

TRACES

TRACES

TRACES

Edited by
Sous la direction de

NICOLE GINGRAS

GALERIE LEONARD & BINA ELLEN ART GALLERY

6	Foreword	
8	Préface	MICHÈLE THÉRIAULT
10	Introduction	NICOLE GINGRAS
15	Particles	
37	Poussières	NICOLE GINGRAS
57	Everywhere, the invisible	
65	Partout, l'invisible en soi	ROBER RACINE
73	Lost recordings	
83	Les enregistrements perdus	JONATHAN STERNE
93	Biographical notes	
94	Notices biographiques	

FOREWORD

What remains

This publication delves into the notion of trace as it weaves its way around the image and sound from the point of view of silence, listening, the object, movement, the reverses of history and the undersides of personal experience. It was produced in relation to a two-part project titled *Tracking the Traces* organized by Nicole Gingras who was the Visiting Curator of Contemporary Art at the Leonard & Bina Ellen Art Gallery of Concordia University for 2005-2006. TRACES is, however, neither a record of these activities nor a direct commentary on them. Rather it is where notions of trace as they are addressed within the project are given shape in written form.

A reflection on traces (or the trace) carries within it the metaphor of curatorial work—an insistent drive to *exhibit* art, to shape it within a public framework, to *think* about it in such a way. This work is marked by a variety of well-defined presences that come to be during the space of an exhibition, an event, an action—only to disappear more or less abruptly once their framework has come to an end, been switched off or made mute by a dismantling, a repainted wall, a power cut, a disassembling, a public scattered or a space abandoned. It is not a question here of yearning after what is no longer there; an exhibition's ephemerality and the practice of ephemerality itself in curatorial work are what shape a curator's practice, make it move forward. But the *being* of that practice, which throughout a career moves incessantly from presence to absence according to different modes and rhythms, has an almost obsessive relationship with the trace. It plays itself out *in* the trace.

The experience of art, once it is no longer direct, rests mostly on a certain number of traces that, over time, may become complex in their profusion or may be reduced to a single incisive trace. It is their indeterminacy and unpredictability that fascinates. Nicole Gingras hits upon all that is potential in the effects that experience produces when she states: "It is difficult to anticipate or know what remains after reading a book or an article, visiting an exhibition, listening to a vinyl record or CD, viewing a film or video, or listening to a conversation." What remains is, in effect, always in relation to disappearance and loss.

Thus, to discuss the subject of traces is of great relevance because they construct experience in all the minute details of its structure. Moreover, in relation to a university art gallery, they are at the centre of its programs and their *living-on*. Traces can disappear into the future, remain suspended in time and space or, by diverted ways, meld into what will become another entity which, in its turn will leave its trace.

In inviting Nicole Gingras to collaborate with the Gallery I knew that her proposal would be subtle in its framework and rigorous in its elaboration—qualities that infuse her practice. I wish to tell her how much I appreciate her tenacious and sensitive commitment. The project she developed for the Gallery on notions of trace gave me additional insights into a curatorial practice, a way of exhibiting and a way of thinking that move carefully but surely through a proliferating and polymorphous artistic activity to arrive at precisely the right point.

I wish to thank all our collaborators: the artists who participated in *Tracking the Traces*, the writers who contributed to TRACES, Associés libres for the design of the publication, the editors and the translators. My appreciation also extends to the many individuals who assisted us at various stages of the project: Eric Mattson, Piera Palucci, John Latour and all of the Gallery's staff.

Michèle Thériault
Director

PRÉFACE

Ce qui reste

Cette publication creuse la notion de trace autour de l'image et du son à partir de l'écoute, du silence, de l'objet, du mouvement, des revers de l'histoire et des envers de l'expérience personnelle. L'ouvrage est en lien avec *Tracer, Retracer*, un projet en deux temps réalisé par Nicole Gingras, en tant que Commissaire invitée de l'art contemporain à la Galerie Leonard & Bina Ellen de l'Université Concordia pour 2005-2006. TRACES cependant n'est ni un constat de ces activités ni une réflexion directe sur celles-ci, elle est plutôt le lieu d'un déploiement par l'écrit des enjeux de la trace à partir des notions abordées dans le cadre du projet.

De réfléchir sur la trace, les traces, porte la métaphore du métier de commissaire — un acharnement à mettre l'art *en exposition*, à lui façonner un cadre public, à le mettre en *pensée* de cette manière. Ce métier est marqué de présences très variées mais bien définies qui s'animent l'espace d'une exposition, d'un événement, d'une action pour disparaître plus ou moins abruptement une fois la chose terminée, éteinte ou rendue muette par un démontage, un mur repeinturé, une coupure de courant, un dés-assemblage, un public dispersé ou un lieu abandonné. Cette affirmation ne se veut pas teintée de regret, car l'éphémérité de l'exposition et la pratique de l'éphémérité même dans le commissariat sont ce qui permet à un commissaire de donner forme à sa pratique, de la faire avancer. Mais l'*être* de cette pratique, qui durant une carrière passe incessamment de la présence à l'absence selon différents modes et rythmes, a un rapport presque obsessionnel à la trace. Il se joue *dans* la trace.

