hui, ce livre occupe une place à part dans l'histoire littéraire du Québec. C'était la première fois qu'un écrivain d'ici collaborait de près avec une figure mythique de l'avant-garde et produisait un ouvrage essentiel diffusé à l'échelle internationale. En 1989, j'ai fabriqué, pour une exposition-bénéfice, un premier disque

[14] *John Baldessari*, Musée d'art contemporain de Montréal, du 10 novembre 1991 au 19 janvier 1992.

[15] *Me and Monk*, série de peintures réalisées entre 1998 et 2004, exposées à la galerie Han Art Contemporain, Montréal.

[16] *Monk au jardin* est documentée dans le catalogue *L'artiste au jardin*, Musée régional de Rimouski, 1988. La peinture de Monk en pilote d'avion reproduite sur la pochette de l'album *Solo Monk* (Columbia, 1965) est l'œuvre de Paul Davis.

[17] Notes de pochette de l'album *Criss Cross* de Thelonious Monk (Columbia, 1963).

[18] Fernand Ouellette, *Edgar Varèse*, Paris, Éditions Seghers; Montréal, H.M.H., 1966. (Une édition revue et augmentée est parue chez Christian Bourgois, Paris, en 1989). Le Québec a tissé des liens privilégiés avec Varèse à partir des années 1950. Rappelons *L'hommage à Varèse* rendu par l'ensemble de la Société de musique contemporaine du Québec (SMCQ) en 1975 sous la direction de Serge Garant pour souligner les dix ans de sa disparition; également, *Via Varèse*, performance avec Robert M. Lepage et Malcolm Goldstein, disponible sur le CD *Montréal Télégraphe : le son iconographe*, OHM/MT1, 2000.

imaginaire réunissant Edgar Varèse et Charlie Parker. Plus tard, en 2000, en m'inspirant de *L'astronome*, esquisse de projet que Varèse situait lui-même par anticipation en l'an 2000, j'ai réalisé une performance avec les solistes Malcolm Goldstein au violon (qui avait côtoyé Varèse jadis à New York) et Robert Marcel Lepage à la clarinette. Et, depuis 2007, j'élabore un autre projet inspiré, cette fois-ci, de *Déserts* de Varèse...

En 1966, outre Varèse, un autre personnage lié à l'avant-garde allait faire irruption dans ma vie : le saxophoniste Albert Ayler. C'est en 1966 que devaient paraître les premiers disques ESP^[19] aux États-Unis. Cette étiquette représentait le *nec plus ultra* en jazz expérimental. Les premières parutions suscitèrent toute une controverse, entre autres les albums d'Albert Ayler (sinon ceux de Pharoah Sanders, du New York Art Quartet, de Giuseppe Logan, de Paul Bley, de Sun Ra, de Marion Brown, etc.). On accusait Ayler de ne pas savoir jouer du saxophone, de jouer n'importe quoi, d'être fou même, à la limite. Les pochettes avaient une facture underground, artisanale, brute, une iconographie insolite, à l'image de la musique qu'elles contenaient. Deux des pochettes étaient signées Michael Snow, soit celle de l'album du pianiste montréalais d'origine Paul Bley, intitulé *Barrage*, et l'autre, *New York Eye and Ear Control*, trame sonore du film du même nom de Michael Snow avec Albert Ayler et Cie. L'album de Paul Bley comprenait six compositions de Carla Bley dont *Walking Woman* en référence au corpus fétiche de Snow. Les deux pochettes reproduisaient aussi des découpes de *Walking Woman*. Michel Décarie commandait ces disques par la poste à New York. Chaque audition était un petit événement en soi, dans l'attente d'un geste extrême, radical, énoncé déjà d'une certaine façon par le « free » collectif d'Ayler débordant vers le cri existentiel, énergisant.

L'année suivante, en 1967, plusieurs musiciens représentés par les disques ESP se produisaient à Montréal dans une toute petite boîte de jazz, rue de la Montagne, nommée Le Baril. Albert Ayler a joué dans cette boîte cet été-là à Montréal, avec son frère Don à la trompette et Rashied Ali à la

[19] Le catalogue de cette étiquette de disques vinyle underground, à l'origine, est à nouveau disponible en disque compact (voir le site Internet) incluant du rock et du folk expérimental de jadis et de nouveaux noms aussi. Rappelons que l'artiste Ken Friedman, associé à Fluxus, a travaillé pour la compagnie ESP en 1966, année où il produisit son disque-concept *Zen for Record* en référence au *Zen for Film* de Nam June Paik (cf. Ursula Block et Michael Glasmeier, *Broken Music*, Berlin, gelbe MUSIK et Daadgalerie, 1989, p. 137).



R.G. à l'atelier de Brancusi, Paris, 1977

p. 133

batterie (j'oublie le nom du contrebassiste). Une soirée mémorable, inoubliable^[20]. Beaucoup plus tard, en 1994, à la Galerie Jean-Claude Rochefort, j'ai installé au mur une proposition conceptuelle intitulée **Odilon Redon écoute Albert Ayler** (1994). (Redon était violoniste à ses heures et Ayler a souvent intégré un violoniste à ses groupes, ce qui ne constitue pas pour autant une explication de la pièce.) À ces soirées du Baril, je voyais souvent l'écrivain Patrick Straram^[21] envoûté par cette musique libre, contestataire. J'ignorais à l'époque qu'il avait fréquenté et bien connu Guy Debord à Paris, à l'aube de la pensée situationniste et que son grand-père était le réputé chef d'orchestre Walther Straram, grand promoteur à son époque – les années 1925-1933, à Paris – de l'avant-garde incarnée par Alban Berg, Olivier Messiaen, Igor Stravinski, etc.

Toute la musique d'Ayler était étiquetée « Free Jazz ». Or, l'album emblématique portant ce titre *Free Jazz* enregistré en 1960, édité l'année suivante, est signé Ornette Coleman et renvoie aux arts visuels. La pochette reproduit une œuvre de Jackson Pollock, un tableau intitulé *White Light*. Pionnier de cette musique libre, intense, Ornette Coleman devait lui aussi rejoindre les rangs d'ESP en 1966 avec un album magnifique en trio enregistré à Town Hall. C'est ce même trio qui allait graver ici, à Montréal, la trame sonore d'un film d'animation du cinéaste québécois Pierre Hébert, *Explosion démographique*, en 1966^[22].

L'année suivante, 1967, est forcément associée à l'Exposition universelle de Montréal. J'y ai travaillé au pavillon de Radio-Canada international, à la Cité du Havre, au cœur même de l'action. C'était mon premier emploi à plein temps. J'étais photocopiste. J'y ai acheté, d'un technicien, mon premier saxophone. L'ambiance sur place était fébrile, très animée, quasi irréelle. Le musée de la Cité du Havre était situé juste à côté et présentait un panorama exceptionnel de l'art de partout sur la planète et de toutes les époques, y compris l'art moderne bien entendu : Brancusi, Chirico, Pollock, Klee, Riopelle, Mondrian, Borduas, Léger, etc.^[23].

[20] Sur l'unique passage d'Albert Ayler à Montréal en 1967, voir le compte rendu du pianiste Stuart Broomer paru dans la revue *Coda*, n° 272 (mars-avril 1997), p. 32-33 : « Albert Ayler: Breakfast in Montreal ».

[21] Sur la pensée et l'œuvre de Patrick Straram ici, vu dans le prolongement de la mouvance situationniste en France, on peut lire *L'arpenteur de la ville* de Marc Vachon, Montréal, Triptyque, 2003.

[22] Seul le format LP rend véritablement justice à la pochette double de l'album Atlantic *Free Jazz* d'Ornette Coleman reproduisant un tableau de Jackson Pollock. Enfin, concernant Pierre Hébert, *La science des images animées* (2007), coffret de trois DVD et un CD, réunit plus de 20 films, un livret et l'intégrale de la musique du trio d'Ornette Coleman, enregistrée à Montréal, à l'Office national du film du Canada, en août 1966, pour le film *Explosion démographique* (1967).

[23] Un catalogue accompagnait l'exposition du musée de la Cité du Havre. Titré *Terre des Hommes : Exposition Internationale des Beaux-Arts* (28 avril-27 octobre 1967), on y trouve, en p. 244, une reproduction de *La Guerre* d'Henri Rousseau.

J'y allais régulièrement admirer, entre autres, le tableau *La Guerre* d'Henri Rousseau (ce même artiste que je devais interroger plus avant, avec l'installation **Re : Henri Rousseau, le tourne-disque et la récréation du monde** (1987)^[24]. À Expo 67, le pavillon des États-Unis conçu par Buckminster Fuller ou la sculpture géante d'Alexander Calder (*L'Homme*) côtoyaient des environnements créés ou sinon sonorisés par Hugh Le Caine, Michael Snow (les *Walking Woman*), Charles Gagnon (le pavillon Chrétien) et ainsi de suite. Au pavillon de la France, j'ai souvent assisté au spectacle son et lumière de Iannis Xenakis, son premier *Polytope*^[25]. Tout cela était extrêmement stimulant et s'est avéré très formateur pour l'artiste que j'allais devenir. La sphère géante de Buckminster Fuller (dôme géodésique) a imprégné pour toujours l'imaginaire des Montréalais. Fuller associé parfois à John Cage et à la performance (il fut le baron Méduse d'après une pièce de Satie montée par Cage au Black Mountain College en 1948) est plus que jamais présent dans la pensée des artistes contemporains.

L'année 1968 marqua une transition pour moi. Je l'ai passée à Trans-Canada Musique Service, producteur et distributeur de disques où je faisais des inventaires, et des livraisons à l'occasion. L'album de John Lennon et Yoko Ono posant nus venait de paraître (*Unfinished Music No. 1: Two Virgins*), enveloppé dans un papier d'emballage brun et causait une véritable commotion en tant que geste audacieux, provocateur et donc censuré à l'époque. Nous venions de le recevoir. Je le plaçais en stock, sur les tablettes. C'était un objet à part, inhabituel, étonnant. J'ignorais tout du passé Fluxus de Yoko Ono à ce moment-là, en 1968. Elle s'était pourtant déjà produite à Montréal comme artiste du son dès 1961, à l'invitation de Pierre Mercure et, bien sûr, elle devait y revenir en 1969 pour son célèbre *bed-in* avec John Lennon, au Reine Elizabeth^[26].

De 1969 à 1971, j'ai été disquaire, dirigeant le premier magasin de disques spécialisé en jazz à Montréal, The Warehouse, situé au troisième étage d'un immeuble de la rue Sainte-Catherine, coin Crescent (succursale du Record Cave). C'était de fait un entrepôt ouvert au public et rempli

[24] Raymond Gervais. *Installations 1987-1988*, Montréal, Galerie Chantal Boulanger, 1988. Le catalogue documente l'installation *Re : Henri Rousseau, le tourne-disque et la récréation du monde* de même que *L'enclos de verre*.

[25] Iannis Xenakis, *Polytope*, avec l'ensemble Ars Nova, ORTF, sous la direction de Marius Constant (Erato, 1969). Concernant Expo 67, on pourrait ajouter ici un disque représentatif de l'esprit qui y régnait : l'album Columbia *The Medium is the Massage* de Marshall McLuhan, paru à la même époque (cf. Ubuweb).

[26] Le thème de la nudité en art n'était pourtant plus un tabou depuis longtemps, mais impliquant ici des stars de la musique pop, sur un multiple à diffusion de masse, c'était autre chose, semble-t-il. Ce disque très célèbre, *Unfinished Music No. 1: Two Virgins*, a été réédité en format compact (avec camouflage). Et le récit de leur *bed-in* raconté par Dominic Cobello est paru ici : *Bed-In Story : Une semaine avec John Lennon et Yoko Ono*, Montréal, H.M.H., 2008. Cette problématique de l'intimité sur la place publique est à mettre en vis-à-vis avec le spectacle *Paradise Now* du Living Theatre vu à Montréal, sur film, en 1970.

p. 84-87

de disques en solde, pour la plupart, albums mono ou fins de série, fonds de magasins ou de distributeurs en liquidation, collections privées parfois, etc. On y vendait des disques de jazz surtout, mais aussi des classiques contemporains et des musiques traditionnelles du monde^[27]. Les musiques d'artistes beaucoup plus rares à l'époque étaient introuvables à Montréal. Si je mentionne cela ici, c'est que je considère le magasin de disques comme une sorte de « galerie » où on peut voir des « œuvres » et socialiser, de même qu'un marché où on peut les acheter. Nous sommes aujourd'hui devenus conscients que la phonographie, via la pochette et le disque comme objets design, constitue un art visuel en soi, désormais commenté et documenté dans une foule d'ouvrages spécialisés. Le disque, depuis le début de ma recherche en art, occupe une place très importante dans mon travail, plus particulièrement sa pochette comme médium artistique. Plusieurs de celles-ci ont déjà servi de supports à des œuvres contemporaines signées, par exemple Bridget Riley ou Lee Friedlander, Robert Longo, Josef Albers, Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Franz Kline, Gerhard Richter, Sol LeWitt, et bien d'autres encore, sous forme de reproductions sinon de créations. Ce sujet, très vaste, est à peine esquissé ici. J'ai eu l'occasion d'y réfléchir pour une exposition dont je fus commissaire à Dazibao en 2001, soit **Phono Photo** portant sur les rapports entre le disque et la photo comme multiples^[28]. Dans la foulée de cette expérience très stimulante pour moi (et qui réunissait Christian Marclay, Roman Opalka, Rober Racine, Michael Snow, David Tomas et Richard-Max Tremblay), j'ai amorcé d'autres projets apparentés, soit *Phono peinture*^[29], *Phono sculpture* et *Phono littérature*, que j'espère bien réaliser un jour.

p. 186-187

En 1970, j'ai effectué mon premier voyage à New York en compagnie d'un ardent spécialiste du jazz, musicologue, musicien et pédagogue, Andrew Homzy^[30]. Le jazz donc, encore et toujours, disques et concerts, était au cœur de cette aventure. J'en ai alors profité pour suivre la Jazzmobile^[31], petite scène ambulante qui se déplaçait de quartier en quartier pour amener le jazz aux gens, dans la rue, au quotidien. Souvenir inoubliable pour moi.

[27] Le Warehouse n'était pas un magasin de disques comme les autres. Il s'apparenterait plutôt à ces « Independent Record Shops » documentés dans le livre récent *Old Rare New*, Londres, Black Dog Publishing, 2008.

[28] Raymond Gervais, *Phono Photo*, Montréal, DAZIBAO, 2001.

[29] Le projet *Phono peinture* nous rappelle qu'à l'origine de l'enregistrement sonore, on croise Francis Barraud, peintre de Nipper, le petit chien qui écoute la voix de son maître, objet du tableau qu'il devait repeindre sans fin, tout au long de sa vie, telles des répliques à l'image des disques que produisait en série l'industrie naissante du gramophone.

[30] Rappelons l'implication non négligeable d'Andrew Homzy dans la redécouverte d'une œuvre majeure de Charles Mingus, *Epitaph*, créée en 1989 et disponible sur disque et en DVD (Eagle Rock Ent., 2009).

[31] Fondée en 1964 par le pianiste Billy Taylor, la Jazzmobile existe toujours à New York aujourd'hui ; elle a son propre site Web.

Pour un Montréalais, un artiste, la grande ville mythique la plus proche a toujours été New York. Il y a, par l'art, la danse et la musique, une histoire de proximité à raconter unissant Montréal et New York. Jeanne Renaud et Françoise Sullivan affiliées aux automatistes y ont séjourné dès les années 1940. Paul-Émile Borduas y vécut de 1953 à 1955 et Charles Gagnon de 1955 à 1960. J'ai le souvenir d'une virée à New York avec l'équipe de *Parachute* pour y entendre l'opéra *Einstein on the Beach* de Philip Glass, Bob Wilson et Lucinda Childs en novembre 1976 au Metropolitan Opera. Ces artistes formaient un trio emblématique de ce qui nous animait à l'époque^[32]. New York, c'était déjà Varèse et Duchamp, soit l'avant-garde de jadis, quand cette expression avait encore du sens. Et Varèse, que les créateurs d'ici allaient visiter rue Sullivan dans Greenwich Village, avait été l'ami de Claude Debussy. Aussi, lorsque j'ai installé plus tard, en 1989, ma pièce *Claude Debussy regarde New York* (1989), au 49^e Parallèle, il y avait là, pour moi, un certain écho poétique réunissant Paris et New York, par-delà l'espace et le temps^[33].

C'est également en 1970 que j'ai fait la connaissance de Brian Barley, musicien de jazz originaire de Sarnia en Ontario (tout comme R. Murray Schafer), saxophoniste, clarinetiste, avec lequel j'ai partagé un appartement, rue Napoléon, durant près d'une année. C'était un grand improvisateur, mort prématurément à Toronto, à l'âge de vingt-huit ans. Je ne peux raconter tout son parcours ici, faute d'espace, mais il est certain que le fait de côtoyer au jour le jour un artiste engagé a été extrêmement formateur pour moi. Le trio de Barley avec Claude Ranger à la batterie et Michel Donato ou Daniel Lessard à la contrebasse est passé à l'histoire ici, depuis^[34]. Je me souviens que Brian écoutait, sur disque, *November Steps* de Toru Takemitsu, enregistré par le Toronto Symphony Orchestra sous la baguette de Seiji Ozawa, œuvre confrontant l'Orient et l'Occident et qu'il aimait beaucoup. Or, j'étais loin d'imaginer à l'époque que ce même Takemitsu était un ami du peintre Charles Gagnon auquel il avait déjà rendu visite à Montréal, en 1968. Art et musique donc, ici et encore. Brian aimait beaucoup aussi un autre disque, de Iannis Xenakis cette fois-ci, et en particulier l'œuvre « Eonta » avec Yuji Takahashi au piano. La pochette de cet

[32]

Einstein on the Beach est disponible sur disque en deux enregistrements : le premier paru en 1979 sur Tomato Records/CBS et le deuxième en 1993, en un coffret de trois CD chez Nonesuch. La présence de la chorégraphe Lucinda Childs rappelle l'importance que la nouvelle danse allait prendre dans le contexte de l'art contemporain. *Parachute* publiera, par exemple, en 1978, des articles sur Trisha Brown, Simone Forti et Yvonne Rainer.

[33]

La première version de mon installation *Claude Debussy regarde New York* en 1989 (intégrant du son de la radio locale) est devenue à Montréal en 1990 *Claude Debussy regarde l'Amérique*, œuvre silencieuse désormais.

[34]

Le disque vinyle, en trio, de Brian Barley, enregistré pour Radio-Canada international en 1970, a été réédité en format compact sous l'étiquette Just A Memory en 1995. On trouve aussi des renseignements sur sa vie et sa carrière dans *Jazz in Canada: Fourteen Lives* de Mark Miller (Toronto, Nightwood Editions, 1988).

album Vanguard reproduisait, incidemment, un dessin abstrait d'André Masson. J'ai exposé à Québec^[35] une installation en hommage à Brian Barley intitulée *Oneliness* (1986), d'après le titre d'une de ses compositions. À sa mort en 1971, j'ai publié un texte l'évoquant dans la revue *Point de mire*.

Au moment où j'ai connu Barley, en 1970, c'était la crise d'Octobre à Montréal. L'ambiance était lourde, avec des militaires partout au coin des rues. Cette même année, Sun Ra se produisit au collège Dawson (fabuleux concert-performance avec les musiciens et danseurs circulant dans le public). Paul Bley, pour sa part, présentait au Black Bottom, dans le Vieux-Montréal, son audacieux *Synthesizer Show* avec Annette Peacock, véritable aventure électronique improvisée. Brian jouait en trio ; on pouvait également entendre le Quatuor de jazz libre du Québec. Bref l'avant-garde occupait, dans les marges peut-être, mais malgré tout, une place bien à elle au milieu d'un petit public de fervents adeptes, dont plusieurs artistes. Le jazz et les arts visuels ont toujours fait bon ménage.

À la fermeture du Warehouse en 1971, je suis devenu libraire à la Place Alexis Nihon, dans un Classic Book Shop. Un souvenir seulement ici pour évoquer cette expérience : nous venions, en 1972, de recevoir un petit livre de Thomas de Hartmann, intitulé *Our Life With Mr. Gurdjieff*^[36]. De Hartmann étant musicien, compositeur, cet ouvrage m'avait intrigué. Je l'ai donc lu. De Hartmann avait été membre du Blaue Reiter et avait fréquenté Vassily Kandinsky pour lequel il avait composé une musique accompagnant l'œuvre scénique *La sonorité jaune* (sorte de performance avant la lettre). Dans ce livre, tout à la fin, on donnait une adresse à New York où commander des disques de Thomas de Hartmann. J'en avais fait venir trois, des albums à tirage limité, avec le nom de *Gurdjieff* sur la pochette, en gros caractères, avec de Hartmann lui-même au piano, en solo. Une musique étrange, enracinée dans un Orient lointain et sans rapport aucun avec l'avant-garde en Occident. Quelle ne fut pas ma surprise quand, à la fin des années 1970, alors que je travaillais à un projet

[35]

Oneliness a été présentée au centre d'artistes Obscure, à Québec, en 1986, en même temps que la première version de ma performance *Piano descendant un escalier*, d'après Marcel Duchamp.

[36]

Thomas de Hartmann, *Our Life With Mr. Gurdjieff*, Baltimore (Maryland), Penguin Books, 1972 (incluant quelques photos en noir et blanc et les coordonnées pour se procurer partitions et disques de Mrs. Lois Bry, à New York). Une édition revue et augmentée est parue depuis.

d'exposition autour de l'artiste Henri Pontbriand, musicien et urbaniste (1894-1969), de découvrir dans ses papiers, à Rawdon (à moins d'une heure de Montréal), des photos le réunissant, sur place, à Thomas et Olga de Hartmann. En route pour les États-Unis où ils allaient rejoindre l'architecte Frank Lloyd Wright, les de Hartmann s'étaient installés pour un certain temps à Rawdon, où il y avait une forte communauté russe. C'était en 1951. Ici encore une fois, la musique rejoint les arts visuels, l'architecture, la vie^[37]. Autre coïncidence : mon ami Brian Barley, évoqué plus haut, lisait, en 1970, *In Search of the Miraculous* de P.D. Ouspensky^[38], disciple éminent et indissociable de Gurdjieff. Dans le cadre de mon installation-hommage à Brian intitulée *Oneliness*, j'ai utilisé, en boucle, la musique de l'« ennéagramme » de Gurdjieff-de Hartmann pour sonoriser la pièce (œuvre minimale au piano, en solo, lente, austère, extrêmement dépouillée, sans virtuosité aucune).

Je termine cette courte évocation de l'année 1971-1972 en rappelant la présence à Montréal d'un autre « gourou » de passage, associé à la musique contemporaine, Karlheinz Stockhausen. Le compositeur se produisit en concert à la salle Claude-Champagne avec ses musiciens, un événement en soi. J'y étais (au premier concert seulement, le 2 mars). Le nom même de Stockhausen était depuis longtemps synonyme d'avant-garde, de radicalité. Tous les artistes ou presque connaissaient Stockhausen, alors que Joseph Beuys était plutôt inconnu ici, en comparaison. En 1964, à New York, une œuvre scénique de Stockhausen, *Originale*, réunissant plusieurs artistes, avait suscité la controverse et fait beaucoup jaser. Allan Kaprow, Max Neuhaus, Robert Breer, Nam June Paik, Charlotte Moorman, Dick Higgins, Jackson Mac Low, Ay-O et plusieurs autres participaient à ce happening. Au même moment, dans la rue, un groupe d'artistes de New York, dont Henry Flynt, Tony Conrad et George Maciunas, dénonçait Stockhausen comme étant un « impérialiste culturel ». Je mentionne cet incident pour illustrer l'importance qu'avait déjà, à l'époque, la personnalité de Stockhausen dans le milieu des arts visuels^[39].

[37]

Sur la rencontre de Thomas de Hartmann avec Henri Pontbriand, on peut consulter le catalogue de l'exposition *Henri Pontbriand, ténor canadien*, publié par la London Regional Art Gallery, Ontario, 1984, p. 54-55. Enfin, il faut rappeler que le compositeur Pierre Schaeffer, à l'origine, en France, de la musique concrète, a été lui aussi un disciple de Gurdjieff, bien que sa musique d'objets sonores soit très différente de celle de de Hartmann-Gurdjieff.

[38]

Le classique *In Search of the Miraculous* de P.D. Ouspensky a été réédité chez Mariner Books en 2001. L'artiste Bas Jan Ader aurait emprunté à ce philosophe le titre de son livre pour son projet de triptyque *In Search of the Miraculous*, en 1975.

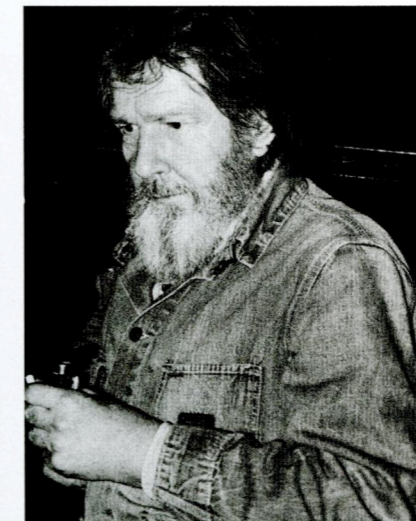
[39]

Les liens particuliers de Karlheinz Stockhausen avec Montréal sont analysés dans le numéro que *Circuit* lui a consacré : *Stockhausen au Québec*, vol. 19, n° 2 (2009). Quant à son œuvre *Originale*, la production de 1964, à New York, a été documentée dans un film d'archives : *Stockhausen's Originale: Doubletakes—The Film*, 1964-1993 (montage de 32 minutes, réalisé par Peter Moore à l'aide des 94 minutes du spectacle initial). (Cf. UbuWeb)

À l'été 1972, j'ai pris la route. J'ai quitté Montréal pour un voyage de sept mois de la Grèce au Népal en passant par Israël, la Turquie, l'Iran, l'Afghanistan, le Pakistan et l'Inde. Ce voyage m'a transformé et amené à m'engager, à mon retour, en 1973, dans le milieu artistique, musical surtout au début et débouchant petit à petit sur une pratique de performance et d'installation.

Yves Bouliane, Vincent Dionne, Michel Di Torre, Robert Marcel Lepage et moi-même avons formé une association à but non lucratif, l'Atelier de musique expérimentale (AME), voué principalement à la promotion des démarches nouvelles d'improvisation en musique. Un musicien très important pour nous, en 1973, était le guitariste Derek Bailey^[40]. Les disques Incus de sa London Musicians' Coop nous inspiraient, de même que bien d'autres musiques expérimentales trop nombreuses pour les citer toutes ici : celles des groupes d'improvisation comme AMM (avec Cornelius Cardew), MEV (avec Frederic Rzewski), Nuova Consonanza (avec Mario Bertoncini), sinon d'individus, solistes ou compositeurs d'avant-garde (liés souvent aux arts visuels) tels Max Neuhaus, Jean Dubuffet, Morton Feldman, Annea Lockwood, Meredith Monk, Robert Ashley et Alvin Lucier (du Sonic Arts Union), John Cage, bien sûr, et d'autres. L'improvisation collective distanciée du jazz était une démarche de pointe, bien en vue en 1973. La SMCQ, par exemple, avait présenté le 20 mai, à la salle Claude-Champagne, l'ensemble New Phonic Art, quatuor exemplaire de musique intuitive^[41]. L'AME y était. C'était dans l'air du temps.

Pour notre part, nous organisions aussi des concerts à petit budget, dont les tout premiers, à Montréal, de Roscoe Mitchell (de l'Art Ensemble of Chicago), de Dollar Brand (Abdullah Ibrahim), pianiste sud-africain, et de Karl Berger, directeur du Creative Music Studio à Woodstock (où enseignaient les plus grands improvisateurs du moment). Lors d'un de ces concerts marginaux, Richard Teitelbaum nous présenta sa *Threshold Music*, œuvre de performance à la limite de



John Cage, Montréal, 1973

[40]

L'œuvre de Derek Bailey sur disque et parfois sur film est bien documentée et accessible, y compris sur le Web. Certains disques Incus des années 1970 ont été réédités en CD (dont l'album majeur, *Solo Guitar*, de 1971). On peut aussi lire le poème-hommage de Paul Haines à Derek Bailey, *Off The Bribe Path* (1976), publié dans *Parachute*, n° 5 (hiver 1976), p. 31. Auteur du livret de l'opéra jazz *Escalator Over the Hill* de Carla Bley, Paul Haines expédiait ses lettres sous forme de cassettes, pratiquant ainsi une sorte de *Mail Art* sonore poétiquement très efficace.

[41]

Le New Phonic Art a gravé des disques pour Wergo en 1971 et Deutsche Grammophon en 1974.

l'audible incluant biofeedback (*brainwave music*) et taï-chi^[42]. Une telle expérience rejoint le 4'33" de John Cage (laquelle œuvre renvoie déjà aux *White Paintings* ou monochromes blancs de Robert Rauschenberg en 1951). La filiation avec les arts visuels était souvent présente, sous-jacente à ces musiques extrêmes.

En 1973-1974, l'AME a aussi réalisé, chez Vidéographe, à Montréal, une vidéo documentant diverses pratiques d'improvisation musicale ayant cours alors dans la métropole^[43]. J'ai, entre autres, tourné une séquence avec le percussionniste Vincent Dionne dans son sous-sol. Vincent avait travaillé en Europe avec les sculptures sonores des frères Baschet^[44] et cela pouvait se voir et s'entendre dans son intervention sur une grande tôle métallique suspendue. Il utilisa aussi parfois, en concert, les Mécaniques, instruments inventés par l'artiste Richard Lacroix, présentés, à l'origine, au pavillon de la Jeunesse à l'Exposition universelle de 1967.

En 1973, l'information circulait beaucoup plus lentement qu'aujourd'hui. Livres, revues et disques marginaux, d'avant-garde, étaient forcément très difficiles à obtenir^[45]. Ce qui se passait alors de radical avait une grande force d'impact vu la rareté. C'est le cas, par exemple, de la venue de John Cage à l'Université de Montréal à l'invitation de Maryvonne Kendergi et de l'Atelier-laboratoire. Cage est un compositeur qu'on associe automatiquement aux arts visuels et à Marcel Duchamp. Sa pensée a marqué beaucoup d'artistes ici tout comme l'AME^[46].

Le manifeste de l'AME est paru dans la revue *Médiart* en 1973^[47]. Ce fut l'occasion pour moi de me lier d'amitié avec son directeur, Normand Thériault. À l'époque, Normand dirigeait également l'Institut d'art contemporain qui finança certaines activités de l'AME. Il avait mis sur pied, avec Yves Robillard, l'exposition *Québec underground, 1962-1972*. Ce fut là une belle occasion de réfléchir sur les racines de l'avant-garde québécoise et son actualité toujours aussi marginale, en 1973,

[42]

Richard Teitelbaum a enregistré plusieurs albums. Cependant, sa *Threshold Music* reste une expérience à part qui n'est pas conçue pour être captée sur disque mais plutôt vécue *in situ*, dans le contexte acoustique de l'exécution de l'œuvre en question.

[43]

Ce soir on improvise : nouvelle musique au Québec, vidéo coréalisée avec Michel Di Torre et distribuée par Vidéographe, à Montréal. D'une durée de 55 minutes, elle donne à voir et à entendre Robert M. Lepage et Yves Bouliane, Tristan Honsinger, Vincent Dionne, Djazaléa, Michel-Georges Brégent, le Quatuor de jazz libre du Québec, Bernard Gagnon et d'autres participants.

[44]

L'un des albums les plus intéressants sur les sculptures sonores des frères Baschet a été édité à Vancouver. Il s'agit de *The Sounds of Sound Sculpture*, A.R.C. Publications, ST-1001, 1975. Cette anthologie produite par John Grayson et David Rosenboom comprend une brochure illustrée, documentant les cinq artistes dont il y est question. Le Aesthetic Research Centre of Canada (A.R.C.) a publié, dans les années 1970, des livres, disques et partitions liés aux préoccupations des artistes du sonore, dont *Brainwave Music* de David Rosenboom et Richard Teitelbaum (ST-1002), de même que *Pieces*, anthologie de partitions d'avant-garde, supervisée par Michael Byron et incluant *Threshold Music*

de Richard Teitelbaum (Vancouver, A.R.C. Publications, 1976).

[45]

L'expression « avant-garde » était très souvent employée dans les années 1960 et 1970 et revient donc plusieurs fois dans mon texte. *Source*, par exemple, portait le sous-titre « Music of the Avant Garde ». Cette revue capitale, fondée par Larry Austin et publiée en Californie par Composer/Performer Edition, parut de 1967 à 1973, comprenant parfois des disques et s'intéressant tout autant à l'art conceptuel et au multimédia qu'à l'expérimentation sonore. J'avais contacté cette revue au nom de l'AME en 1973 et reçu de la documentation. Une réédition des six disques vinyle produits par *Source* entre 1968 et 1971 est parue

récemment en un coffret de 3 CD sur étiquette Pogus, soit des musiques de Robert Ashley, d'Alvin Lucier, d'Anne Lockwood, etc. (sans le visuel des 11 numéros de la revue mythique cependant).

[46]

Outre l'importante présence de John Cage à l'Université de Montréal en 1973 (à laquelle on associe le souvenir de Robert Léonard), il faut mentionner aussi la venue du groupe Zaj, la même année et, au même endroit. Ce trio espagnol rattaché à la performance et à l'avant-garde sonore était formé d'Esther Ferrer, de Juan Hidalgo et de Walter Marchetti. Aussi à l'Université de Montréal, mais en 1977, le pianiste britannique John Tilbury joua, en solo, des œuvres de Cage, de Cardew et de Riley. Un très

bien qu'essentielle, vitale^[48]. Une référence obligée de l'underground à l'échelle internationale restait toujours le mouvement Fluxus, pourtant encore très mal connu ici. Chantal Pontbriand avait alors publié un texte important^[49] sur ce regroupement d'artistes dont les performances limites s'apparentaient à l'univers de la musique. D'où l'intérêt de l'AME pour Fluxus. C'est beaucoup plus tard, en 1980, que nous aurons droit, au Musée d'art contemporain de Montréal, à une exposition réunissant quelques membres de Fluxus et comprenant un concert-événement auquel participa Rober Racine.

De 1973 à 1975, l'AME se produisit au Musée d'art contemporain de Montréal, dans les galeries et les centres d'artistes (dont Véhicule Art). En 1974, l'AME, parrainé par la galerie Média, présenta, dans le cadre de *Montreal London Exchange* à la Forest City Gallery à London, en Ontario, un ensemble de documents (bandes sonores, partitions, textes, etc.). Réunie sous le titre *Music to Hear/See*, cette sélection constituait un portrait sommaire de l'avant-garde musicale à Montréal^[50]. Ce fut l'occasion pour moi de rencontrer le peintre Greg Curnoe, membre du Nihilist Spasm Band (groupe d'artistes musiciens), et de discuter avec lui. Toujours en 1974, l'AME présenta *Musiques à voir* à la Cinémathèque québécoise, à Montréal. Cette semaine de films sur la musique, organisée avec l'aide de Robert Daudelin^[51], nous permit de montrer, entre autres, des films de Mauricio Kagel^[52] (*Ludwig Van*, avec la participation de Joseph Beuys, de Dieter Roth et de Robert Filliou; *Hallelujah*) et *Pierre Mercure 1927-1966* de Charles Gagnon.

Il faut souligner l'importance capitale des films de Charles Gagnon dans le contexte des arts visuels au Québec. Durant les années 1960, il est quasiment le seul artiste ici à tourner des œuvres originales d'art filmique tout en menant une démarche engagée de peintre et de photographe^[53]. C'est un cas à part, un artiste-cinéaste qui, au Québec, préfigure le fait que presque tous les artistes aujourd'hui font de la vidéo ou du cinéma. En 1974, la projection de son film en hommage

beau concert. John Tilbury est aussi le biographe de Cornelius Cardew (1936-1981), musicien engagé et artiste contestataire (cf. *A Life Unfinished*, Londres, Copula, 2008). Concernant John Cage, rappelons le numéro que *Circuit* lui a consacré : *Québécois*, vol. 8, n° 2 (1997). Ma performance *Hommage à John Cage*, avec Malcolm Goldstein, a été présentée en 2001 dans le cadre du Festival international de nouvelle danse (FIND), à la Société des arts technologiques (SAT), à Montréal.

[47]

Médiart, n° 18 (15 septembre-15 octobre 1973), p. 9-11.

[48]

Les éditions Médiart ont publié les trois tomes du catalogue de l'exposition *Québec underground - 10 ans d'art marginal au Québec 1962-1972*, 1973.

[49]

Chantal Pontbriand, « Fluxus Atout », *Médiart*, n° 13 (janvier 1973), p. 2-9. C'est en 1963 qu'était publié, à New York, *An Anthology*, livre d'artiste essentiel réunissant La Monte Young, Fluxus et John Cage, réédité en 1969 (et que Chantal Pontbriand me fit découvrir en 1975). Il a fallu attendre 1989 pour voir paraître une anthologie Fluxus, sur disque vinyle (Florence, Zona Archives). Auparavant, en 1971, Yoko Ono avait publié un album double intitulé *Fly*, sur Apple Records, avec un design intérieur de George Maciunas et la participation de Joe Jones, autre membre de Fluxus. Enfin, à Montréal, je me souviens d'une performance-concert d'Alison Knowles à la galerie Véhicule Art, en 1977, suivie, en novembre-décembre 1980, d'une exposition au Musée

d'art contemporain de Montréal des œuvres de quelques membres de Fluxus : Ben Vautier, Dick Higgins, Robert Filliou, etc.

[50]

La contribution de l'AME à *Montreal London Exchange*, exposition de groupe composée d'artistes visuels et de musiciens, comprenait un ensemble de documents audiovisuels à consulter, réunissant Robert M. Lepage, Yves Bouliane, Michel-Georges Brégent, Richard Martin, l'Atelier-laboratoire, le Vidéographe, le Sonographe et Vincent Dionne. Quant à Greg Curnoe, son Nihilist Spasm Band devait se produire, entre autres, au Musée des beaux-arts de Montréal en avril 1981.

[51]

Musiques à voir s'est tenu du 17 au 22 juin 1974, clôturé par un concert et des films du saxophoniste Marion Brown.

[52]

Kagel est un compositeur-artiste. Ses films relèvent du cinéma expérimental et de la performance. Par ailleurs, en octobre 1974, Kagel, à l'invitation de la SMCQ, vint à Montréal présenter son propre ensemble dans une soirée décapante de théâtre musical incluant *Répertoire*, « concert scénique » de 1970.

[53]

Les quatre films de Charles Gagnon (incluant *R-69*, resté inédit jusqu'en 2009), ont fait l'objet d'un DVD et d'une publication dirigée par Monika Kin Gagnon (Montréal, Spectra/Media, 2009).

à Pierre Mercure avait suscité une certaine controverse vu la facture répétitive et systématique d'une même séquence filmée aux funérailles du compositeur et sujette à diverses manipulations. C'est peu de temps après que je devais le rencontrer pour la première fois et en discuter avec lui. Une rencontre significative pour moi^[54].

Toujours en 1974, à Montréal, deux autres événements-musique recoupant directement les arts visuels sont à signaler, soit la venue de l'Artists' Jazz Band de Toronto et la première prestation ici d'un musicien minimaliste américain, Philip Glass. L'Artists' Jazz Band, comme son nom l'indique, était un ensemble constitué d'artistes-musiciens dont faisait partie Michael Snow. Ils avaient fait paraître un album double de leur musique improvisée édité en 1973 par la Isaacs Gallery de Toronto. J'ai participé à l'organisation du concert qui eut lieu à l'auditorium de l'Université Sir George Williams. Fait important à noter, il y eut également une exposition de ces artistes après coup, au Musée d'art contemporain de Montréal, soit des œuvres de Graham Coughtry, Harvey Cowan, Terry Forster, Jim Jones, Nobuo Kubota, Robert Markle, Gerald McAdam, Gordon Rayner et Michael Snow^[55]. C'était la première fois que cette thématique des musiques d'artistes (une catégorie en soi de l'avant-garde sonore) était présentée à Montréal. Ce n'est qu'en 1978, toujours au Musée d'art contemporain de Montréal, qu'on a pu voir l'importante rétrospective de Germano Celant *Le disque, médium artistique : Du futurisme à l'art conceptuel*^[56]. Il s'agissait de fait de sa propre collection. Le petit catalogue de l'exposition mentionnait l'unique disque du genre produit alors ici, à Montréal, soit l'album *Une demi-heure* de Jean-Marie Delavalle (33 tours, édition de 100 exemplaires, 1973).

[54]

J'ai publié un premier texte sur Charles Gagnon : « Naître/N'être : Double You », *Parachute*, n° 13 (hiver 1978), p. 53-55.

[55]

La présence de l'Artists' Jazz Band à Montréal en 1974 donna lieu à deux expositions. La première eut lieu à la Bibliothèque Saint-Sulpice pendant la semaine *Musiques à voir* et montrait les neuf gravures originales de ses membres réunies en coffret. L'autre exposition, accompagnée d'un catalogue, eut lieu au Musée d'art contemporain de Montréal du 15 novembre 1974 au 5 janvier 1975, parrainée par l'Institut d'art contemporain, en collaboration avec la Isaacs Gallery de Toronto.

[56]

L'exposition se tenant du 7 septembre au 22 octobre 1978 s'accompagnait d'un catalogue bilingue produit en collaboration avec le Fort Worth Art Museum, au Texas (incluant des textes de Anne Livet et de Germano Celant).



Le Trio expansible en concert au Playwrights' Workshop, Vieux-Montréal (4 octobre 1973)
Robert M. Lepage (clarinette), Yves Bouliane (contrebasse), Vincent Dionne (percussions)

Enfin, à nouveau en 1974, Chantal Pontbriand présentait le tout premier concert de musique dite minimaliste-répétitive à Montréal, celui de l'ensemble de Philip Glass. J'ai aussi participé à l'organisation de cette soirée et j'en garde encore aujourd'hui un souvenir ébloui, vivifiant. L'affiche était signée Edmund Alleyn, un ami de Philip Glass. Celui-ci se produisait souvent alors dans les galeries ou autres lieux rattachés aux arts visuels et comptait beaucoup d'artistes parmi ses relations, dont Richard Serra, Brice Marden et Sol LeWitt (duquel un dessin orne d'ailleurs la pochette de l'album *Virgin Music in Twelve Parts* de Glass, œuvre dont ce dernier exécuta des extraits, à Montréal, en 1974). À l'occasion de ce concert, j'ai fait avec Robert M. Lepage, à Véhicule Art, une entrevue avec Glass qui allait être publiée l'année suivante dans le premier numéro de *Parachute*. Par la suite, Chantal Pontbriand organisa d'autres concerts de cette « New Music » américaine, avec Dickie Landry et Jon Gibson (de l'ensemble de Glass) en solo chacun, à Véhicule Art, puis le groupe de Steve Reich au Musée d'art contemporain de Montréal (avec une affiche de Roland Poulin), suivi de Joan La Barbara, etc.^[57]. Dans la foulée du concert de Glass, elle s'était liée d'amitié avec Chantal Darcy, instigatrice des productions Shandar à Paris, compagnie de disques hors-normes, qui n'existe plus maintenant et dont le catalogue singulier est depuis devenu légendaire. Shandar édita, à partir du début des années 1970, de disques de La Monte Young, Philip Glass, Steve Reich, Terry Riley, Charlemagne Palestine, Albert Ayler, Sun Ra et de beaucoup d'autres, à une époque où cette musique était encore peu diffusée et accessible sur disque^[58]. Chantal Darcy avait des attaches à Montréal et y venait chaque année, apportant avec elle des bandes inédites ou les dernières parutions sur Shandar. Et c'était chaque fois une petite révélation. Elle avait aussi une galerie à Paris, rue Mazarine, où je me suis procuré la première édition sur disque des musiques de Marcel Duchamp. Bien que conçues en 1913, ces musiques avaient dû attendre des décennies avant de pouvoir rejoindre leurs auditeurs potentiels, dont le milieu des artistes. Publié en 1976, cet album double nous donne une idée de la rareté des musiques d'artistes historiques sur disque et en concert, à l'époque^[59]. Plus tard, on aura cependant l'occasion d'entendre cette musique de Marcel Duchamp en direct, au Musée des beaux-arts de Montréal.