Le cheminement d'une expérience de l'art dès qu'elle n'est plus directe repose en grande partie sur un nombre de traces qui, dans le temps, peuvent devenir un foisonnement complexe ou se réduire à une seule trace incisive. Mais ce sont leur indétermination et leur imprévisibilité qui fascinent. Nicole Gingras touche à tous les potentiels des effets de l'expérience de l'art quand elle déclare dans cet ouvrage : « Il est difficile de prévoir ou de savoir ce qui restera d'une lecture, de la visite d'une exposition, de l'écoute d'un vinyle ou d'un disque compact, du visionnement d'un film ou d'une vidéo,

d'une conversation. » Ce qui reste est effectivement toujours en rapport avec la disparition, la perte.

S'entretenir de traces est donc d'une grande pertinence, car celles-ci façonnent l'expérience dans les infimes détails de sa structure et, dans le cas d'une galerie universitaire, sont au cœur de l'existence de ses programmes et de leur *sur-vie*. Les traces peuvent aussi bien s'estomper dans le futur, demeurer suspendues dans le temps et l'espace ou, par voies détournées, se joindre ou se fondre à ce qui sera une entité autre qui à son tour laissera sa trace.

En proposant à Nicole Gingras une collaboration avec la Galerie je savais que son projet serait d'une grande subtilité et élaboré avec toute la rigueur que nous lui connaissons. Je tiens à lui exprimer ici toute ma reconnaissance pour son engagement à la fois tenace et sensible. Son projet à la Galerie autour de la trace, des traces m'a permis de mieux comprendre une pratique de la mise en exposition et une mise en pensée de l'art qui fraye son chemin doucement mais sûrement parmi une activité artistique foisonnante et polyforme pour en arriver au point juste.

Je remercie chaleureusement tous les collaborateurs : les artistes au cœur de *Tracer, Retracer*, les auteurs participant à TRACES, Associés libres pour le design de l'ouvrage, les réviseurs et les traducteurs. Dans la réalisation du projet sous toutes ses formes, plusieurs personnes nous ont apporté à différents moments une aide fort appréciée : Eric Mattson, Piera Palucci, John Latour et tout le personnel de la Galerie.

Michèle Thériault

Directrice

INTRODUCTION

The catalyst for TRACES was *Tracking the Traces*: a two-part exhibition¹ presented at the Leonard & Bina Ellen Art Gallery of Concordia University, two concerts² and a lecture.³ The project as a whole falls within a way of thinking about the photographic that I have been developing since the mid-1980s. The idea of the trace as it appears here focuses on the manner in which images and sounds leave their marks on us, and questions the relative transience of such experiences. Fleeting and at times almost imperceptible, these sounds and images are nonetheless there. They manifest themselves to us, inhabit us, and may even come to haunt us.

The publication brings together four authors: Rober Racine, Jonathan Sterne, Péter Sülyi and myself. Each one, in accordance with his/her practice, relates a decisive experience associated with the idea of the trace. We all speak of temporal experiences: inscriptions, memories, archival documents and impressions. Rober Racine provides us with a text on the invisible, punctuating it with autobiographic elements. Jonathan Sterne explores the extent to which every recording is inscribed within a problematic of loss. Péter Sülyi recounts the genesis of his film dedicated to Béla Bartók and reveals the affective link that binds him to the composer. The filmmaker's text has been integrated into my own essay, which is evocative of a walk through the exhibition.

This project, developed for the Gallery, began in the summer of 2004. Various individuals and organizations have helped to give both *Tracking the Traces* and TRACES their final forms and contributed to their success. I am deeply grateful to Michèle Thériault, the director of the Gallery. Her confidence in this ambitious project has afforded me an opportunity to explore, from different perspectives and via a number of visual and aural means, the concept of the ephemeral that is so indissociable from the idea of the trace. My gratitude extends to the artists and musicians, as well as to

the authors, who readily accepted the invitation to contribute. Their vision, the singularity of their respective works, and the rigour they brought to their involvement in this project all helped to bring it through to completion. I must also highlight the conscientious efforts of the gallery team, and thank the editors and translators, along with Associés libres for designing the publication. And I would like to acknowledge the critical contribution and unfailing support of Eric Mattson throughout the development of *Tracking the Traces*. Finally, this publication would not have been possible without the assistance provided by the Canada Council for the Arts and the Iris Westerberg Stern Programming Fund.

Nicole Gingras

1. The exhibition in spring 2005 brought together works by Jean-Pierre Gauthier, Ian Murray, Dominique Petitgand, Lynn Pook, Péter Sülyi and Martin Tétreault. The one held the following spring contained works by Edith Dekyndt, Leif Elggren, Raymond Gervais, Mika Vainio and Mika Taanila.
2. The first concert featured Jean-Pierre Gauthier, Dominique Petitgand and Martin Tétreault, accompanied by Pierre Tanguay; the second one had Olaf Bender, Leif Elggren, Carl Michael von Hausswolff and Mika Vainio.
3. On April 28, 2006, Carl Michael von Hausswolff gave a lecture on the sound work of Friedrich Jürgenson.