[57]

Les affiches des concerts de Philip Glass à l'époque étaient signées Richard Serra, Jean Dupuy, Barry Le Va, Brice Marden, Bob Wilson, Sol LeWitt, etc. On a pu revoir, à Montréal, en différé cette fois, l'ensemble de Philip Glass, au Musée des beaux-arts, en 1978, dans le cadre des projections de l'exceptionnelle série de vidéos de Robert Ashley : *Music with Roots in the Aether*, portant sur sept compositeurs/interprètes majeurs de la scène américaine, soit Alvin Lucier, David Behrman, Gordon Mumma, Pauline Oliveros, Terry Riley, Robert Ashley lui-même et Glass déjà nommé. Ces vidéos d'art-musique ont eu une certaine influence sur les artistes, à l'époque.

[58]

Shandar, compagnie de disques de Chantal Darcy, fait l'objet de deux entrées principales sur le Web : une première apparition sur Wikipédia résumant son parcours de 1970 environ à sa fermeture vers 1980 ; une deuxième recensant toute la discographie, avec un bref historique et la reproduction des pochettes d'origine, informations compilées par Ed Maurer.

[59]

L'album vinyle *The Entire Musical Work of Marcel Duchamp*, interprété par le S.E.M. Ensemble sous la direction de Petr Kotik, est paru en 1976, sur étiquette Multipla, à Milan. Une nouvelle parution, en format compact, titrée *Music by Marcel Duchamp*, a été publiée à Berlin, par Edition Block, en 1991, en collaboration avec la Paula Cooper Gallery, à New York.

En 1975, j'effectuai un court séjour, durant l'été, à Carignan, près de Montréal, où j'amassai la documentation visuelle et sonore devant servir plus tard, en 1977, à la présentation de ma performance intitulée **Carignan : circuit-les-ponts** dans le cadre de l'événement *03 23 03 — Premières rencontres internationales d'art contemporain Montréal 1977*^[60]. Puis je réalisai avec l'appui du Vidéographe ma première et unique vidéo personnelle à ce jour, **Commencer par / jusqu'à toute fin correspond** (avec, entre autres, la participation de mon ami philosophe Jean Papineau). C'est, pour résumer un peu vite, une œuvre sur la question du double, le musicien et son instrument, ici une clarinette basse. Dans ce travail se concrétise, il me semble, pour la première fois, le passage graduel du sonore au visuel. Je faisais déjà de la musique improvisée avec des amis, en trio^[61], mais la vidéo, c'était autre chose, un objet visuel en partie composé, scénarisé *in situ* et monté après coup. Un point de départ pour moi^[62].

Au même moment se tenait, à Montréal, l'exposition *Québec 75* organisée par Normand Thériault et pour laquelle j'avais préparé un programme complémentaire de concerts qui ne purent avoir lieu faute de subventions. L'exposition donna lieu à un entretien avec Normand Thériault, publié dans le premier numéro de *Parachute*^[63]. L'avènement de *Parachute* a constitué, bien sûr, un temps fort de cette année 1975. C'est à la demande de Chantal Pontbriand que j'ai joint les rangs de la revue. Chantal voulait, dès le départ, que la musique y occupe une place importante. Il y aurait une anthologie très intéressante à produire, je crois, uniquement à partir des pages « musique » de *Parachute* sur une période de trente ans. C'est dans le numéro 3, en 1976, que j'ai écrit mon premier texte sur une musique d'artiste, celle du fascinant album double de Michael Snow, paru sur étiquette Chatham Square : *Musics for Piano, Whistling, Microphone and Tape Recorder*. J'avais assisté, l'année précédente, à plusieurs projections de sa rétrospective à la Cinémathèque québécoise, ce qui m'avait sûrement préparé à l'écoute de ses œuvres sonores conceptuelles interrogeant le langage, la perception^[64].

[60]

La manifestation *03 23 03 — Premières rencontres internationales d'art contemporain Montréal 1977* a fait l'objet d'un catalogue publié conjointement par *Médiart* et *Parachute*, à Montréal, en 1977. On y retrouve, entre autres, le scénario de ma performance *Carignan : circuit-les-ponts* et la proposition conceptuelle *Sculpter un espace par le son*, d'après une sculpture de Roland Poulin.

[61]

Raymon Torchinsky au saxophone alto et Bryan Highbloom au saxophone ténor formaient avec moi le « trio anonyme », un groupe d'improvisation.

[62]

En 1975, durant six mois, j'ai enseigné la musique dans une école primaire, à Montréal, avec mon ami Bryan Highbloom, dans le cadre du projet « Sound Awareness » (incluant une introduction à l'art de la performance et à l'improvisation). C'est peu de temps après que j'ai réalisé *Commencer par / jusqu'à toute fin correspond*, vidéo distribuée par Vidéographe, à Montréal.

[63]

« Québec 75 : Une stratégie », entretien avec Normand Thériault par Chantal Pontbriand et France Morin, *Parachute*, n° 1 (octobre-novembre-décembre 1975), p. 4-7. Dans ce premier numéro de *Parachute*, il faut souligner la présence de l'artiste-musicien Cioni Carpi avec son œuvre photographique *Les transfigurations* et celle de John Heward, peintre et sculpteur, devenu depuis les années 1980 l'un des artistes-musiciens les plus impliqués ici comme ailleurs, avec plusieurs disques marquants à son actif. Rappelons que Carpi était déjà présent à Montréal en 1961, en tant que participant à la célèbre *Semaine internationale de musique actuelle* organisée par Pierre Mercure (avec son œuvre

Point et contrepoint).

Symboliquement donc, ici pour moi, il fait le lien entre l'avant-garde en 1961 et les objectifs de *Parachute* en 1975.

[64]

La présence de Michael Snow à Montréal en 1975, à la Cinémathèque québécoise, a donné lieu à la publication d'une brochure : *Michael Snow : Rétrospective*, mars 1975 (incluant un entretien et des textes de Jean-Pierre Bastien). Onze films avaient été projetés alors, dont le fascinant *One Second in Montreal*, de 1969. On se souvient aussi de cette photo réunissant Michael Snow, Bruce Nauman, Richard Serra et Jim Tenney pour l'exécution de *Pendulum Music* de Steve Reich au Whitney Museum à New York, en 1969.

p. 32-35

L'année 1976 marque pour moi la fin de ce passage du sonore au visuel avec une première installation et une première performance. **12 + 1 =**, ma pièce pour treize tourne-disques automatiques jouant simultanément fut présentée à la galerie Média, à Montréal, durant l'été. Ce dispositif installé sur une table permettait de diffuser treize disques différents en même temps via quatre énormes haut-parleurs disposés dans l'espace. Chaque version avait un thème précis et jouait non-stop, donnant lieu à une masse sonore complexe impossible à imaginer, à composer autrement. On voyait ce qu'on entendait et inversement, un jeu d'équivalences entre le fonctionnement visuel de cette « machine à composer » et la résultante sonore audible.

p. 39

Enfin **Roche** est une performance que j'ai exécutée au Musée des beaux-arts de Montréal lors de *Forum 76*. Je jouais pour l'essentiel avec une roche à l'intérieur d'un piano, d'après une notation minimale, plus ou moins répétitive selon les manipulations. Ici, encore, on « voyait la musique » au sens où la simplicité du geste et son résultat acoustique correspondant accentuaient ce jeu d'équivalences entre le visuel et le sonore^[65].

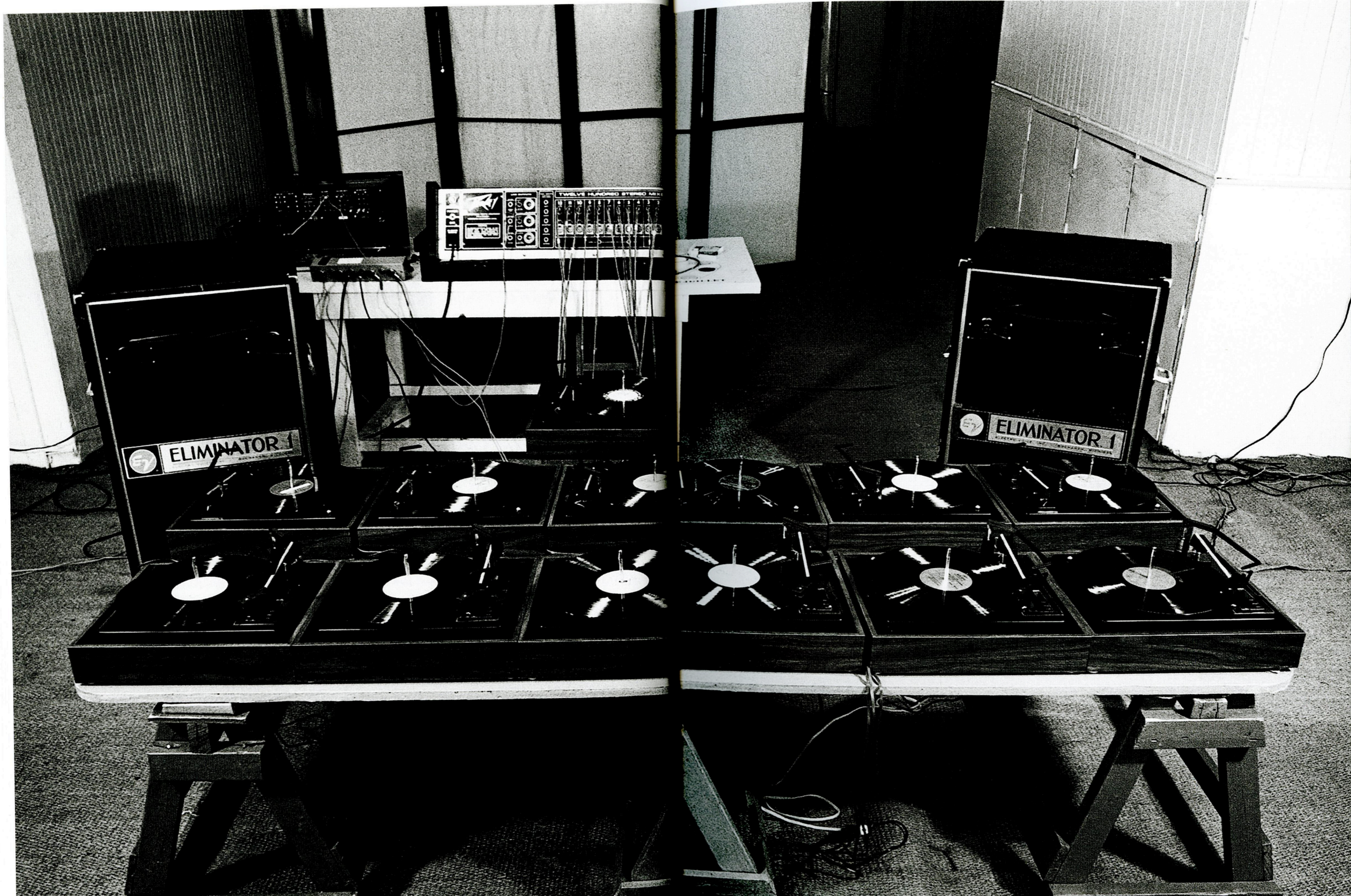
Par la suite, de 1976 à aujourd'hui, j'ai réalisé plusieurs installations où j'ai graduellement éliminé le son audible du travail. Le « son visuel » a pris la relève définitivement à partir de 1990.

Tout ce monde sonore générateur de contenu visuel, évoqué depuis le début, est ce qui m'a formé comme artiste et fourni les éléments constitutifs de ma pratique sonore-silencieuse actuelle.

[65]

Des notes sur la vidéo, *Commencer par / jusqu'à toute fin correspond*, de même que sur l'installation *12 + 1 =* et la performance *Roche* sont contenues dans l'ouvrage intitulé *Puisqu'à toute fin correspond*, entretiens de Nicole Gingras avec Raymond Gervais, Montréal, Éditions Nicole Gingras, 2007.

Étrangement, alors que ce texte portant sur la relation entre le visuel et le sonore se termine, je réalise que je n'ai pas mentionné la toute première exposition marquante pour moi en tant que spectateur-regardeur. Il s'agit d'une présentation solo de Georges Rouault à la Place Ville Marie, à Montréal, en 1965, parrainée par le Musée d'art contemporain de Montréal, alors naissant. Il est vrai que les liens de Rouault à la musique sont assez ténus. Il y a bien cette collaboration avec Serge Prokofiev (*Diaghilev, Balanchine et les Ballets russes*), en 1929, pour *Le Fils prodigue*. Mais de fait, quelle musique correspond à l'art cru, sans artifice, de Georges Rouault ?



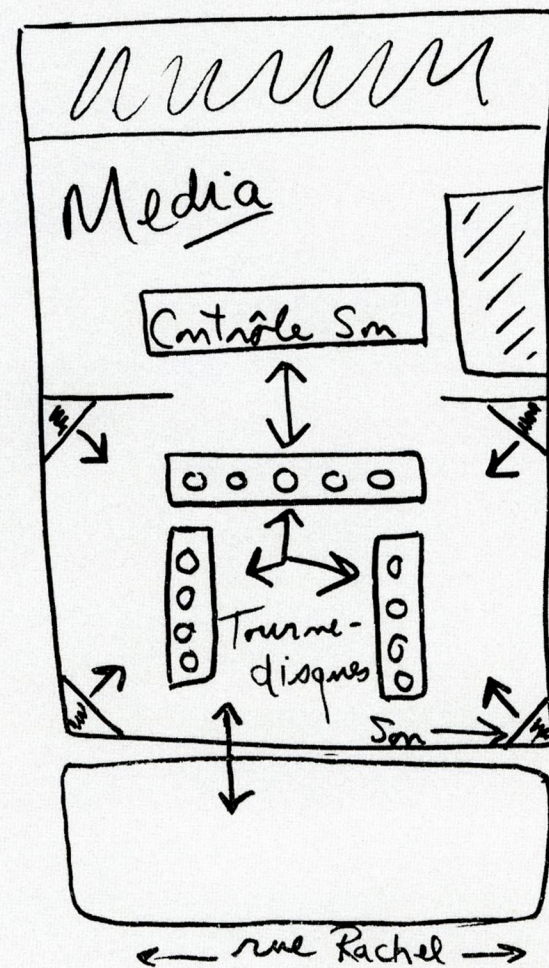
Il va de soi que je ne cherche aucunement à dénigrer par l'utilisation que j'en fait ces musiques, lesquelles se suffisent déjà à elles-mêmes. En les utilisant hors contexte, je les resitue afin d'obtenir un résultat spécifique et impossible à réaliser autrement.

Les 7, 8 et 9 juillet, je réaliserai quatre versions différentes de cette pièce, soit a, b, d et f.

Je remercie Brice Courtois pour son assistance technique indispensable. Aussi Michel Décarie, Jean Papineau et l'Alternatif-disques pour certains disques utilisés.

Cette pièce est dédiée à mes amis Jean Papineau et Christiane Charette.

Raymond Gervais,
le 4 juillet 1976.



TROIS CONCERTS DE MUSIQUE IMPROVISEE ET COMPOSEE
THREE NEW MUSIC CONCERTS
FORUM 76
MUSEE DES BEAUX-ARTS DE MONTREAL
MONTREAL MUSEUM OF FINE ARTS
Auditorium Maxwell Cummings Auditorium

renseignements / information : (514) 285-1600
billet / contribution : \$2.00

1 RAYMOND GERVAIS / YVES BOULIANE / RAYMOND TORCHINSKY / TREVOR FERRIER
Mardi le 19 octobre à 20h30
Tuesday October 19, 8:30 pm

RAYMOND GERVAIS

Roche (1976)
roche et piano - Raymond Gervais
stone and piano - Raymond Gervais

Bryan Highbloom: a solo composition (1975)
instrument au choix de l'exécutant Bryan Highbloom
et bande magnétique
any instrument chosen by the performer Bryan Highbloom
and tape

Together - To gather (1976)
deux extraits, deux saxophones alto, congas -
Trevor Ferrier, congas, Raymond Gervais, sax alto
Raymond Torchinsky, sax alto
Trevor Ferrier, congas, Raymond Gervais, alto sax
Raymond Torchinsky, alto sax

YVES BOULIANE

La source(doux murmures) (1976)
voix, eau, feuilles et brindilles - Marshalore
voice, water, leaves and twigs - Marshalore

Ilots (1976)
pour un minimum de trois instrumentistes,
sources sonores au choix
for a minimum of three instrumentalists,
choice of sound sources

RAYMOND TORCHINSKY

saxophone alto et clarinette basse
alto saxophone and bass clarinet

TREVOR FERRIER

congas et saxophone soprano
congas and soprano saxophone

Blue skies (1976)
Ballad (1976)
Construction on "Tauhid" (1976)
A Latin Idea (1976)
Mood Piece (1976)
Africa (1976)
en duo / duet

verso
reverse

TROIS CONCERTS DE MUSIQUE IMPROVISEE ET COMPOSEE
THREE NEW MUSIC CONCERTS
FORUM76
MUSEE DES BEAUX-ARTS DE MONTREAL
MONTREAL MUSEUM OF FINE ARTS
Auditorium Maxwell Cummings Auditorium

renseignements / information : (514) 285-1600
billets / contribution : \$2.00

2 METAMUSIC / TED DAWSON / MUD
Vendredi le 22 octobre à 20h30
Friday October 22, 8:30 pm

METAMUSIC
Kevin Austin, Eric Brown,
Bob Gray, Harold Kilianski,
Karin Kloppenburg, Barbara
Laufer, David Sutherland

The Organ Concerto by Glinka B. Blinkaermann
(1973)

trois synthétiseurs, instruments à
percussion, violons, jouets
three synthesizers, percussion
instruments, violins, toys

TED DAWSON

Chameleon (1974-75)
solo de flûte amplifiée dédié à
Jonathan Bayley, soliste
amplified flute solo dedicated to
Jonathan Bayley, soloist

The Clouds of Magellan (1976)
binaural tape

MUD

Andrew Culver, Charles de
Mestral, Claudette Jetté-
Dostie, Pierre Dostie, Chris
Howard, William Miller,
Linda Pavelka, Benoît
Sarrazin

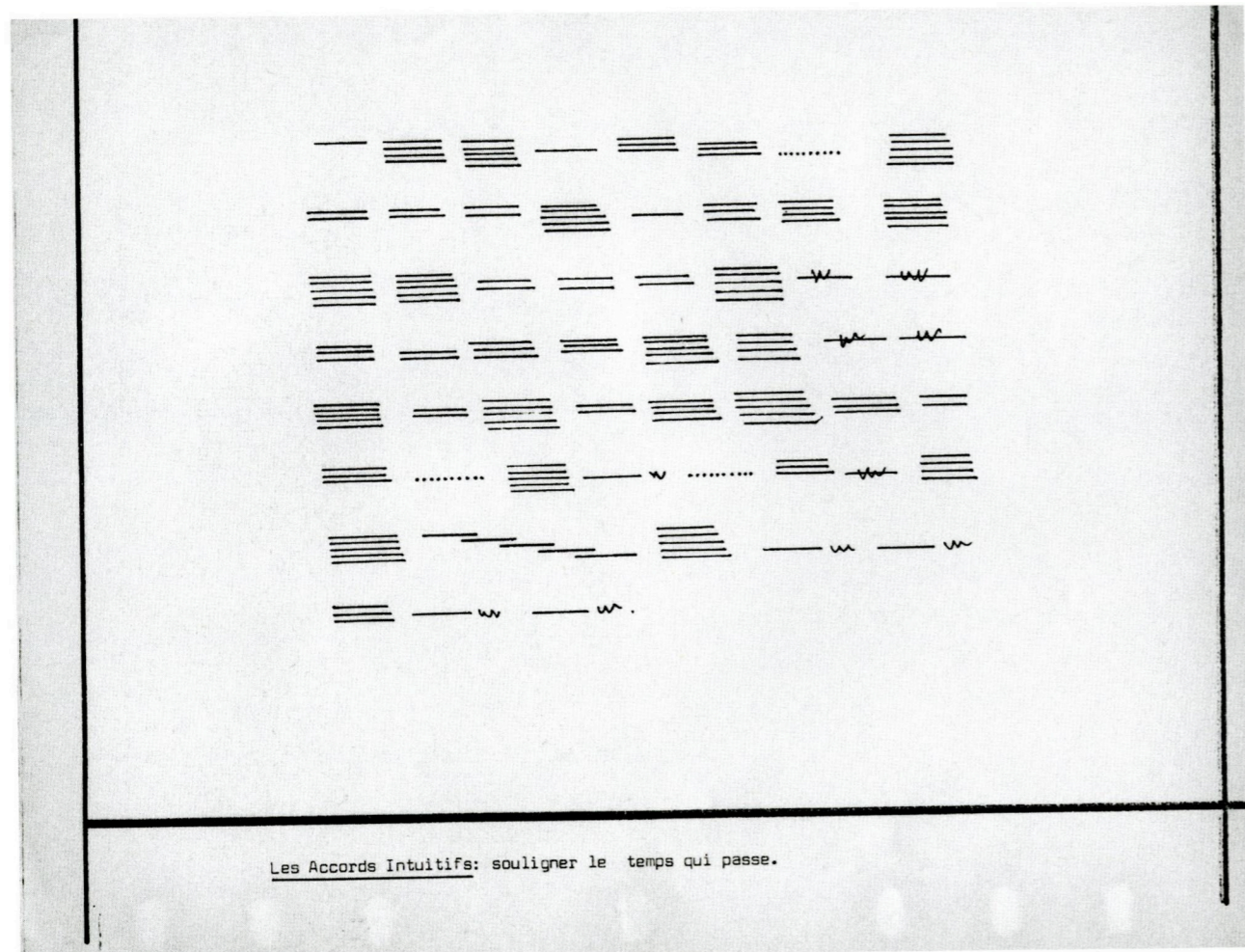
improvisation sur plaques d'acier,
tambour à cordes, cloche hydraulique
improvisation using steel sheets,
Hum-Drum, Hydro-Chime and other
instruments made by the musicians

3 MICHAEL SNOW / LARRY DUBIN / NOBUO KUBOTA
Samedi le 30 octobre à 20h30
Saturday October 30, 8:30 pm

MICHAEL SNOW
piano et trompette
piano and trumpet

LARRY DUBIN
percussions
drums

NOBUO KUBOTA
saxophones
saxophones

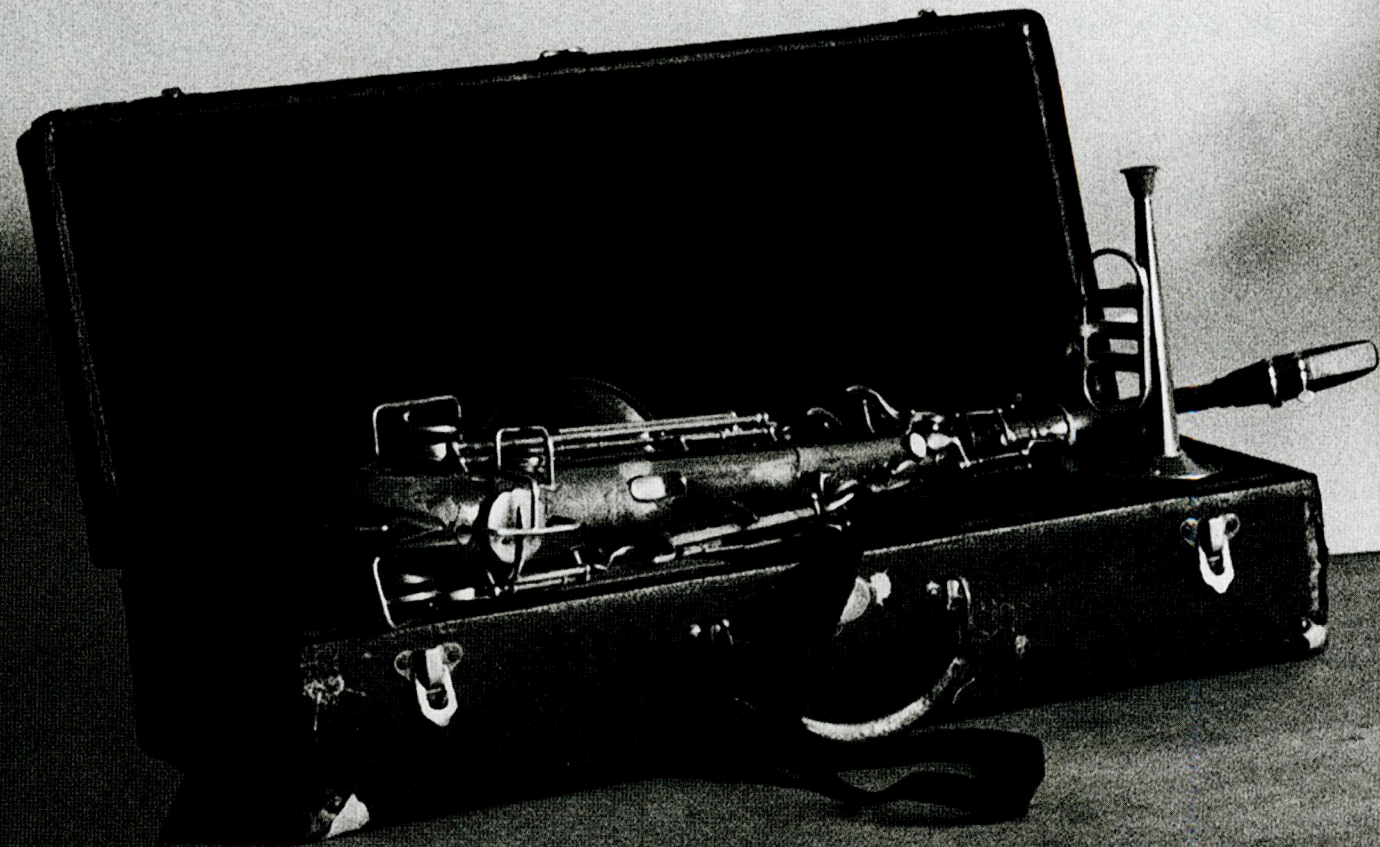


Les Accords Intuitifs: souligner le temps qui passe.

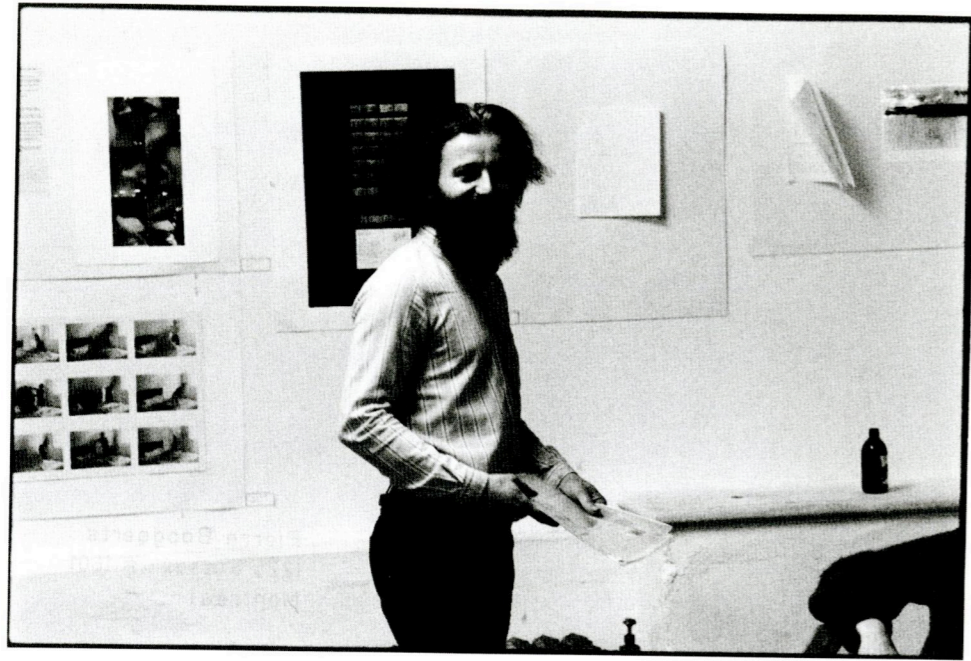
<p>1.</p> <p>1) Do (t, c, p) 2) p, t, f, c 3) ai 4) Do* (t, c, p) 5) p, v, c</p>	<p>2.</p> <p>1) p, v, f 2) re.....(10) 3) ai 4) t, f 5) p, f</p>	<p>3.</p> <p>1) p, t 2) ai 3) re (t, c, p) 4) t, v, c 5) p, v, c, f</p>	<p>4.</p> <p>1) ai 2) ai 3) ai 4) p, v 5) v, t</p>
<p>5.</p> <p>1) t, c 2) ai 3) Do (f, v, p) $\underline{\underline{v}} = c$ 4) Do* (f, v, p) $\underline{\underline{v}} = t$ 5) p, t, f</p>	<p>6.</p> <p>1) v, c 2) t, v, f 3) t, f, c 4) ai 5) p, t, f, v</p>	<p>7.</p> <p>1) re (t, c) $\underline{\underline{v}} = p$ 2) do (t, c, p) $\underline{\underline{v}} = v$ 3) ai 4) v, f 5) ai</p>	<p>8.</p> <p>1) f, c 2) t, v, f, c 3) ai 4) p, v, t 5) p, c</p>
<p>9.</p> <p>1) p, t, c 2) do* (10) 3) ai 4) do* (t, c, p) $\underline{\underline{v}} = t$ 5) do (10)</p>	<p>10.</p> <p>1) f, v, c 2) re (t, c, p) $\underline{\underline{v}} = f$ 3) p, t, v, c 4) ai + répéter chaque note de l'accord 5) ai</p>	<p>11.</p> <p>1) do (v, f, p) $\underline{\underline{v}} = v$ 2) do* (v, f, p) $\underline{\underline{v}} = f$ 3) p, f, c 4) re (t, c, p) $\underline{\underline{v}} = c$ 5) do (t, c, p) $\underline{\underline{v}} = p$</p>	<p>p = percussion v = violon t = trombone f = flute c = contrebasse</p> <p>ai = accord intuitif (soutenu) $\underline{\underline{v}}$ = unisson coupé d'une intervention minimaliste $\underline{\underline{v}}$ = unisson suivi d'une intervention minimaliste = unisson pointillé $\underline{\underline{v}}$ = unisson</p>



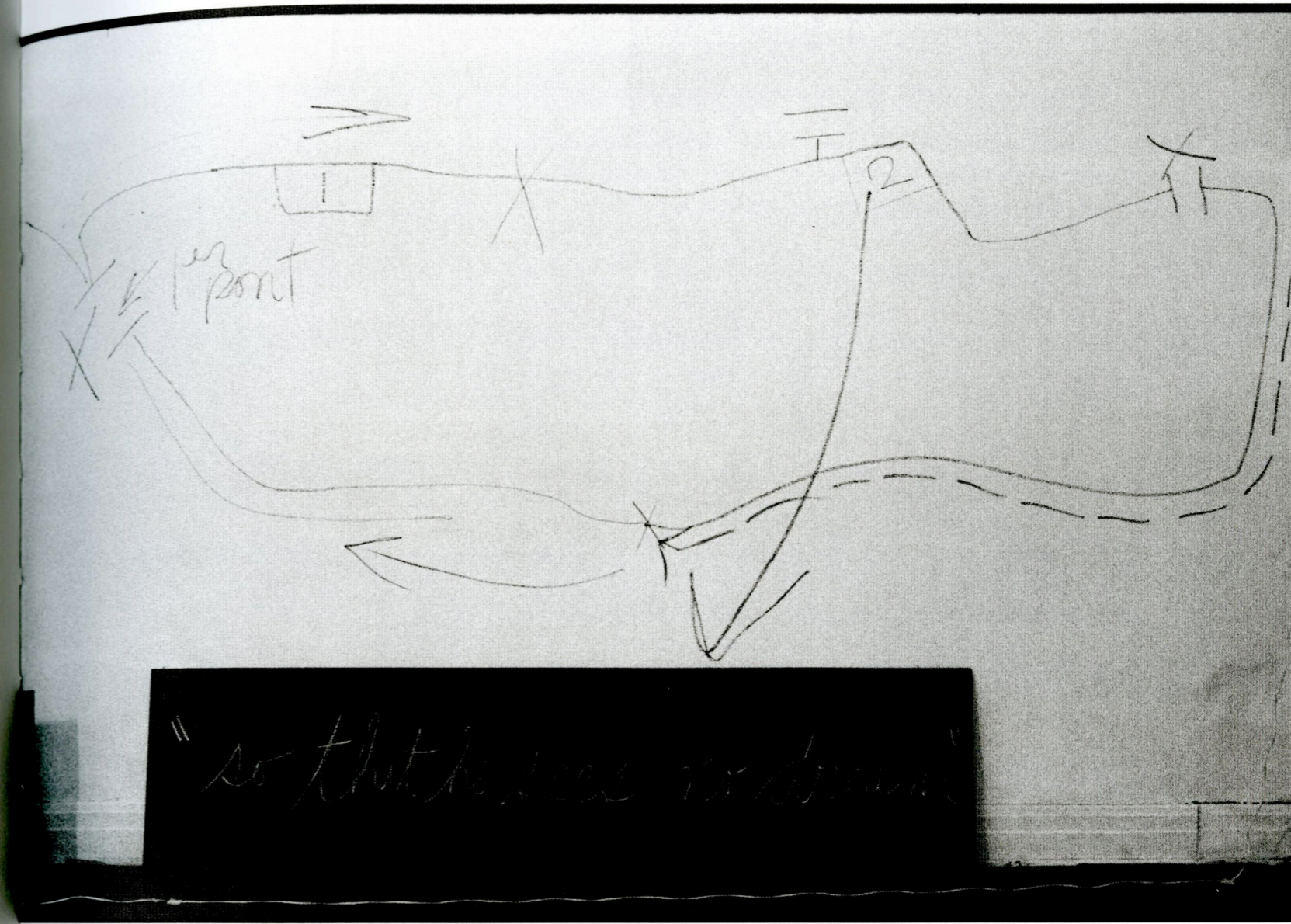








Carignan : circuit-les-ponts, 1977, performance, 03 23 03 — Premières rencontres internationales d'art contemporain Montréal 1977 (mars 1977 / March 1977)



Nous vivons aujourd'hui au bord de la mer. 1977-1981, performance,
Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, 1977 (détail) / performance,
National Gallery of Canada, Ottawa, 1977 (detail)

48



Parachute, n° 11, été 1978 (1^{re} de couverture), numéro dans lequel on retrouve
« La musique et la mer » de R.G.; photo de la couverture : Nicole Boogaerts /
Parachute, no. 11, Summer 1978 (cover), issue including "La musique et la mer"
by R.G.; cover photo: Nicole Boogaerts

49

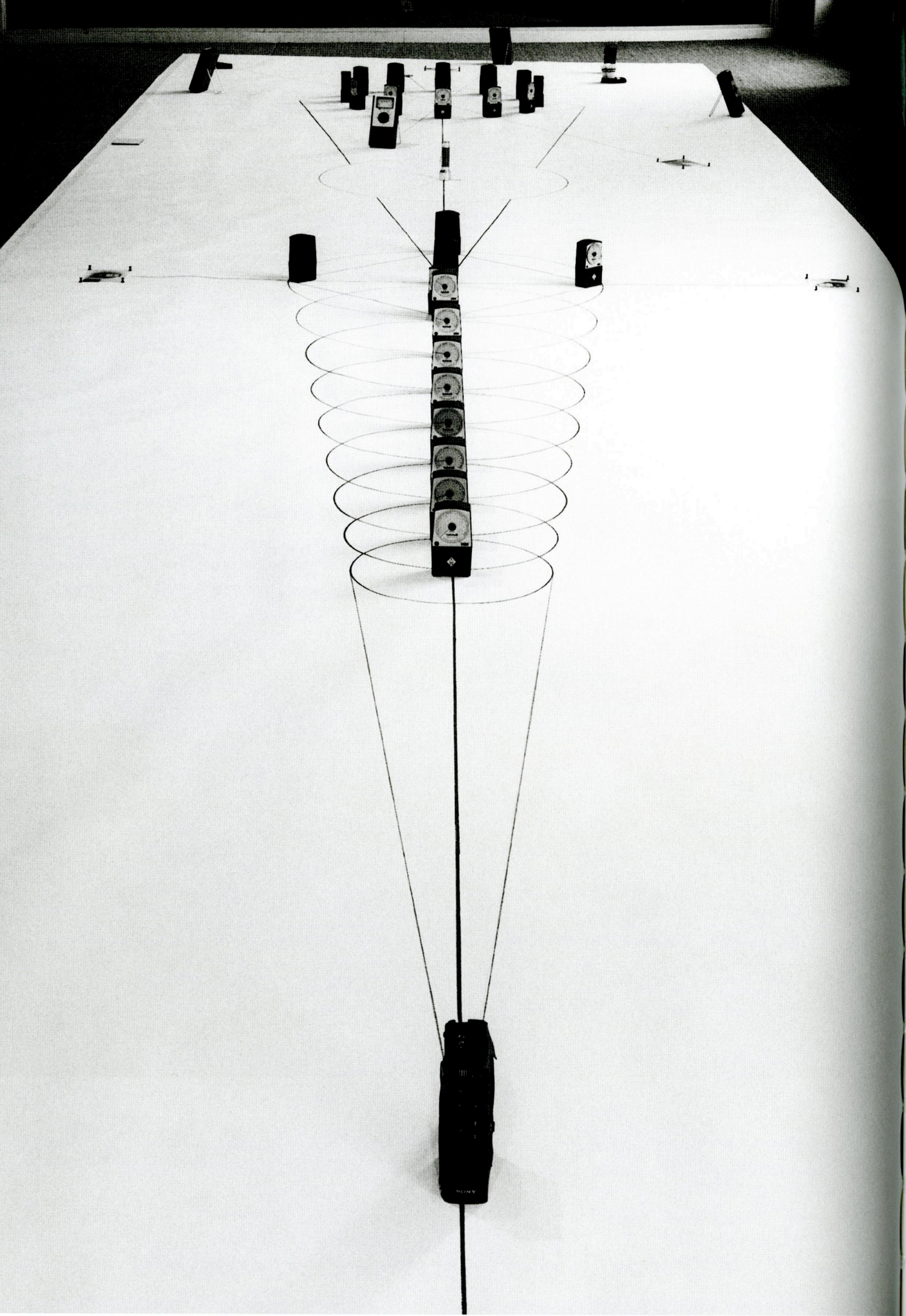
PARACHUTE

\$2.50 ÉTÉ 1978

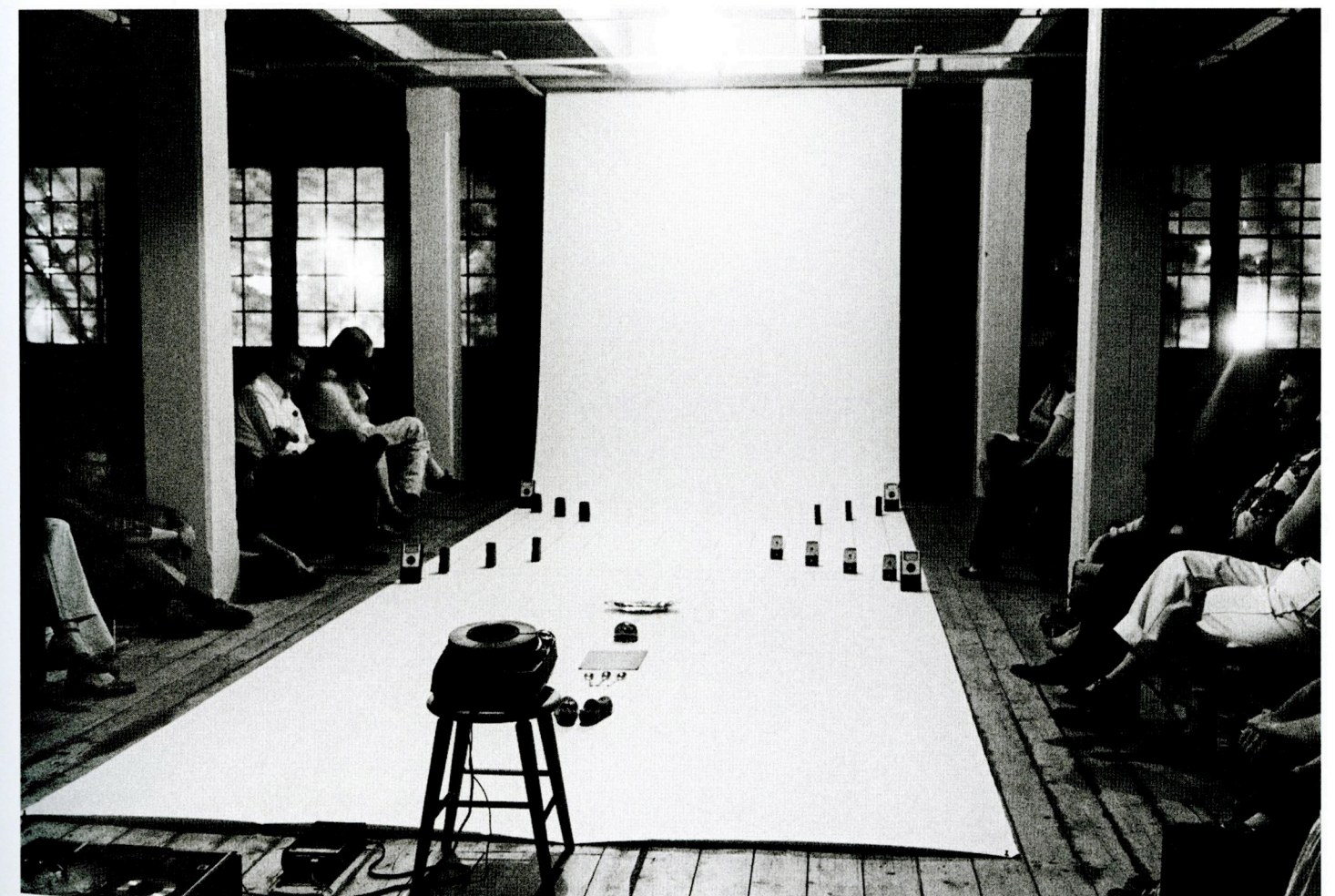


11





La maison, 1980, performance, Forest City Gallery, London, Ontario
(22 mai 1980 / May 22, 1980)





Until the mid-1970s, I was associated primarily with the world of music, whereas today I am considered a visual artist. This text will attempt to explain how the transition from one world to another, one identity to another, took place (although the realms of hearing and sight clearly overlap).

p. 10-11

Beginning in 1973, my work with music was presented at sites associated with the visual arts: galleries, artist centres, museums. My first video, **Commencer par / puisqu'à toute fin correspond** [to begin with/since every end is followed by] (1975), represented a break with the past, and although the ensuing works—performances and installations—all included sound until the late 1970s, the visual elements gradually took on increasing importance, prefiguring works that would relate to sound, but without sound.

To better illustrate this trajectory, it is perhaps best to return, to the earliest sources of my art. My father's passion for media technology—records, radio, television—had a profound impact on me. He sometimes spoke to me about Guglielmo Marconi, and the image of this radio pioneer at Signal Hill, in Newfoundland, in 1901, waiting to hear the letter "S" in Morse code in his headset from across the ocean, still fascinates me to this day. This memory, in fact, marks the beginning of a conceptual art that explores the possibilities of this open letter "S," between sound and silence.