INTRODUCTION

TRACES a comme déclencheur *Tracer, Retracer* : une exposition en deux volets¹, présentée à la Galerie Leonard & Bina Ellen de l'Université Concordia, deux concerts² et une conférence³. L'ensemble de ce projet s'inscrit dans la poursuite d'une réflexion sur le photographique que je développe depuis le milieu des années quatre-vingt. La notion de trace traitée ici rend compte de la manière dont les images et les sons s'inscrivent en nous et questionne la relative fugacité de ces expériences. Mobiles, parfois presque imperceptibles, ces sons et ces images sont pourtant là. Ils se manifestent à nous, nous habitent et peuvent nous hanter.

La publication réunit quatre auteurs : Rober Racine, Jonathan Sterne, Péter Sülyi et moi-même. Chacun, selon sa pratique, relate une expérience déterminante en lien avec la notion de trace. Ils nous parlent d'expériences temporelles : inscriptions, souvenirs, documents d'archives et impressions. Rober Racine nous offre un texte sur l'invisible, ponctué d'éléments autobiographiques. Jonathan Sterne illustre à quel point tout enregistrement s'inscrit dans une problématique de perte. Péter Sülyi raconte la genèse de son film dédié à Béla Bartók et révèle le lien affectif qui le relie au compositeur. Ce texte du cinéaste est intégré à mon propre essai qui, lui, évoque une marche dans l'exposition.

Conçu pour la Galerie, le projet a débuté à l'été 2004. Plusieurs individus et organismes ont contribué à la concrétisation et au succès de *Tracer, Retracer* et à la publication TRACES. J'adresse ma profonde gratitude à Michèle Thériault, directrice de la Galerie. Par sa confiance en ce projet ambitieux, elle m'a offert la possibilité d'explorer sous différents angles et autant de manifestations visuelles et sonores cette notion de l'éphémère indissociable de celle liée à la trace. Ma reconnaissance s'adresse aux artistes et musiciens invités ainsi qu'aux auteurs qui ont tous accepté spontanément l'invitation qui leur a été lancée. Leur vision, la singularité respective de leur œuvre et la

rigueur de leur engagement ont contribué à nourrir ce projet. Je dois également souligner le travail consciencieux de l'équipe de la galerie et remercier les réviseurs et traducteurs ainsi qu'Associés libres pour le design de la publication. J'aimerais finalement signaler l'apport critique et l'appui indéfectible témoignés par Eric Mattson tout au long de l'élaboration de *Tracer*, *Retracer*. Enfin, cette publication n'aurait pu voir le jour sans la contribution essentielle du Conseil des Arts du Canada et du Fonds pour la programmation Iris Westerberg Stern.

Nicole Gingras

1. L'exposition du printemps 2005 réunissait les œuvres de Jean-Pierre Gauthier, Ian Murray, Dominique Petitgand, Lynn Pook, Péter Sülyi, Martin Tétreault et celle du printemps 2006, les œuvres d'Edith Dekyndt, Leif Elggren, Raymond Gervais, Mika Vainio, Mika Taanila.
2. Le premier concert : Jean-Pierre Gauthier, Dominique Petitgand et Martin Tétreault, accompagné de Pierre Tanguay; le second concert : Olaf Bender, Leif Elggren, Carl Michael von Hausswolff et Mika Vainio.
3. Le 28 avril 2006, Carl Michael von Hausswolff donne une conférence sur l'œuvre sonore de Friedrich Jürgenson.

PARTICLES

NICOLE GINGRAS

Looking, observing, listening and keeping our ears open are experiences bound up with time and duration. Speaking of duration enables us to introduce other factors associated with perception, such as curiosity, patience and surprise. For a variety of reasons, our attention continually varies in intensity and accuracy. By turns focused, selective and curious, it is capable at times of being open to the unexpected. *Wandering*, undetermined, *simply* there and permeable, it seems paradoxically linked to distraction. And when we are impervious to visual and acoustic signals (when our heads are elsewhere), our bodies can experience absences that enable them to apprehend things differently.

How does a work manifest itself? What is the nature of this experience of duration? Various terms spring to mind: resonance, inscription, echo, reverberation, fullness, fading, fragility, intangibility. These in turn evoke the processes involved in leaving a trace (condensation, sedimentation, erasure) and characterize it in terms of recognition, surprise and fascination. What is left a month or one or ten years after our initial contact with the work of an artist, writer, filmmaker or musician? What traces are we talking about? Artist Carl Michael von Hausswolff writes: “It is possible that all sounds, produced since the beginning of time, are preserved in the apparently empty and monotonous murmur of the seas and the winds.”¹ Other artists have said as much in his or her own way: Raymond Jabès in speaking of the desert; John Cage through his meditations on silence; and Raymond Gervais with his series of CD cases, *Le Théâtre du son*.

The works selected for this exhibition, the artists and writers involved in it, and the writing of this text as well, have all undergone the test of time and their own disappearance—each decision necessarily involving a process of maturation. A certain amount of time had to pass to allow the *images* to settle, stratify and leave their mark. By raising the question of the trace and perusing its various manifestations, some of which are more concrete than others, this project—the outgrowth of two exhibitions, two evenings of sound performances, a lecture and a publication—attempts to fully grasp how a

work, a thinking process or a vision present themselves to us and come to dwell in us. What type of traces do images and sounds leave within us? Are we, where they are concerned, in the world of the tangible and perceptible?

While many artists attribute equal importance to their works' acoustic and visual components, others work exclusively with sound or explore the imaginative potential of silence. Acoustic raw materials are legion, as are approaches to art-making. Some artists record ambient sounds (car or air traffic, industrial noises, animal and insect sounds, voices in conversation, etc.) and present them in a straight documentary format, while others process them so that we can no longer recognize their origins. A few artists pay attention to the body's *noises* (those of brain waves, for example), which often exist at the threshold of the perceptible; or they take an interest in more "abstract" elements such as electrical and magnetic fields—phenomena said to be *invisible*. In their search for other communicative means, artists create sound objects that function as musical instruments. But listening, that complex activity in which the body is attentive and at times highly alert, could be brought back to a question of contact, intimately linking touch and hearing. And the bridge between the hand and the ear (internal and external) would appear to be memory, the seat of the imagination.

Presence

Contact surface

Loop

It is difficult to anticipate or know what remains after reading a book or an article, visiting an exhibition, listening to a vinyl record or CD, viewing a film or video, or listening to a conversation. Is there really, in such experiences, an *encounter* or contact with a work, vision or thought process? If there is, how are these experiences imprinted on us, and how will they persist in our memory? To speak of traces is to speak of fragments, of the incomplete, erosion, erasure. The visible world appears then to be inextricably associated with those degrees of invisibility that lend the *encounter*, once it does occur, a singular and atemporal dimension, that make it a full yet fragile experience in a dynamic exchange that questions both the presence and absence of all experience, the "there" or the "almost-there."

Invisible

Almost perceptible

There

The whole set of traces of a life or of a large number of people is of interest as the memory or testimony of individual or group experience. This is the value of steps worn down by the passage of all those who have walked over them.

GIUSEPPE PENONE, 1972²

A WALK THROUGH AN EXHIBITION

Touching in order to listen

Although recognized mainly for his sound performances,³ musician Martin Tétreault brings together an array of fascinating silent objects with *R _ _ GO* (1990-2005). In this piece, 10 empty vinyl album jackets occupy a rectangular space in the gallery, where they are hung at a height of 5 feet 7 inches. Six of the jackets have been inserted into a wooden square attached to the wall in such a way that one can see both sides. Three others are mounted flat to the wall, while the tenth hangs by transparent wires from the ceiling directly above a music score placed on a lectern. The artist

Martin Tétreault
R _ _ GO (1990-2005)
gallery installation view



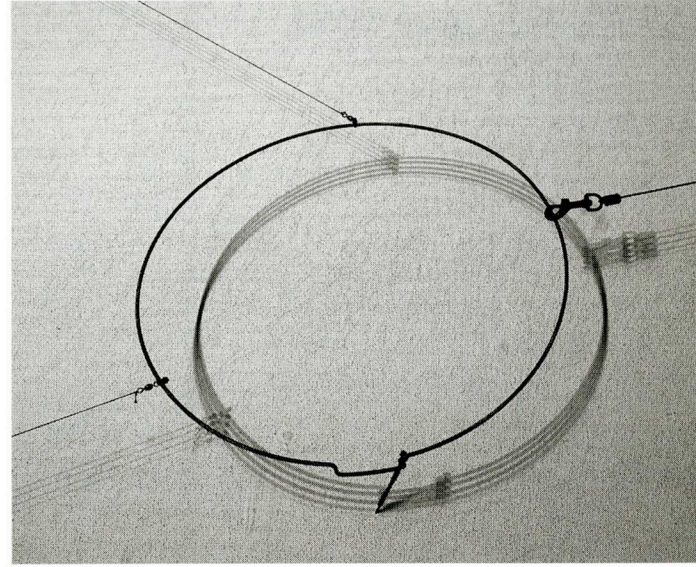
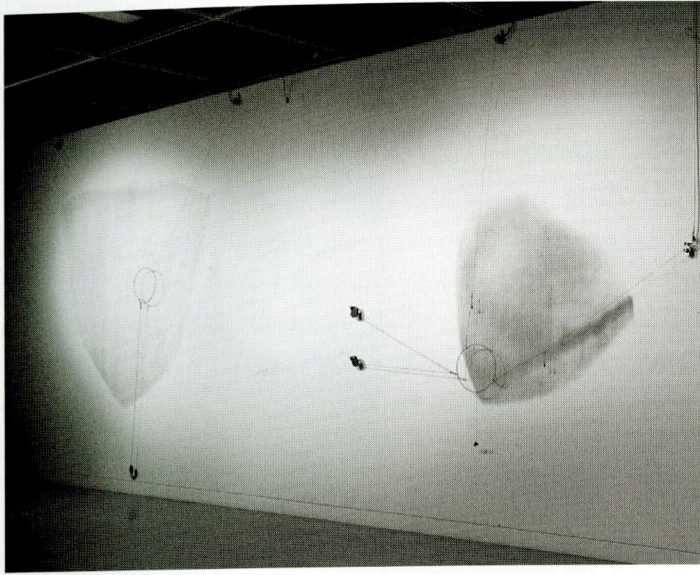
has scratched, rubbed, peeled and cut into the album jackets of vinyl 33s in order to erase all clues that might point to the presence of a fabled group of musicians. And indeed, this rubbing, scratching and cutting has eradicated the traces of some of the jacket graphics. Faced with these preserved fragments, we are free to weave a fictional story around a solo drummer—the albums' featured star.