My father was constantly repairing radios and televisions for just about everyone. Set up on his work bench in the shed behind the house (when not on the kitchen table), these electronic devices emitted pops and screeches along with blurred or scrambled images; in trying to fix them, he created further patches of white noise. In my imagination, I connect these past experiences with the experimental video art I would later create. My father also made us a kind of miniature home theatre in his shed: a projection box for reversed photographs that appeared on the opposite wall, in darkness, by means of a magnifying glass that enlarged the images. Everything unfolded in a near-magical atmosphere, in almost complete darkness, in a sort of ritual that revealed the other side of the things enclosed inside the box. For a child, these sessions were marvellous, and, in a way, I referred back to them in the installation *Où je suis* (1980), in which viewers made large black-and-white photographs appear, in the dark, with the help of a flashlight.^[1]

It was his records of opera singers that I played on my own for the first time: Raoul Jobin, for example, singing the "Flower Song" from *Carmen*—on an old scratched record, with a mended crack and acoustic "scar" that could be heard over and over again, as well as recordings by Caruso and many others (recalled in **Via Caruso** (1998)).^[2] After my father died, we discovered among his papers a short monograph on artist Aldéric Rapin, written by a colleague from work and dedicated to him. I didn't know he owned this book about the tragic life of this young Quebec painter, of his return from Paris in the late 19th century, and his difficulties reintegrating into the stifling Montreal society of the period after experiencing for the first time the modernity of the giant French cultural capital that had special links with Quebec. This story would later become the subject of an installation I created in 2006, a kind of long phonographic tracking shot along a wall which recaptures the pivotal moments in the life and works of Rapin, from birth to death, like a record played from beginning to end.^[3] My father's presence is still materialized in my current work, albeit through visual references.

p. 170

[1] Audiovisual installation presented in the second part of the group exhibition *Hier et après / Yesterday and After* at the Montreal Museum of Fine Arts, May 7 to June 8, 1980, accompanied by a catalogue. Curators: Normand Thériault and Diana Nemiroff.

[2] Installation presented at Galerie Jean-Claude Rochefort, Montreal, 1998, as part of the solo exhibition *Via* (Caruso / Marconi / Tsvétaeva).

[3] Émile Falardeau, *Artistes et artisans du Canada : Rapin* (Montreal: G. Ducharme éditeur, 1943).

It was in the 1960s that my interest in collecting records began to develop. My uncle Georges, who lived for a while in the same house as us, was also a collector. He was a fan of jazz, big bands, and swing. In 1963, his record club sent him *The Ellington Era, Vol I*, a Duke Ellington boxed set that had just been released on Columbia. Its three records came with a nice booklet with photos from 1927-1940. I discovered this marvellous music—the compositions, arrangements, soloists—with my uncle and it has never left me. Much later, in a jazz magazine, I was struck by a black-and-white photograph of Marcel Duchamp posing next to Duke Ellington at the piano,^[4] although I knew nothing of Marcel Duchamp in 1963. Duchamp, in fact, is associated much more with John Cage or Erik Satie, for example, than Duke Ellington (or even Edgar Varèse, whom he knew in New York). So an entirely new interpretation of the philosophy of Duchamp could be made: filtered through jazz with Ellington as the anchor. One might even wonder what if Duchamp had chosen a gramophone as the first ready-made?

There were of course close connections between modern/contemporary art and jazz. Jazz photography is already a separate category in itself. I'm thinking here of the great Roy DeCarava, who passed away recently, and of Lee Friedlander, Herman Leonard, Bob Parent (whom I once interviewed^[5]), and others. But artists such as Bruce Nauman, Jean-Michel Basquiat, Larry Rivers, Michael Snow, Kenneth Noland, Lawrence Weiner with Dickie Landry, and Michelangelo Pistoletto also created works referring to jazz, to Coltrane, Charlie Parker, and so on.^[6] In my own work, moreover, jazz has been present from the very beginning and has directly inspired several pieces.^[7] The **Festival international de jazz imaginaire** (1999), shown in Lyon in 1999, is a good example. Here, it is interesting to mention that the titles of certain jazz compositions sometimes suggest conceptual ideas, including Thelonious Monk's "Let's Call This" or "Think of One."^[8]

p. 176-179

[4] The photograph was published in *Jazz Magazine*, no. 388 (December 1989), pp. 36-37; photographer unidentified.

[5] "Bechet to Coltrane: an interview with Bob Parent," *Parachute*, no. 15 (Summer 1979), pp. 38-45.

[6] References to jazz are not always explicit in contemporary art. Bruce Nauman's *John Coltrane Piece*, for example, a square aluminum plate lying flat on the floor, remains rather enigmatic, with its fascinating underside, polished like a mirror, but inaccessible to the eye, except on a conceptual level. Some jazz musicians, moreover, were themselves visual artists, including Bill Dixon, Pee Wee Russell, Alan Davie, Michael Snow, while others derived inspiration from contemporary artists in composing their music, exemplified by John Zorn's celebration of Agnes Martin in *Red Bird* (Tzadik, 1995).

[7] I created a series of works on the theme of jazz, including *Monk au jardin* (1988), *L'enclos de verre* (based on Bud Powell, 1988), *LP* (based on Charlie Christian, 1993), *Arthur Rimbaud écoute Lennie Tristano* (1994), *Écrire au loin, à distance* (for Jean Papineau, 2000).

[8] These two compositions by Thelonious Monk, "Let's Call This" and "Think of One," first appeared on the Prestige album *Monk: Thelonious Monk with Sonny Rollins and Frank Foster*, 1954 (cover by Andy Warhol). As for the conceptual dimension in Monk's titles, we recall the remark made by Lawrence Weiner: "Every artist's work has a title. Titles are my work." in Simon Morley, *Writing on the Wall: Word and Image in Modern Art* (Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 2003).

It was in the fall of 1964 that Monk burst into my life, so to speak. "In Walked Monk," to paraphrase his tribute to Bud Powell. I recounted the story in the article "We See: Monk en Transit."^[9] And it was while listening to *It's Monk's Time*, a superb Columbia recording that had just been released, that I made a pivotal encounter with a fellow student at teacher's college, Michel Décarie, an avid collector with whom I would tirelessly discuss over the years not only music but art, literature and film (one of his passions).^[10]

"I've never seen a sound," wrote composer R. Murray Schafer.^[11] So how can we collect one? Collecting records, in fact, also means collecting a variety of visuals, images, shapes, colours, montages, and collages: the graphic designs of record sleeves are often quite inventive and surprising, and are considered by many to be works of art in themselves. Monk's album covers are certainly no exception, one of which was created by Andy Warhol.^[12] A concert by Monk at Montreal's Place des Arts in August 1965, which I attended, became a record with album graphics (a pirate recording, it would seem).^[13] This concert haunts my memory to this day.

Thelonious Monk, both the man and the musician, fascinated several artists. A conceptual work referring to Monk by John Baldessari was exhibited at the Musée d'art contemporain de Montréal in 1991: *A Different Kind of Order (The Thelonious Monk Story)*, 1972-1973.^[14] Montreal painter Russell T. Gordon, who taught at Concordia University, presented *Me and Monk*, a series of canvases exhibited at a Montreal gallery that were directly inspired by Thelonious Monk.^[15] And at the Musée régional de Rimouski in 1988, my large-scale installation *Monk au jardin* (1988) was based on a portrait of Monk as an airplane pilot that appeared on the cover of one of his solo albums.^[16] Finally, when Monk died in 1982, while I was working at Radio-Canada, I marked the occasion with some ten radio programs on his life and works. As an artist, Monk is and will

[9] Raymond Gervais, "We See: Monk en transit," *Parachute*, no. 80 (October-November-December 1995), pp. 16-21.

[10] The memory of Michel Décarie was honored in *Citizen Jazz*, an exhibition organized jointly by the Phonothèque québécoise and the Cinémathèque québécoise, and held during the 1999 Montreal International Jazz Festival.

[11] R. Murray Schafer, "I've never seen a sound," in *S:ON : Le son dans l'art contemporain canadien*, edited by Nicole Gingras (Montreal: Éditions Artexes, 2003), pp. 66-71.

[12] Monk's Prestige album cover was designed in collaboration with Reid Miles, one of the greatest designers of jazz album covers. The handwriting is by Andy Warhol's mother. See Paul Maréchal, *Andy Warhol, The Record Covers 1949-1987* (Montreal: Prestel Verlag, 2008).

[13] Thelonious Monk, *The Canadian Concert*, with Charlie Rouse, Larry Gales and Ben Riley, Place des Arts, Montreal, August 21, 1965, Can Am 1100.

[14] John Baldessari, Musée d'art contemporain de Montréal, November 10, 1991 to January 19, 1992.

[15] *Me and Monk*, a series of paintings done between 1998 and 2004, exhibited at the Han Art Gallery, Montreal.

[16] *Monk au jardin* is documented in the catalogue *L'artiste au jardin* (Musée régional de Rimouski, 1988). The painting of Monk as an airplane pilot on the cover of *Solo Monk* (Columbia, 1965) is by Paul Davis.

p. 189

always be a source of inspiration. He makes me "see" things. My text-based piece **Listen! and You Will See** (2004), quoting Nica de Koenigswarter, a baroness and friend of Monk's, makes direct reference to this.^[17]

In 1966, the first biography of Edgar Varèse, a remarkable work by the Quebec poet and radio personality Fernand Ouellette, was co-published in Montreal and in Paris.^[18] Varèse, who had recently passed away in 1965, was the embodiment of the avant-garde, of the radical gesture in art and in music. He arrived in New York at the same time as Marcel Duchamp in late 1915, and collaborated with Le Corbusier and many others. My friend Michel Décarie had his two Columbia recordings produced by Robert Craft (who also produced the Anton Webern Columbia boxed set, which influenced an entire generation of music-loving artists, including Yves Gaucher). One of the covers reproduced a work by Joan Miró, a friend of Varèse's. Fernand Ouellette's book had a tremendous impact on me, portraying Varèse as a revolutionary artist, uncompromising to the very end. Even today, this book has a special place in the literary history of Quebec. It was the first time a Quebec writer had collaborated so closely with a mythical figure of the avant-garde, producing an essential work that enjoyed worldwide distribution. For a benefit exhibition in 1989, I created an imaginary record uniting Edgar Varèse and Charlie Parker. In 2000, inspired by *L'astronome*, a preliminary sketch for a project that Varèse himself had planned for the year 2000, I created a performance for soloists Malcolm Goldstein (who had known Varèse in New York) on violin and Robert Marcel Lepage on clarinet. And since 2007, I have been preparing another project, this time based on Varèse's *Déserts*...

In 1966, another figure associated with the avant-garde appeared in my life: saxophonist Albert Ayler. This was the year that the first ESP records^[19] were released in the United States, a label that would become the last word in experimental jazz. The first releases were quite controversial: in particular

[17] Liner notes from Thelonious Monk's album *Criss Cross* (Columbia, 1963).

[18] Fernand Ouellette, *Edgar Varèse* (Paris: Seghers / Montreal: HMH, 1966). A revised and expanded version was later published by Christian Bourgois (Paris, 1989). Quebec has had a special connection with Varèse since the 1950s: *L'hommage à Varèse* was presented by the Société de musique contemporaine du Québec (SMCQ) under the direction of Serge Garant to mark the 10th anniversary of his death in 1975, and *Via Varèse*, performed by Robert M. Lepage and Malcolm Goldstein, is available on the CD *Montréal Télégraphe : le son iconographe* (OHM/MT1, 2000).

[19] The catalogue of ESP's underground vinyl records is now available on CD (see the website), including rock and experimental folk from the past, but also some new names. We recall that Ken Friedman, an artist associated with Fluxus, worked for ESP in 1966, the year he produced his concept record *Zen for Record*, a reference to Nam June Paik's *Zen for Film*. See Ursula Block and Michael Glasmeier's *Broken Music* (Berlin: gelbe MUSIK and Daadgalerie, 1989), p. 137.

those by Albert Ayler (and by Pharoah Sanders, the New York Art Quartet, Giuseppe Logan, Paul Bley, Sun Ra, and Marion Brown). Ayler was accused of not knowing how to play the sax, of playing haphazardly, of even being crazy. The album covers had an underground look, a rough, home-made quality, and unusual iconography, in keeping with the music they contained. Two of these covers were designed by Michael Snow: one was the album by Montreal-born pianist Paul Bley, entitled *Barrage*; the other, *New York Eye and Ear Control*, was the soundtrack for the film of the same name by Michael Snow with Albert Ayler and Co. Paul Bley's album included six compositions by Carla Bley, including "Walking Woman," in reference to Snow's iconic series. For both covers, in fact, Snow used cut-out figures from this body of work. Michel Décarie ordered these records by mail from New York. Each listening session was a bit of an event in itself, as we eagerly anticipated the radical gesture, on the edge, so much a part of Ayler's free-style collective approach, which built and overflowed into an energizing, existential cry.

In the following year, 1967, several ESP musicians performed in Montreal at a small jazz club on De la Montagne Street called Le Baril. Albert Ayler played there that summer with his brother Don on trumpet and Rashied Ali on drums (the name of the bass player escapes me). A memorable evening, unforgettable.^[20] Much later, in 1994, at the Galerie Jean-Claude Rochefort, I exhibited a conceptual work entitled **Odilon Redon écoute Albert Ayler** (1994) (Redon was a violonist in his spare time and Ayler often used a violinist in his groups, which is not an explanation of the work). During these shows at Le Baril, I would often see the writer Patrick Straram,^[21] who was enthralled by this free, anti-establishment music. I was unaware at the time that he knew and had hung out with Guy Debord in Paris during the early days of the Situationist movement, and that his grandfather was renowned conductor Walther Straram, a champion in his time (1925-1933 in Paris) of such avant-garde composers as Alban Berg, Olivier Messiaen, and Igor Stravinski.

[20] Regarding Albert Ayler's only appearance in Montreal, in 1967, see the review by pianist Stuart Broomer in *Coda*, no. 272 (March-April 1997), pp. 32-33: "Albert Ayler: Breakfast in Montreal."

[21] On the insights and works of Patrick Straram, seen as an extension of the Situationist movement in France, see Marc Vachon's *L'arpenteur de la ville* (Montreal: Triptyque, 2003).



R.G. at Brancusi studio, Paris, 1977

p. 133

All of Ayler's music was labelled "free jazz." The emblematic album bearing this title, *Free Jazz*, recorded in 1960 and released the following year, was recorded by Ornette Coleman and alludes to the visual arts. On the cover is a reproduction of Jackson Pollock's painting *White Light*. A pioneer in this intense free-form genre, Coleman would also join the ranks of ESP in 1966 with a magnificent album by his trio, recorded at Town Hall. In Montreal that year, the same group recorded the soundtrack for *Population Explosion*, an animated film by Quebec director Pierre Hébert.^[22]

The following year is inevitably associated with the World Fair held in Montreal: Expo 67. I worked there at the Radio-Canada Pavilion, at Cité du Havre, at the very heart of the action. It was my first full-time job, as a photostat operator, and I bought my first saxophone from one of the technicians. The atmosphere there was animated, feverish, almost surreal. Right behind us was the Cité du Havre Museum, which provided an exceptional panorama of art from around the world, and from all eras, including modern art: Brancusi, de Chirico, Pollock, Klee, Riopelle, Mondrian, Borduas, Léger, and so on.^[23] I went there on a regular basis to admire, among other works, *La Guerre* by Henri Rousseau (the same artist referenced in my 1987 installation **Re : Henri Rousseau, le tourne-disque et la création du monde**).^[24] At Expo 67, the U.S. Pavilion designed by Buckminster Fuller and the giant sculpture by Alexander Calder (*L'Homme*) were set amidst visual and sound environments designed by the likes of Hugh Le Caine, Michael Snow (*Walking Woman* series), and Charles Gagnon (Christian Pavilion). At the French Pavilion, I often attended the sound and light show by Iannis Xenakis, his first *Polytope*.^[25] All of this was extremely stimulating, and a highly formative experience for the artist I would later become. Buckminster Fuller's colossal sphere (geodesic dome) left a permanent imprint in the minds of Montrealers. Sometimes associated with John Cage and performance art (he performed the role of Baron Medusa in a Satie play restaged by Cage at Black Mountain College in 1948), Fuller continues to pervade the thoughts of contemporary artists today.

p. 84-87

[22] Only the LP format can do justice to the Jackson Pollock painting reproduced on the cover of Ornette Coleman's Atlantic double album *Free Jazz*. With regard to Pierre Hébert, *The Science of Moving Images* (2007), a box set of three DVDs and a CD, comprises over 20 films, a catalogue, and the original soundtrack of *Population Explosion* (1967), recorded by the Ornette Coleman Trio at the National Film Board of Canada in Montreal in August 1966.

[23] The catalogue for the exhibition *Man and His World. International Fine Arts Exhibition*, held at the Cité du Havre Museum (April 28-October 27, 1967), contains a reproduction of Henri Rousseau's *La Guerre* (p. 244).
[24] *Raymond Gervais : Installations 1987-1988* (Montreal: Galerie Chantal Boulanger, 1988). The catalogue describes both *Re : Henri Rousseau, le tourne-disque et la création du monde* and *L'enclos de verre*.

[25] Iannis Xenakis, *Polytope*, with the Ensemble Ars Nova de l'ORTF, under the direction of Marius Constant (Erato, 1969). With regard to Expo 67, we could add here another record that captured its spirit: Marshall McLuhan's Columbia album *The Medium is the Massage*, which came out during that time. (See UbuWeb.)

The year 1968 was a period of transition for me. I spent it at Trans-Canada Musique Service, a record producer and distributor, where I did inventory and the occasional delivery. The album *Unfinished Music No. 1: Two Virgins* with John Lennon and Yoko Ono posing nude on the cover—a bold and provocative gesture that caused considerable commotion and censorship—had just been released, wrapped in brown paper. We had just received it and placed it on the shelves. It was an object unto itself, quite unusual. At the time, I was unaware of Yoko Ono's role in the Fluxus movement. And yet she had already appeared in Montreal, back in 1961, at the invitation of Pierre Mercure; she would return, of course, in 1969 for her famous *Bed-In* with John Lennon at the Queen Elizabeth Hotel.^[26]

From 1969 to 1971, I worked as a record dealer, managing the first record store in Montreal devoted to jazz, The Warehouse (a branch of the Record Cave), situated on the third floor of a building on Saint Catherine Street and Crescent. To be precise, it was a warehouse open to the public and full of discount records, for the most part mono or end-of-the-line albums, liquidation items from stores or distributors, private collections, etc. The store primarily sold jazz records but also contemporary classics and traditional world music.^[27] The rarer music from visual artists of the era was nowhere to be found in Montreal. I mention all this because I regard the record store as a kind of “gallery” where one can see “artworks” and socialize, as well as a market where these works can be procured. We realize today that phonograph records, owing to the cover or record or both, are visual artworks in themselves, which are commented upon and documented in numerous specialized publications. The record, from the very beginning of my artistic research, has been crucial to my work, in particular the album cover as an artistic medium. Many of these have served as support for both reproductions and creations by contemporary artists such as Bridget Riley, Lee Friedlander, Robert Longo, Josef Albers, Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Franz Kline, Gerhard Richter, Sol LeWitt, and many others. The subject is vast, and thus only

[26]

The theme of nudity in art had long ceased to be a taboo, but pop stars exposing themselves in mass-reproduced reproductions was something else again, as it turned out. This landmark album, *Unfinished Music No. 1: Two Virgins*, was reissued in CD form (with a brown flap obscuring most of the cover). The story of their “bed-in” recounted by Dominic Cobello was published here in Montreal: *Bed-In Story: Une semaine avec John Lennon et Yoko Ono* (Montreal: HMH, 2008). This subject of nude displays in public was explored in *Paradise Now*, a Living Theatre production screened in Montreal in 1970.

[27]

The Warehouse was not a record store like the others. It was closer to the “independent record shops” described in the recent book *Old Rare New* (London: Black Dog Publishing, 2008).

p. 186-187

briefly outlined here. I had the opportunity to reflect upon this during an exhibition that I curated for Dazibao in 2001, **Phono Photo**, which explored the relationships between records and photographs as reproduced works.^[28] In relation to this highly stimulating experience (which brought together Christian Marclay, Roman Opalka, Rober Racine, Michael Snow, David Tomas, and Richard-Max Tremblay), I began other projects, including “Phono peinture,”^[29] “Phono sculpture” and “Phono littérature,” all of which I hope to realize one day.

In 1970, I made my first trip to New York, accompanied by an ardent jazz expert, musicologist, musician, and teacher Andrew Homzy.^[30] As always, jazz—records and concerts—was at the heart of the adventure. I made a point of following the Jazzmobile,^[31] a small moving stage that travelled from one neighbourhood to another, bringing jazz to the people in the street, as part of their daily lives. Unforgettable.

For Montreal artists, the nearest mythical metropolis has always been New York. In terms of the visual arts, dance, and music, there have always been strong historical ties between the two cities. Jeanne Renaud and Françoise Sullivan, part of the Automatist movement, lived there in the 1940s, as did Paul-Émile Borduas from 1953 to 1955, and Charles Gagnon from 1955 to 1960. I remember going to New York with the team of *Parachute* to see *Einstein on the Beach*, an opera by Philip Glass, Bob Wilson, and Lucinda Childs, presented at the Metropolitan Opera in November 1976. These three artists epitomized the forces that were driving us at the time.^[32] New York had already been the haunt of Varèse and Duchamp, the avant-garde of bygone times, when the term still meant something. And Varèse, whom Quebec artists used to visit on Sullivan Street in Greenwich Village, was friends with Claude Debussy. So when I later presented *Claude Debussy regarde New York* at the 49th Parallel in 1989, it produced a kind of poetic echo inside me, ricocheting through space and time between Paris and New York.^[33]

[28]

Raymond Gervais, *Phono Photo* (Montreal: DAZIBAO, 2001).

[29]

The *Phono peinture* project reminds us of Francis Barraud's famous painting of Nipper, the dog who listens to his master's voice through the horn of an early phonograph, an image the painter would endlessly recreate throughout his life, not unlike the mass-produced records by the burgeoning gramophone industry.

[30]

Andrew Homzy's involvement in the rediscovery of a major work by Charles Mingus, *Epitaph*, created in 1989 and available on record and DVD (Eagle Rock Ent., 2009), should not go unmentioned.

[31]

Established in 1964 by pianist Billy Taylor, the Jazzmobile still exists today in New York and has its own website.

[32]

Einstein on the Beach is available in two recordings: the first on Tomato Records/CBS (1979), the second in a three-CD box set on the Nonesuch label (1993). The presence of choreographer Lucinda Childs reminds us of the growing importance of new dance in contemporary art. In 1978, for example, *Parachute* published articles on Trisha Brown, Simone Forti, and Yvonne Rainer.

[33]

The first version of my installation *Claude Debussy regarde New York* in 1989 (incorporating the sound of local radio) became, in Montreal in 1990, *Claude Debussy regarde l'Amérique*, a henceforth silent work.

It was also in 1970 that I met Brian Barley, a jazz musician originally from Sarnia, Ontario (like R. Murray Schafer), a saxophonist and clarinetist with whom I shared an apartment on rue Napoléon for almost a year. He was a great improviser who died well before his time in Toronto at the age of twenty-eight. For lack of space, I cannot recount his entire story here, but I will say that being with a committed artist day-to-day was extremely formative. Barley's trio, with Claude Ranger on drums and Michel Donato or Daniel Lessard on bass, has since carved out its place in jazz history.^[34] I remember Brian listening to Toru Takemitsu's composition *November Steps*, recorded with the Toronto Symphony Orchestra under Seiji Ozawa, a clash between West and East that he very much admired. At the time, I had no idea that this same Takemitsu was a friend of painter Charles Gagnon, whom he visited in Montreal in 1968: art and music coming together once again. Brian was also fond of another record, this time by Iannis Xenakis, and in particular "Eonta" with Yuji Takahashi on piano. The cover of this Vanguard album, incidentally, reproduced an abstract sketch by André Masson. In Quebec City in 1986,^[35] I presented an installation that paid tribute to Brian Barley entitled *Oneliness*, the title of one of his compositions. After his death in 1971, I published an article in *Point de mire* that alluded to him.

During the time I knew Barley, in 1970, the October Crisis broke out. The atmosphere in Montreal was heavy, needless to say, with soldiers on many street corners. That same year, Sun Ra appeared at Dawson College, in a fabulous concert-performance in which the musicians and dancers circulated through the audience. Paul Bley also presented his *Synthesizer Show* at the Black Bottom in Old Montreal, a bold, improvised electronic adventure with Annette Peacock. Brian's trio was playing, as was the Quatuor de jazz libre du Québec. In short, the avant-garde had its own place, on the fringe perhaps, but nonetheless a place of its own within a small circle of passionate fans, including several artists. Jazz and the visual arts have always gone hand in hand.

[34] The Brian Barley Trio's vinyl record (Radio-Canada international, 1970) was reissued as a CD on the Just A Memory label in 1995. Barley's life and career is chronicled in Mark Miller's *Jazz in Canada: Fourteen Lives* (Toronto: Nightwood Editions, 1988).

[35] *Oneliness* was presented at Obscure in Quebec City in 1986, at the same time as the first version of my performance *Piano descendant un escalier*, after Marcel Duchamp.

After The Warehouse closed in 1971, I worked at a Classic Book Shop at Place Alexis-Nihon. A single memory will serve to evoke this experience: in 1972, we received a small book called *Our Life With Mr. Gurdjieff* by Thomas de Hartmann.^[36] Because the author was a musician and composer, the work intrigued me, so I read it. De Hartmann was a member of Der Blaue Reiter with links to Vassily Kandinsky, for whom he composed the music for the stage work *La sonorité jaune*, a kind of performance art before its time. At the end of the book was a New York address where you could order de Hartmann's records. I ordered three of them, all limited editions, which had "Gurdjieff" inscribed on the cover in large letters, with de Hartmann himself on piano, alone. Strange music, rooted in a Far East with no connection to the Western avant-garde. Imagine my surprise when, in the late 1970s, while working on an exhibition project on the musician and urban planner Henri Pontbriand (1894-1969), I discover among his papers in Rawdon (less than an hour from Montreal), some photographs of him with Thomas and Olga de Hartmann. Before going to the United States, where they were to meet up with architect Frank Lloyd Wright, the de Hartmanns stayed in Rawdon, where there was a large Russian community. This was in 1951. Here again, music melds with the visual arts, with architecture, with life.^[37] Another coincidence: in 1970 my friend Brian Barley was reading *In Search of the Miraculous* by P.D. Ouspensky,^[38] a prominent and inseparable disciple of Gurdjieff. As part of my installation-tribute to Brian entitled *Oneliness*, I used, in a loop, the music of Gurdjieff-de Hartmann's "ennéagramme," a minimalist solo piano piece, slow, austere, unadorned, and with no virtuosity whatsoever.

To conclude this brief account of 1971-1972, I will mention another "guru" who passed through Montreal: the electronic music composer Karlheinz Stockhausen. He made an appearance—an event in itself—at two concerts at the Salle Claude-Champagne with his musicians. I attended the first concert only, on March 2. The name of Stockhausen had long been synonymous with the

[36] Thomas de Hartmann, *Our Life With Mr. Gurdjieff* (Baltimore: Penguin Books, 1972), with black-and-white photographs and an address to obtain scores and records from Mrs. Lois Bry in New York. A revised and expanded edition has since appeared.

[37] Regarding the meeting between Thomas de Hartmann and Henri Pontbriand, see the exhibition catalogue *Henri Pontbriand, ténor canadien* (London, Ontario: London Regional Art Gallery, 1984), pp. 54-55. It should be noted that the French musique concrète composer Pierre Schaeffer was also a disciple of Gurdjieff, although his acousmatic music was very different from that of de Hartmann-Gurdjieff.

[38] P.D. Ouspensky's classic *In Search of the Miraculous* was reissued by Mariner Books in 2001. The book's title was borrowed by artist Bas Jan Ader for his triptych *In Search of the Miraculous* (1975).

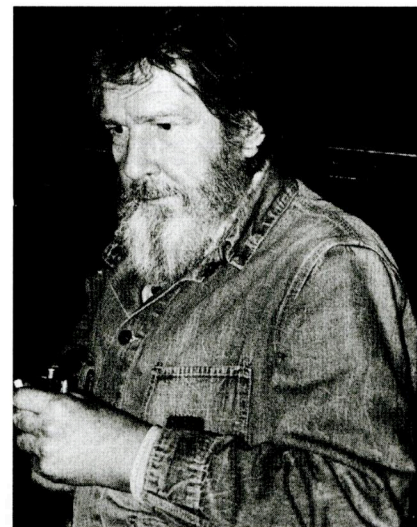
avant-garde, with radicalism, and almost all the artists here knew of him, whereas someone like Joseph Beuys was relatively unknown. Stockhausen's *Originale*, performed in New York in 1964, was a seminal multimedia work that brought together several artists, and aroused considerable controversy in the process. Allan Kaprow, Max Neuhaus, Robert Breer, Nam June Paik, Charlotte Moorman, Dick Higgins, Jackson Mac Low, Ay-O, and many others took part in this happening. At the same time, on the street, a group of New York artists, including Henry Flynt, Tony Conrad and George Maciunas, denounced Stockhausen as a "cultural imperialist." I mention this incident to illustrate how contentious—and important—Stockhausen had already become within the visual arts community.^[39]

In the summer of 1972, I hit the road, leaving Montreal for a seven-month trip that took me from Greece to Nepal, by way of Israel, Turkey, Iran, Afghanistan, Pakistan, and India. These travels transformed me, leading me towards the artistic community upon my return in 1973, to music at the beginning, and then gradually to performance art and installation.

Yves Bouliane, Vincent Dionne, Michel Di Torre, Robert Marcel Lepage, and I formed a non-profit association, the Atelier de musique expérimentale (AME), devoted primarily to the promotion of new approaches to musical improvisation. A musician who was very important to us in this regard was guitarist Derek Bailey.^[40] The Incus records of his London Musicians' Co-Op were sources of inspiration, along with many other experimental musical groups too numerous to mention here. Suffice it to say, they included such improvisational groups as AMM (with Cornelius Cardew), MEV (with Frederic Rzewski), Nuova Consonanza (with Mario Bertoncini), as well as such soloists or avant-garde composers (often linked to the visual arts) as Max Neuhaus, Jean Dubuffet, Morton Feldman, Annea Lockwood, Meredith Monk, Robert Ashley and Alvin Lucier (Sonic Arts Union), and, of course, John Cage. Group improvisation, distanced from jazz, was an approach much

[39] The special links that Karlheinz Stockhausen had with Montreal are analyzed in an issue of *Circuit* devoted to him: *Stockhausen au Québec*, vol. 19, no. 2 (2009). His *Originale*, produced in New York in 1964, was documented in an archival film: *Stockhausen's Originale: Doubletakes—The Film, 1964-1993* (32 minutes, edited by Peter Moore from the original 94-minute production. See UbuWeb.)

[40] The works of Derek Bailey on record (and occasionally on film) are well documented and widely available, including via Internet. Certain Incus records from the 1970s were reissued as CDs, including his major album, *Solo Guitar*, from 1971. *Parachute*, no. 5 (Winter 1976), p. 31, moreover, contains Paul Haines' poem-tribute to Derek Bailey, "Off The Bribe Path" (1976). Paul Haines, the author of the libretto of Carla Bley's jazz opera *Escalator Over the Hill*, would send his letters in the form of cassettes, thus practising a kind of audio Mail Art, poetically quite potent.



John Cage, Montreal, 1973

in vogue in 1973. The SMCQ, for instance, presented the quartet New Phonic Art, a model of intuitive musical invention, at the Salle Claude-Champagne on May 20.^[41] AME was there. It was part of the cultural climate of the time.

We also organized low-budget concerts, including the first Montreal appearances of Roscoe Mitchell (Art Ensemble of Chicago), South African pianist Dollar Brand (Abdullah Ibrahim), and Karl Berger, who directed the Creative Music Studio in Woodstock, where the greatest improvisers of the era taught. During one of these fringe concerts, Richard Teitelbaum performed his *Threshold Music*, a performance work at the very limit of the audible, which included biofeedback (brainwave music) and t'ai chi.^[42] An experience close to that of John Cage's *4'33"* (which in turn alludes to Robert Rauschenberg's *White Paintings* of 1951). Often underlying these extreme musical works were affiliations with the visual arts.

In 1973-1974, in collaboration with Vidéographe in Montreal, AME also made a video documenting various improvisational practices prevalent in the city.^[43] Among other things, I shot a sequence with percussionist Vincent Dionne in his basement. Vincent had worked in Europe with the Baschet Brothers, sound sculptors^[44] whose visual and aural influence could be felt in his work involving a large suspended metal sheet. In concert, Dionne would also occasionally use instruments known as "mécaniques," invented by artist Richard Lacroix and originally presented at the Youth Pavilion of Expo 67.

In 1973, information circulated much more slowly than it does today. Books, magazines and records from the fringe, from the avant-garde, were quite difficult to obtain.^[45] What was classified as radical therefore had a huge impact at the time, given the rarity of these items and events. This was the case with John Cage's concert and appearance at the Université de Montréal, organized by

[41] New Phonic Art recorded with Wergo in 1971 and Deutsche Grammophon in 1974.

[42] Richard Teitelbaum recorded several albums. His *Threshold Music*, however, remains an experience unlike any other, one not designed to be captured on record but rather experienced on site, within the acoustic environment of the performance.

[43] *Ce soir on improvise : nouvelle musique au Québec*, video co-directed by Michel Di Torre and distributed by Vidéographe in Montreal. The 55-minute work features Robert M. Lepage and Yves Bouliane, Tristan Honsinger, Vincent Dionne, Djazaléa, Michel-Georges Brégent, the Quatuor de jazz libre du Québec, Bernard Gagnon, and others.

[44] One of the most interesting albums containing the sound sculptures of the Baschet Brothers was issued in Vancouver: *The Sounds of Sound Sculpture* (A.R.C. Publications, ST-1001, 1975). Produced by John Grayson and David Rosenboom, the anthology includes an illustrated brochure that documents the five featured

artists. In the 1970s, the Aesthetic Research Centre of Canada (A.R.C.) published books, records and scores related to sound art, including *Brainwave Music* by David Rosenboom and Richard Teitelbaum (ST-1002), as well as *Pieces*, a collection of avant-garde scores edited by Michael Byron that included *Threshold Music* by Richard Teitelbaum (Vancouver: A.R.C. Publications, 1976).

[45] The term "avant-garde" was frequently used in the 1960s and '70s, and therefore recurs throughout my text. *Source*, for example, was subtitled "Music of the Avant Garde." This seminal magazine, founded by Larry Austin and published in California by Composer/Performer Edition from 1967 to 1973, which

sometimes included records, was interested not only in musical experimentalism but in conceptual and multimedia art as well. On behalf of AME, I contacted the magazine for material in 1973. The six vinyl records produced by *Source* between 1968 and 1971 were recently reissued in a 3-CD box set on the Pogus label, featuring music by Robert Ashley, Alvin Lucier, Annea Lockwood, and others (without the visuals, however, from the 11 issues of this mythical magazine).

Maryvonne Kendergi and the Atelier laboratoire. Cage is a composer who is automatically associated with the visual arts and Marcel Duchamp; his approach and philosophy influenced numerous artists from Quebec, as it did AME.^[46]

The manifesto of AME was published in *Médiart* in 1973,^[47] which allowed me to become friends with the magazine's editor, Normand Thériault. At the time, Normand also directed the Institut d'art contemporain, which funded certain activities of AME. With Yves Robillard, he organized the exhibition *Québec Underground, 1962-1972*, a reflection on the roots of the Quebec avant-garde and its marginal—albeit vital and essential—presence.^[48] Despite the fact that the Fluxus movement was an international reference in terms of avant-garde practices, it was still little known here. Chantal Pontbriand published an important text on this group of artists, whose sometimes extreme performances had close links with the world of music.^[49] Hence AME's interest in Fluxus. It was much later, in 1980, that an exhibition at the Musée d'art contemporain de Montréal brought together certain members of Fluxus and included a concert-event involving Rober Racine.

From 1973 to 1975, AME performed at the Musée d'art contemporain de Montréal, in galleries and artist centres, including Véhicule Art. In 1974, sponsored by Galerie Média, AME presented various documents (soundtracks, scores, texts, etc.) at *Montreal London Exchange*, a group exhibition at the Forest City Gallery in London, Ontario. Entitled *Music to Hear/See*, this selection provided a brief overview of Montreal's musical avant-garde.^[50] It was there that I had the chance to meet and talk to painter Greg Curnoe, a member of the Nihilist Spasm Band (a group of artist-musicians). Also in 1974, AME presented *Musiques à voir* at the Cinémathèque québécoise in Montreal. This week of films on music, organized in conjunction with Robert Daudelin,^[51] screened films by Mauricio Kagel^[52] (*Ludwig Van*, with the participation of Joseph Beuys, Dieter Roth, and Robert Filliou, and *Hallelujah*), as well as Charles Gagnon's *Pierre Mercure 1927-1966*.

[46]

In addition to the momentous appearance of John Cage at the Université de Montréal in 1973 (to which the memory of Robert Léonard is linked), one should mention the experimental music and performance group Zaj, who played the same year at the same venue. The Spanish trio was made up of Esther Ferrer, Juan Hidalgo and Walter Marchetti. Also at the Université de Montréal, but in 1977, was the British pianist John Tilbury, who performed works by Cage, Cardew and Riley. A fine concert indeed. John Tilbury is also the biographer of Cornelius Cardew (1936-1981), a politically motivated musician and anti-establishment artist. (See *A Life Unfinished*, London: Copula, 2008). As for John

Cage, an issue of *Circuit* was devoted to him: *Québécoisage*, vol 8, no 2 (1997). My performance *Hommage à John Cage*, with Malcolm Goldstein, was presented at the Society for Arts and Technology (SAT) in Montreal in 2001, as part of the Festival international de nouvelle danse (FIND).

[47] *Médiart*, no. 18 (September 15-October 15, 1973), pp. 9-11.

[48] The three-volume exhibition catalogue *Québec underground — 10 ans d'art marginal au Québec 1962-1972* was published by Les éditions Médiart in 1973.

[49] Chantal Pontbriand, "Fluxus Atout," *Médiart*, no. 13 (January 1973), pp. 2-9. In 1963, *An Anthology* was

published in New York, an essential work bringing together La Monte Young, Fluxus and John Cage, reissued in 1969 (which Chantal Pontbriand brought to my attention in 1975). It was not until 1989 that a Fluxus anthology appeared on vinyl (Florence: Zona Archives). Previously, in 1971, Yoko Ono had released her double album *Fly* on Apple Records, with an interior design by George Maciunas and Joe Jones, another member of Fluxus. Finally, in Montreal, I recall a concert-performance by Alison Knowles at the Véhicule Art Gallery in 1977, followed in November-December 1980 by an exhibition at the Musée d'art contemporain de Montréal of works by members of Fluxus, including Ben Vautier, Dick

Higgins, and Robert Filliou.

[50] *To Montreal London Exchange*, an exhibition of visual artists and musicians, AME contributed documents on Robert M. Lepage, Yves Bouliane, Michel-Georges Brégent, Richard Martin, Atelier laboratoire, Vidéographe, Sonographe and Vincent Dionne. As for Greg Curnoe, his Nihilist Spasm Band would later appear in 1981 at the Montreal Museum of Fine Arts, among other venues.

[51] *Musiques à voir* was held from June 17 to 22, 1974 and closed with a concert and films by saxophonist Marion Brown.

[52] Mauricio Kagel (1931-2008) was a composer-artist whose films fall under the rubric of

In the context of Quebec's visual arts, it is important to mention the vital role played by the films of Charles Gagnon. In the 1960s, Gagnon was practically the only artist here making original art films, while pursuing his career as a painter and photographer.^[53] He was a rare case, an artist-filmmaker and forerunner of today's Quebec artists, the majority of whom are engaged in video or film. In 1974, his film tribute to Pierre Mercure sparked a certain controversy, owing to the repetitive and systematic nature of a sequence filmed at the composer's funeral and subjected to various manipulations. A short time later, I met him for the first time and was able to discuss it with him. A highly significant encounter for me.^[54]

Also in Montreal in 1974 were two other musical events connected directly to the visual arts: a concert by the Artists' Jazz Band of Toronto, and the first appearance of the American minimalist Philip Glass. The Artists' Jazz Band, as its name indicates, was a group of artist-musicians (including Michael Snow); a double album of their improvised music was issued in 1973 by the Isaacs Gallery in Toronto. I was involved in organizing the Montreal concert, held in the auditorium of Sir George Williams University. Afterwards, it is worth noting, an exhibition involving these artists was presented at the Musée d'art contemporain de Montréal, with works by Graham Coughtry, Harvey Cowan, Terry Forster, Jim Jones, Nobuo Kubota, Robert Markle, Gerald McAdam, Gordon Rayner, and Michael Snow.^[55] It was the first time that artists' music (a category unto itself in avant-garde sound art) was presented in Montreal. It was not until 1978, again at the Musée d'art contemporain de Montréal, that the public was able to see the major retrospective of Germano Celant entitled *The Record as Artwork: From Futurism to Conceptual Art*,^[56] from his own collection. The exhibition catalogue mentions the only record in the genre produced here in Montreal at the time: Jean-Marie Delavalle's *Une demi-heure* (LP, 100-copy release, 1973).



Rehearsal at Raymond Gervais' apartment on Laurier Street, Montreal, 1976
Charles de Mestral (percussion),
Jean Derome (flute), Serge Foisy (trombone)

experimental cinema and performance. In October 1974, at the invitation of the SMCQ, Kagel came to Montreal with his own group in a cutting-edge evening of musical theatre, which included "Répertoire" from *Staatstheater* (1970).

[53] The four films by Charles Gagnon (including *R-69*, unreleased until 2009) were compiled as a DVD and publication edited by Monika Kin Gagnon (Montreal: Spectra/Media, 2009).

[54] My first text on Charles Gagnon, "Naître/N'être : Double You," appeared in *Parachute*, no. 13 (Winter 1978), pp. 53-55.

[55] The performance of the Artists' Jazz Band in Montreal in 1974 gave rise to two exhibitions.

The first, held at the Bibliothèque Saint-Sulpice during the *Musiques à voir* week, displayed nine original engravings by its members. The second, accompanied by a catalogue, took place at the Musée d'art contemporain de Montréal from November 15, 1974 to January 5, 1975, and was sponsored by the Institut d'art contemporain, in collaboration with the Isaacs Gallery of Toronto.

[56] The exhibition, which ran from September 7 to October 22, 1978, was accompanied by a bilingual catalogue, published in collaboration with the Fort Worth Art Museum in Texas (with texts by Anne Livet and Germano Celant).

Finally, also in 1974, Chantal Pontbriand presented the first “minimalist/repetitive” concert in Montreal, by Philip Glass. I also helped to organize this event, and the dazzling memories of it remain etched in my brain. The poster was designed by Edmund Alleyn, a friend of Philip Glass. Glass, who often performed at galleries and other visual arts centres, had many artist acquaintances, including Richard Serra, Brice Marden and Sol LeWitt (whose drawing appears on the cover of the Virgin album *Music in Twelve Parts*, excerpts of which Glass performed in Montreal in 1974). It was on this occasion that Robert M. Lepage and I interviewed Glass at Véhicule Art; this discussion was published the following year in the first issue of *Parachute*. Subsequently, Chantal Pontbriand organized other American “New Music” concerts, featuring solo performances by Dickie Landry and Jon Gibson (from Glass’s ensemble) at Véhicule Art, then Steve Reich’s group at the Musée d’art contemporain de Montréal (with a poster by Roland Poulin), followed by Joan La Barbara, and others.^[57] Following the Philip Glass concert, she became friends with Chantal Darcy, who founded Shandar in Paris, an extraordinary now defunct record label, but whose singular catalogue has become legendary. Beginning in the early 1970s, Shandar released records by La Monte Young, Philip Glass, Steve Reich, Terry Riley, Charlemagne Palestine, Albert Ayler, Sun Ra, and many others, at a time when this type of music was not widely distributed or available on vinyl.^[58] Chantal Darcy had ties in Montreal and visited the city every year, bringing with her unreleased tapes or the latest Shandar records. And each time it was like a revelation. She also had a gallery in Paris, on rue Mazarine, where I obtained the first record of the music of Marcel Duchamp. Although composed in 1913, these pieces had to wait decades before reaching listeners, including the artist community. Released in 1976, the double album gives us an idea of the rarity of artist music on record and in concert at the time.^[59] Later, however, we would have the chance to hear this music by Marcel Duchamp live at the Montreal Museum of Fine Arts.

[57]

The concert posters for the Philip Glass concerts around this time were created by such artists as Richard Serra, Jean Dupuy, Barry Le Va, Brice Marden, Bob Wilson, and Sol LeWitt. In 1978, Philip Glass’s group could be seen, pre-recorded this time, at the Montreal Museum of Fine Arts, as part of the exceptional series of videos by Robert Ashley: *Music with Roots in the Aether*, which featured seven major American composer/performers: Alvin Lucier, David Behrman, Gordon Mumma, Pauline Oliveros, Terry Riley, Robert Ashley, and Philip Glass. These art-music videos had an impact on the sound artists of the era.