To touch,⁴ to grasp a shape or an object, is akin to covering it with prints: a trace formed by the images I have in my hands. We say that through the gaze, we make visual contact with something; but it's only after making tactile contact with it, only after touching it, that we perceive it and make out its shape, see it through the impressions of our hands.⁵

Working with silence, *R _ _ GO* places us in a position that makes us long for sound, or sense its appeal. Martin Tétreault has designed a simple yet effective device that inscribes us in a spiral movement and thereby recalls to some degree the rotation of a vinyl record on a turntable. Thus each of us becomes a stylus, as it were, for the work on display, which assumes the form of a loop. Because, it must be pointed out, this work relies on various levels of reading.⁶

If *R _ _ GO* is indeed a fiction, it is also composed of evocations that draw upon our visual and auditory memory. Despite the artist's radical way of modifying the album jackets in order to erase their original appearance, all of these albums are paradoxically recognizable. It is as if erasure had generated a stronger power of recall and condensed—or even solidified—evocation with even greater thoroughness, so that *R _ _ GO* becomes a narrative of erasures. Identity is constructed from obliteration: one erases as a way of revealing more fully.

Jean-Pierre Gauthier's *Marqueurs d'incertitude* (2005) shares with *R _ _ GO* this paradoxical sensibility that links erasures and accretions of things. If we can talk about artefacts and a creative process in relation to Tétreault, what viewers of Gauthier's work witness is more like the birth of the work and its gradual transformation over the course of the exhibition. Gauthier uses a mechanism of his own design to create two astonishing drawing machines, "uncertainty markers." Activated when we pass by, they cover their respective sections of the gallery wall with lead markings and punctuate the space with subtle sounds. The lead's repeated contact with



the blank wall is initially light, sketching ghostly lines and shapes. But as we keep reactivating the mechanism, these vague shadows become both denser and sharper. *Images* emerge, organic shapes alluding to the animal or mineral worlds, to lattices, maps, aerial perspectives. If the work is captivating, its appeal is due as much to the machines' persistent attempts, via cyclical (looped) movements and sounds, to leave graphite traces on the walls, as it is to the look of these random drawings. These *Marqueurs d'incertitude* come across as marvellous metaphors for the experience of the work and for all observation-based activity; they give us images of duration, of the time required for perception and interpretation.

Each drawing machine emits unamplified sounds⁷ that invite us to approach it and more closely examine its choreography and mechanisms. Then we notice the shadows cast by their respective parts, which we may have initially mistaken for lead marks. The installation's sound component is similarly restrained, discreetly weaving its way in and around the piece: "One *sound* places [us] more or less in the presence of the whole system of *sounds*—this is the primitive distinction between *sound* and *noise*. *Noise* gives us ideas about its causes, about arrangements of actions, reflexes—not a state of imminence of an intrinsic family of sensations."⁸ Approaching a drawing machine to see how it works and alert to the sound of the lead touching the wall, we are also drawn in by the sensual encounter or fusion of sound and image, by their synchronization. We find it difficult to tear

Jean-Pierre Gauthier
Marqueurs d'incertitude (2005)
gallery installation view

Jean-Pierre Gauthier
Marqueurs d'incertitude (2005)
gallery installation view (detail)