[58]

There are two major Internet references for Chantal Darcy’s record company Shandar: a Wikipedia article chronicling its path from approximately 1970 to 1980; another reference site, compiled by Ed Maurer, includes Shandar’s complete discography, along with a brief history and reproductions of its original album covers.

[59]

The vinyl album *The Entire Musical Work of Marcel Duchamp*, performed by the S.E.M. Ensemble under the direction of Petr Kotik, was released by Multhipla (Milan, 1976). A CD edition, entitled *Music by Marcel Duchamp*, was issued by Edition Block (Berlin, 1991), in collaboration with the Paula Cooper Gallery in New York.

p. 46-47

p. 10-11

In the summer of 1975, I stayed for a short time in Carignan, near Montreal, where I gathered the visual and audio material that would later be used, in 1977, in my performance entitled **Carignan : circuit-les-ponts**, which was part of the event *03 23 03 — Premières rencontres internationales d’art contemporain Montréal 1977*.^[60] With the support of Vidéographe, I then made my first and only video, **Commencer par / puisqu’à toute fin correspond** (with the participation of my friend, philosopher Jean Papineau, among others). In brief, it dealt with the notion of the double, the musician and his instrument, in this case, a bass clarinet. In this work, for the first time I think, a gradual movement from sound to image was apparent. I had already been performing improvisational music with friends in a trio,^[61] but video was something else, a visual object composed and scripted *in situ* and edited afterwards. It was a point of departure for me.^[62]

At the same time, in Montreal, the exhibition *Québec 75* was organized by Normand Thériault, for which I had prepared a program of concerts, which a lack of funding prevented from taking place. The exhibition was the occasion for an interview with Normand Thériault, published in the inaugural issue of *Parachute*.^[63] The arrival of *Parachute* was of course one of the high points of 1975. At the request of its editor Chantal Pontbriand, I joined the ranks of the magazine. From the beginning, Chantal wanted music to feature prominently. A very interesting anthology could be assembled, I believe, solely from the “Music” pages of *Parachute* over a thirty-year period. It was in issue No. 3, in 1976, that I wrote my first text on artists’ music: Michael Snow’s fascinating double album on the Chatham Square label: *Musics for Piano, Whistling, Microphone and Tape Recorder*. The previous year, I had attended several screenings of his retrospective at the Cinémathèque québécoise, which no doubt prepared me for his conceptual sound works questioning language and perception.^[64]

[60]

The event *03 23 03 — Premières rencontres internationales d’art contemporain Montréal 1977* was the subject of a catalogue co-published by *Médiart* and *Parachute* in Montreal in 1977. Among other items, it contains the script of my performance *Carignan : circuit-les-ponts* and the conceptual work *Sculpter un espace par le son*, based on a sculpture by Roland Poulin.

[61]

Raymon Torchinsky on alto saxophone and Bryan Highbloom on tenor saxophone formed (along with me) the “trio anonyme,” an improvisational group.

[62]

For six months in 1975, I taught music in a primary school in Montreal with my friend Bryan Highbloom, as part of the Sound Awareness project (which included an introduction to the arts of performance and improvisation). A short time later, I created the video *Commencer par / puisqu’à toute fin correspond*, distributed by Vidéographe in Montreal.

[63]

“*Québec 75 : Une stratégie*,” interview with Normand Thériault by Chantal Pontbriand and France Morin, *Parachute*, no. 1 (October-November-December 1975), pp. 4-7. Also appearing in this inaugural issue is artist-musician Cioni Carpi’s photographic work *Les transfigurations*, as well as that of painter-sculptor John Heward, who since the 1980s has become one of the most active artist-musicians both here and elsewhere, with several outstanding records to his credit. Carpi had earlier appeared in Montreal, with his *Point et contrepoint*, at the celebrated *Semaine internationale de musique actuelle* organized by Pierre

Mercure in 1961. For me, Carpi is the symbolic link between the avant-garde of 1961 and the objectives of *Parachute* in 1975.

[64]

Michael Snow’s appearance at the Cinémathèque québécoise in Montreal in 1975 was accompanied by a brochure: *Michael Snow, Rétrospective*, March 1975 (with an interview and texts by Jean-Pierre Bastien). Eleven films were screened, including the fascinating *One Second in Montreal* (1969). One also recalls a group photo of Michael Snow, Bruce Nauman, Richard Serra, and Jim Tenney performing Steve Reich’s *Pendulum Music* at the Whitney Museum in New York in 1969.

In 1976, the end of this transition from sound to image was marked by my first installation and first performance. **12 + 1 =**, a work for thirteen automatic turntables playing simultaneously was presented during the summer at Galerie Média in Montreal. Installed on a table, thirteen different records were played at the same time through four enormous speakers positioned in the space. Each version had a precise theme and played non-stop, giving rise to a complex mass of sounds impossible to imagine or compose. One saw what one was hearing, and vice-versa, in an interplay of equivalences between the visual operation of this "composition machine" and the resulting audio effects.

p. 32-35

With **Roche**, a performance presented at the Montreal Museum of Fine Arts during *Forum 76*, I essentially played with a rock inside a piano, with minimal notation and more or less repetitive manipulations. Here again, one "saw the music" in the sense that the simple gestures and corresponding acoustic results produced a game of equivalences between the visual and the aural.^[65]

p. 39

From 1976 to the present, I have created several installations in which the audible sound has gradually disappeared. Beginning in 1990, "visual sound" took over for good.

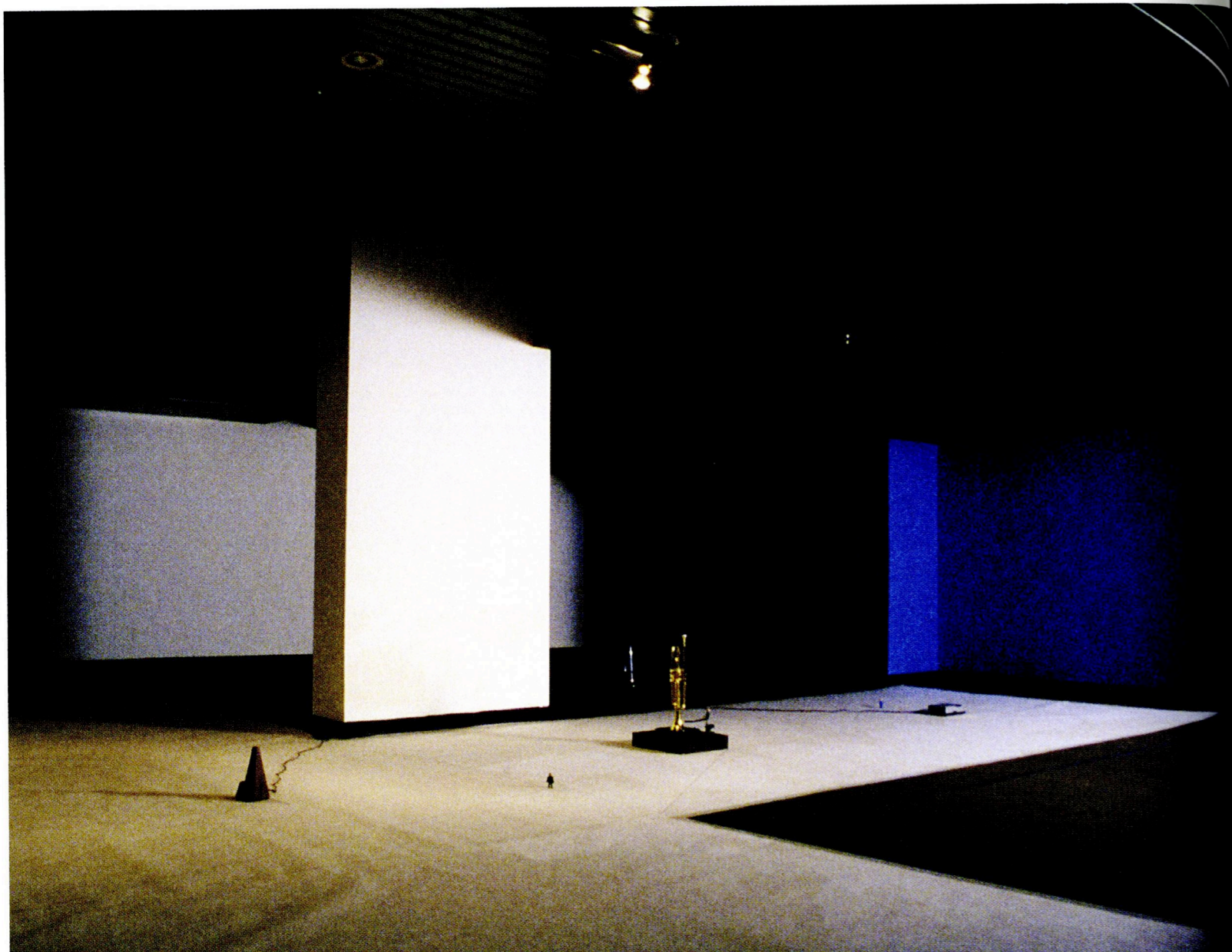
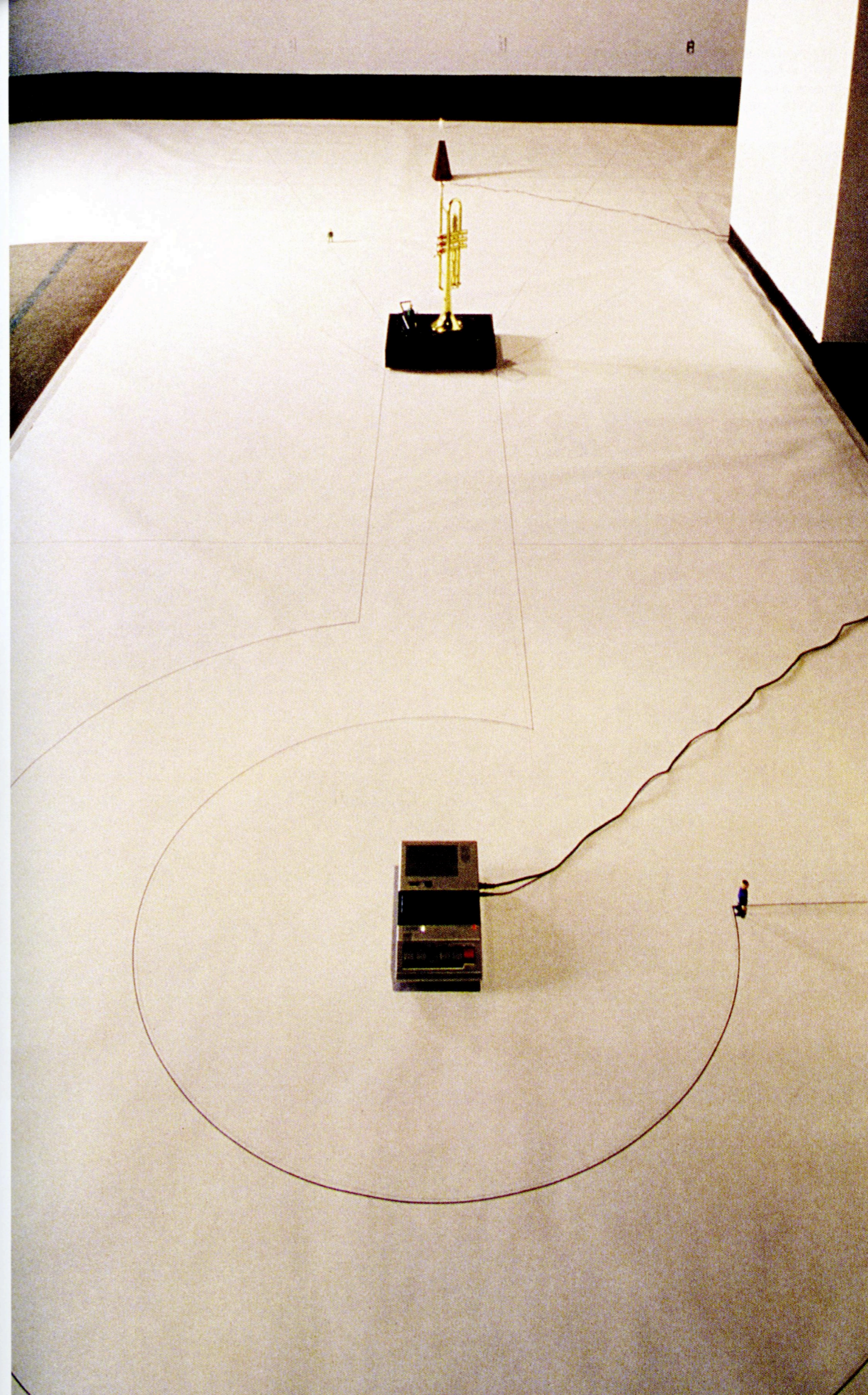
The world of sound that generated the visual content, chronicled here from the very beginning, is what shaped me as an artist, providing the components of my current sound-silent practice.

[65]

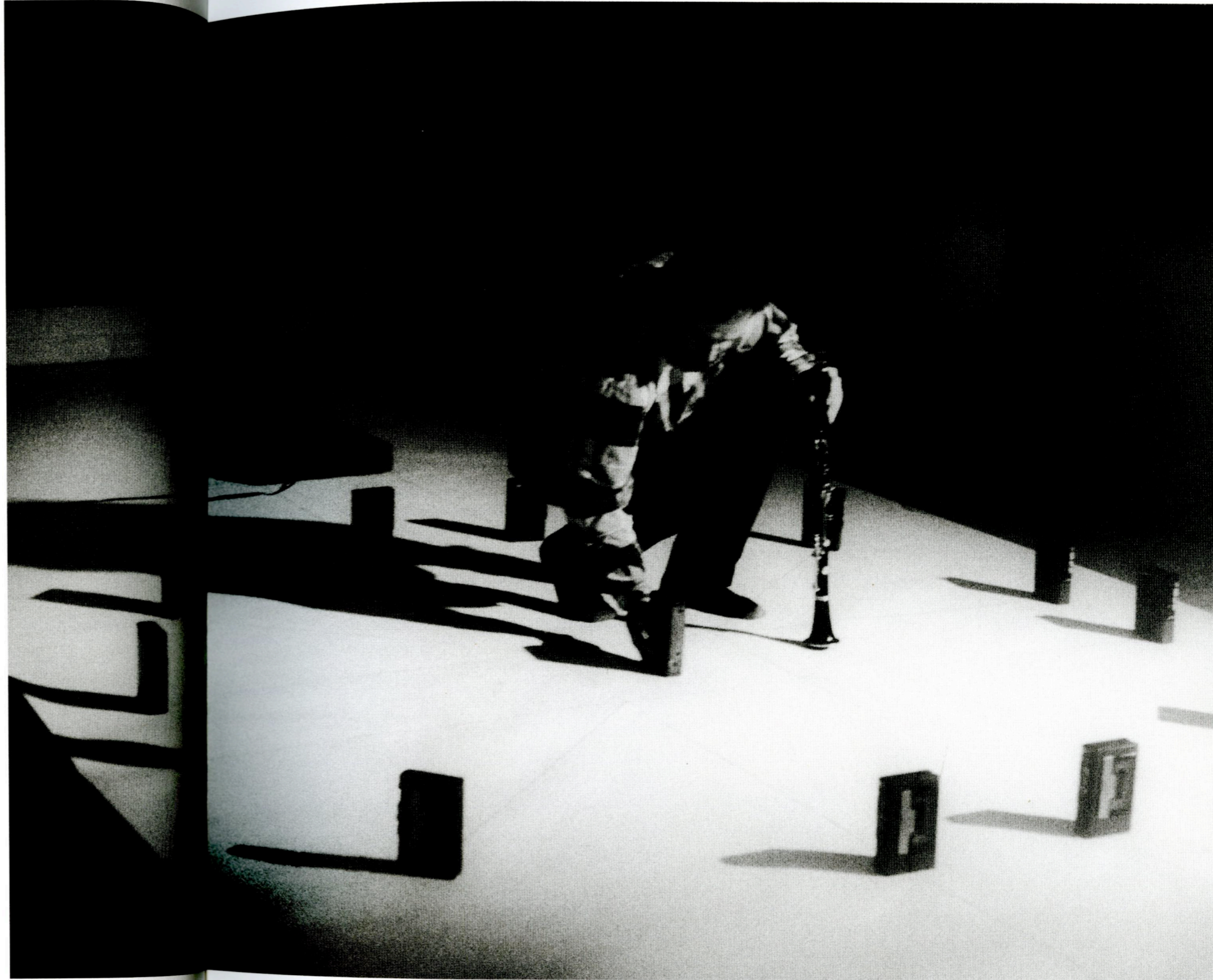
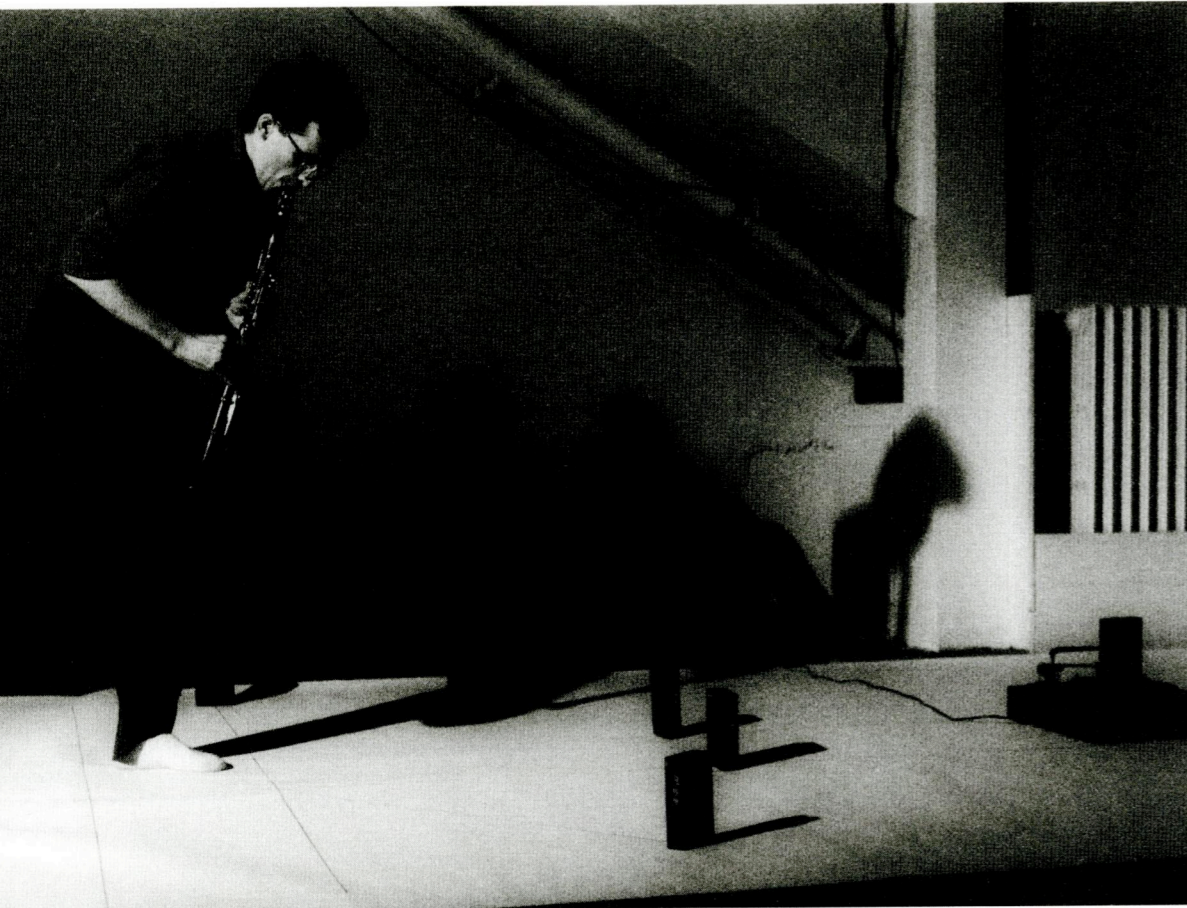
Notes on the video *Commencer par / puisqu'à toute fin correspond*, the installation *12 + 1 =*, and the performance *Roche* are published in *Puisqu'à toute fin correspond*, interviews with Raymond Gervais conducted by Nicole Gingras (Montreal: Éditions Nicole Gingras, 2007).

Strangely, at the end of this text on the relationship between sound and image, I realize that I have not mentioned the first exhibition that struck me as a spectator-viewer: a solo show by Georges Rouault at Place Ville Marie in Montreal in 1965, sponsored by the nascent Musée d'art contemporain. Although the links between Rouault and music are somewhat tenuous, he did collaborate with Serge Prokofiev (Diaghilev, Balanchine and Les Ballets russes) on *Le Fils prodigue* in 1929. But what music could correspond to the raw, artifice-free art of Georges Rouault?





Diapason, 1985, performance, Obscure, Québec, 1985 (détails),
photo de gauche : Robert M. Lepage; photo de droite : Raymond Gervais /
performance, Obscure, Quebec City, 1985 (details), photo on left:
Robert M. Lepage; photo on right: Raymond Gervais



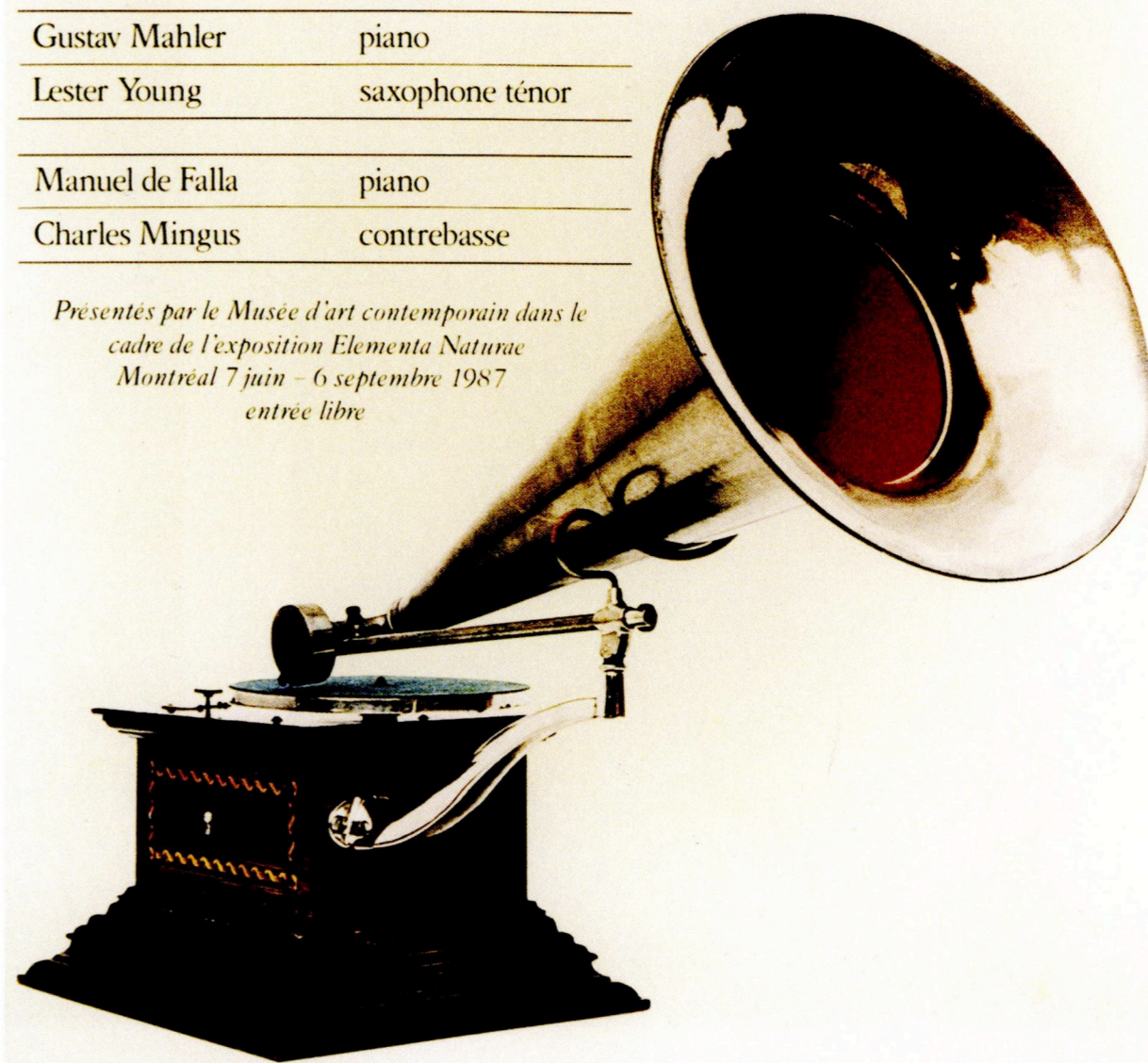


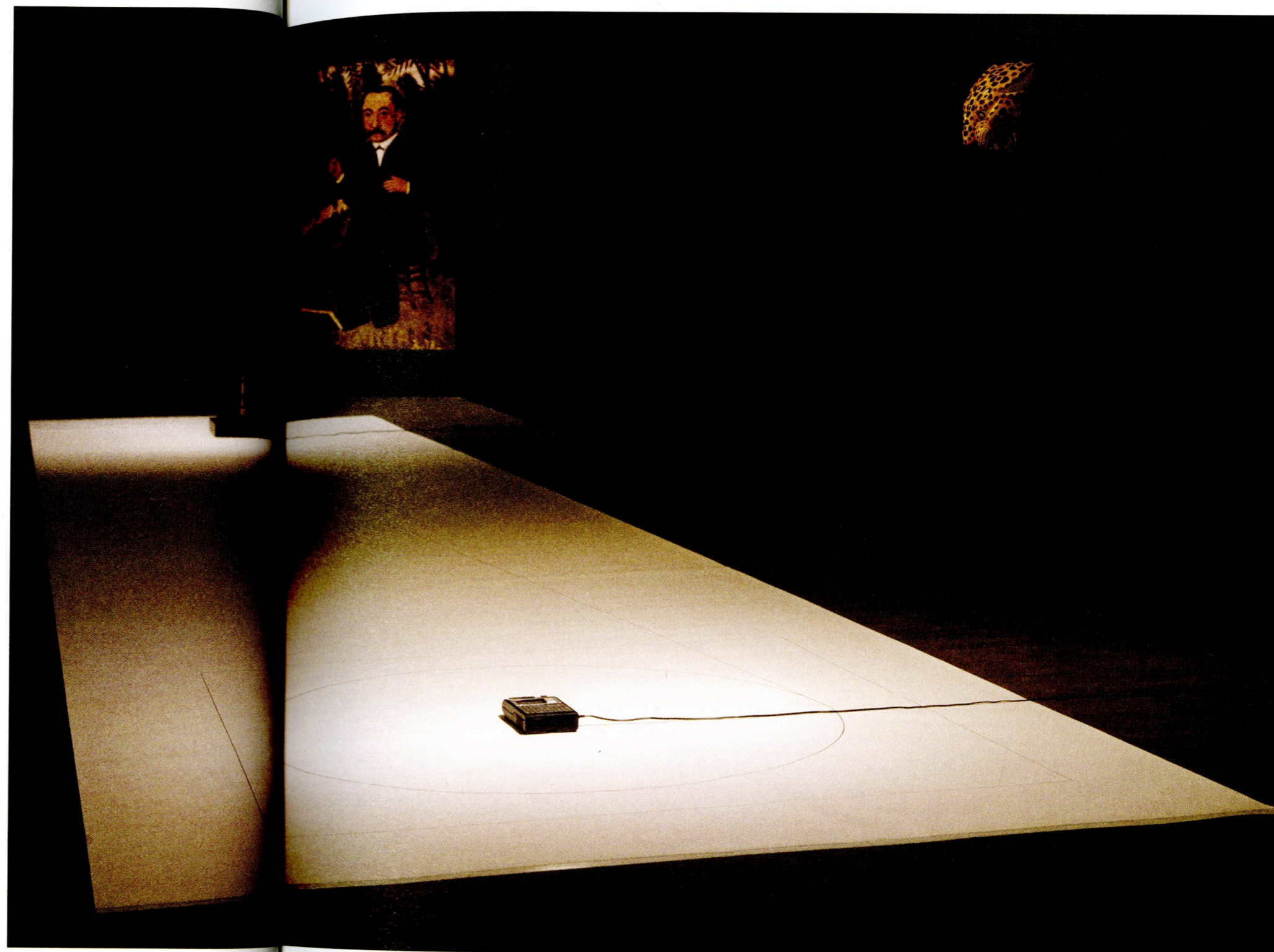
ELEMENTA MUSICAE

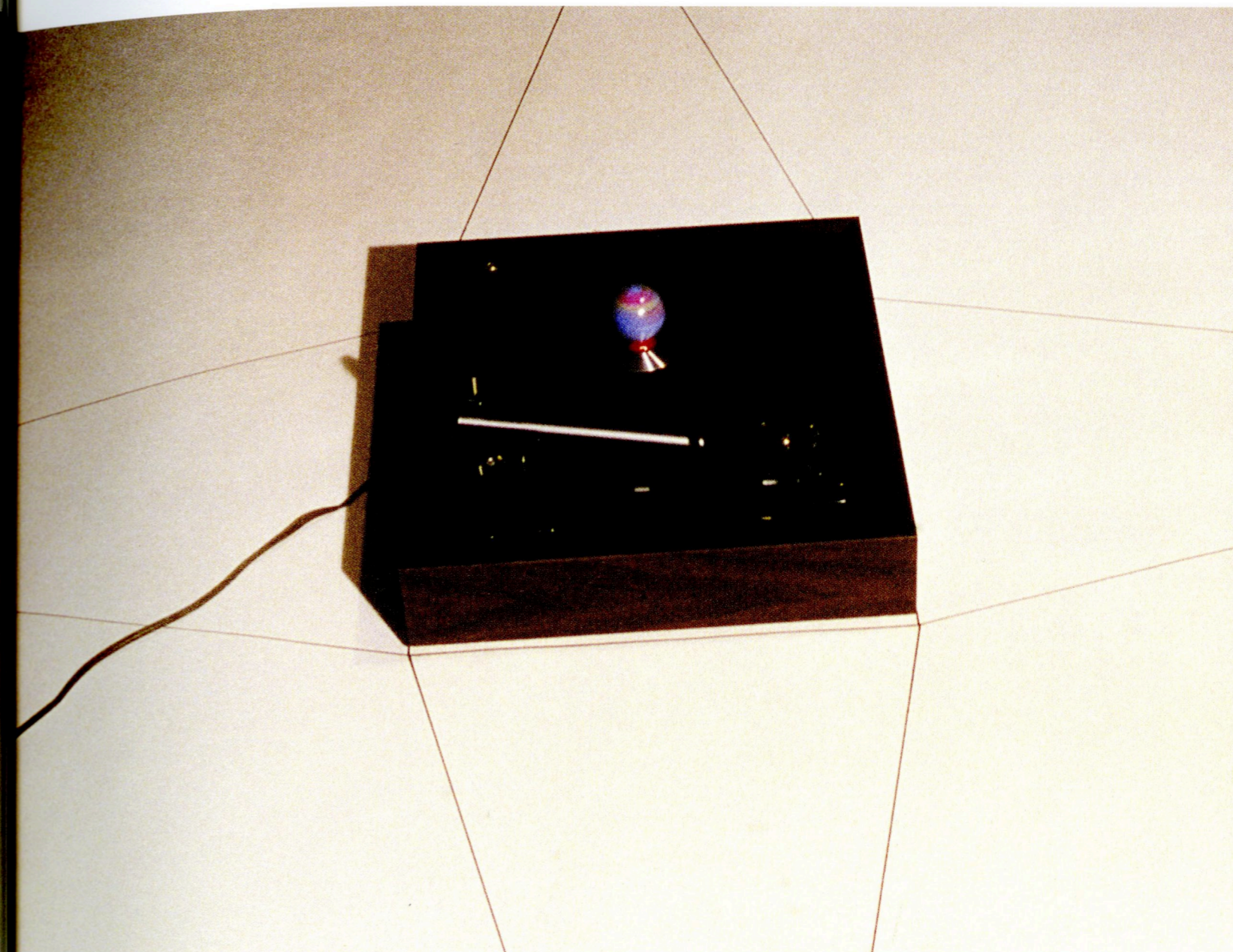
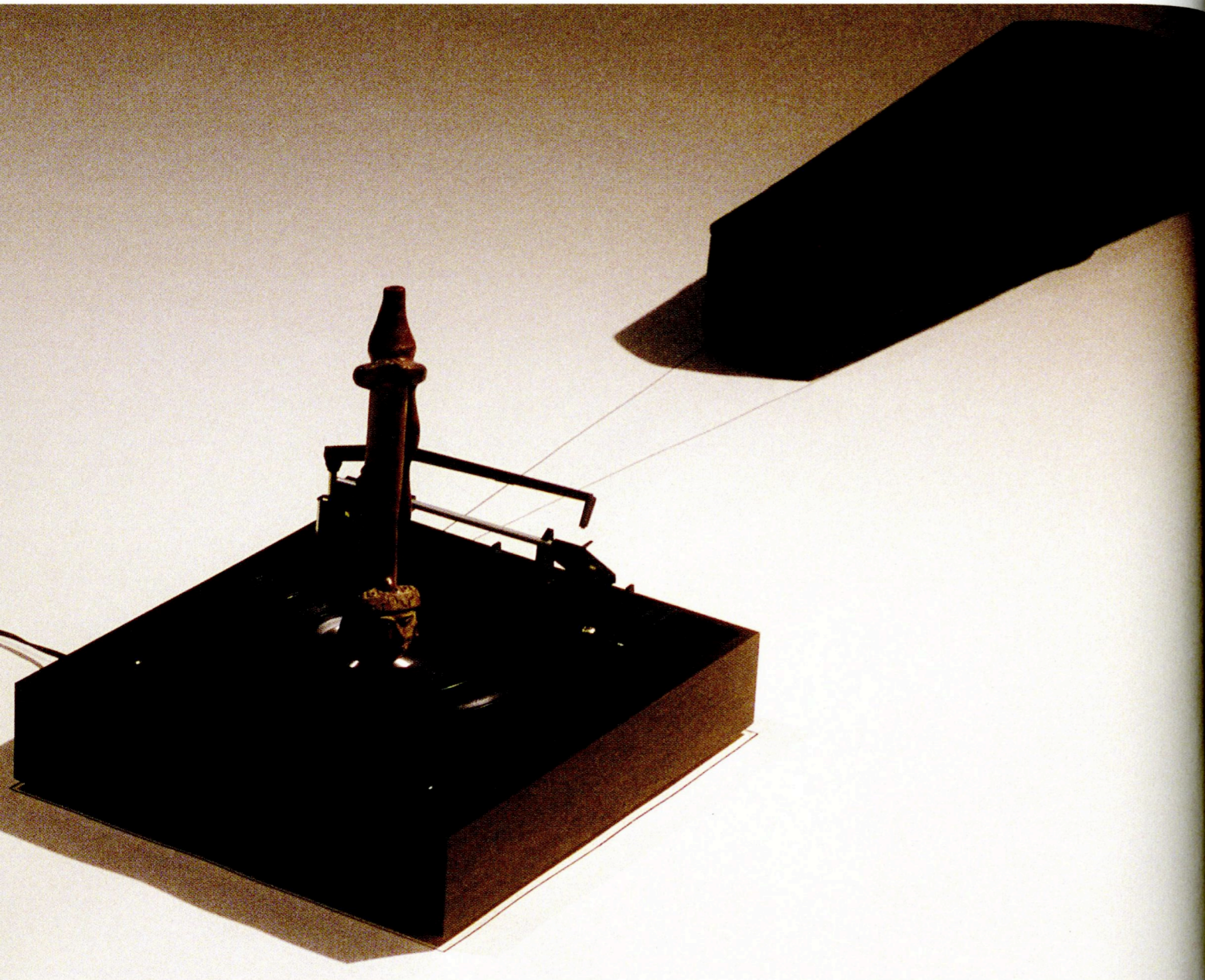
Trois duos

Claude Debussy	piano
Paul Desmond	saxophone alto
Gustav Mahler	piano
Lester Young	saxophone ténor
Manuel de Falla	piano
Charles Mingus	contrebasse

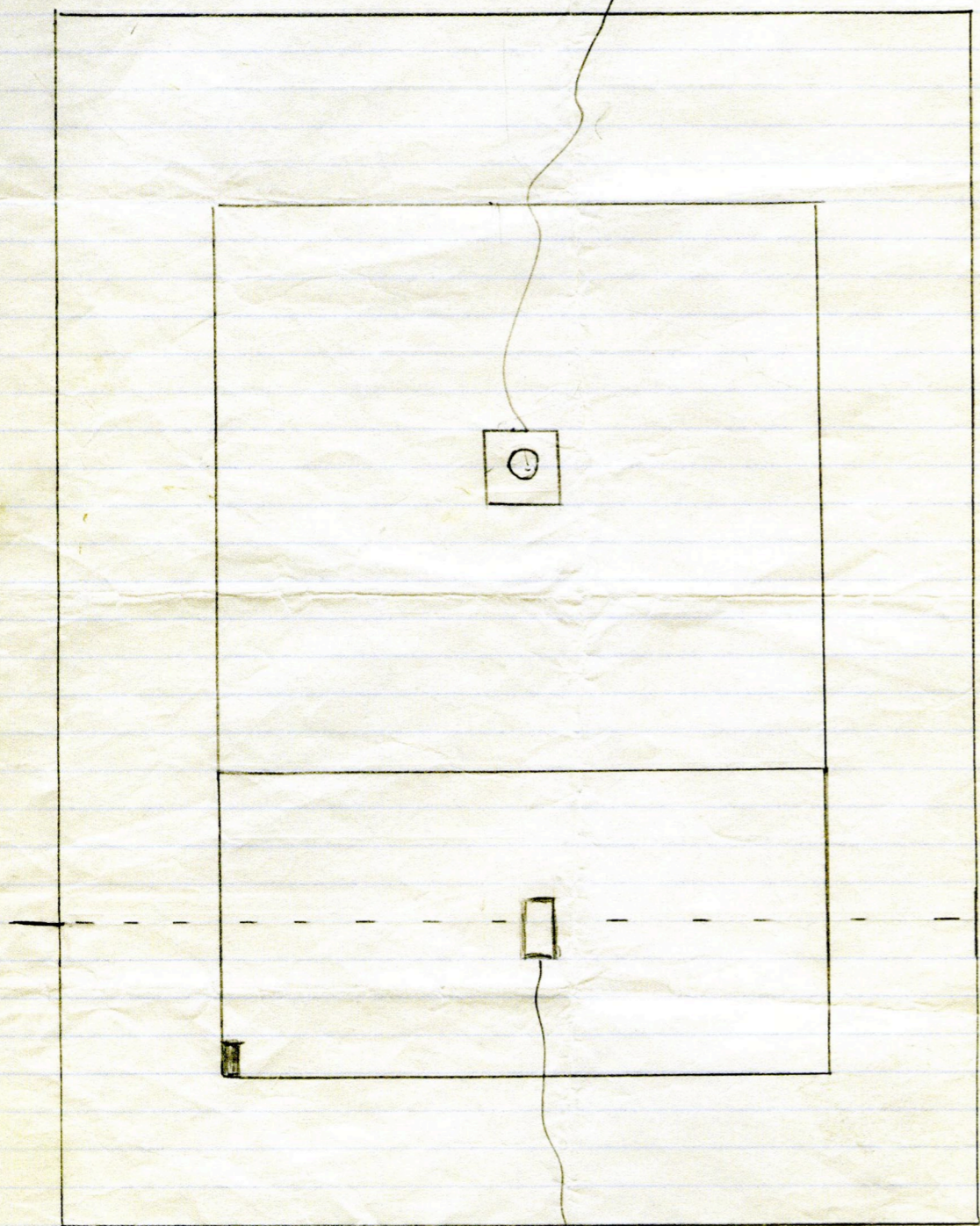
Présentés par le Musée d'art contemporain dans le cadre de l'exposition Elementa Naturae Montréal 7 juin - 6 septembre 1987 entrée libre





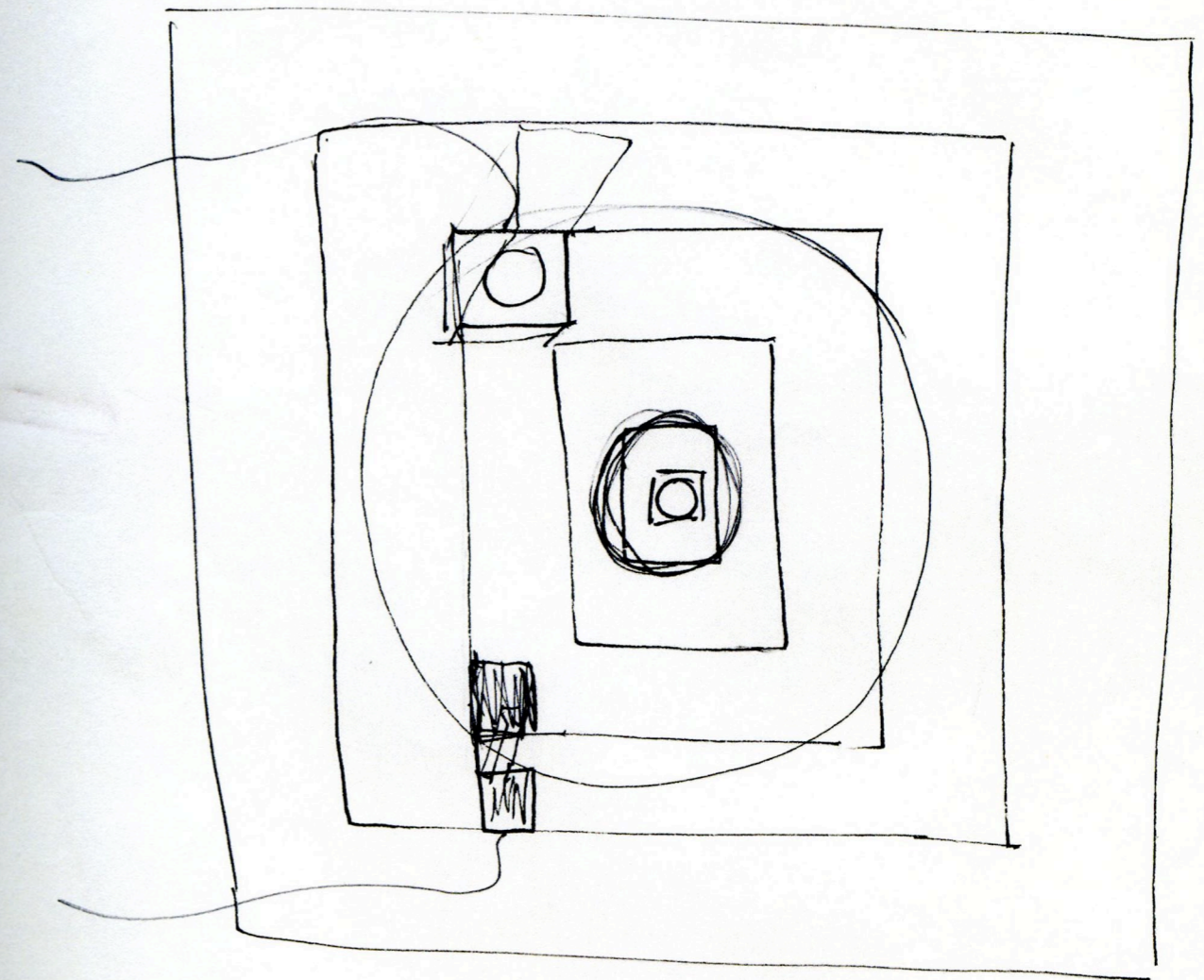


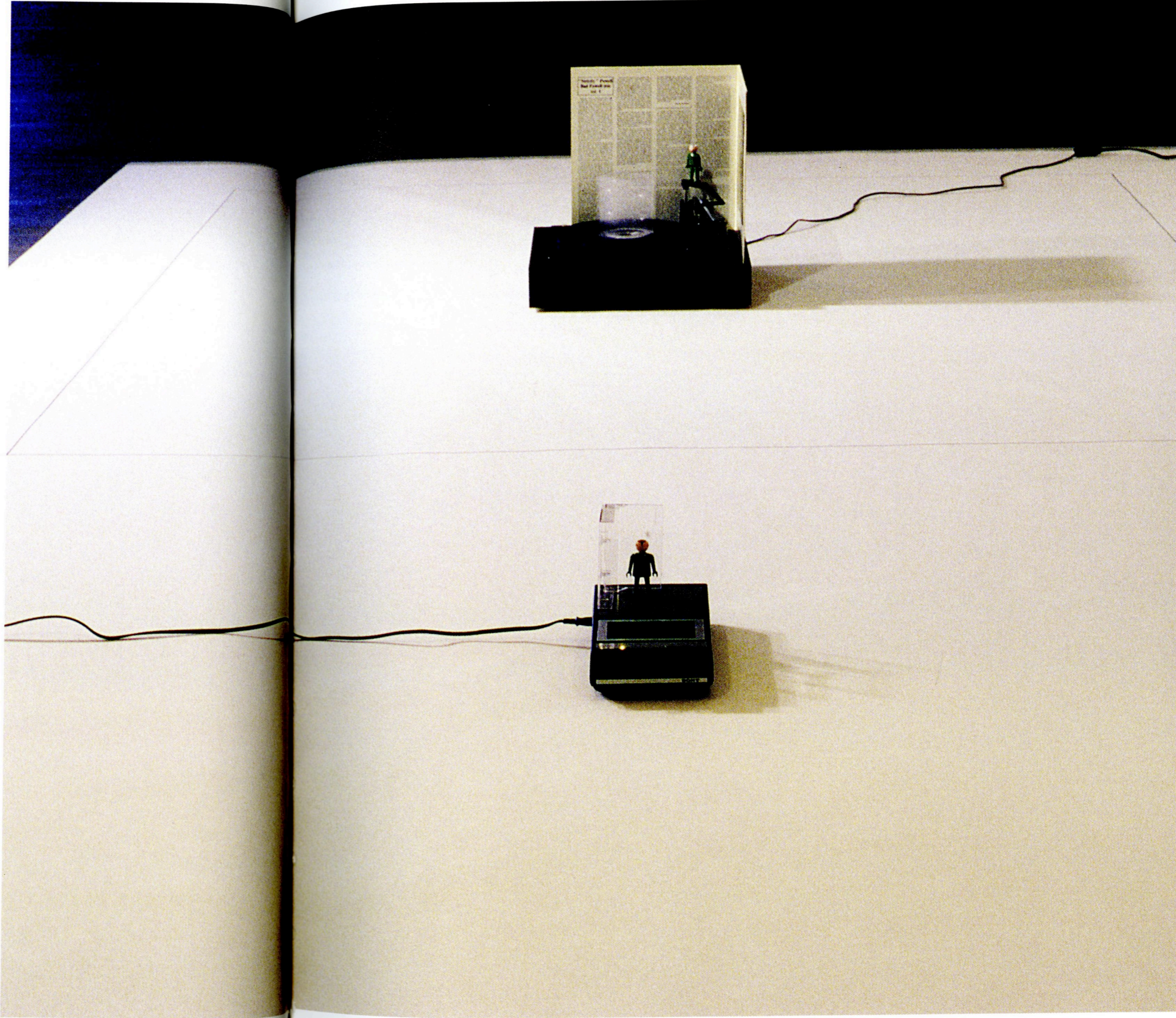
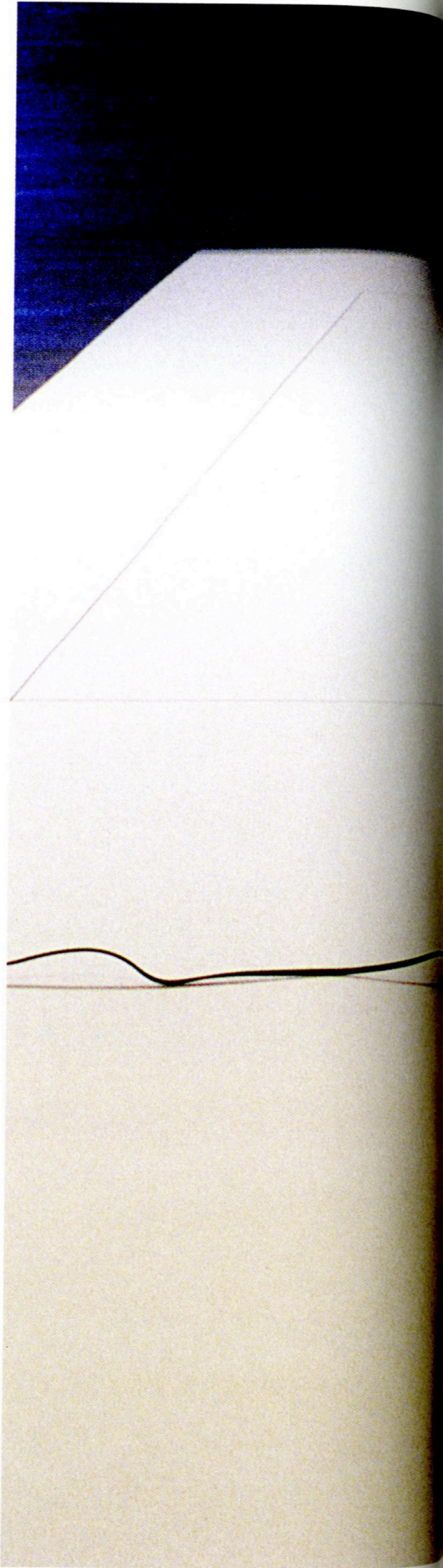
Cassette/rectangle (station) 9' x 12'
L'enclos de verre (d'après le titre of l'une compos. de Bud Powell: Glass Enclosure)



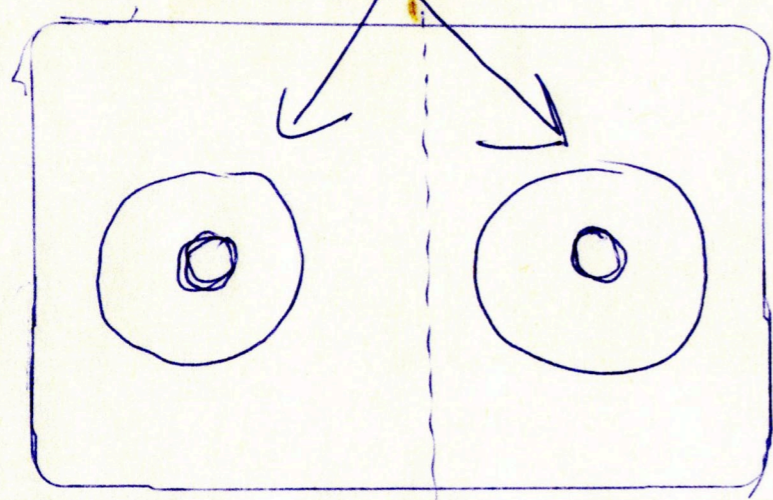
42 1/2
35 1/2

Enclos - Enclure (in clure)
inclure Ravel dans
le tourne-disque/Disc + (?) Powell



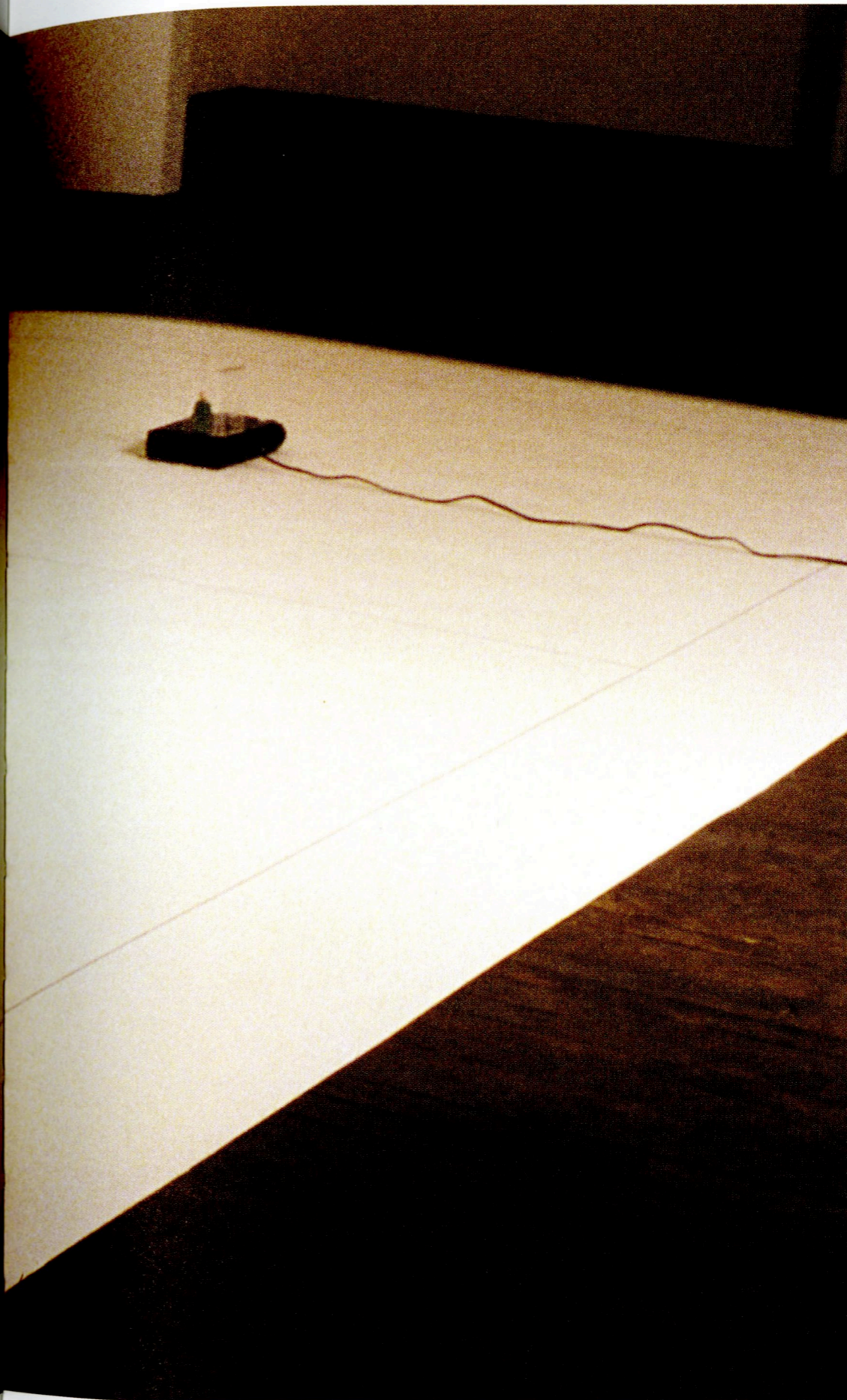
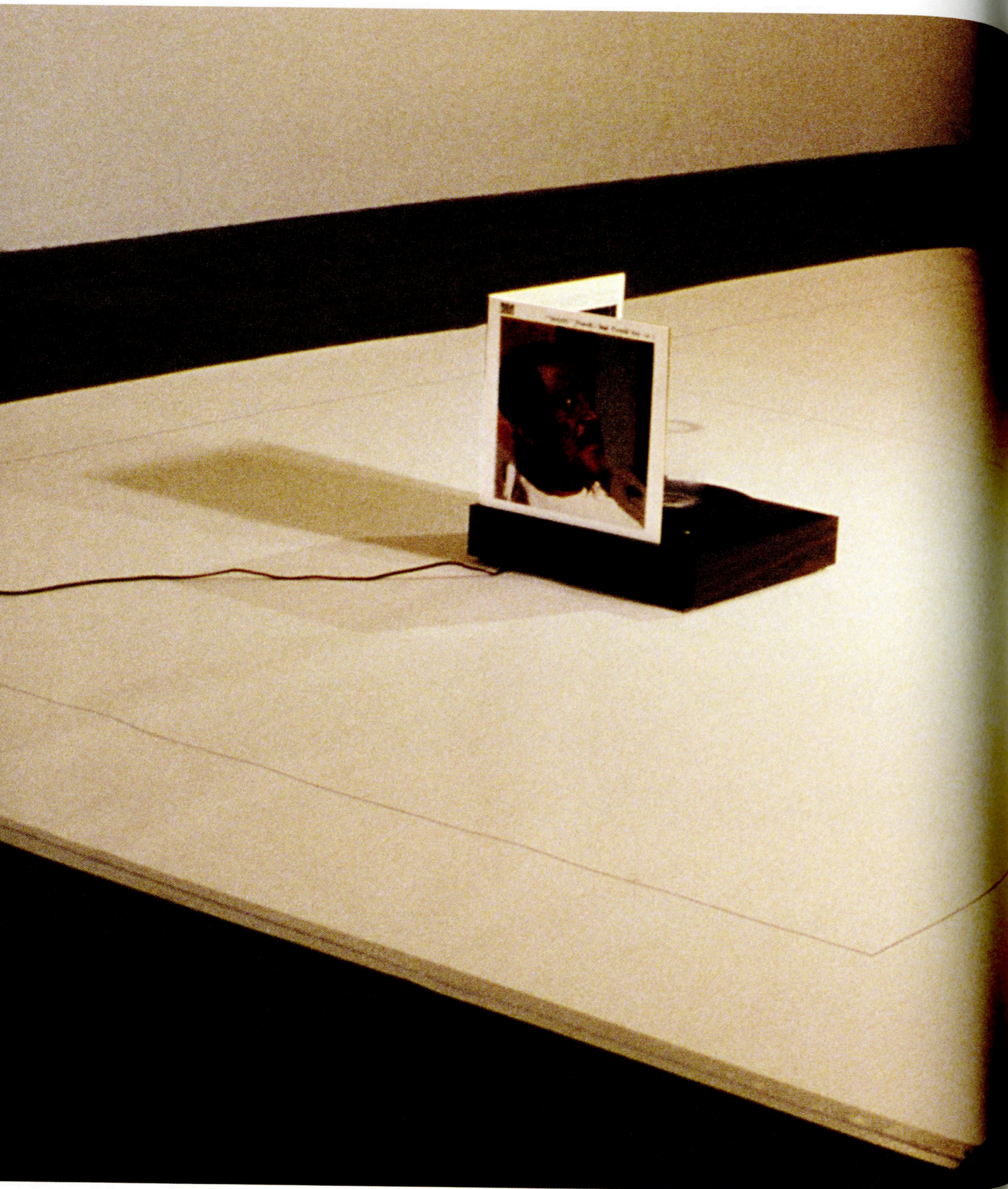


Une cassette = 2 petits disques de ruban
magnétique qui se déroulent en
synchronie



Cf: L'enclos de verre (d'après la structure
de base de la cassette, son fonctionnement,
son boîtier . . .)





« Les sons ne se transmettent pas d'une génération à l'autre à l'état isolé ;
les sons n'existent, ne vivent et ne se modifient qu'au sein des mots^[1]. »

Ferdinand de Saussure

Comment présenter Raymond Gervais ? Voici quelques pistes. Artiste musicien ou artiste du son se tournant vers le silence ; artiste de la performance, également auteur d'essais et de fictions ; compositeur, travaillant le récit d'une œuvre, d'un texte, d'une installation, d'une performance comme une partition qu'il offre au visiteur de ses expositions et de ses performances ; artiste conceptuel interrogeant la compréhension de ce qu'est une image, un récit, une performance, un texte, un son, un film ; artiste habité par le sonore mais interpellé par une grande question : celle de l'existence et du silence qui lui est intrinsèque.

Œuvrant dans le champ de l'art contemporain, Raymond Gervais a créé un corpus diversifié, voire hétérogène, d'œuvres photographiques, textuelles, sculpturales, d'installations et de performances autour de cette problématique qui lui est propre, celle de l'imaginaire sonore^[2]. Il est également l'auteur de nombreux textes et essais sur des questions liées à l'histoire de la musique, dont celle du jazz et de l'opéra, ainsi que sur la pratique de quelques artistes et de plusieurs musiciens. Il s'intéresse aux musiques d'artistes et a composé des œuvres en hommage à des artistes musiciens comme Marcel Duchamp, Henri Rousseau, Luigi Russolo. Depuis le début de sa pratique, Raymond Gervais signe également des textes substantiels sur ses œuvres ou sur son processus de création.

[1]
Ferdinand de Saussure, *Écrits de linguistique générale*, Paris, Éditions Gallimard, Collection NRF, 2002, p. 180.

[2]
Ce terme prend appui sur l'évocation des sons, une histoire de la musique, mais aussi une histoire de l'écoute, des souvenirs liés au monde du sonore, des liens entre la littérature et la musique. L'artiste crée des rencontres fictives, impossibles autrement, rendues possibles au moyen des mots, du texte.

Son travail s'inscrit dans les grands courants de l'art contemporain et de l'art actuel par ses liens avec l'art conceptuel, la performance et l'exploration du son. Son érudition, la singularité de sa réflexion sur l'art, la musique, la littérature, son utilisation du tourne-disque comme instrument de création musicale, sa compréhension du son et du silence ont laissé, laissent des traces.

Chaque artiste développe un monde, son monde. Celui de Raymond Gervais, pensant l'écoute comme le lieu de l'imaginaire, est complexe et des plus protéiformes : parcours constitué des mouvements d'un médium, d'une discipline à l'autre. Pour apprécier le raffinement de sa pensée, il faut donc aborder son œuvre sous la figure du *passage vers* ou du *lien entre* et non sous le signe de la rupture, par exemple. Après 35 ans de pratique, il est troublant de remarquer à quel point les œuvres s'appellent les unes les autres et se répondent. Raymond Gervais a définitivement inscrit sa pratique dans des processus temporels.

En 1996, il confie : « Je me définis avant tout comme un artiste. En insistant on pourrait ajouter "musicien" au sens où tout mon travail est enraciné dans la musique. [...] Mais mon travail est avant tout silencieux, visuel. Je serais comme un musicien du regard, si tu veux, un musicien par l'œil plus que par le son. [...] Pour moi, le disque n'est pas qu'un objet sonore. C'est un objet triple, à la fois visuel par sa pochette, textuel par ses notes et sonore bien sûr^[3]. » En 2007 : « Je suis quelqu'un qui travaille à partir de la musique, pour qui le contenu sonore est extrêmement important : c'est une dimension quasi obsessionnelle chez moi. C'est une signature. Mon travail est informé par le son qui se manifeste visuellement ou dans des textes écrits. Je ne suis pas quelqu'un qui fait des disques. Je ne suis pas quelqu'un qui, maintenant, fait des pièces sonores^[4]. » Et tout récemment, en 2011, il affirme : « Je suis un artiste visuel. On m'associe beaucoup au monde de la musique, au sonore, mais je suis aussi un visuel^[5]. »

[3] Raymond Gervais, « Rober Racine rencontre Raymond Gervais : Artiste, musicien du regard », *Topo Magazine*, n° 40, avril 1996, p. 27 et p. 25.

[4] Raymond Gervais, « Le monde d'un artiste », *Puisqu'à toute fin correspond — Entretiens*, Montréal, Éditions Nicole Gingras, 2007, p. 115.

[5] Correspondance avec l'auteur, 12 juillet 2011.

matériau / instrument / objet

L'écoute de la musique (une passion pour les enregistrements sur disques vinyles, dès son jeune âge) a joué un rôle déterminant dans le développement de sa pratique artistique, le guidant vers une exploration du disque comme élément pictural / sculptural, sonore et conceptuel. L'histoire de la musique lue et écoutée, et donc mémorisée, les compositeurs et leurs œuvres, les artistes musiciens et divers dispositifs de diffusion ou de création du son que sont le tourne-disque et ses composantes (platine, couvercle), le disque vinyle, la pochette de disque, le boîtier de disque compact, le métronome, le diapason, les instruments de musique, le magnétophone à cassette, la cassette audio, le baladeur, le projecteur à diapositives et son carrousel constituent les matériaux de l'artiste. Assemblés lors de performances ou d'installations, ces objets dispositifs^[6] forment une sorte d'« orchestre mécanique ». D'abord sonore, musical, bruyant, selon le nombre d'éléments réunis, cet orchestre devient silencieux au fil du temps, dans l'attente du son (pour reprendre les mots de l'artiste), prenant, entre autres, la forme de concerts ou de disques imaginaires.

Parmi les œuvres associées à la notion d'orchestre mécanique ou de musique de machines, **p. 32-35** **12 + 1 =** (1976) est emblématique, autant par sa présence sculpturale que par la masse sonore qui en émane.

Œuvre pour treize tourne-disques automatiques en opération continue.

Treize versions distinctes avaient été prévues et quatre seulement furent réalisées, à chaque fois pour des séries de treize disques différents : treize instruments en solo de diverses traditions, treize musiques religieuses vocales, treize pianos... Tous les disques jouaient en même temps. Comme la durée de chacun n'est pas identique, ils recommençaient toujours à jouer du début à des moments différents via le

[6] Regroupés sous l'appellation « derviches mécaniques », ces dispositifs ont un lien direct avec le mouvement circulaire, la boucle ou la spirale (à laquelle R.G. associe la tornade, autre élément important de son vocabulaire plastique). *Le derviche mécanique / The Mechanical Dervish* est aussi le titre d'une performance présentée au *Sound Symposium*, à Terre-Neuve en 1984. « Le derviche mécanique, pour moi, était un petit magnétophone portatif placé sur un tourne-disque et qui enregistrerait, en tournant, toute la performance d'un point de vue acoustique. » « Écouter le futur — une interview avec Raymond Gervais par Colette Tougas », *Parachute*, n° 85, janvier-février-mars 1997, p. 30.

dispositif automatique, s'insérant alors dans un processus sonore déjà en cours. Le son variait ainsi à l'infini. On entendait une masse sonore dont certains aspects changeaient, à cause du déphasage irrégulier des enregistrements entre eux et du choc de toutes ces musiques, impossibles à mémoriser. Sur le plan visuel, le mode de fonctionnement des appareils était perceptible en temps réel, tel un grand orchestre de tourne-disques, une grande mécanique autonome. On voyait littéralement ce qu'on entendait. On voyait le changement s'opérer, on entendait une musique impossible à créer autrement, à jouer autrement^[7].

« Voir ce qu'on entend » est primordial pour l'artiste et le sera tout au long des années, tout autant qu'une « musique impossible à créer autrement ». À la recherche d'une musique déroutante et stimulante, l'artiste s'intéresse à la spécificité de l'utilisation de 13 tourne-disques et, donc, au potentiel offert par un tel assemblage. Il souhaite produire une masse sonore puissante où l'auditeur, plongé dans une position d'écoute radicale, fait l'expérience de la limite de sa perception auditive. D'une certaine façon, on pourrait dire que Raymond Gervais *ouvre* le disque, cet objet de vinyle que Theodor W. Adorno décrit avec application en termes techniques :

On ne lui supposerait aucune autre forme que celle que lui-même il expose : une plaque noire, mince et ronde, fabriquée à partir d'un agrégat qui n'a guère de nos jours son nom honorable pas plus que le carburant de l'auto ne s'appelle encore essence ; fragile comme les tableaux noirs, une feuille circulaire en son milieu, qui semble encore plus vraie lorsque le fox-terrier d'avant-guerre y épie la voix de son maître ; en plein centre un petit trou quelques fois si étroit qu'il faut le repercer avant de placer le disque sur le plateau. Des lignes courbes le parcourent, une écriture finement ondulée tout à fait illisible, formant çà et là des figures plus plastiques néanmoins imperceptibles à l'oreille du profane, pourquoi ; disposés en spirale

[7]

Raymond Gervais,
« Où êtes-vous donc, John Cage ? », *Circuit : Musiques contemporaines*, vol. 8, n° 2, 1997, p. 33. Le titre complet de l'œuvre est : *12 + 1 = pour treize tourne-disques automatiques et les musiques du monde*, précisant l'avènement d'une musique « planétaire », aux dires de l'artiste.

elle s'évanouit quelque part à proximité de la feuille-titre à laquelle elle est parfois reliée grâce à un sillon perpendiculaire permettant à l'aiguille d'achever sa course sans effort. Voilà toute sa prétention en tant que « forme »^[8].

« Chaque disque est au départ un long sillon fermé sur soi. En confrontant plusieurs disques ensemble, on pouvait ouvrir ce sillon, ouvrir le tourne-disque à une activité non pas de reproduction, mais de création (le tourne-disque étant alors vu comme un instrument de musique à part entière, instrument de jeu musical, de jeu sonore vivant)^[9]. »

L'artiste envisage différentes versions possibles de $12 + 1 =$; des huit versions qu'il énumère ici quatre seront réalisées.

- a) 13 musiques populaires authentiques de 13 pays différents.
- b) 13 instruments solos de 13 pays différents.
- c) 13 musiques différentes d'un même pays.
- d) 13 musiques religieuses de différents pays.
- e) 13 disques d'une même musique, par exemple, de jazz ou musique classique de toutes les périodes historiques.
- f) 13 disques différents d'un même instrument solo (piano).
- g) 13 disques différents de sons de l'environnement.
- h) 13 pièces différentes d'un même musicien ou compositeur.
- i) etc.^[10].

Dans cette œuvre, Raymond Gervais met la musique en relation avec les musiques, déploie les instruments, les références à toutes les musiques, les interprétations musicales, etc. La musique est ainsi construite à partir de la musique, engendrant un puissant nuage de sons en changement

[8]

Theodor W. Adorno,
« La forme du disque » (1934),
Broken Music. Artists' Recordworks, sous la direction de Ursula Block et Michael Glasmeier, éditions DAAD et gelbe MUSIK, 1989, p. 51.
[Traduction de l'allemand par Carole Boudreault]

[9]

Raymond Gervais,
« Où êtes-vous donc, John Cage ? », *Circuit : Musiques contemporaines*, op. cit., p. 33.

[10]

Notes sur $12 + 1 =$, rédigées par l'artiste en 1976.

perpétuel. Pensée comme installation, *12 + 1* = s'interprète aussi comme une sculpture et une performance^[11]. Bien que *12 + 1* = n'ait été présentée que quatre jours en version sonore^[12] (ou est-ce justement dû à cette rareté ?), l'installation bénéficie d'une aura peu commune dans l'histoire de l'art conceptuel québécois et canadien^[13]. L'artiste poursuit son investigation de ce qu'il nomme de « petits théâtres du son » et crée **3 + 1 =** (1977) pour quatre tourne-disques et quatre sources sonores sur vinyle diffusées simultanément, reprenant le principe évoqué pour *12 + 1* = : la « composition » reposant sur le choix des disques par l'artiste.

À la même époque, d'autres artistes s'intéressent au vinyle, à l'enregistrement, au tourne-disque tout autant qu'au haut-parleur comme instruments de musique ou de création sonore. Pensons à Nam June Paik, Milan Knížák et ses disques fondus, cassés, percés, ses compositions d'une seconde, Ian Murray et son percutant *Keeping on Top of the Top Song* (1970-1973). En 1969, John Cage crée *33 1/3*, œuvre pour 12 tourne-disques, 100 vinyles et la participation du public ! Raymond Gervais ne connaît pas l'existence de cette œuvre lorsqu'il conçoit *12 + 1* = . Il la verra en 1990, comme bien des Montréalais, lors de *Broken Music*^[14] à Montréal, exposition à laquelle il participe avec une installation majeure, **Disques et tourne-disques** (1990).

voir entendre

Valorisant un face à face, une rencontre, une conversation entre l'expérience visuelle et l'expérience auditive, Raymond Gervais affirme : « Mon travail fait toujours un parallèle entre le regard et l'écoute^[15]. » Chaque œuvre est sous-tendue par une logique, un processus de création répondant à des associations, à des évocations, à des rencontres que l'artiste réunit sous ce qu'il nomme imaginaire sonore : l'image porte un son, l'image sait être silence, le seul nom d'un musicien,

couverture, p. 44-45

p. 122-125

[11]

L'artiste présent — en chef d'orchestre, en auditeur, en accompagnateur — confère à l'œuvre un aspect performatif. Au fil des ans, il est arrivé très fréquemment de le croiser dans son exposition, incognito, observateur discret.

[12]

L'installation est par la suite exposée en version photographique et silencieuse — reproduisant une photographie de l'installation de 1976, prise par Roland Poulin.

[13]

Rappelons qu'une version de l'œuvre accompagnée de documents est présentée dans *Trafic : l'art conceptuel au Canada 1965-1980*, exposition en circulation au Canada jusqu'en 2012.

[14]

Broken Music. Artists' Recordworks, exposition organisée par la Daadgalerie, Berlin, 1989 et mise en circulation en 1989-1991 (Sydney, Grenoble et Montréal); publication sous la direction des commissaires Ursula Block et Michael Glasmeier, éditions DAAD and gelbe MUSIK, Berlin, 1989. L'exposition a été présentée au Musée d'art contemporain de Montréal du 4 novembre 1990 au 10 février 1991.

[15]

Raymond Gervais, « Rober Racine rencontre Raymond Gervais : Artiste, musicien du regard », *op. cit.*, p. 25.

d'un compositeur ou d'un écrivain, le titre d'une œuvre ou un mot peuvent évoquer toute une *musique*, tout un univers visuel ou sonore. On ne peut parler ici d'une logique linéaire ou narrative. Il y est plutôt question de bifurcations, de rayonnement, d'associations poétiques. Les œuvres obéissent également à un long processus d'élagage, d'épuration dont seul l'artiste connaît les clés et qui est parfois, voire souvent, impossible à évaluer. En même temps, il y a un phénomène de porosité, de perméabilité entre les idées donnant naissance aux œuvres et une plasticité des concepts, des liens unissant les mondes (sonore, visuel, textuel) entre eux.

Raymond Gervais voit donc et entend des *choses* — des images et des sons — que personne d'autre ne voit ni n'entend. « Ces œuvres mettent en face-à-face la photographie et la phonographie, le visuel et le sonore, l'oreille optique, l'œil acoustique^[16]. » Les mots font image ; la pensée résonne.

en parallèle, en vis-à-vis

Les écrits sur l'art sonore ont fréquemment porté sur les rapports d'équivalence, de traduction, de transduction entre son et image, ou vice versa, explorés par les artistes recherchant une expérience synesthésique^[17]. Raymond Gervais se distingue de ses contemporains en mettant plutôt l'image et le son, le visuel et le sonore en parallèle, en vis-à-vis (ici, c'est le sculpteur qui parle). En cela, sa pratique se rapproche de celle de l'artiste allemand Rolf Julius, reconnu pour ses installations et compositions sonores. « Avec mes images je crée un espace musical. Avec ma musique je crée un espace pictural. Musique et image sont égales. Elles se rencontrent dans la tête de l'observateur et de l'auditeur où elles créent quelque chose de nouveau^[18]. » Ce dialogue entre l'œuvre et l'espace est primordial pour les deux artistes, conversation qui se prolonge de la tête de l'artiste (l'atelier) à la tête de l'observateur auditeur. Julius et Gervais se rencontrent

[16]

Raymond Gervais, extrait du communiqué de presse de *L'œil acoustique*, exposition à la Galerie Jean-Claude Rochefort, Montréal, du 19 avril au 17 mai 1997.

[17]

Évoquons ici les expressions « musique pour les yeux », « musique visuelle », les recherches plastiques de peintres sur le son des couleurs (Wassily Kandinsky, Paul Klee, Robert Delaunay, etc.), de cinéastes (Oskar Fischinger, Harry Smith, James Whitney, John Whitney Jr., etc.), de compositeurs réfléchissant à la couleur des sons (Alexandre Scriabine, Olivier Messiaen, Arnold Schoenberg, Iannis Xenakis, etc.) ou les recherches, entre autres, du théoricien Jean-Yves Bosseur.

[18]

Rolf Julius, « Julius », *Echo : The Images of Sound*, Eindhoven, Het Apollohuis, 1986, p. 27. [Traduction de l'auteure]

également sous d'autres aspects de leur pratique : par l'attention accordée au silence et à la couleur des sons, l'utilisation de matériaux modestes ou d'objets trouvés, une conscience de l'espace et de ses volumes comme lieux de résonance, révélant un souci de *composition* au sens visuel et musical du terme.

Bien que singulière, on ne le dira jamais assez, la pratique de Raymond Gervais trouve des échos auprès d'autres artistes contemporains avec lesquels je l'associe spontanément : Christian Boltanski (France), pour les questions propres à l'installation, pour une pratique où la mémoire est déterminante et pour une manière transversale de faire référence à des éléments personnels et autobiographiques; Ian Murray (Canada), pensant le corps comme lieu de l'écoute et de la résonance par la mémoire, et pour l'exploration de diverses technologies d'enregistrement et de diffusion des sons; Rodney Graham (Canada), par son érudition et cette relation continue qu'il entretient avec le monde des idées, les objets mats, silencieux, mais qui résonnent chez le visiteur; Agnes Martin (Canada, États-Unis), pour cette qualité unique du silence inhérente à ses œuvres; Michael Snow (Canada), pour une connaissance approfondie de l'histoire de la musique et une passion pour le jazz et l'improvisation ainsi que pour la liberté à associer mots et concepts; Christian Marclay (États-Unis, Grande-Bretagne), pour l'intégration du disque vinyle et du tourne-disque dans ses œuvres, bien que Marclay privilégie la part musicale du disque; Max Neuhaus (États-Unis), pensant l'écoute en relation avec l'espace et ayant, entre autres, décliné plusieurs œuvres autour du mot *listen*^[19]. Au Québec, pensons à l'artiste Irene F. Whittome pour la symbolique des nombres et leur écho dans l'œuvre ainsi que la place accordée à la mémoire du corps et à celle du lieu; aux peintres Charles Gagnon et Yves Gaucher où le pictural rencontre le sonore, où le sonore traverse et habite le pictural; à l'artiste et auteur Rober Racine, pour le mot porteur d'imaginaire et la musique des mots; à Pierre Boogaerts valorisant le sens du lieu à chaque photographie, inventant avec elles une forme inédite d'*in situ*.

[19]

Rappelons quelques projets autour du mot LISTEN : mots tamponnés sur la main des participants aux « marches sonores » (*sound walks*) avec l'artiste dans des lieux souvent inaccessibles au public et où les sons étaient impossibles à enregistrer; carte postale sur laquelle est imprimé le mot, décalque pouvant être apposé dans les lieux publics, créant une trame d'écoute; la fameuse affiche créée en 1976, reproduisant une photographie du tablier du pont de Brooklyn en contre-plongée où on peut lire les lettres LISTEN en surimpression, vaste appel à l'écoute, aux espaces publics et architecturaux comme instruments de musique; Max Neuhaus sensibilisant les passants à la masse sonore

ambiante et à la musicalité des vibrations créées par la circulation automobile sur la structure du pont.

p. 162-163

L'artiste participe d'un milieu qui le façonne à différents niveaux dans le temps et selon des influences plus ou moins conscientes. Le parcours de Raymond Gervais sur presque 40 ans est donc ponctué de rencontres avec une œuvre, un artiste, un texte, une musique, une pensée, un mot. L'artiste est accompagné par la pensée de John Cage, observateur silencieux qu'il ne rencontrera jamais. Il est habité par le monde de Samuel Beckett : ses textes performances, son intérêt pour la phonographie, la figure de la boucle récurrente dans ses écrits. Le sculpteur Alberto Giacometti le guidera pour réaliser **Tous les vivants étaient morts** (1997), installation pour 26 boîtiers de disques compacts inspirée d'un rêve du sculpteur^[20]. Ce fascinant *objet trouvé* aurait pu être rêvé par Raymond Gervais, tant ce disque gigantesque décrit par Giacometti devient un théâtre troublant de l'écoute. Raymond Gervais nous fait ici découvrir une face cachée de Giacometti, comme il le fera pour d'autres artistes, guidé par son érudition ou par la curiosité qu'il témoigne envers les artistes et leur réflexion sur leur pratique, révélant sa façon de lire et son processus de pensée et de création.

1975 – tout est là

Souvent discutée pour ses relations avec la musique et le son, du moins au début de sa pratique où les installations intégraient des disques et des tourne-disques, le son du magnétophone à cassette, des métronomes mécaniques, l'œuvre de Raymond Gervais en a déconcerté plusieurs lorsque ce dernier délaissa progressivement le son physique, acoustique, pour le son imaginé (ici, j'évite délibérément le mot silence). Toutefois, déjà dans les toutes premières œuvres on peut déceler chez lui le désir de travailler le son et l'image de manière différenciée et un souci d'intégrer le silence ou de le donner à voir.

[20]

Alberto Giacometti, *Le rêve, le sphinx et la mort de T.* (1946).

Commencer par / puisqu'à toute fin correspond, vidéo réalisée en 1975, fait figure de catalyseur, préfigurant tout ce qui suivra pour les 35 prochaines années. Il est très troublant d'en faire le constat^[21]. Est-ce dû au climat entourant la vidéo à l'époque, comme nouvel outil existant à peine depuis 10 ans ? Est-ce imputable à l'extraordinaire intuition de l'artiste ou au potentiel exploratoire inhérent à ce média ? Il n'en demeure pas moins que *Commencer par / puisqu'à toute fin correspond* surprend par la liberté et la simplicité du tournage. Raymond Gervais utilise la vidéo et la photographie pour approfondir ou vérifier ses intuitions^[22]. Le son et l'image y sont traités pour leurs évocations et leur qualité de *présence* respectives, favorisant l'expérience de l'écoute et de l'observation. Raymond Gervais tourne donc en vidéo la musique, l'écoute de celle-ci, son interprétation, ses instruments (la radio, la clarinette, le saxophone, le piano, le tourne-disque), ses silences.

Cette œuvre enfouie dans les archives de la collection du Vidéographe, à Montréal, Raymond Gervais en parle comme d'une vidéo amateur. Cette vidéo et cette attitude témoignent d'un type de pratique très important à l'époque : l'enregistrement en circuit fermé d'une performance et la vidéo comme extension d'une pratique en arts visuels et en musique, entrevue sous l'angle de l'exploration. Dès le premier visionnement, il est intéressant de remarquer à quel point tous les éléments du vocabulaire plastique de l'artiste sont présents : le rôle du son et du silence dans un dialogue très raffiné, le corps en performance, l'insertion d'éléments autobiographiques (ici, une clarinette basse, instrument qui lui a été prêté par un ami), des références à des artistes compositeurs accompagnant Raymond Gervais dans sa réflexion. On y entend la voix de John Cage et celle de Morton Feldman prononçant « La plupart des musiques écoutent pour le public », phrase que Raymond Gervais aurait pu écrire. On y retrouve tout ce qui touche de près ou de loin à la diffusion de la musique (instruments de musique, radio, tourne-disque), sans oublier les

[21]

Présentée au 26^e Festival international du film sur l'art, à Montréal, la vidéo refait surface en 2008. Il faut dire que l'artiste avait « oublié » cette œuvre de jeunesse dans laquelle il apparaît, entre autres, jouant de la clarinette basse, et à laquelle Jean Papineau (philosophe et auteur) collabore. À la fin de la projection, l'artiste offre *Les films de l'imaginaire* (via Virginia Woolf) (2006), œuvre texte inédite, sous forme de multiple. Par ce geste performatif et simple, la vidéo des années 1970 croise le film des années 2000, créant un étonnant télescopage entre vidéo et cinéma imaginaires. Sur l'œuvre de 2006, l'artiste confie : « C'est une œuvre que j'ai mis beaucoup de temps à finaliser et qui implique une participation de la part

du public qui doit faire sa "performance" ici sauf que son activité de lecture simultanément à la "projection" intérieure des films en question se fait en privé, seul, par soi-même. » Correspondance avec l'auteur, 30 décembre 2010.

[22]

« C'est une initiative personnelle qui est à l'origine de cette vidéo. » [Précisons qu'en 1974, R.G. coréalise sa toute première vidéo avec Michel Di Torre, *Ce soir on improvise : nouvelle musique au Québec*.] « J'avais monté la 1^{re} vidéo (un documentaire) au Vidéographe et j'avais aimé l'expérience. [...] J'ai ressenti fortement le désir de faire cette 2^e vidéo à ce moment précis, comme une question de vie ou de mort, presque. Ce n'était pas une commande. Ça répondait à un besoin intérieur. J'étais prêt et c'était possible. Il y avait une opportunité et je l'ai saisie. C'est mystérieux tout ça. » Correspondance avec l'auteur, 8 juillet 2011.

p. 10-11

improvisations gestuelles des deux interprètes, également instruments sonores dans cette vidéo. Les actions sont filmées en temps réel. Les scènes sont assemblées dans l'ordre du tournage ; l'artiste confie qu'il est moins question de montage que d'assemblage.

Pour en accompagner la diffusion publique, Raymond Gervais rédige un texte^[23] (le tout premier sur une de ses œuvres). Il est loin d'entrevoir que celui-ci annoncerait son programme de travail pour les 35 années suivantes.

Ce [*sic*] vidéo est la synthèse de mes préoccupations du moment (juillet-août 75) et marque un temps d'arrêt, de réflexion. En juillet, mon ami Raymon Torchinsky dépose sa clarinette basse chez moi avant d'appareiller pour l'inconnu. J'écrivis un long scénario pour cet instrument, sorte de rituel constamment modifié au fur et à mesure du tournage. Je cherchai à définir des comportements musicaux, un contenu sonore approprié.

Entre la vie et la mort, il y a le souffle, la respiration. Un instrument à vent possède un corps et reçoit la vie de celui qui le joue. Il devient en quelque sorte le double de celui (celle) qui l'utilise.

Je crois que toute activité créatrice est une tentative de se révéler à soi-même, aux autres, une interrogation afin de se retrouver, se situer, s'habiter.

Je n'ai pas cherché à prouver quoi que ce soit, à rendre intéressant. La virtuosité comme telle n'y tient donc aucune place. Il faudrait sans doute parler aussi de l'amitié, la nature, l'imaginaire, la Bhakti, l'improvisation, le ludique, la solitude, les racines, le début, la fin, les contradictions, la tolérance, l'émotion, l'intuition, les enfants, la joie, la simplicité, la vie quotidienne...

Les voix anonymes de la collectivité retournent à la mer. Mouvement perpétuel.

[23]

Dès 1971, R.G. amorce l'écriture de textes sur des musiciens, l'histoire de la musique, des courants musicaux ; les textes sur sa pratique débiteront quatre ans plus tard. Texte du communiqué émis par Vidéographe annonçant la sortie de la vidéo en 1975.

Fin—2^e partie. Répétition. Ce qu'on dit ou ne dit pas. Ce qu'on sait, le reste. Il s'agit ici bien entendu d'une petite chose, rien de plus. Mais la vie est faite de petites choses, n'est-ce pas ?

Tout le lexique de l'artiste défile : instrument de musique, rituel, instant entre la vie et la mort, souffle, « corps » de l'instrument de musique, double, non-virtuosité, s'habiter, amitié, imaginaire, improvisation, la mer, les *petites* choses, poser des questions. Le texte, aspect essentiel de son œuvre, révèle aussi le talent de l'artiste pour formuler ses idées en concepts, pour commenter et articuler les intuitions et les gestes de sa pratique artistique. Notons qu'il ne parle pas encore d'imaginaire sonore. Mais à bien y réfléchir, la vidéo *Commencer par / puisqu'à toute fin correspond* est peut-être un texte vidéo.

sculpter un espace par le son

Sculpter un espace par le son (1977) est un projet d'installation sonore^[24] inspirée de 7-4-3, sculpture de Roland Poulin. L'œuvre n'a pu être réalisée. Conservé à l'état de projet, et donc de concept, le texte *Sculpter un espace par le son*, par sa dimension fictive, se rapproche d'autres installations imaginaires où l'artiste invite le visiteur à projeter dans son esprit l'idée qu'il a conçue, pensons à **Sculpter Yohadio** (2004). Il est encore une fois fascinant de réaliser que déjà les intentions, les instructions de l'artiste font « voir le son » et « entendre l'objet ». Cette œuvre est peut-être, maintenant, d'autant plus forte que non réalisée, non figée dans une forme et portée par le concept dessinant les possibles d'une éventuelle installation sonore. *Sculpter un espace par le son* est devenue avec le temps une installation texte, une œuvre texte.