Ian Murray
Keeping on Top of The Top Song
 (1970)
 vinyl and record sleeve



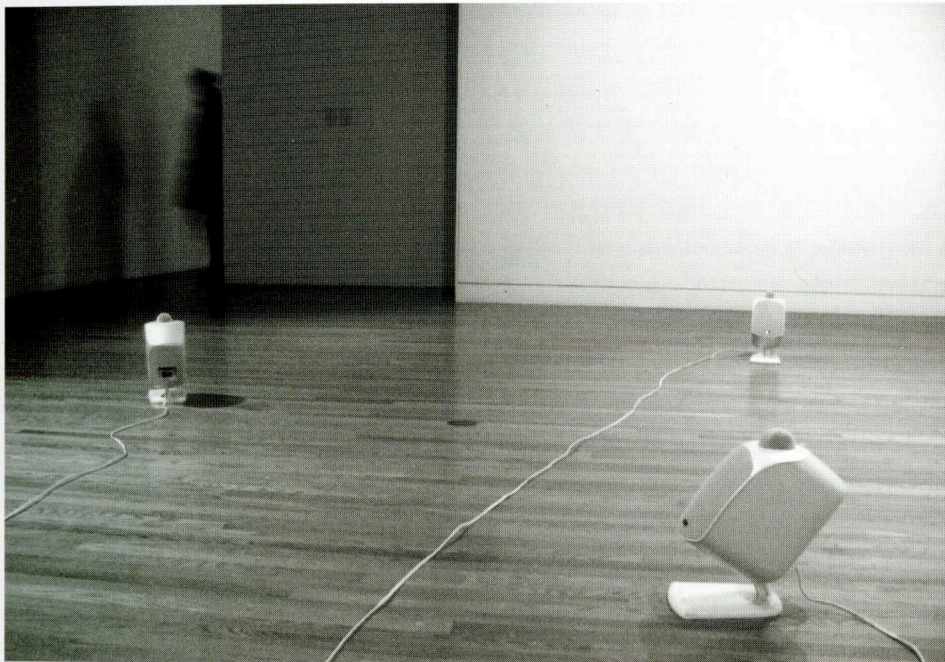
ourselves away from these visual and acoustic machines whose cyclical, repetitive actions hypnotize us.

Ian Murray's video *Keeping on Top of The Top Song* (1973) also suggests that listening operates through touch. The work was originally a public performance given in 1970. A drummer from a musicians' guild was invited to provide drum rhythms to accompany a pre-recorded soundtrack—without any rehearsals. On the soundtrack were the first 10 seconds of the top 10 songs of the past 10 years, as determined by a Halifax radio station. There were, therefore, 100 pieces in all. The drummer, who listened to the soundtrack through headphones, played along continuously, looking for reference points that might enable him to keep playing without changing his rhythm. As we view the video and watch the drummer listening, we are plunged into the present continuous tense of his singular task. Indeed it is fascinating to see the extent to which, absorbed in listening and withdrawn from the world, he is suspended in the first bars of each song, which he has to recognize and accompany with a corresponding drum sequence. An exercise in memory and intuition, listening takes place through the lightest of touches, via the very fingertips. Viewing this performance, we can only be impressed by the extent to which the hand and ear are in tune; it is as if the drummer were listening through his fingertips. The work exhibits a balance between attentive, acute listening and the drummer's response (his rhythm), which is a matter of reflex: an anticipated response by the body recalling

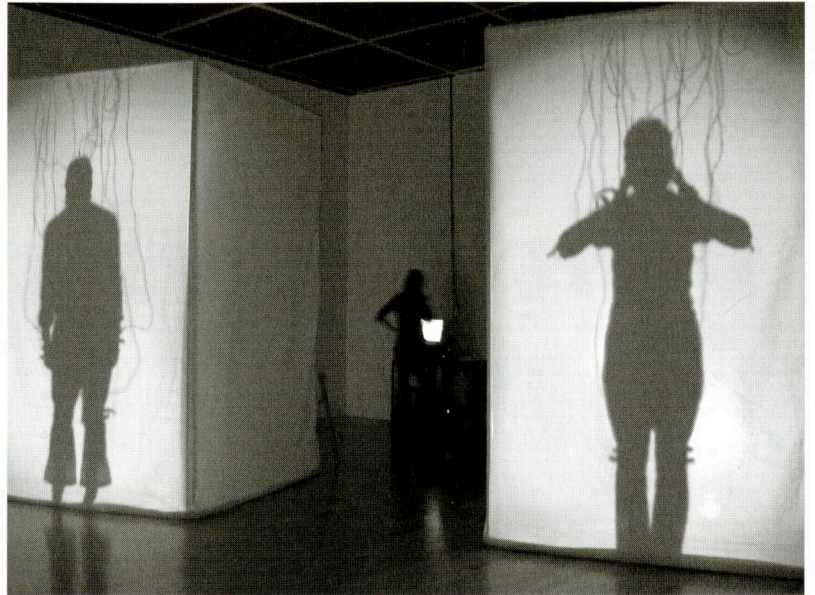
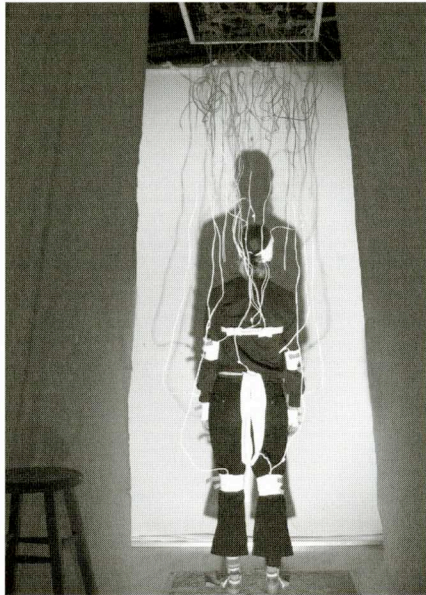
itself. The body—here that of the drummer—can be interpreted as a *medium*, a vehicle or channel for music, a resonance chamber somewhere between memory and intuition.