[24]

Sculpter un espace par le son, œuvre texte (la première) reproduite dans la section projets du catalogue 03 23 03 — *Premières rencontres internationales d'art contemporain*, Montréal, Médiart et Parachute éditeurs, 1977, p. 97.

p. 110-111

p. 191

repères – entre son et silence – vers un imaginaire sonore

De manière schématique, on peut dire que de 1973 à 1990, Raymond Gervais se consacre au son. Progressivement de 1990 à 2011, sa pratique s'oriente vers le silence ou tend vers une forme de silence qui occupe une place de plus en plus grande dans son travail, l'entraînant à penser des œuvres reposant sur des images acoustiques^[25] autour desquelles se développe ce qu'il nomme, à juste titre, imaginaire sonore. De 1975 à 1984, l'artiste s'intéresse à la question du lieu et réalise des installations avec son, des performances ayant une composante parfois musicale, parfois de bruits. À partir de 1984, il invite des musiciens à collaborer avec lui, à interpréter ou à improviser sans lui, aussi.

De 1985 à 1997 l'artiste vit une période prolifique de création de nombreuses installations et de textes importants. Raymond Gervais aborde alors de plein fouet les questions liées à l'installation. Le plancher sert de support à de grandes surfaces de papier sur lesquelles sont déposés divers objets : instruments de musique, tourne-disques, figurines de plastique miniatures. L'artiste trace sur ces papiers blancs des lignes, des formes géométriques. En fait, il déplace la fonction de l'écran, de la verticale à l'horizontale : au sol, cette surface devient territoire. Dessiner au sol, tracer au sol rappellent les gestes des artistes du *land art*^[26] misant sur l'échelle monumentale du lieu. Ici, il inverse les propositions, pour créer une autre forme de monumentalité ; il assemble des figurines miniatures à des instruments de musique qui apparaissent gigantesques et l'espace bascule. Page blanche de l'écrivain ou portée pour le compositeur, ces surfaces de papier peuvent être interprétées comme socle de l'œuvre ou plan d'une cartographie que seul Raymond Gervais peut imaginer. Ces papiers, fragiles par leur minceur, cernent un territoire imaginaire autour duquel le visiteur (autre géant) est invité à déambuler, à tourner autour.

[25]

Emprunté à Roland Barthes, commentant les images du rêve, ce terme offre une compréhension du lien entre œil et oreille tel qu'exploré par Raymond Gervais. « Le rêve est un phénomène strictement visuel et c'est par la vue que sera perçu ce qui s'adresse à l'oreille : il s'agit, si l'on peut dire d'images acoustiques. » Roland Barthes, « Écoute », *L'Obvie et l'obtus*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 228.

[26]

On connaît l'importance des travaux et des écrits de Robert Smithson sur les artistes des années 1960 et 1970, surtout *Spiral Jetty*, œuvre qui rejoint particulièrement une image forte du vocabulaire de Raymond Gervais, tant par la forme (on a dit déjà l'importance du cycle, de la boucle, de la spirale qui traversent l'œuvre de l'artiste) que par un point de vue distancié et monumental sur l'œuvre en relation avec la planète.

PROJET 03 23 03 : SCULPTER UN ESPACE PAR LE SON

Une installation qui a pour but de sculpter un espace par le son en fournissant une équivalence sonore à une proposition visuelle qui s'y prête spécifiquement, dans ce cas-ci, une sculpture de Roland Poulin.

Il s'agit d'une sculpture en contreplaqué laminé teinte au créosote et constituée de sept unités orientées linéairement au sol et regroupées comme suit: trois unités carrées superposées identiquement à trois autres unités carrées de poids égal suivies d'une unité rectangulaire dont le poids équivaut à deux unités carrées superposées. Au niveau de la perception, on visualise au premier abord un ensemble de quatre masses successives, soit trois unités carrées et une unité rectangulaire et ce n'est qu'une étude attentive de la sculpture qui permet d'en déceler tous les éléments, d'où son titre: 7 - 4 - 3.

CARACTERISTIQUES DE LA SCULPTURE pour lesquelles une équivalence sonore est proposée:

- 1) Les matériaux de la sculpture sont d'une seule et même texture (contreplaqué laminé) et j'utiliserais par conséquent un matériau sonore à texture unique.
- 2) La sculpture est placée par terre et orientée linéairement au sol. Cet aspect linéaire d'un objet qui s'étend à même le sol correspond pour moi au son tenu. Ce son tenu, à texture unique, serait répété successivement à intervalles réguliers, de façon à ce qu'il soit toujours perceptible, comme la sculpture l'est, dans l'espace. Ce son doit être identique afin d'éliminer par sa répétition successive toute dialectique ou langage musical de par l'interaction de sons différents entre eux. Le fait que ce son soit tenu et répété à intervalles réguliers plutôt que soutenu indéfiniment renvoie directement à la fragmentation de la sculpture en sept unités regroupées en quatre masses de poids équivalent.

(En ce qui concerne le type de matériau sonore approprié, je pense - par exemple - à une note de piano tenu registre moyen, étouffée par l'application des doigts sur les cordes afin d'éliminer autant que possible toute référence à l'instrument d'origine, élément trop évocateur susceptible de compétitionner par diversion avec la matière sonore proprement dite. De la même façon qu'on ne peut associer à première vue le contreplaqué laminé de la sculpture à un arbre en particulier, on ne doit pas pouvoir rattacher dès la première audition le matériau sonore à un instrument spécifique.)

PROCEDE:

Afin de reconstituer en quelque sorte cette sculpture dans l'espace par le son (orientation/masse/forme), je propose ce qui suit: prolonger vers les murs/le plafond, à l'horizontale et à la verticale, les arêtes de chacune des quatre masses géométriques visibles en traçant un réseau de lignes imaginaires issues de chacune de ces masses. Aux limites de cet espace (murs/plafond), indiquer l'orientation de ce réseau de lignes à leurs extrémités à l'aide d'un trait-repère.

Par la suite, je retire la sculpture de l'espace. A chacun des traits-repère ou points d'attache, je fixe un petit haut-parleur (tweeter) pour diffuser le son. Ce son propulsé au sol et du plafond suivant une orientation stricte et rigoureuse définie au préalable par la sculpture, constitue une expérience de perception non équivoque. Le spectateur/auditeur circulant dans l'espace en contrôle et modifie sa perception suivant ses déplacements. Ainsi par exemple, lorsqu'il s'approche du lieu d'emplacement original de la sculpture, une série de haut-parleurs fixés au plafond suggère, de par l'intensité sonore accrue perceptible en cet endroit, la présence physique même de cette sculpture et son orientation. Lorsqu'il s'en éloigne, le son est perçu différemment par l'oreille comme la sculpture l'est par les yeux suivant qu'on la regarde de près ou de loin, fixement ou en mouvement.

VOIR LE SON:

La visibilité de ce réseau de petits haut-parleurs constitue un sujet d'attraction visuel illustrant le processus de fabrication. Pour obtenir un espace totalement vide à l'intérieur duquel l'orientation du son ne serait plus visible mais uniquement audible, il faudrait construire un faux plafond et de faux murs pour dissimuler tous les accessoires. Ce sont deux alternatives différentes et intéressantes à la fois.

ENTENDRE L'OBJET:

Dans cette pièce, on pourrait parler du son en tant qu'objet puisque tous les sons étant identiques, le processus sonore est pour ainsi dire totalement perceptible dès le premier son comme la sculpture d'un premier coup d'oeil. Le mouvement inhérent au processus est en quelque sorte annihilé, le début et la fin étant comprimés en une seule manifestation objective. Comme il n'y a pas de dialectique musicale en tant que tel, la matière sonore est perçue comme matière sans autres liens associatifs.

Je remercie Roland Poulin de m'avoir autorisé à utiliser sa sculpture afin de formuler ce projet.

Évoquons les majestueuses installations **Cap T** (1985), **Re : Henri Rousseau, le tourne-disque et la recreation du monde** (1987), **Claude Debussy regarde l'Amérique** (1990). C'est aussi avec deux de ces installations que Raymond Gervais intègre la couleur dans son œuvre : un bleu ciel pour *Cap T* (œuvre en hommage à Charles Ives) ; un « vert jungle » pour l'œuvre en hommage au douanier Rousseau.

p. 78-79 / p. 84-87

p. 119

Le milieu des années 1990 marque aussi les débuts du **Théâtre du son**, installation de disques imaginaires complétée en 1997, composée de 33 séries, soit plus de 250 boîtiers. Il s'agit d'une œuvre conceptuelle pensant l'espace (de la galerie et du disque compact) comme lieu de projection et d'écoute. Elle est créée comme une ponctuation ; plusieurs dizaines de boîtiers de disques compacts placés au mur abritent un feuillet sur lequel est imprimé une lettre, un mot, une phrase, le nom ou l'adresse d'un artiste ou d'un musicien. Le boîtier *vide* est alors porteur des images constituant l'essentiel de l'imaginaire sonore exploré par l'artiste jusqu'à présent. Mais peut-on dire que ce boîtier est vide ou silencieux ?

p. 140-143

Commentant *Le Théâtre du son*, Raymond Gervais évoque l'image d'une longue portée, d'une grande partition. Ce travail monumental fait le passage entre la phonographie et la littérature, la danse, les arts visuels, entre le son (imaginé) et le mot (souvent des noms de musiciens, de compositeurs, d'écrivains, des titres d'œuvres musicales, des noms de vents [mistral, oroshi, simoun, etc.]). Sorte d'encyclopédie imaginaire du son, l'œuvre constitue un vaste espace à parcourir par l'imaginaire et la mémoire de celui qui la regarde. C'est un immense texte offert au visiteur qui, devenu lecteur des inscriptions sur les boîtiers exposés, se transforme en « tête de lecture » des musiques, des images et des rencontres évoquées ou convoquées par l'artiste. La lecture, suggérée ou mise en espace ici, s'accomplit en silence, faisant résonner les liens entre les éléments chez le regardeur.

écoute l'écoute

À bien y songer, plutôt qu'une dialectique entre son et silence, toute l'œuvre de Raymond Gervais est en fait une vaste exploration de l'écoute. De plus, penser l'écoute ou élaborer une typologie de l'écoute — entreprise à laquelle Raymond Gervais se consacre depuis le début des années 1970 — amène l'artiste à exposer des processus plutôt qu'à créer des objets, engageant alors le visiteur, l'auditeur dans des expériences le liant au passage du temps, à la transformation de l'œuvre, suggérant des formes diverses d'accompagnement de l'œuvre, prolongeant le concept de l'œuvre dans le temps et dans l'espace^[27]. Au fil des ans, l'artiste a étudié, pensé, filmé, photographié, enregistré, installé, exposé, suggéré, rêvé une chose : l'écoute. Il y a dans l'écoute une dimension non spectaculaire, une modestie évoquée par Roland Barthes^[28]. Cette modestie, Raymond Gervais l'explore à fond, non seulement en rapport avec l'écoute, mais dans l'ensemble de sa pratique, que ce soit pour le choix de ses outils ou de ses stratégies de diffusion, sans oublier la récurrence du terme « petit » dans son vocabulaire. Ainsi, à plusieurs occasions, il parle du tourne-disque ou du magnétophone portable comme d'une technologie pauvre, rappelant dans ses textes que ce sont des objets familiers, que nous avons tous un tourne-disque, un magnétophone à cassette ou un lecteur de disque compact à la maison.

Tout comme l'écoute et le regard sont inséparables, l'écoute et la déambulation (dans la galerie, dans une ville) sont indissociables et constituent des éléments essentiels à la compréhension de l'œuvre de Raymond Gervais. L'écoute est aussi une méthode de travail, un outil pour la pensée. Lors d'un séjour à Paris, il écrit : « Comme tu sais, il y a une rue du Regard à Paris, dans le 6^e, mais il n'y a pas une rue de l'Écoute. Il y a cependant une rue Sigmund Freud, dans le 19^e, qu'on pourrait peut-être qualifier, par défaut, de "rue de l'Écoute". Par ailleurs, il n'y a pas de rue du Son ou de rue du Silence à Paris (ou ailleurs ?), mais il y a quand même une rue du Disque dans le 13^e^[29]. » Cette pensée dit bien à quel point l'artiste et son monde ne font qu'un.

[27]

Proposer au visiteur une œuvre texte et des instructions ou notations est une pratique courante dans l'art conceptuel et Fluxus. Pour Raymond Gervais, il est important que le visiteur reparte chez lui avec *quelque chose*. Il s'agit souvent d'un texte, semblable aux notes de programme d'un concert ou aux instructions de certaines œuvres conceptuelles. Multiple offert comme œuvre trace à conserver. Et cette *chose* offerte, modeste par sa facture, se *développe* dans l'esprit (l'imaginaire, la mémoire) du visiteur. Ce désir d'offrir (peut-être pour retarder la séparation d'avec l'œuvre) se manifeste dès 1978, lors de la performance *Les Accords intuitifs* alors que l'artiste suggère de distribuer le

matériel visuel aux auditeurs (« comme si vous leur tendiez une lettre écrite pour eux », extrait d'un texte de l'artiste, daté du 18 novembre 1976). Il fera ce geste d'offrir une œuvre texte, entre autres pour *Le Festival international de jazz imaginaire* (1999), *Via Charles Ives* (2001) et concevra une carte postale pour *Sculpteur Yohadio* (2004).

[28]

« Notion apparemment modeste (l'écoute ne figure pas dans les encyclopédies passées, elle n'appartient à aucune discipline reconnue) » ; Roland Barthes, « Écoute », *L'Obvie et l'obtus*, *op. cit.*, p. 230.

[29]

Correspondance avec l'auteur, 13 mai 2006.

Autre constat. L'écoute est indissociable de l'expérience de la durée ou de diverses temporalités. Dès ses toutes premières œuvres sonores, la tension créée par l'alternance du son et du silence n'était ni plus ni moins qu'une invitation à l'écoute, au présent de cette écoute. Cet intérêt pour le présent (l'expérience du présent) se traduit chez lui par l'exploration de diverses formes du temps : instant, suspension, élongation ; temps du récit, de la performance, de la lecture, de la découverte du lien entre les « objets » sonores. Tout conteur, tout improvisateur, tout performeur ancre son auditoire dans le présent. Voir Raymond Gervais comme un conteur étonne peut-être ici, mais la parole, par le texte portant le récit (documentaire ou imaginaire), est liée au temps, au changement et au processus (la parole inscrit le narrateur dans un processus temporel). Les premières performances de l'artiste en sont une preuve incontestable. Je pense à **Carignan : circuit-les-ponts** (1977), œuvre sur l'écoute, en quête de silences. J'emprunte au philosophe Jean-Luc Nancy sa définition (cagienne) du silence, appropriée à cette performance. « Le "silence" en effet doit ici *s'entendre* non pas comme une privation mais comme une disposition de résonance : un peu — voire exactement... — comme dans une condition de silence parfait on entend résonner son propre corps, son souffle, son cœur et toute sa caverne retentissante^[30]. » Pour cette performance, à l'écoute du lieu et de son interaction avec ce lieu, l'artiste propose un portrait sonore de Carignan, dans l'esprit du mouvement d'écologie sonore instauré par R. Murray Schafer à la fin des années 1960.

p. 46-47

Cette dialectique entre écoute et regard, entre présence et absence de sons, privilégiant l'expérience de l'œuvre, rapproche à nouveau Raymond Gervais et John Cage. Discutant de l'écoute dans son rapport à la psychanalyse et au télescopage de sonorités faisant images chez Joyce, Robert Bean nous aide à créer ce lien entre eux. « Si pour Barthes l'écoute *parle* et pour Joyce l'ouïe *voit*, alors pour Cage l'écoute est l'essence de l'expérience sensorielle. Chez Cage, l'absence comme la

[30]
Jean-Luc Nancy,
À l'écoute, Paris, Éditions
Galilée, 2002, p. 44.

présence du son atténue l'acte d'écouter^[31]. » Le silence possède substance, volume, poids, *présence*. Le silence est ce qui nous réunit tous. À la définition du silence énoncée par le cinéaste expérimental américain Ken Jacobs : « Le silence est un état du son, tout comme le noir est couleur^[32] », Raymond Gervais répond :

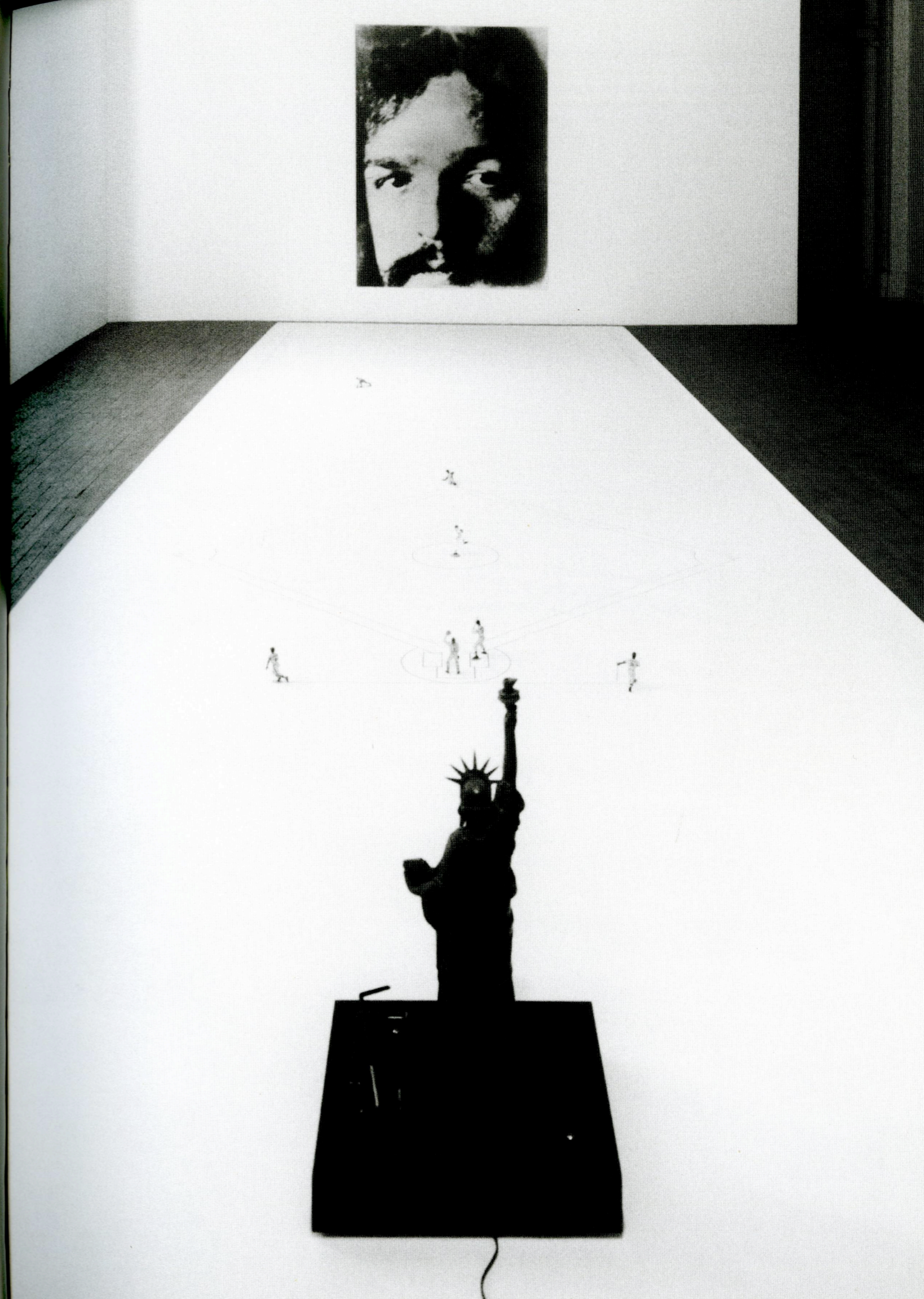
Le silence est inséparable du son et inversement, mais ce qui importe avant tout, c'est l'écoute active, la conscience de cette écoute. Qu'il y ait du son et du silence, s'il n'y a personne pour écouter, ça ne signifie rien pour nous. À travers nous, le silence écoute le son et le son écoute le silence. C'est l'écoute qui débusque le silence dans le son. *4'33"* de Cage est une affaire d'écoute avant tout. On perçoit à la fois les sons de l'environnement tout autour mais aussi, simultanément, le silence qui les accompagne. Ce n'est pas seulement les bruits ambiants perceptibles qui remplacent la "musique" mais aussi le silence qui en fait partie, le silence dans le son. Les deux en même temps, inséparables, et que le public entend très bien. Le soliste écoute, le public écoute, et cette écoute fait jaillir le silence avec le son. L'expérience génère du silence et du son en même temps et c'est clair pour tout le monde présent, là, à l'écoute^[33].

L'écoute procède de la découverte, elle tient à une forme d'attention flottante. Elle peut s'associer à la marche, par ses multiples formes d'orientation dans un espace impossible à circonscrire. En sillonnant, en creusant inlassablement le territoire de l'imaginaire sonore, Raymond Gervais propose l'écoute comme une façon de toucher à distance et conçoit des expériences à retardement. Temps et espace. Il faut refaire à rebours le processus de relation entre les mots et les sons qu'il a élaboré. Écouter, c'est avant tout établir une relation avec soi, dans l'attente du silence.

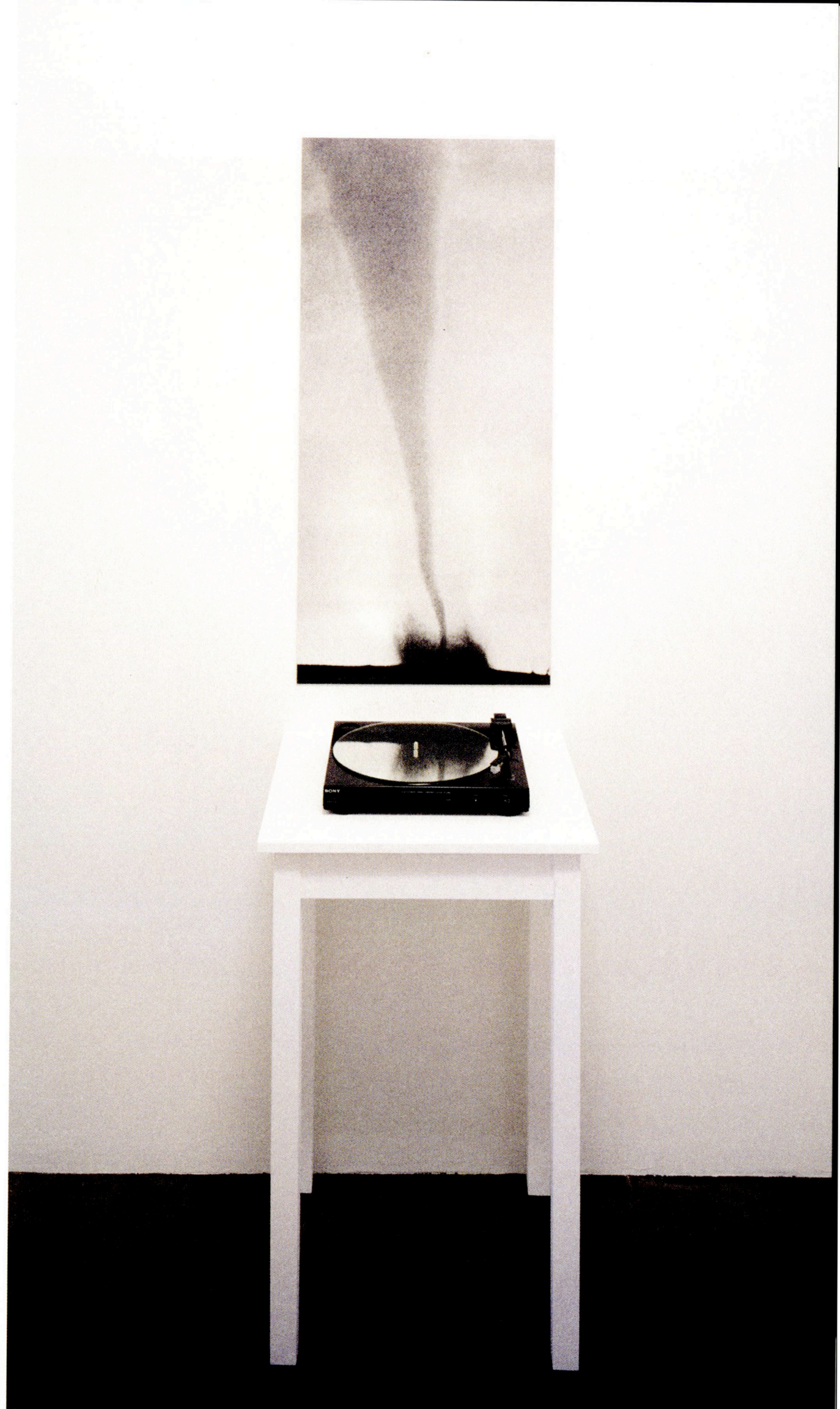
[31]
Robert Bean, « Polyphonic
Aurality and John Cage »,
Aural Cultures, Toronto, YZY
Books ; Banff, Walter Phillips
Gallery Editions, sous la
direction de Jim Drobnick,
2004, p. 134.
[Traduction de l'auteure]

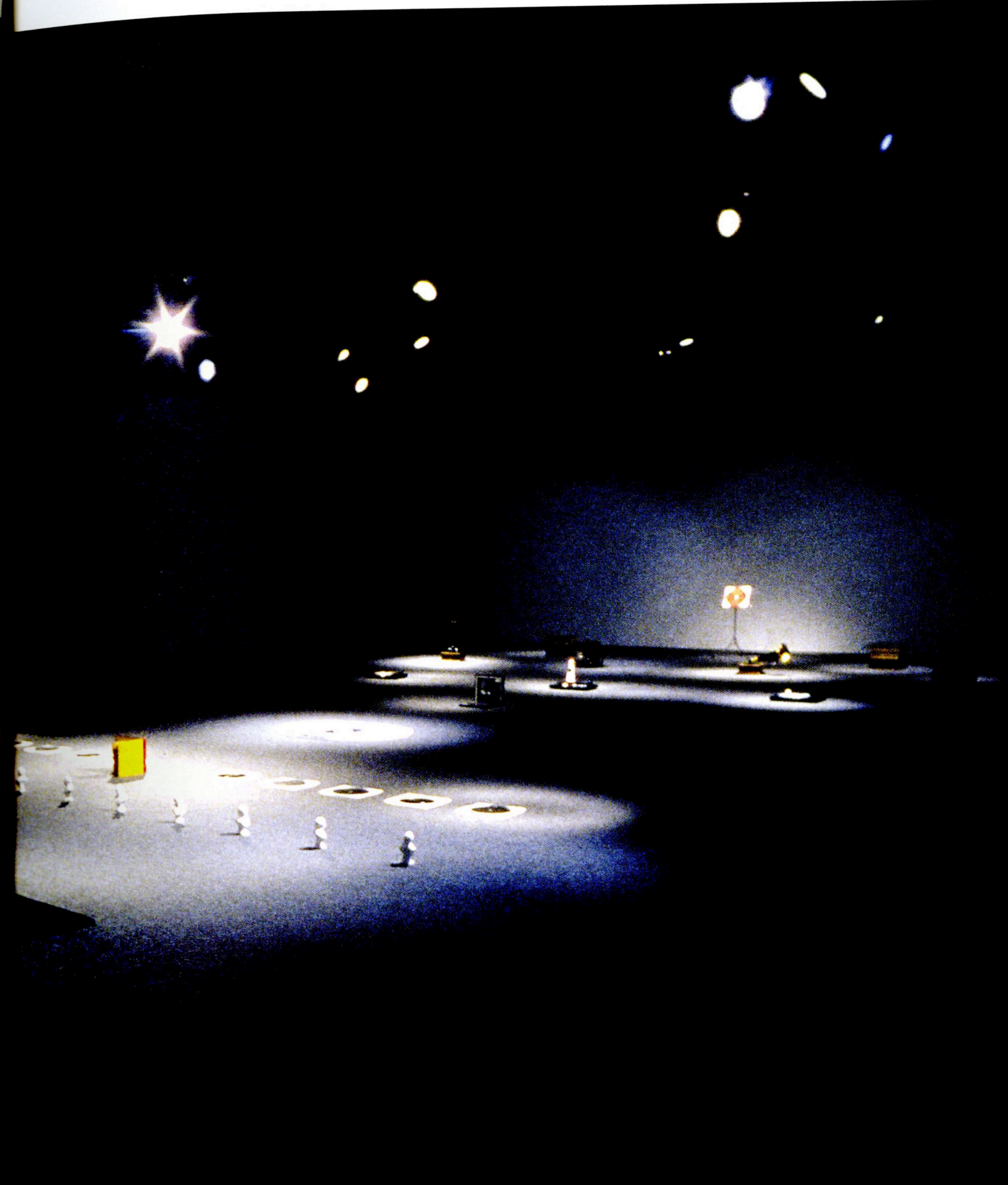
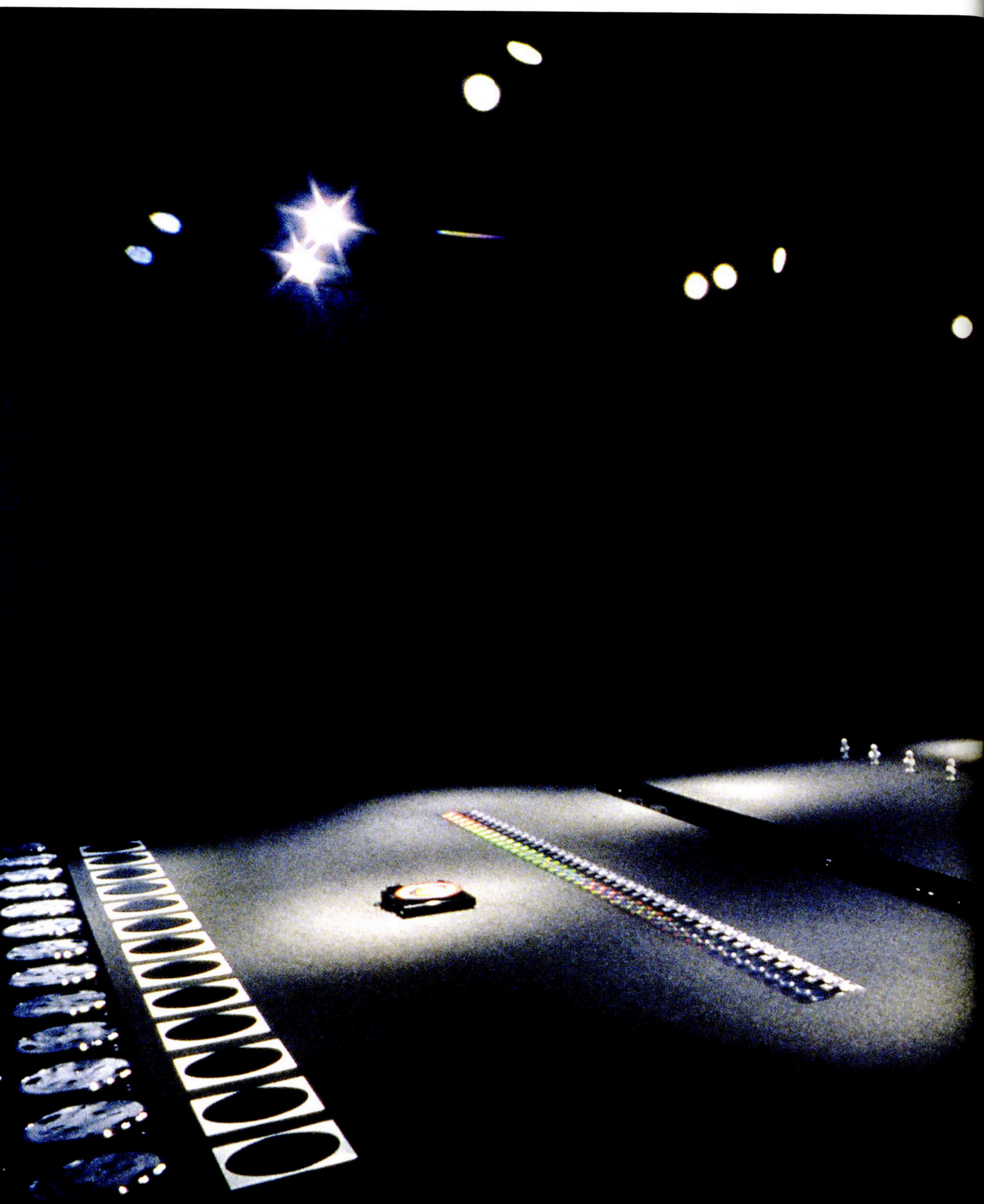
[32]
Ken Jacobs, site web de
Diapason Gallery, New York ;
consulté le 14 novembre 2006.
[Traduction de l'auteure]
[33]
Correspondance avec
l'auteure, 1^{er} juillet 2011.





Claude Debussy regarde l'Amérique, 1990, installation,
Galerie Chantal Boulanger, Montréal, 1990
Collection du Musée d'art de Joliette, don de Chantal Pontbriand /
Collection of the Musée d'art de Joliette, gift of Chantal Pontbriand >



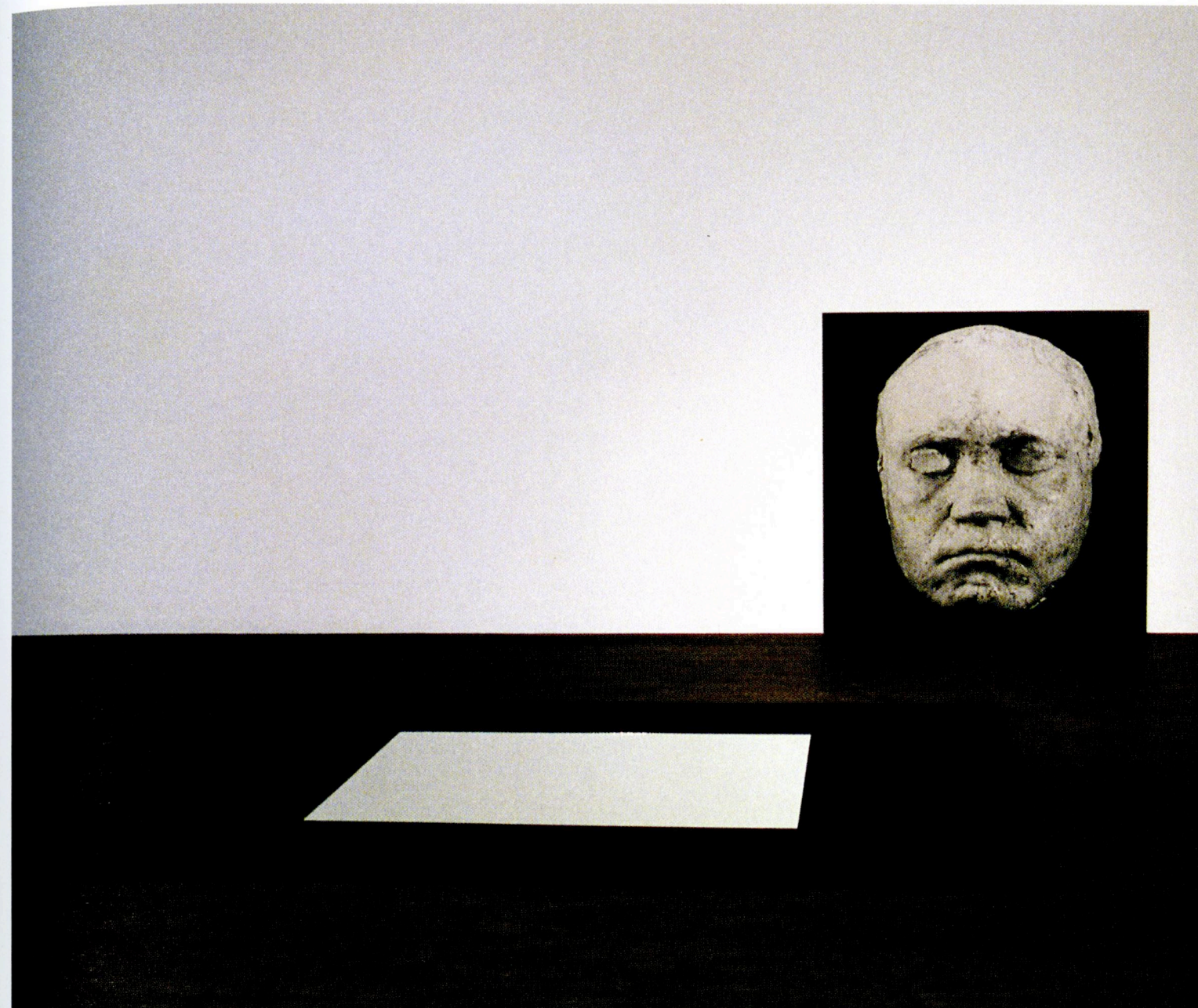




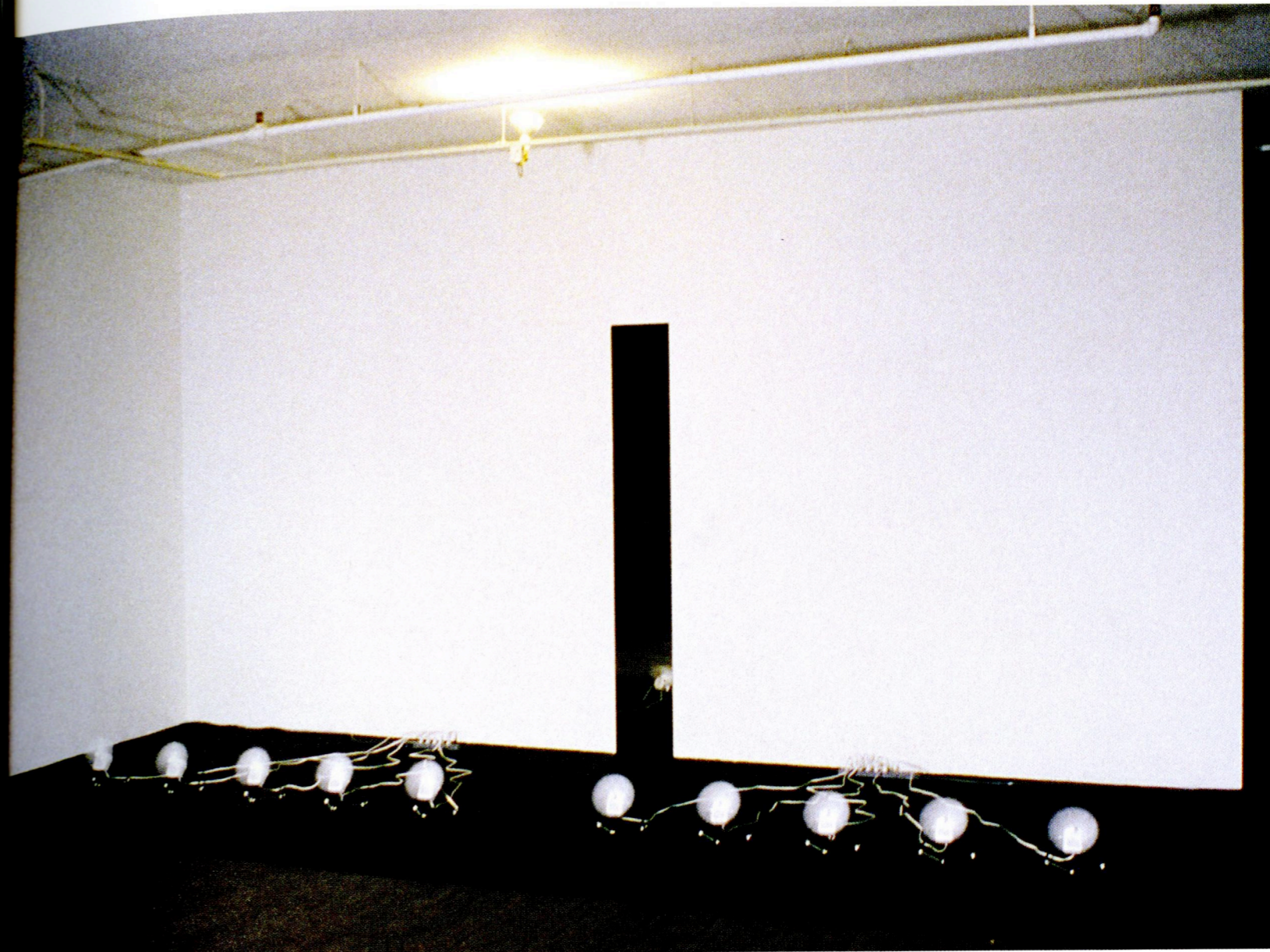


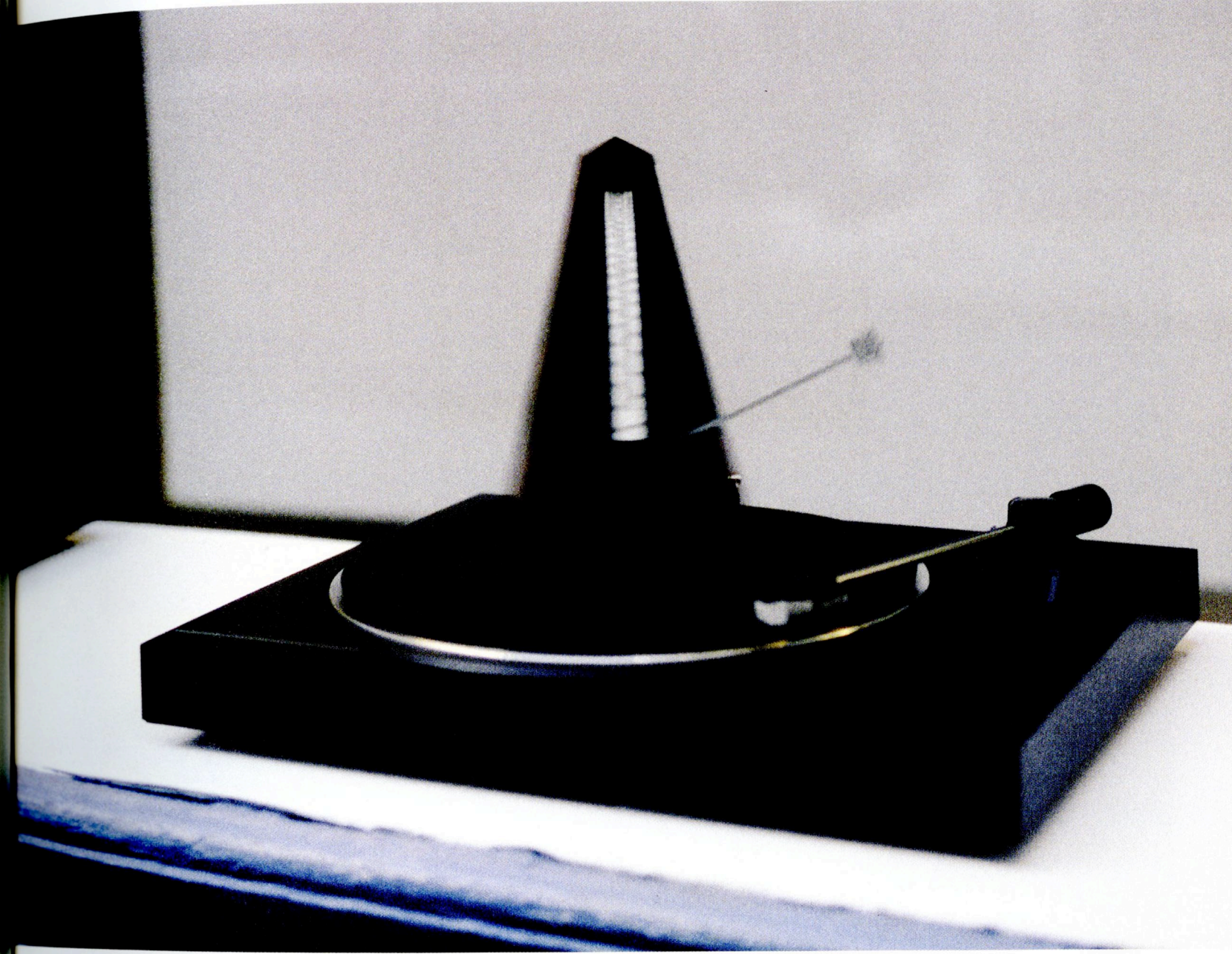
Dans le regard du son, 1993, installation, Galerie Jean-Claude Rochefort, Montréal, 1993

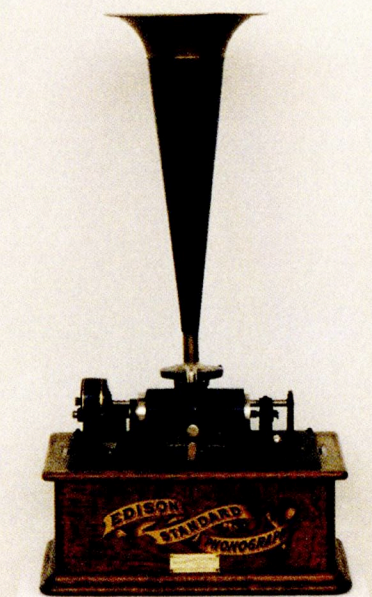
Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, don de Chantal Pontbriand, Montréal, 1994 / Collection of the National Gallery of Canada, Ottawa, gift of Chantal Pontbriand, Montreal, 1994

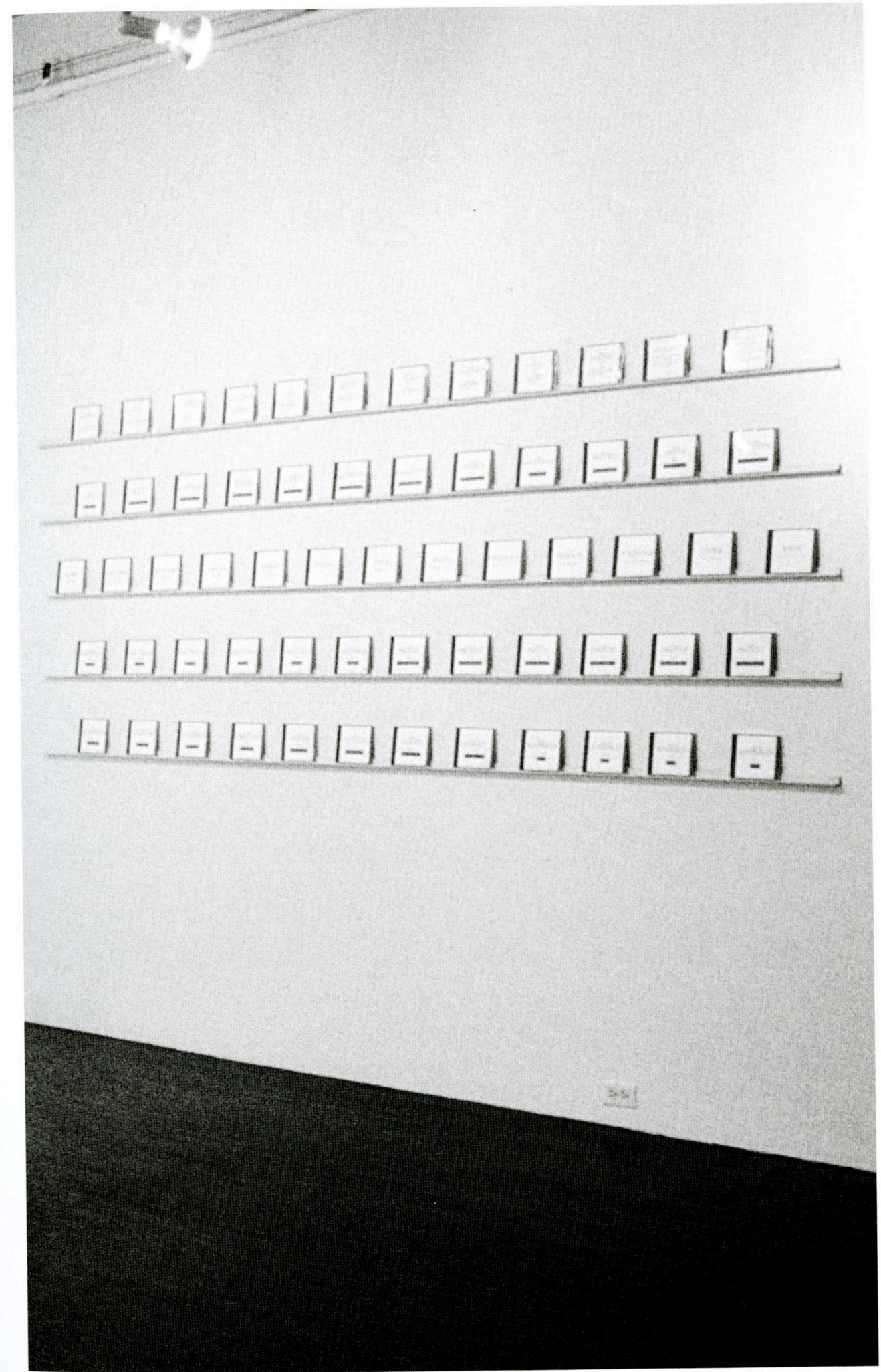
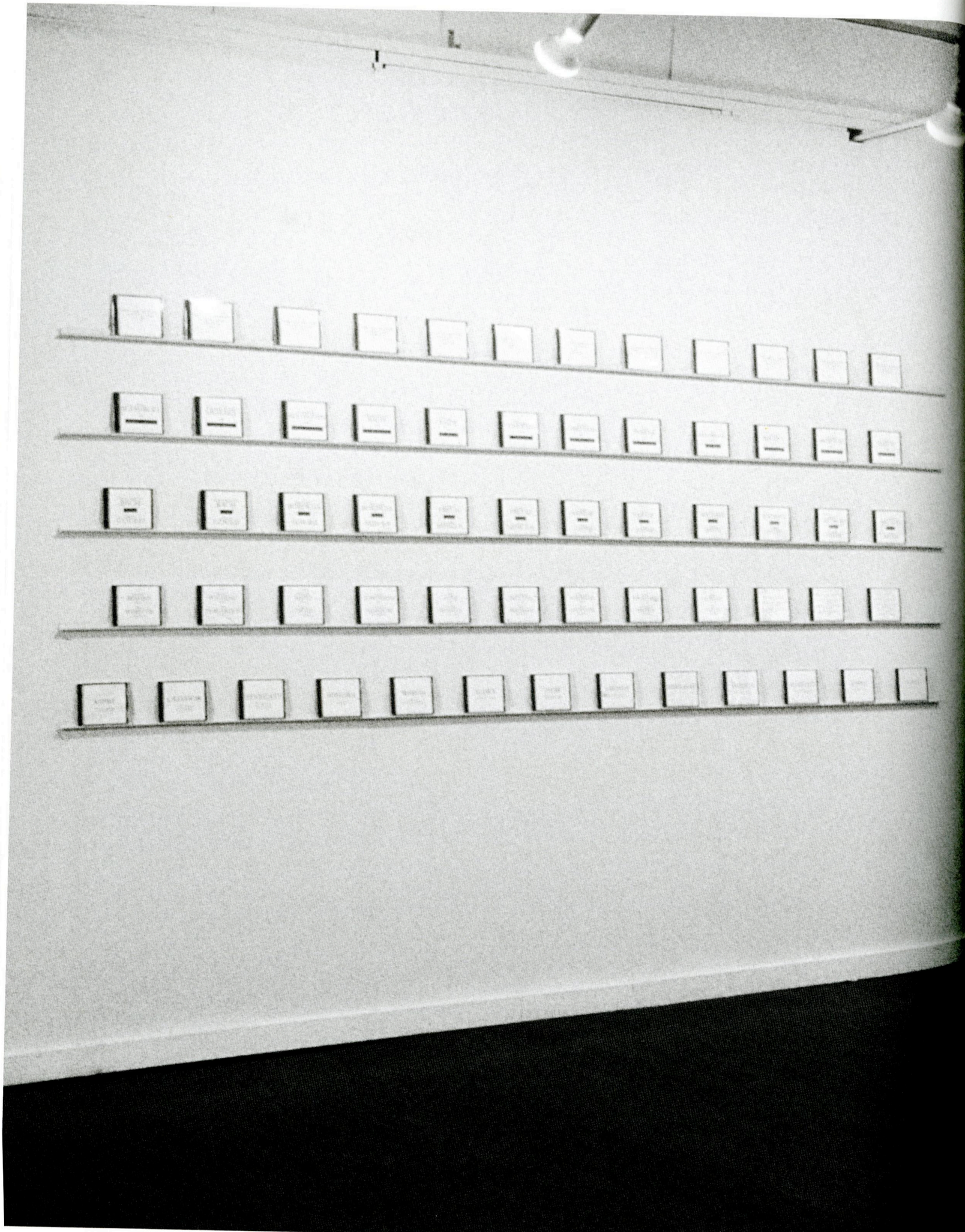


Cantor, 1992, installation, The Power Plant, Toronto, 1992
Collection du Musée d'art contemporain de Montréal, don de Chantal Pontbriand /
< Collection of the Musée d'art contemporain de Montréal, gift of Chantal Pontbriand









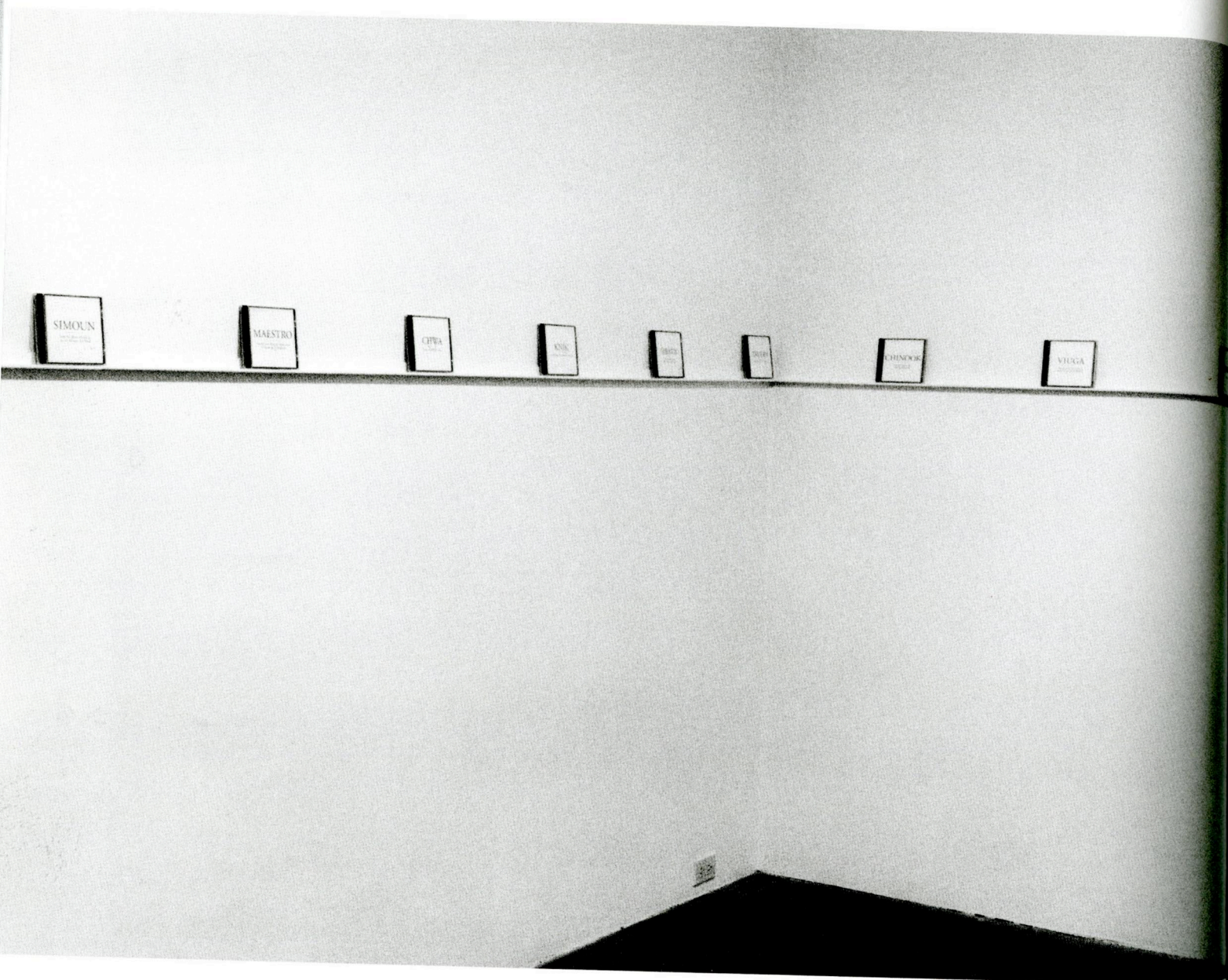


Les vents de la Terre, 1995, installation,

Galerie René Blouin, Montréal, 1995 (vue partielle / partial view)

Collection du Musée d'art contemporain de Montréal, don de l'artiste /
Collection of the Musée d'art contemporain de Montréal, gift of the artist

138



Simoun, détail de l'installation / installation detail from **Les vents de la Terre**, 1995

Collection du Musée d'art contemporain de Montréal, don de l'artiste /

Collection of the Musée d'art contemporain de Montréal, gift of the artist

139







“Sounds are not passed down from one generation to the next in an isolated state; sounds exist, live and evolve solely within words.”

—Ferdinand de Saussure^[1]

How best to portray Raymond Gervais? Here are a few possibilities: an artist-musician or sound artist who turned toward silence; a performance artist and writer of essays and fiction; a composer who develops the narrative of a work, text, installation or performance in the manner of a score, which he offers to visitors of his exhibitions and performances; a conceptual artist questioning the definition of an image, story, performance, text, sound or film; an artist haunted by sound but concerned with the larger question of existence, and its intrinsic silence.

In the field of contemporary art, Raymond Gervais has created a heterogeneous body of photographic, textual, and sculptural works, of installations and performances revolving around a thematic that he has made all his own: that of the aural imagination.^[2] He has also written numerous texts on the history of music, including that of jazz and opera, as well as on the practices of various artists and musicians. He is interested in artists' music, and has created works honouring such artist-musicians as Marcel Duchamp, Henri Rousseau, and Luigi Russolo. Since the beginning of his practice, Raymond Gervais has also written widely on his own works and creative process. As part of the major trends in contemporary art, his work has links with

[1]
Ferdinand de Saussure,
Writings in General Linguistics
(Oxford University Press),
p. 171.

[2]
This term denotes the
evocation of sounds,
of the history of music
and of listening, of memories
connected to the world of
sound, and associations
between literature and music.
The artist sets up fictional
encounters, otherwise
impossible, through
the written word.

conceptual art, performance, and sound art. His erudition, his unique insights into art, music, and literature, his use of the turntable as an instrument of musical creation, and his understanding of sound and silence have all left their mark.

Each artist strives to develop a world, his own particular world. That of Raymond Gervais, in which listening is an imaginative act, is highly complex and multiform, ranging from one medium or discipline to another. To appreciate the subtlety of his thought, therefore, we must approach his work as a *movement toward or link between*—and not, for example, as a rupture. In a career spanning thirty-five years, it is striking how his works respond to and summon each other. They are thus firmly implanted in temporal processes.

In 1996, he specified, "I would define myself, above all, as an artist. If need be, 'musician' could be added, given that all my works are rooted in music. [...] But my work is largely silent, visual. I could be described as a 'visual musician,' so to speak, a musician of the eye more than the ear. [...] For me, the record is not simply an audio object. It's a triple object: not only acoustic, but visual (via the jacket) and textual (via the liner notes)."^[3] And in 2007: "I'm someone whose work is based in music, who places a great deal of importance on the acoustic content: it's a near-obsessional dimension for me, in fact. It's my signature. My work is informed by sound, which manifests itself visually or textually. I'm not someone who makes records. I'm not someone who, at the moment, makes acoustic works."^[4] And most recently, in 2011: "I'm a visual artist. I'm often associated with the world of music, of sound, but I'm also visual."^[5]

[3] Raymond Gervais, "Rober Racine rencontre Raymond Gervais : Artiste, musicien du regard," in *Topo Magazine* (no. 40, April 1996), pp. 27, 25.

[4] Raymond Gervais, "Le monde d'un artiste," in *Puisqu'à toute fin correspond — Entretiens* (Montreal: Éditions Nicole Gingras, 2007), p. 115.

[5] Correspondence with the author (July 12, 2011).

material/instrument/object

Listening to music (vinyl records in particular) from an early age was to have a profound impact on Gervais' artistic practice, leading him to explore the record as a pictorial/sculptural, acoustic, and conceptual object. His raw materials were thus to include the history of music (read about, listened to, memorized), composers and their works; artist-musicians and the various devices for the dissemination and creation of sounds (e.g. the turntable and its components); the vinyl record, album cover, and CD case, the metronome and tuning fork, along with musical instruments, the tape recorder, audio cassette, Walkman, and slide projector and carousel. Incorporated into performances or installations, these devices^[6] constituted a kind of "mechanical orchestra." Initially acoustic, musical, and noisy depending on the number of objects employed, this orchestra was to become silent over the years, waiting for sound (as the artist would say), turning into such things as imaginary records or concerts.

p. 32-35

Of the works associated with this notion of the mechanical orchestra or machine music, 12 + 1 = (1976) is emblematic, in terms of both its sculptural qualities and acoustic mass.

A work for thirteen automatic turntables playing non-stop. Thirteen distinct versions of the piece had been planned, but only four were realized, each time for a series of thirteen different records: thirteen solo instruments from various traditions, thirteen religious vocal pieces, thirteen pianos... All the records were played at the same time. Since the duration of each was not identical, they each resumed at different moments via the replay mode, thus reintegrating into the sound process. The sound varied, as a result, to the point of infinity. A mass of sound was produced, certain elements of which changed, owing to the irregular phase lags of the recordings and the shock

[6] Grouped under the category of "mechanical dervishes," these devices are directly linked to circular movement, to the loop or spiral (which the artist likens to the tornado, another important element in his aesthetic vocabulary). *Le derviche mécanique/The Mechanical Dervish* is also the title of a performance presented at the *Sound Symposium* in Newfoundland in 1984. "The mechanical dervish was a small portable tape recorder placed on the turntable that recorded, while turning, the entire performance from an acoustic point of view." "Écouter le futur — une interview avec Raymond Gervais par Colette Tougas," in *Parachute* (no. 85, January-February-March 1997), p. 30.

of all these musical sequences, which were impossible to memorize. On a visual level, the operation of the audio devices was perceptible in real time, like a large turntable orchestra, a large autonomous machine. One literally saw what one heard, saw the changes occurring while listening to music that was impossible to create or play in any other way.^[7]

"Seeing what one hears" would become a fundamental concept for the artist over the years, as would "music impossible to create in any other way." Searching for music at once disconcerting and stimulating, Gervais found it in these thirteen turntables and the potential offered by such an arrangement. He hoped to produce a powerful sonic mass in which listeners, placed in this extreme listening environment, reached the very limits of their auditory perception. In some ways, we could say that Raymond Gervais is *opening up* the record, this vinyl object that Theodor Adorno minutely describes as follows:

One does not want to accord it any form other than the one it itself exhibits: a black pane made of a composite mass which these days no longer has its honest name any more than automobile fuel is called benzene; fragile like tablets, with a circular label in the middle that still looks most authentic when adorned with the pre-war terrier hearkening to his master's voice; at the very center, a little hole that is at times so narrow that one has to redrill it wider so that the record can be laid upon the platter. It is covered with curves, a delicately scribbled, utterly illegible writing, which here and there forms more plastic figures for reasons that remain obscure to the layman upon listening; structured like a spiral, it ends somewhere in the vicinity of the title label, to which it is sometimes connected by a lead-out groove so that the needle can comfortably finish its trajectory. In terms of its "form," this is all that it will reveal.^[8]

[7]

Raymond Gervais, "Où êtes-vous donc, John Cage?," in *Circuit : Musiques contemporaines*, vol. 8, no. 2, 1997, p. 33. The complete title of the work, *12 + 1 = pour treize tourne-disques automatiques et les musiques du monde*, suggests the advent of a "planetary" music, in the words of the artist.

[8]

Theodor W. Adorno, "The Form of the Phonograph Record," in *Essays on Music*, translated from the German by Susan H. Gillespie, texts selected by Richard Leppert (Berkeley: University of California Press, 2002), p. 277.

"Each record, from the outset, is a long groove closed in upon itself. By confronting it with several records at a time, we can open up this groove, open up the turntable to an activity of creation rather than reproduction. In this way the turntable becomes a full-fledged musical instrument, one that can itself be played, creating a vibrant interplay of music and sound."^[9]

The artist envisioned several different versions of *12 + 1 =*; of the eight listed below, only four were realized:

- a) 13 authentic popular works from 13 different countries;
- b) 13 solo instruments from 13 different countries;
- c) 13 different musical works from the same country;
- d) 13 religious works from different countries;
- e) 13 records in the same genre, e.g. jazz or classical music, from all periods;
- f) 13 different records featuring the same solo instrument (piano);
- g) 13 different records of environmental sounds;
- h) 13 different records by the same musician or composer;
- i) etc.^[10]

Raymond Gervais is here placing music in relation to compositions, instruments, genres, interpretations, and so on. Music is thereby constructed from music, and the result is a powerful cyclone of sound in a state of constant flux. Conceived as an installation, *12 + 1 =* can also be experienced as a sculpture and performance^[11]. Although the work was presented on only four days in its acoustic version^[12] (or perhaps because of this), the installation has a special place in the history of conceptual art in Quebec and Canada.^[13] The artist continued his investigation of what he calls "small theatres of sound" with *3 + 1 =* (1977) for four turntables and four vinyl records played simultaneously, revisiting the principle underlying *12 + 1 =*; namely, that the "composition" is a function of the artist's choice of records.

cover, p. 44-45

[9]

Raymond Gervais, "Où êtes-vous donc, John Cage?," *op. cit.*, p. 33.

[10]

Notes written by the artist for *12 + 1 =* (1976).

[11]

The presence of the artist—as conductor, listener, accompanist—gives this work a performative aspect. Over the years, Gervais has frequently attended his exhibitions incognito, as a discreet observer.

[12]

The installation was subsequently exhibited in a silent, photographic version, reproducing a photo of the installation taken by Roland Poulin in 1976.

[13]

A version of this work, accompanied by various documents, was presented at *Traffic: Conceptual Art in Canada 1965-1980*, an exhibition touring in Canada until 2012.

Around this same time, other artists were exploring notions related to vinyl, to recording, and to turntables and speakers as instruments of music or of acoustic creation: Nam June Paik, Milan Knížák with his broken and melted records and one-second compositions, Ian Murray with his percussive *Keeping on Top of the Top Song* (1970-1973). In 1969, John Cage created *33 1/3*, a work for 12 turntables, 100 vinyl records, and audience participation. Gervais was unaware of the existence of this work when he created *12 + 1 =*, not experiencing it until 1990, as did many Montrealers, at the *Broken Music*^[14] exhibition, where he had a major installation, **Disques et tourne-disques** (1990).

seeing and listening

Regarding his predilection for meetings or dialogues between visual and aural experiences, Gervais remarks, "My work invariably draws parallels between seeing and listening."^[15] Underlying each piece is a logic, a creative process in response to associations, evocations, and confrontations that the artist brings together in what he calls the aural imagination: for images can convey both sound and silence; the mere name of a musician, composer or writer, the title of a work or a single word can conjure up an entire range of *music*, an entire visual or acoustic world. We are not speaking here of a linear logic or narrative; it is more a matter of bifurcations, oscillations, poetic associations. His works also undergo a long process of distillation and refinement, to which only the artist holds the key, and which is sometimes—indeed, often—impossible to assess. At the same time, there is a phenomenon of osmosis at work, a permeability between the ideas underlying the works and the malleable concepts and connections to the world (audio, visual, textual).

[14] *Broken Music. Artists' Recordworks*, an exhibition organized by the Daadgalerie in Berlin in 1989 before touring in 1989-1991 (Sydney, Grenoble and Montreal); publication edited by curators Ursula Block and Michael Glasmeier (Berlin: DAAD Editions and Gelbe MUSIK, 1989). The exhibition was presented at the Musée d'art contemporain de Montréal from November 4, 1990 to February 10, 1991.

[15] Raymond Gervais, "Rober Racine rencontre Raymond Gervais : Artiste, musicien du regard," *op. cit.*, p. 26.

p. 122-125

Raymond Gervais thus sees and hears *things*—images and sounds—that no one else sees or hears. "These works juxtapose photography and phonography, the visual and the audio, the optical ear and the acoustic eye."^[16] Words make the image; thoughts reverberate in the mind.

in parallel, face-to-face

The sound-image relationships of equivalence, translation, and transduction, explored by artists seeking a synaesthetic experience, have often been examined in critical writings on sound art.^[17] Raymond Gervais differs from his contemporaries, however, by placing the image and sound in parallel and face-to-face (here the sculptor is speaking). In so doing, his approach is not unlike that of German artist Rolf Julius, known for his sound installations and compositions. "With my pictures I create musical space. With my music I create pictorial space. Music and pictures are equals. They meet in the head of the viewer and listener where they create something new."^[18] This dialogue between the work and the space is of crucial importance to the two artists, a conversation that extends from the mind of the artist (studio) to the mind of the listener. Their practices are alike in other respects as well: the attention given to silence and the colour of sounds, the use of modest materials or found objects, an understanding of space as a site of resonance, and a concern for *composition* in the visual and musical sense of the word.

Although its uniqueness cannot be overemphasized, the approach of Raymond Gervais echoes that of other contemporary artists, with whom I spontaneously associate him: Christian Boltanski (France), for his questioning of issues related to the installation itself, for a practice in which memory is fundamental, and for his personal and autobiographical references; Ian Murray (Canada), who imagines the body as a site of listening and as a resonance chamber of memory, and who explores diverse technologies for recording and transmitting sounds; Rodney Graham

[16] Raymond Gervais, excerpt from the press release for *L'œil acoustique*, an exhibition held at the Galerie Jean-Claude Rochefort in Montreal from April 19 to May 17, 1997.

[17] Here we find such expressions as "music for the eyes," "visual music," the aesthetic research of various painters on the sound of colours (Wassily Kandinsky, Paul Klee, Robert Delaunay, etc.), filmmakers (Oskar Fischinger, Harry Smith, James Whitney, John Whitney Jr., etc.), composers reflecting on the colour of sounds (Alexandre Scriabine, Olivier Messiaen, Arnold Schoenberg, Iannis Xenakis, etc.), and the research of such theoreticians as Jean-Yves Bosseur.

[18] Rolf Julius, "Julius," in *Echo. The Images of Sound* (Eindhoven: Het Apollohuis, 1986), p. 27.

(Canada), for his erudition and the long relationship he has maintained with the world of ideas and commonplace objects, which, although silent, reverberate inside the visitor; Agnes Martin (Canada-U.S.), for the unique quality of silence inherent in her work; Michael Snow (Canada), for his deep understanding of the history of music, his passion for jazz and improvisation, and his free association of words and concepts; Christian Marclay (U.S.-U.K.), for his incorporation of vinyl and turntables in his works, despite his emphasis on the musical qualities of the record; Max Neuhaus (U.S.), who explores sound in relation to space, and who has created many works based on the word *listen*.^[19] In Quebec, Irene F. Whittome comes to mind, given her preoccupation with the symbolism of numbers, the memory of the body, and the importance of the site; painters Charles Gagnon and Yves Gaucher, in whose works the pictorial and the audible merge, sounds traversing and inhabiting the pictorial; Rober Racine, whose words embody the realms of both imagination and music; Pierre Boogaerts who, with each photograph, reveals and reinforces the meaning of the site, thereby inventing a new form of *in situ* art.

Raymond Gervais is part of a community that has shaped him on various levels over the years, with more or less conscious influences. His nearly forty-year path is studded with encounters with works, artists, texts, musical compositions, thoughts, words. He has been inspired by the theories of John Cage, a silent observer whom he would never meet. He has also been haunted by the world of Samuel Beckett—his texts, performances, his interest in the phonograph and metaphor of the endless loop. Alberto Giacometti was the guiding force behind Gervais' **Tous les vivants étaient morts** (1997), an installation for 26 CD cases inspired by a dream of the sculptor.^[20] The gigantic record described by Giacometti could well have been dreamed by Raymond Gervais, who would turn this fascinating found object into a disquieting audio theatre. Here, Gervais allows us to discover a hidden side of Giacometti, as he would do for other artists, led by his erudition or curiosity about artists and their reflections on their own art, revealing in the process his unique interpretations of their works, as well as his thought and creative processes.

[19]

There have been other projects revolving around the word LISTEN: words stamped on the hands of participants during "sound walks" with the artist through sites often inaccessible to the public, where sounds were impossible to record; a postcard on which the word is printed, a sticker which can be affixed in public places, thus setting up a listening network; the famous poster created in 1976, a reproduction of the Brooklyn Bridge roadway in a low-angle shot, with the superimposed letters LISTEN, symbolizing both a mass summons to the act of listening, and public and architectural spaces as musical instruments; Max Neuhaus's sensitizing of users to the massive ambient noise

and to the musicality of the vibrations created by the traffic on the bridge.

[20]

Alberto Giacometti, *Le rêve, le sphynx et la mort de T.* (1946).

p. 162-163

1975 – everything was there

Often viewed in terms of its relationship with music and sound, at least early in his career when his installations incorporated records and turntables, tape recorders and metronomes, the artist's work disconcerted many observers when he shifted from physical, acoustic sounds to imaginary ones (I am deliberately avoiding the word *silence* here). Nevertheless, in his earliest works we can already see a desire to work on sound and image differently, and to integrate or manifest silence.

p. 10-11

Commencer par / puisqu'à toute fin correspond, a video made in 1975, was to be a catalyst for everything that followed over the next 35 years. A rather startling observation.^[21] Can this be due to the climate in which video existed at the time, as a new tool barely ten years old? Or is it due to the artist's extraordinary intuition, or the exploratory potential of this medium? In any event, *Commencer par / puisqu'à toute fin correspond* is astonishing in its freedom and simplicity. Gervais employs video and photography to challenge his intuitions, to delve deeper into them.^[22] Sound and images are explored for their evocative powers, for their respective qualities as a presence contributing to the experience of listening and observing. Raymond Gervais videotapes music, the act of listening to music, its performance, its instruments (radio, clarinet, saxophone, piano, turntable), along with its silences.

Buried in the archives of Vidéographe in Montreal, the work is described as an amateur video by its creator. Both the work and this attitude characterize an activity that was very important at the time: the closed-circuit recording of a performance, where video is seen as an extension of visual arts and music, an exploratory tool. From our very first viewing, we can see all the elements of the artist's vocabulary: the role of sound and silence in a subtle dialogue; the performing body; autobiographical elements (in this case a bass clarinet, lent to him by a friend); references to artist-composers accompanying him in his reflections. We hear the voice of John Cage and Morton

[21]

The video was to resurface at the 26th International Festival of Films on Art in Montreal in 2008. The artist claims to have "forgotten" this early work in which, among other things, he can be seen playing the bass clarinet, and on which writer-philosopher Jean Papineau collaborated. At the end of the screening, the artist presented *Les films de l'imaginaire* (via Virginia Woolf) (2006), a previously unreleased work in multi-print format. Through this simple, performative gesture, video of the 1970s intersected film of the 2000s, creating an astonishing telescoping between imaginary video and cinema. Regarding the work of 2006, the artist commented, "I spent a great deal of time finalizing this work, which

involved the participation of audience members in their own 'performance,' except that their act of reading and simultaneous inner 'projection' of the films in question was done in private, alone, by themselves." Correspondence with the author (December 30, 2010).

[22]

"This video stemmed from a personal initiative. I made my first video (a documentary) at Vidéographe and enjoyed the experience." [In 1974 Gervais co-directed his first video with Michel Di Torre, *Ce soir on improvise : nouvelle musique au Québec*.] "... I felt a strong desire to make this second video at this precise time, almost like a matter of life or death. It wasn't commissioned; it arose from an inner need. I was ready, and it was possible to do it. There was an opportunity and I seized it. It was all quite mysterious." Correspondence with the author (July 8, 2011).

Feldman's "Most music listens for the public," a phrase that Raymond Gervais could have written. We also find everything remotely connected to the transmission of music (instruments, radio, turntable), not to mention the gestural improvisations of the two performers, who are also sound instruments in this video. The actions were recorded in real time, and the scenes presented in the shooting order. The artist confides that it was less a question of editing than assembling.

To accompany the public screenings, Gervais wrote a text,^[23] the first on one of his works. Little did he know that it would anticipate his practice for the next thirty-five years.

This tape reflects my state of mind and preoccupations in July and August of 1975.

At that time, my friend Raymon Torchinsky left his bass clarinet with me before leaving for the unknown. I wrote a fairly long script for this instrument, a ritual continually changing in the course of taping. I then tried to define musical behaviors and an appropriate sonic content.

Between life and death, there is breath, respiration. A wind instrument has a body and receives life from whoever plays it. It becomes more or less the double of whoever uses it. I believe that all creative activity is an effort to reveal oneself to oneself and to others, a quest to find oneself, to meet with oneself.

I haven't tried to prove anything, to make things interesting. Wherefore, virtuosity for the sake of it has no place in it. Also, I guess we should talk about: friendship, nature, the imaginary, Bhakti, improvisation, play, solitude, roots, the beginning, the end, contradictions, tolerance, emotion, intuition, children, joy, simplicity, everyday life... Anonymous voices of the collectivity are returning to the sea. Perpetual movement. End of second part. Repetition. What we say and what we don't. What we know, what's left. This, of course is only a little thing, nothing else. But then again life is made up of little things, isn't it?

[23]

In 1971, Gervais began to write about musicians, the history of music, and musical trends; his writings on his own practice would begin four years later. (From the English press release issued by Vidéographe announcing the launch of the video in 1975.)

The artist's entire lexicon is here on display: musical instrument, ritual, the moment between life and death, breath, the "body" of the instrument, the double, non-virtuosity, meeting with oneself, friendship, imagination, improvisation, the sea, little things, asking questions. The text, an essential aspect of his work, also reveals the artist's talent for formulating concepts, for articulating and commenting on his intuitions and artistic activities. Note that he has not yet spoken of the aural imagination. But after careful thought, the video *Commencer par / puisqu'à toute fin correspond* can be regarded as a video-text.

sculpting space with sound

p. 110-111

Sculpter un espace par le son (1977) is a sound installation^[24] inspired by Roland Poulin's sculpture 7 - 4 - 3. This work was never realized. Existing only as a conceptual project, the text *Sculpter un espace par le son*, given its fictional dimension, is similar to other imaginary installations in which the artist invites visitors to form a mental picture of his intended idea, as in

p. 191

Sculpter Yohadio (2004). Once again, it is fascinating to note how his intentions and instructions make us "see the sound" and "hear the object." This work is perhaps even more powerful now for not having been realized, not frozen in a specific form but rather borne aloft by a concept that sketches out its possibilities. *Sculpter un espace par le son* has over time become a text-installation, a textual work of art.

[24]

Sculpter un espace par le son, a textual work reproduced in the Projects section of the catalogue 03 23 03 — *Premières rencontres internationales d'art contemporain* (Montreal: Médiart and Parachute, 1977), p. 97.

reference points – between sound and silence – towards an aural imagination

Roughly speaking, from 1973 to 1990 Raymond Gervais devoted himself to sound. Gradually, from 1990 to 2011, his approach veered towards silence, or a form of silence, that would have increasing importance in his work, leading him to conceive works based on acoustic images,^[25] from which the aural imagination, as he called it, would emerge. From 1975 to 1984, the artist became interested in the question of site, creating installations involving sound—sometimes performances with a musical component, other times with just noise. In 1984, he began inviting musicians to collaborate with him—and to perform or improvise without him as well.

From 1985 to 1997, the artist entered a very prolific period, producing several important installations and texts. He first tackled issues related to the installation. The floor was used as a support for large expanses of paper, for example, on which various objects were placed: musical instruments, turntables, miniature plastic figurines. On this white paper, he drew lines and geometric shapes, thereby re-routing the function of the screen, from vertical to horizontal: on the ground, this surface became territorial. These ground markings called to mind the techniques of “land art,”^[26] which hinge on the monumental scale of the site. But here, Gervais inverts the propositions to produce another type of monumentality: his miniature figurines, placed alongside the musical instruments, appear gigantic and upset the scale of the space. Like a writer’s empty page or a composer’s staff, these paper surfaces serve as a bedrock or map for a cartography that only Raymond Gervais could imagine. The sheets (their fragility suggested by the thinness of the paper) present an imaginary territory around which the visitor (another giant) is invited to stroll, to *turn round*. Such is the case with the majestic installations **Cap T** (1985), **Re : Henri Rousseau, le tourne-disque et la création du monde** (1987), and **Claude Debussy regarde l’Amérique** (1990). In two of these installations, Gervais incorporates colour: sky blue in *Cap T* (a tribute to Charles Ives), and jungle green in his homage to Henri Rousseau.

[25]

Borrowed from Roland Barthes in the context of dream images, this term provides insight into the connection between the eye and the ear as explored by Raymond Gervais. “The dream is a strictly visual phenomenon, and it is by the sense of sight that what is addressed to the ear will be perceived: a matter, one might say, of acoustic images.” Roland Barthes, “Listening,” in *The Responsibility of Forms-Critical Essays on Music, Art, and Representation*, trans. Richard Howard (New York: Hill & Wang, 1985), p. 257.

[26]

The importance of the works and writings of Robert Smithson on the artists of the sixties and seventies has been well established, in particular *Spiral Jetty*, a work that strongly reflects Raymond Gervais’ vocabulary, both in terms of its form (the importance of the cycle, loop, spiral) and its distanced, monumental perspective vis-à-vis the planet.

p. 140-143

The mid-1990s also marked the beginning of his **Théâtre du son**, an installation of imaginary works completed in 1997, comprising 33 series of over 250 CD cases. This conceptual work used space (of the gallery or compact disc) as a projection and listening site. It operated as a kind of punctuation mark: several dozen CD cases placed against the wall contained a slip of paper on which a letter, a word, a sentence, the name or address of an artist or musician was written. The *empty* case thus conveyed the essential images of the aural imagination as explored by the artist up to this point. But should the case be described as empty or silent?

In commenting on *Le Théâtre du son*, Raymond Gervais evokes the image of a long musical staff or massive score. This monumental work acts as a bridge between phonography and literature, dance and the visual arts, between sound (imagined) and words (often the name of a musician, composer, writer, title of musical work, type of wind (mistral, oroshi, simoom, etc.)). A kind of imaginary encyclopaedia of sound, the work can be perceived as a vast space traversed by the imagination and memory. Or as an immense text offered to the visitor, who by reading the inscriptions displayed on the cases, is transformed into a “pickup head” for the music, images, and meetings proposed by the artist. This suggested “playback” is undertaken in silence, the connections between the elements resonating inside the mind of the viewer.

listen

Rather than a dialectic of sound and silence, however, the entire oeuvre of Raymond Gervais can be considered a vast exploration of the act of listening. Thinking about listening, or formulating an aural typology—to which the artist has devoted himself since the early 1970s—has led him to expose the processes rather than create objects, thereby involving visitors and listeners in experiences connecting them to the passage of time, to the transformation of the work, and to

p. 78-79 / p. 84-87

p. 119

various other art forms, extending the concept of the work through time and space.^[27] Over the years, the artist has studied, theorized, filmed, photographed, recorded, installed, exhibited, suggested and dreamed of one thing: listening. In the act of listening, there is an unspectacular dimension, a modesty as Roland Barthes points out.^[28] Raymond Gervais explores this modesty in depth, not only as it relates to listening, but to his entire practice, be it in his choice of tools or strategies of dissemination. The word “little” recurs in his vocabulary, moreover, and on many occasions, he refers to the turntable or portable tape recorder as a modest technology, reminding us in his texts that they are familiar objects, that we all own a turntable, portable recorder, or compact disc player.

Just as the acts of listening and seeing are inseparable, listening and walking (in the gallery, in a city) are indissociable, and essential to understanding Raymond Gervais' work. Listening is also a method of working, an instrument of thought. During a stay in Paris, he observed, “As you know, there is a *rue du Regard* in Paris, in the 6th, but no *rue de l'Écoute*. There is a *rue Sigmund Freud*, however, in the 19th, which by default we could describe as the *rue de l'Écoute*. And there is no *rue du Son* or *rue du Silence* in Paris (or anywhere else?), but there is a *rue du Disque* in the 13th.”^[29] These musings reveal the extent to which the artist and his world are one.

Another observation: listening is indissociable from the experience of duration and various temporalities. From his very first works, the tension he establishes through the alternation of sound and silence has been nothing less than an invitation for the visitor to listen—in the present. This interest in the present, in experiencing the present, is reflected in his exploration of various temporal forms: the moment, time suspended or stretched, the duration of the narrative; performance, reading, or discovery of the connections between the acoustic “objects.” Every storyteller, improviser and performer plants his audience firmly in the present. Raymond Gervais as a storyteller may seem surprising, but words that convey narrative (documentary or fiction) are connected with time,

[27]

Offering the visitor a textual work and instructions or comments is a common practice in conceptual art and within the Fluxus movement. For Raymond Gervais, it is important that the visitor goes home with *something*. Often this involves a text, like the program notes of a concert or instructions for certain conceptual works, offered as a remnant of the work to be conserved. And this *thing* offered, modest in design, *unfolds* in the mind (imagination, memory) of the visitor. This desire to give (perhaps to delay the separation from the work) manifested itself as early as 1978, in the performance *Les Accords intuitifs*, when the artist suggested that visual material be distributed among

the audience (“like handing them a letter written for them”, excerpt from a text written by the artist (November 18, 1976)). He would repeat this gesture for such events as *Le Festival international de jazz imaginaire* (1999) and *Via Charles Ives* (2001), and designed a postcard for *Sculpteur Yohadio* (2004).

[28]

“This apparently modest notion (*listening* does not figure in the encyclopedias of the past, it belongs to no acknowledged discipline); Roland Barthes, *op. cit.*, p. 260.

[29]

Correspondence with the author (May 13, 2006).

p. 46-47

with change and the notion of process (speech, by definition, establishes the narrator in a temporal process). The artist's first performances provided incontestable proof of this: **Carignan : circuit-les-ponts** (1977), for instance, is a work about listening, searching for silence. Philosopher Jean-Luc Nancy's (Cagean) definition of silence is relevant here: “Silence’ in fact must here be understood [*s'entendre*, heard] not as a privation but as an arrangement of resonance: a little—or even exactly . . . —as when in a perfect condition of silence you hear your own body resonate, your own breath, your heart and all its resounding cave.”^[30] For this performance related to listening and site-interaction, the artist offered a sound-portrait of Carignan, in the spirit of the acoustic ecology movement launched by R. Murray Schafer in the late 1960s.

This dialectic between sound and vision, between acoustic presence and absence, which underpins the experience of the work, once again connects Raymond Gervais with John Cage. Examining the act of listening in terms of psychoanalysis and the telescoping of sonorities generating images in Joyce, Robert Bean forges a link between the two: “If for Barthes, listening *speaks* and for Joyce, hearing *sees*, then for Cage listening is the sensorial essence of experience. To Cage, the absence as well as the presence of sound attenuates the act of listening.”^[31]

Silence has substance, volume, weight, presence. Silence is what unites us all. To the definition of silence given by the American experimental filmmaker Ken Jacobs (“Silence is a state of sound just as black is color”^[32]), Raymond Gervais adds:

Silence is inseparable from sound and vice-versa, but what is most important is active listening, the awareness of this type of listening. Whether or not there is sound and silence, if no one is there to listen, it will have no meaning for us. Through us, silence listens to sound and sound listens to silence. It is listening that flushes out silence from sound. Cage's *4'33"* is, above all, about sound. We perceive not only the sounds of the environment but also, simultaneously, the silence accompanying them. It is not only

[30]

Jean-Luc Nancy, *Listening*, trans. Charlotte Mandell (New York: Fordham University Press, 2007), p. 21.