Keeping quiet in order to listen

We are greeted by voices the second we step through the door of a roughly square room in the gallery. Dominique Petitgand's sound work *Je* (2004-2005) is broadcast over five free-standing speakers. We can make out the voices of a man, a child, an adolescent, a woman in her forties and an older woman. Set back from the speaker cluster, a bench suggests a listening point for visitors. But we can also decide to peruse this space given over to sound *projections*, to walk amid the echoing voices. Like other works by Petitgand, *Je* is based on speech and preserves the silences or vocal hesitations that distinguish one voice from another. These ruptures, set apart and preserved, are in fact the traces of the artist's own listening.⁹ *Je* has us listen to a series of actions conjugated in the first person singular, a series of "je"s whose sequences and overlays reveal different states of presence: "I fall, I eat, I walk" (excerpted from the works on view in the gallery). "Based on hearing, listening (from an anthropological viewpoint) is the very sense of space and of time, by the perception of degrees of remoteness and of regular



Dominique Petitgand
Je (2004-2005)
gallery installation view (detail)



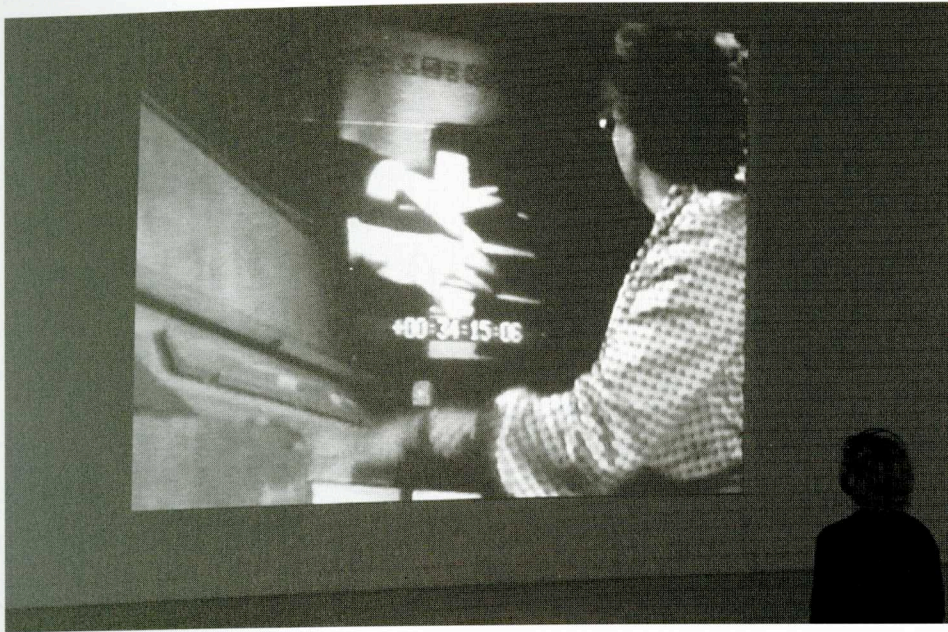
Lynn Pook
À Fleur de peau (2003)
 gallery installation views

returns of phonic stimulus.”¹⁰ *Je* is based on the spectral power of the projected voice, of disembodied voices inhabiting a volume, evoking various bodies and ages through their timbre, warmth, intonations and hesitations. After listening for several minutes (this is a sound loop), these voices seem to answer one another, to *inhabit* the place from that point on.

To keep quiet, hence to listen, is to be able to breathe and to regain what one has lost.

MICHEL CHION¹¹

The question of resonance and contemplation explored in Petitgand’s work is also at the heart of Lynn Pook’s *À fleur de peau*¹² (2003), which gives us an acoustic apparatus designed for both the surface and inside of the body. Two enclosures made of unbleached fabric mark off an intimate space, sheltering the visitor, who is henceforth placed in a listening position, from the gazes of those outside. Each enclosure can accommodate visitors at the rate of one every 15 minutes. Sixteen miniature speakers sewn into white strips of fabric are connected to white cables hanging from the top of the enclosure’s metal frame. The artist welcomes visitors individually and, one by one, places the speakers on different parts of their bodies (on the feet, behind the knees, on the insides of the elbows, on the sacrum, backs of the