[31]

Robert Bean, “Polyphonic Aurality and John Cage,” in Jim Drobnick, ed., *Aural Cultures* (Toronto: YYZ Books; Banff: Walter Phillips Gallery Editions, 2004), p. 134.

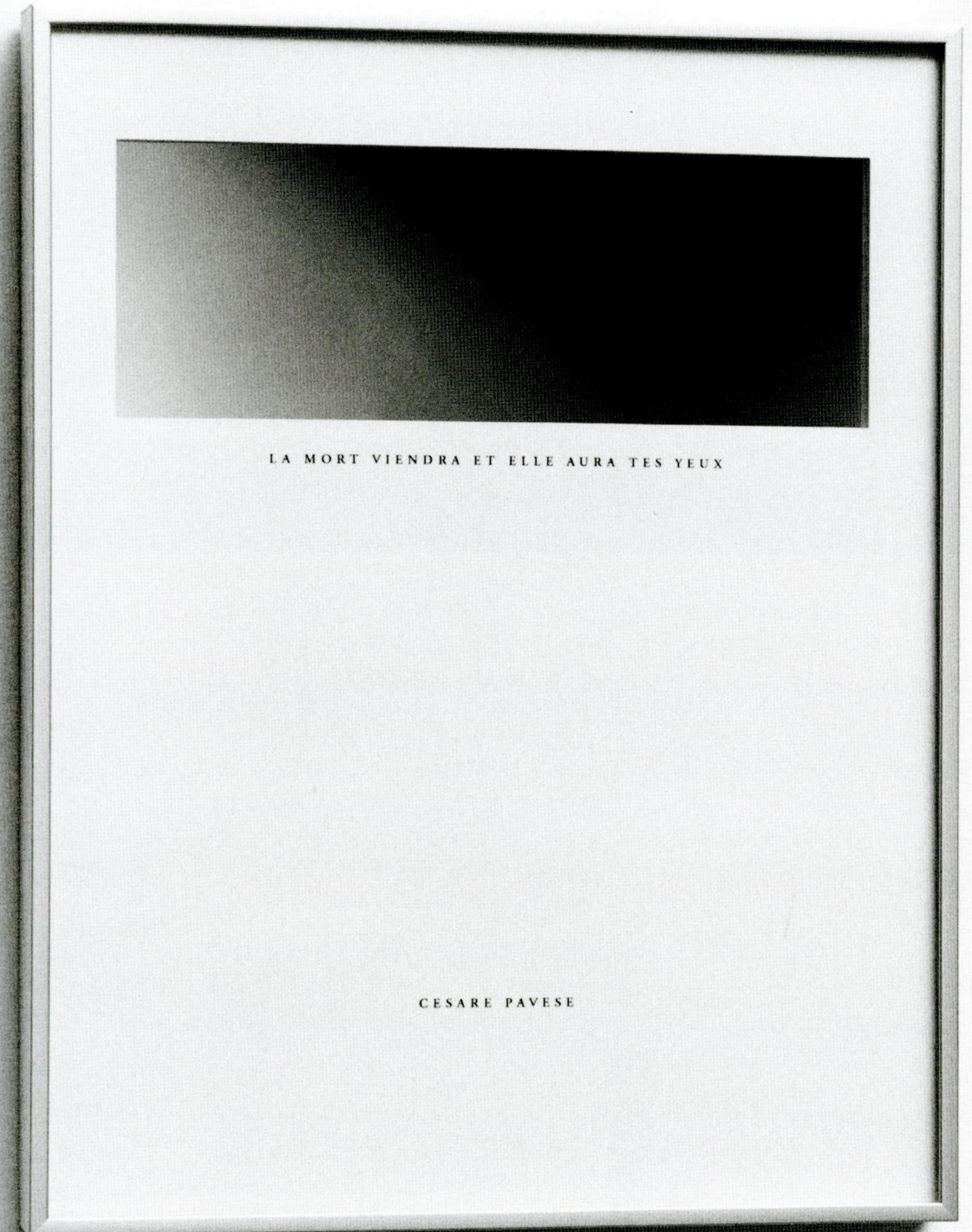
[32]

Ken Jacobs, from the Diapason Gallery's website, New York, consulted on November 14, 2006.

the ambient noise that replaces the “music,” but also the silence that is part of it, the silence within the sound. The two at the same time, inseparable, which the public hears quite well. The soloist listens, the public listens, and this act of listening makes the silence erupt from the sound. The experience stems from the silence and sound at the same time, and this is clear for everyone there, listening.^[33]

Listening derives from discovery, from a form of drifting attention. It can be associated with walking, with the multiple directions within a space impossible to circumscribe. By tirelessly ploughing this territory of the aural imagination, Raymond Gervais is proposing the act of listening as a way of remote touching, of creating delayed-reaction experiences. Time and space. It is necessary to go backwards to recreate the relationship between the words and sounds he has formulated. Listening, more than anything, is establishing a relationship with oneself, while waiting for silence.

[33]
Correspondence with the
author (July 1, 2011).





L'Œil acoustique, 1997, Galerie Jean-Claude Rochefort, Montréal, 1997
Collection du Musée d'art contemporain de Montréal / Collection of the Musée d'art
contemporain de Montréal

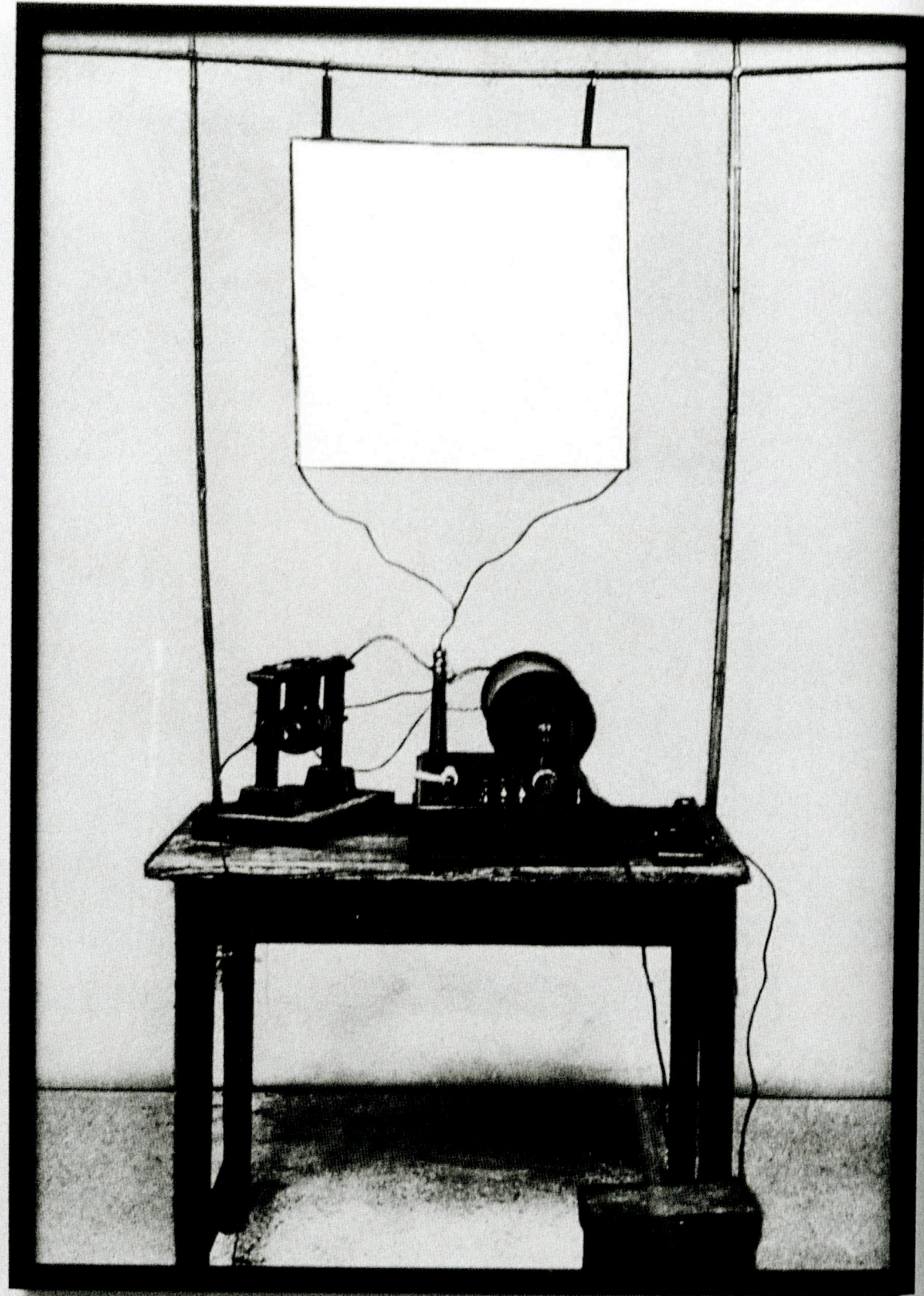


K

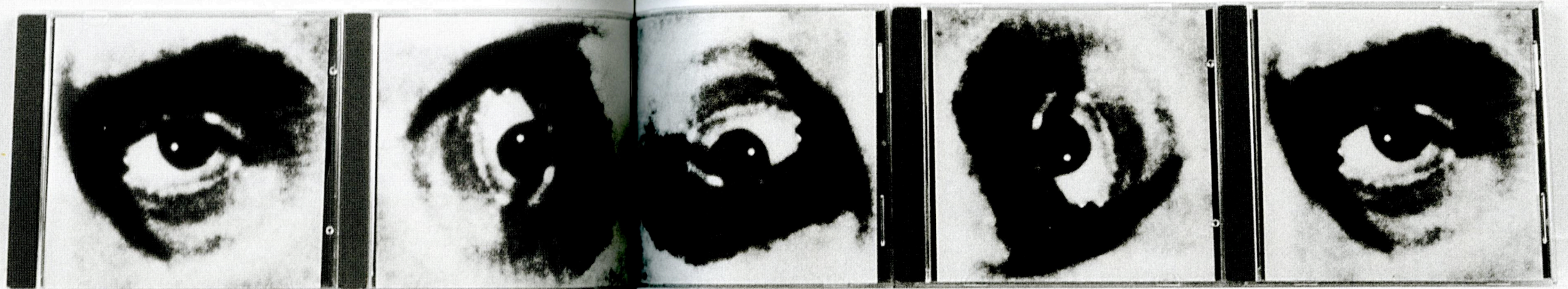
P

L



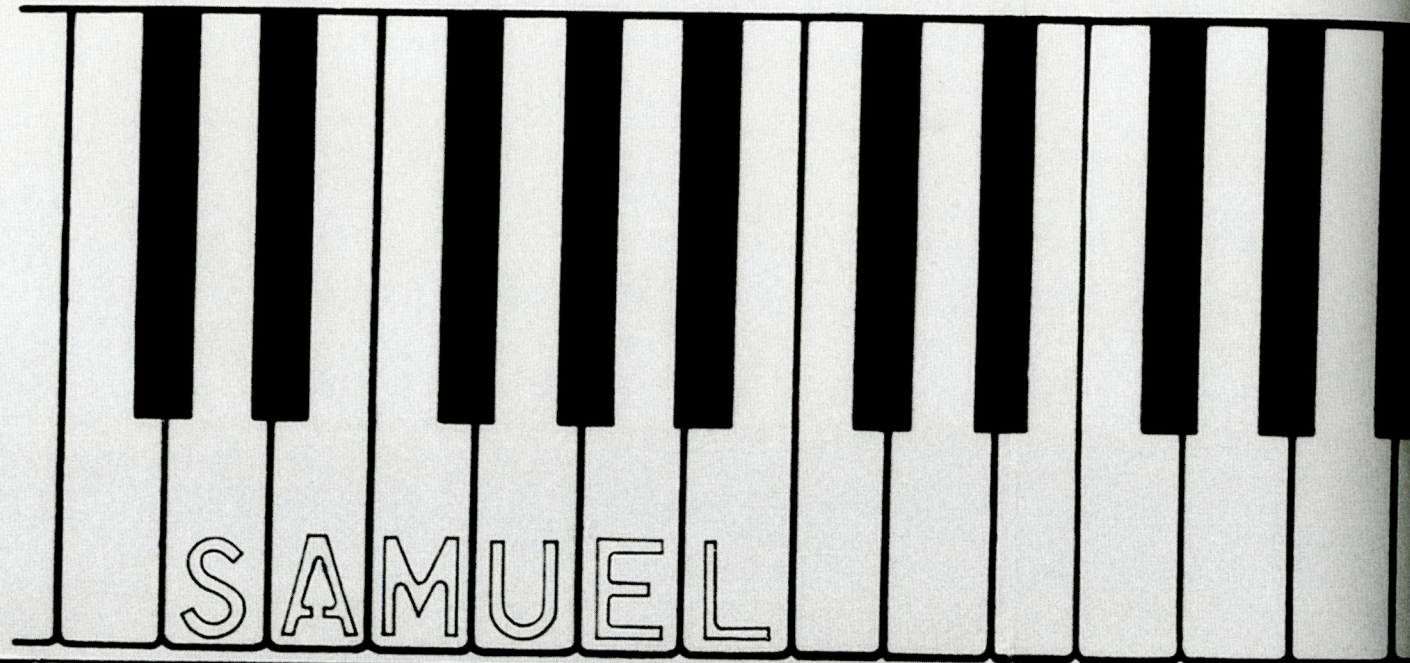






THE FREDERICK HARRIS MUSIC CO. LIMITED, 529 SPEERS ROAD, OAKVILLE, ONTARIO, CANADA L6K 2G4

The Harris **Class Keyboard**



The picture shows the WHITE and BLACK keys of the Piano Keyboard.
Notice that the BLACK keys are grouped in TWOS and THREES.
The WHITE key to the left of the TWO black keys is C.



DU 12 FÉVRIER AU 11 AVRIL 1999

Le FESTIVAL INTERNATIONAL de JAZZ IMAGINAIRE

Musée d'Art Contemporain de Lyon
81, Cité Internationale
quai Charles de Gaulle, Lyon

PROGRAMME

Il s'agit d'une nouvelle installation créée spécialement pour l'exposition «Musiques en scène» organisée par le Musée d'art contemporain de Lyon. Cette œuvre se veut une célébration à la fois de la phonographie et du jazz dans le contexte du XX^e siècle qui se termine.

Bien que le phonographe ait été inventé en 1877, la phonographie en tant qu'art de l'enregistrement sonore, à part entière, a véritablement pris son envol et toute son importance au XX^e siècle. Il y a ainsi une certaine histoire des arts visuels sur disques (les musiques d'artistes).

L'histoire du jazz, par ailleurs, est impensable sans le disque. Le jazz est une des musiques essentielles, incontournables du XX^e siècle. Étant largement improvisée, cette musique éphémère se serait perdue s'il n'y avait pas eu l'enregistrement sonore pour en préserver une partie. Ces captations, en retour, exercèrent une influence directe et profonde sur les musiciens qui les écoutaient. Le disque a été l'un des moteurs de l'évolution du jazz. Il a permis, via l'écoute analytique répétée, à de nouvelles formes de jazz d'émerger. Et ça continue de la sorte encore aujourd'hui: Dixie/Swing/Bop/Cool/Free/Post Free...

JAZZ EN SCÈNE, LYON, 1999

Le Festival international de jazz imaginaire de Lyon fait référence à tout ça. Il est différent en ce sens qu'il ne fait appel qu'à des musiciens disparus, bien réels cependant et toujours «vivants» via leurs enregistrements. Cette œuvre est un jeu avec le temps. Un disque est toujours, au départ, un objet de temps. La musique est faite de temps. Nous aussi, les écouteurs et les regardeurs de la musique, nous sommes éphémères, nous sommes faits de temps. Il y a donc tous ces temps en présence dans cette installation. De même que celui du jazz qui relève de l'improvisation, de l'invention dans l'instant (un temps autre, donc, que celui de la composition).

L'œuvre conçue pour Lyon comprend cent disques imaginaires (présentés en ligne, aux murs, sous la forme de cent boîtiers de disques compacts, avec leurs pochettes respectives). Cent disques de jazz rêvé donc, pour le XX^e siècle qui s'achève. L'ensemble constitue un «festival» singulier, c'est-à-dire une grande fête du jazz, mais visuelle et silencieuse. Du jazz écouté par les yeux, par l'imaginaire (chaque visiteur étant le «lecteur compact» qui joue cette musique en lui).

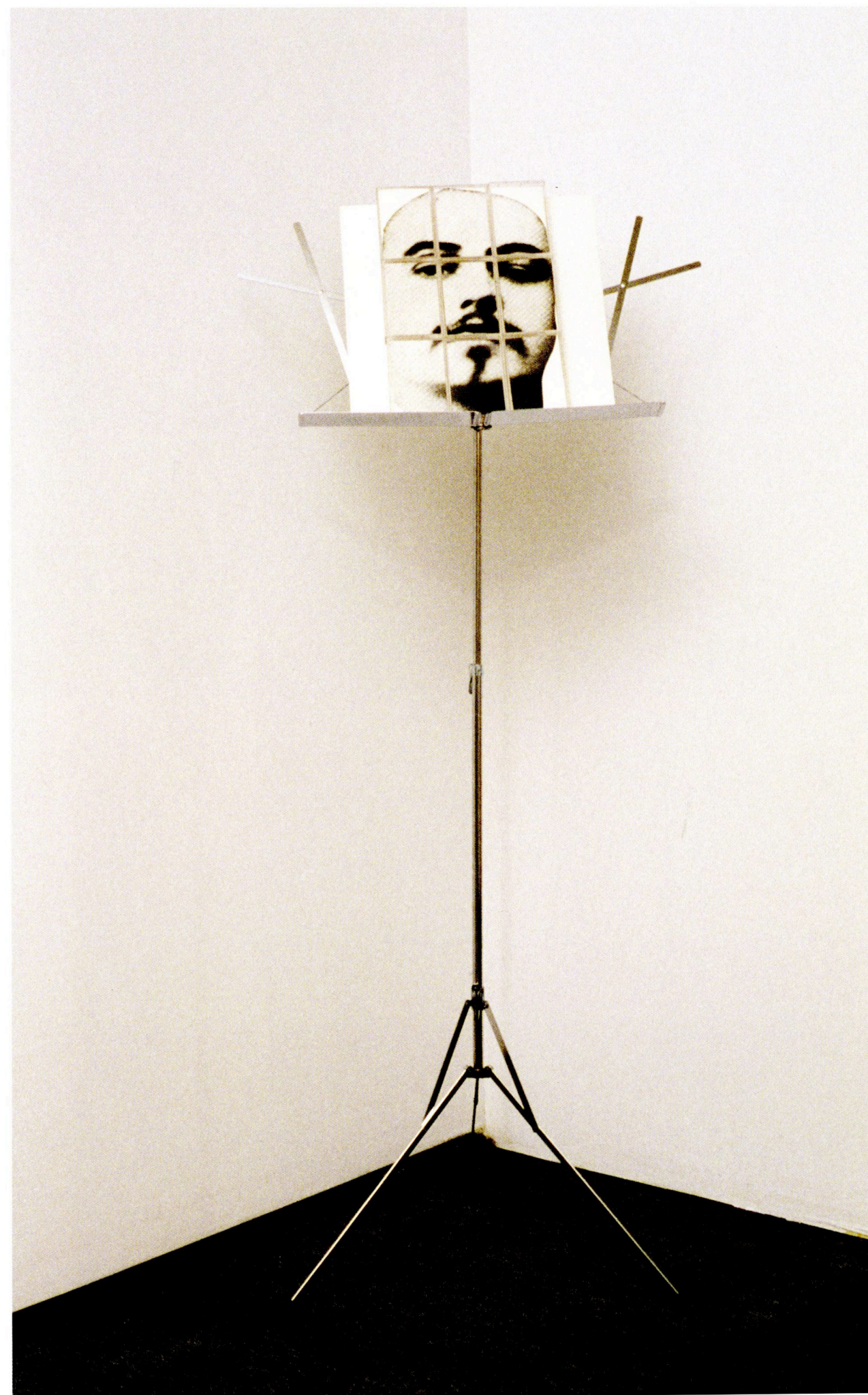
JAZZ EN SCÈNE, LYON, 1999

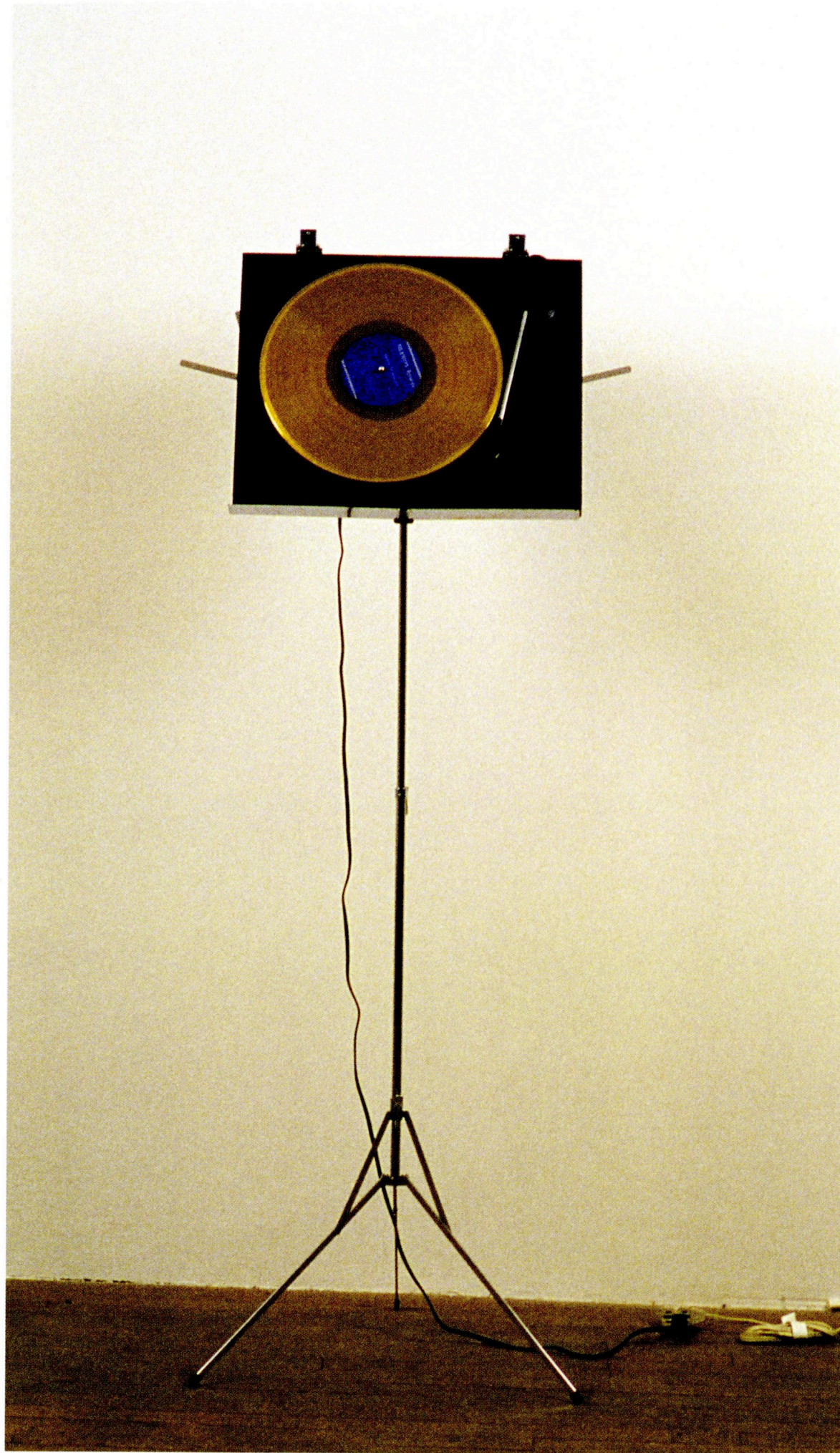
Chaque boîtier conceptuel fonctionne ici comme une petite partition. On le regarde. On le lit. On le «joue» ou non, au choix. Chaque lecture constitue une interprétation forcément différente selon les individus. Encore une fois, les musiciens en présence sur ces pochettes sont bien réels et très connus. Toutes les composantes de base sont rigoureusement exactes. Seules les mises en situation (sous forme de duos imaginaires, la plupart du temps) sont inventées, inédites.

Les cent disques de ce festival inusité sont regroupés en plusieurs séries différentes: «Europe/Amérique» (joignant des jazzmen américains à des compositeurs-pianistes européens); «Littérature/Jazz» (unissant des écrivains-récitants à des jazzmen solistes); «Passé/Futur» (mêlant, en duos, les anciens et les modernes du jazz); et ainsi de suite.

La Nouvelle-Orléans est le berceau principal du jazz. La culture française y est présente, de fait, depuis fort longtemps. Par ailleurs, dès les tous débuts, le jazz a été importé, célébré, pratiqué en France. C'est donc également ce lien particulier que souligne cette installation, tout comme celui de Charles Cros à Thomas Edison, en parallèle, dans le champ de la phonographie.

JAZZ EN SCÈNE, LYON, 1999





VIA CHARLES IVES
(1874 - 1954)

Centre d'arts Orford
3165, chemin du Parc
Orford (Québec)

DU 27 JUIN AU 30 SEPTEMBRE 2001

La Symphonie Universe

via

[*La Question sans réponse*]

La trompette sur le pont
Les cordes sous un arbre
Les flûtes sur l'île

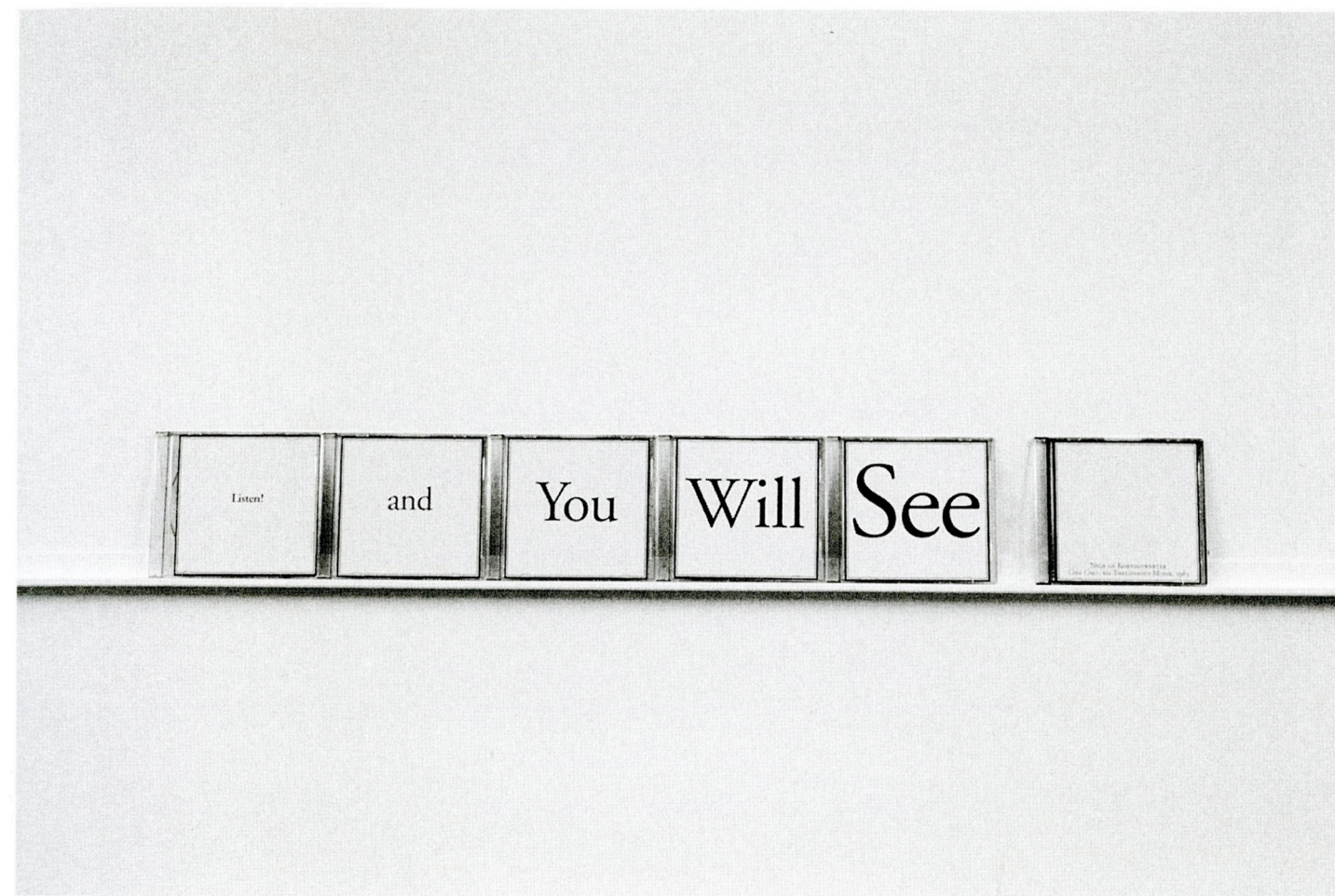
ORFORD 2001
[AUTOUR DE L'ÉTANG]

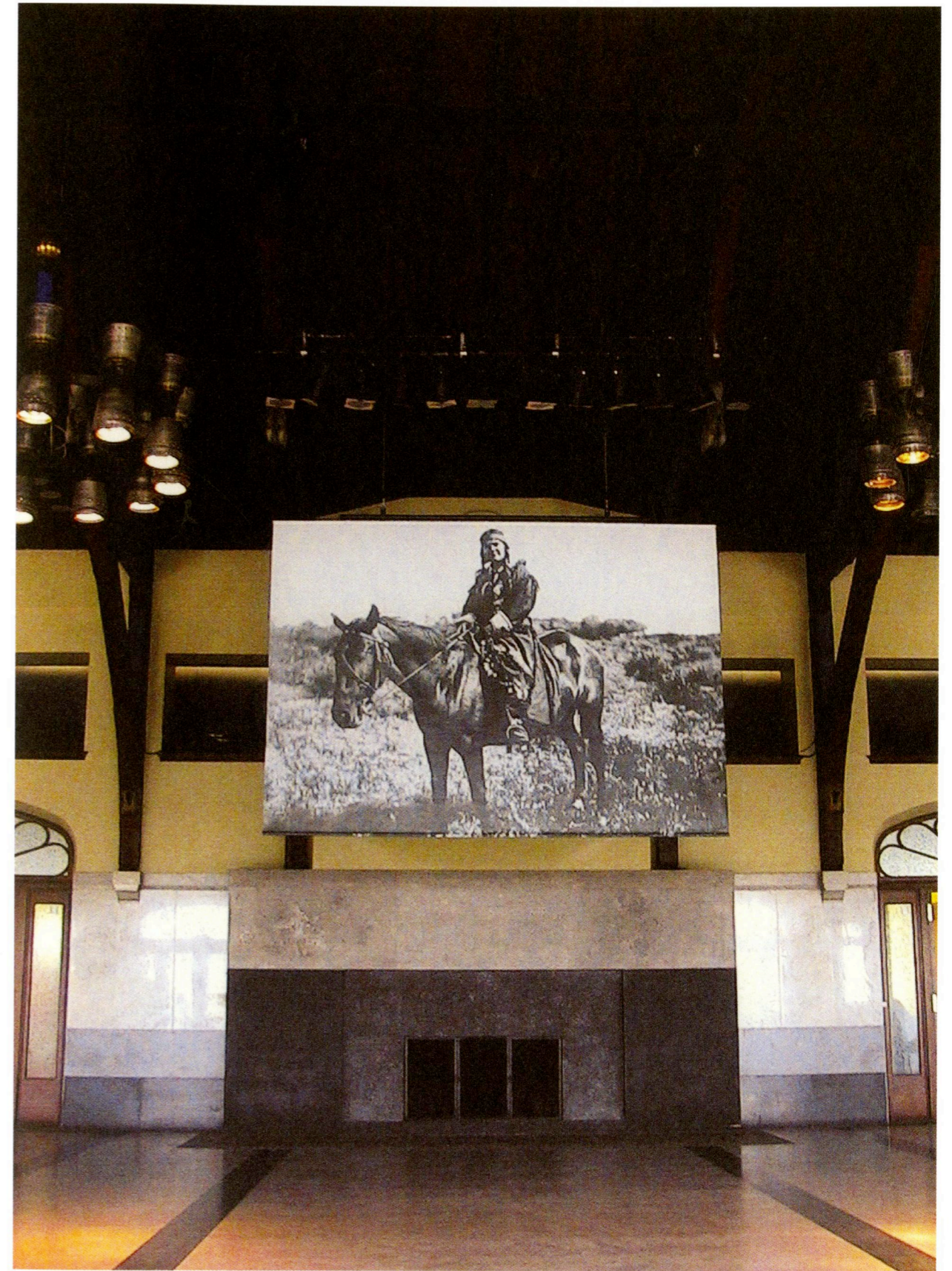




REGARDER BUSONI REGARDANT

[via FERRUCCIO BUSONI, 1866-1924]





Les films de l'imaginaire
«JE VOIS LA DAME ÉCRIRE»

(d'après le roman *Les vagues* de Virginia Woolf)

Raymond Gervais réalise des performances et des installations à la jonction de la musique, de la littérature et des arts visuels. Le disque, le tourne-disque et le boîtier de disque compact font l'objet d'une investigation approfondie. Ses textes (commentaires critiques, essais et textes d'artiste) publiés dans des catalogues, des anthologies ou des périodiques portent aussi bien sur des musiciens et des artistes en arts visuels que sur sa propre pratique artistique. On retrouve les œuvres de Raymond Gervais dans les collections de nombreux musées québécois et canadiens ainsi que chez des collectionneurs privés. Raymond Gervais vit à Montréal.

Raymond Gervais has produced installations and performances that intersect with music, literature, and the visual arts. Records, turntables, and CD cases are the subject of an ongoing exploration. His writings (critical commentaries, essays, statements) on musicians, visual artists, and on his own practice have been published in catalogues, anthologies, and periodicals. His works are found in public and private collections throughout Quebec and Canada. Raymond Gervais lives in Montreal.

Chercheuse et commissaire indépendante depuis le milieu des années 1980, **Nicole Gingras** a conçu de nombreuses expositions monographiques d'importance ainsi que des expositions et des programmations thématiques sur les notions de trace, d'absence et sur les liens entre son et silence. Elle a également rendu plusieurs hommages à des pionniers de la vidéo canadienne et de l'étranger, diffusés, entre autres, au FIFA à Montréal, où elle est programmatrice depuis 2003, sans oublier de fréquentes collaborations avec divers diffuseurs en arts médiatiques québécois et canadiens. Commissaire de TraficART 2010, biennale d'art actuel au Saguenay, elle est la commissaire de la prochaine Manif d'art de Québec en 2012 avec *Machines — Les formes du mouvement*. Nicole Gingras vit à Montréal.

A researcher and independent curator since the mid-1980s, Nicole Gingras has curated several major monographic and thematic exhibitions, as well as film and video programs on the notions of trace, absence, and the connections between sound and silence. She has also produced various tributes to pioneering video artists from Canada and abroad, for organizations such as FIFA in Montreal, where she has been a programmer since 2003. Gingras has frequently collaborated with numerous media art venues in Quebec and Canada. The curator of TraficART 2010, a biennial of contemporary art in Saguenay, Nicole Gingras will curate the next Manif d'art de Québec in 2012 to be titled *Machines—Les formes du mouvement*. Nicole Gingras lives in Montreal.

Familière avec le travail de Raymond Gervais, **Dominique Mousseau** accompagne l'artiste dans la réalisation de plusieurs de ses œuvres. Elle a de plus signé la conception graphique de deux ouvrages sur ce dernier : *Le regard musicien* (Musée d'art de Joliette, 1999); *Puisqu'à toute fin correspond — Entretiens* (Éditions Nicole Gingras, 2007). Parmi ses conceptions graphiques, rappelons les publications sur Michel de Broin (Musée national des beaux-arts du Québec / Galerie de l'UQAM, 2006), Claire Savoie (Musée régional de Rimouski / VOX, centre de l'image contemporaine, 2008), *La demeure* (Optica, 2008), Diane Gougeon (Marie Fraser, 2009), Shary Boyle (Galerie de l'UQAM, 2010) et *90 trésors, 90 histoires, 90 ans* (Musée McCord, 2011). Dominique Mousseau vit à Montréal.

Familiar with the work of Raymond Gervais, Dominique Mousseau has assisted the artist in the production of several of his works and has designed two important publications on the artist: *Le regard musicien* (Musée d'art de Joliette, 1999) and *Puisqu'à toute fin correspond — Entretiens* (Éditions Nicole Gingras, 2007). Her graphic realizations include publications on Michel de Broin (Musée national des beaux-arts du Québec / Galerie de l'UQAM, 2006), Claire Savoie (Musée régional de Rimouski / VOX, Contemporary Image Centre, 2008), *La demeure* (Optica, 2008), Diane Gougeon (Marie Fraser, 2009), Shary Boyle (Galerie de l'UQAM, 2010), and *90 trésors, 90 histoires, 90 ans* (Musée McCord, 2011). Dominique Mousseau lives in Montreal.

Cet ouvrage accompagne l'exposition *Raymond Gervais 3 x 1*, commissariée par Nicole Gingras et présentée à la Galerie Leonard & Bina Ellen, Université Concordia du 1^{er} novembre au 10 décembre 2011 (premier volet) et à VOX, centre de l'image contemporaine, dates à confirmer (deuxième volet). This publication accompanies the exhibition *Raymond Gervais 3 x 1* curated by Nicole Gingras and presented at the Leonard & Bina Ellen Art Gallery, Concordia University, from November 1st to December 10th, 2011 (first part) and at VOX, Contemporary Image Centre, dates to be confirmed (second part).

Cette publication est une coproduction de la Galerie Leonard & Bina Ellen, Université Concordia et de VOX, centre de l'image contemporaine. Elle a été réalisée grâce à l'appui du Conseil des Arts du Canada et du Conseil des arts et des lettres du Québec. This publication was coproduced by the Leonard & Bina Ellen Art Gallery, Concordia University and VOX, Contemporary Image Centre. It received financial support from the Canada Council for the Arts and the Conseil des arts et des lettres du Québec.

Publication

Direction et coordination / Editing and Coordination: Nicole Gingras
Textes / Texts: Raymond Gervais, Nicole Gingras
Traduction vers l'anglais / English Translation: Jeffrey Moore
Révision / Editing: Micheline Dussault, Nicole Gingras
Correction d'épreuves / Proofreadings: Louise Ashcroft, Zoë Chan, Marie-Nicole Cimon, Nicole Gingras, Marie-Josée Jean, Simone Lefebvre, Michèle Thériault
Numérisation / Digitization: Pierre Blache
Photographie / Photography: Pierre Boogaerts (1^{re} de couverture / cover, p. 44-47); Yves Bouliane (p. 73); Ginette Clément (p. 174-175); Don Corman (p. 84-87, 90-91, 93-95, 116-118); Martha Davis (p. 55); Lucie Desrochers (p. 28); Emmanuel Eymard (p. 166-170); Denis Farley (p. 78-79); John Galt (p. 48); Jean-Jacques Jabbour (p. 10-11, 39-43, 52-53); Philipp Katherine (p. 80-82); Louis Lussier (p. 119, 121-125); Brian Merrett (p. 128); André Morain (p. 54); Nico (p. 25, 70); Papier gris (p. 161-163, 165); Chantal Pontbriand (p. 18, 64); Roland Poulin (p. 32-33, 35); Richard Rhodes (p. 126); Jean-Jacques Ringuette (p. 127, 129, 132); Richard-Max Tremblay (p. 138-143, 171-173, 180-184, 186-187, 189, 191); photographe inconnu / unidentified photographer (p. 56-57, 120, 130-131, 133-135, 137)
Conception graphique / Design: Dominique Mousseau
Impression / Printing: Quadriscan, Montréal

Galerie Leonard & Bina Ellen Art Gallery

Directrice / Director: Michèle Thériault
Adjointe au commissariat d'exposition / Curatorial Assistant: Jo-Anne Balcaen, Zoë Chan
Coordinatrice des programmes publics et éducatifs / Coordinator of Education and Public Programs: Marina Polosa
Conservatrice des collections / Collections Curator: Mélanie Rainville
Responsable des communications / Communications Officer: Caroline Boileau
Superviseur technique / Technical Supervisor: Paul Smith
Adjointe administrative / Administrative Assistant: Rosette Elkeslassi

VOX, centre de l'image contemporaine

Directrice / Director: Marie-Josée Jean
Adjointe à la direction / Assistant to the Director: Claudine Roger
Coordination: Simone Lefebvre
Responsable des communications / Communications Officer: Carla Beauvais
Commis à la gestion de données / Data Management Assistant: Julien Bouchard

Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives Canada

Gingras, Nicole
Raymond Gervais 3 x 1 / textes, Nicole Gingras, Raymond Gervais ; direction et coordination, Nicole Gingras ; traduction vers l'anglais, Jeffrey Moore.

Comprend des réf. bibliogr.
Texte en français et en anglais.
Publ. en collab. avec: VOX, centre de l'image contemporaine.
ISBN 978-2-920394-86-5

1. Gervais, Raymond, 1946-. I. Gervais, Raymond, 1946-
II. Galerie Leonard et Bina Ellen III. VOX, centre de l'image contemporaine IV. Titre.

N6549.G47G56 2011 709.2 C2011-905353-5F

Library and Archives Canada Cataloguing in Publication

Gingras, Nicole
Raymond Gervais 3 x 1 / texts, Nicole Gingras, Raymond Gervais ; editing and coordination, Nicole Gingras ; English translation, Jeffrey Moore.

Includes bibliographical references.
Text in English and French.
Co-published by: VOX, centre de l'image contemporaine.
ISBN 978-2-920394-86-5

1. Gervais, Raymond, 1946-. I. Gervais, Raymond, 1946-
II. Leonard and Bina Ellen Art Gallery III. VOX, centre de l'image contemporaine IV. Title.

N6549.G47G56 2011 709.2 C2011-905353-5E

ISBN 978-2-920394-86-5

Tous droits réservés / All rights reserved
Imprimé au Canada / Printed in Canada
© Nicole Gingras, Raymond Gervais, Galerie Leonard & Bina Ellen Art Gallery, VOX, centre de l'image contemporaine

Dépôt légal / Legal deposit
Bibliothèque et Archives nationales du Québec
Bibliothèque et Archives Canada, 2011

Distribution

Canada : Édipresse
945, avenue Beaumont, Montréal (Québec) H3N 1W3
information@edipresse.ca

Galerie Leonard & Bina Ellen Art Gallery
1400, boul. de Maisonneuve Ouest, LB-165
Montréal (Québec)
Canada H3G 1M8
www.ellengallery.concordia.ca

VOX, centre de l'image contemporaine
401-2, rue Ste-Catherine Est
Montréal (Québec)
Canada H2X 1K4
www.voxphoto.com

Raymond Gervais 3 x 1 retrace et commente des moments importants ou méconnus de la pratique de Raymond Gervais, artiste traversé par la question de l'imaginaire sonore depuis le milieu des années 1970. Auteur érudit, Raymond Gervais est mis à contribution ainsi que Nicole Gingras, chercheure et commissaire s'intéressant à ce qui lie le son, l'image et les mots. Première publication d'importance sur l'œuvre d'un artiste conceptuel qui se demande si la pensée est acoustique.

Raymond Gervais 3 x 1 traces and elucidates the important or little-known moments in the practice of Raymond Gervais, an artist who has explored the notion of the aural imagination since the mid-1970s. An erudite author, Gervais joins forces here with Nicole Gingras, a researcher and curator interested in what connects sound, image, and words. The first major publication on the work of a conceptual artist questioning whether thought is acoustic.



galerie **leonard
& bina
ellen**
art gallery

UNIVERSITÉ
Concordia
UNIVERSITY

VOX image contemporaine
contemporary image

ISBN-10: 292039486X
ISBN-13: 978-2920394865



9 782920 394865