Péter Sülyi
Moving Pictures of Bartók (1989)
still from video projection

hands, elbows, shoulder blades, plexus, neck, temples and forehead). A musical composition coordinates electronic sounds to certain spatial and rhythmical motifs of Pook's making. The sounds are transmitted from speaker to speaker, composing an unusual tactile and mobile network of waves. The sounds and their vibrations become perceptible on the surface of the body, which acts like a resonance chamber to relay them to the inner ear. This sound sculpture comes into being literally "on" and "inside" the visitor's body. Visual perception is relegated to the background, behind perceptions associated with touch and hearing. Lynn Pook invites us to participate in a ritual in which she is both initiator and guide. She suggests that the seat of hearing can be shifted from the auricle to the entire body, including the skin and skeleton. Our bodies are transformed into maps of listening and contact points, of relay stations for sound impulses. We are caught up in a singular experience of listening, an intimate and exclusive experience that generates a range of physical and emotional reactions, even though the catalyst involves no narrative components. Our body becomes a resonance chamber.

Precise listening

Péter Sülyi's *Moving Pictures of Bartók* (1989) places the viewer in a listening position to a degree rarely achieved in film, and does so with the barest of means. A musicologist and a pianist are invited into a screening room to

view an archival silent film. They listen attentively to a man playing piano and desperately attempt to identify the piece he is playing. The man is Béla Bartók. The filmmaker records the act of listening by scrutinizing the attention of these two hyper-vigilant music professionals. In the act of listening, it is not only the eardrum that vibrates. These professionals' memory of Bartók's work is not only visual and auditory but corporal, bound up with the position of his hands on the keys, the pace of his playing, an unexpected lift of his shoulders. A pianist's memory is steeped in phenomena, tied not only to memorization of a score or memory of a piece, but also to the memory of the interpreting body, to the music's inscription within the performer's very bones. And the body does prove to be a nimble medium, a fact confirmed for us by the woman who, after tirelessly watching Bartók play through repeated showings of this film, announces that the piece is indeed the *Allegro barbaro*. So *signs* that would have remained invisible and imperceptible to the rest of us were identified and decoded; and these clues, full of meaning for the pianist and the musicologist, enabled them to assign a musical score to these so-called silent images.

This film, unsettling in its very simplicity, partakes of the documentary (in its dogged attempt to identify what the composer is playing) and the artist's film (in the filmmaker's creative approach to the various visual and acoustic components, relying as he does on such standard film components as film stock, speed of projection and image/sound synchronization). It is also a partial portrait of a 20th-century musician and composer who went into exile in the United States, and an attempt to reconstruct a previously unknown performance of Bartók's given shortly before his death. The film is indeed fascinating in the way it brings together so many possible readings.

The musicologist and pianist act as anthropologists during the filming, identifying and deciphering a number of relevant signs (the placement of the hands on the keys, a slight lifting of a shoulder, the speed of execution) that enable them to recognize the piece and the pace at which it is played; to inform the filmmaker that the film has been reversed and that the projection speed is not right—again, clues that a novice would not be able to decode. Then comes the moment when the pianist attempts to graft the music onto the film, painstakingly attempting to synchronize sound and image. Out-of-sync by a quarter second (according to the musicologist), she is required to adjust her speed to the composer's swifter pace. Watching this unsettling duo, we get the strange feeling that we are witnessing a race with a ghost—especially since, in this particular scene, Bartók often looks at the camera in

a way that suggests some form of communication between himself and the pianist. The effect of the shot/reverse shot produced by the editing plays a key role here. Although visibly weakened by illness, Bartók has retained his luminous gaze. Indeed his face is almost spectrally pale. Alert to the kind of fortuitous elements that sometimes occur during filming, Sülyi has accentuated the composer's ghostly appearance by capturing his reflection in the glass of the screening booth, thereby producing doublings and superimpositions of Bartók's emaciated and expressive face. This produces a tenfold increase in the sense of a vanishing presence that the filmmaker set out to give us. The shadow is almost the image.

By filming the act of listening with such care, Péter Sülyi confirms that "listening is *taking soundings*."¹³ Rarely in cinema has the image been sounded with so much attention or affection. In its sounding of an image, silence, body, face and piece of music, *Moving Pictures of Bartók* reveals that to listen in the face of silence is also to be placed in a position of wanting sound. The filmmaker relates how his film project came into being, conceding that the catalyst was supplied by an image: a portrait of Béla Bartók.

The film was 16mm and it was made in 1942 in Tibor Serly's flat in New York. (Serly was a Hungarian composer, who, after Bartók's death, completed the last 17 bars of Bartók's almost finished *Piano Concerto No. 3*.)

How did this film come to me?

About twenty years ago, in the eighties, there was an art festival in Budapest, called IDRIART. It was created by international artists and its *raison d'être* was the connection through art. (I've also heard the opinion that it was the first crack in the Berlin Wall, because Germans from east and west could meet here—although the festival had no political agenda at all.)

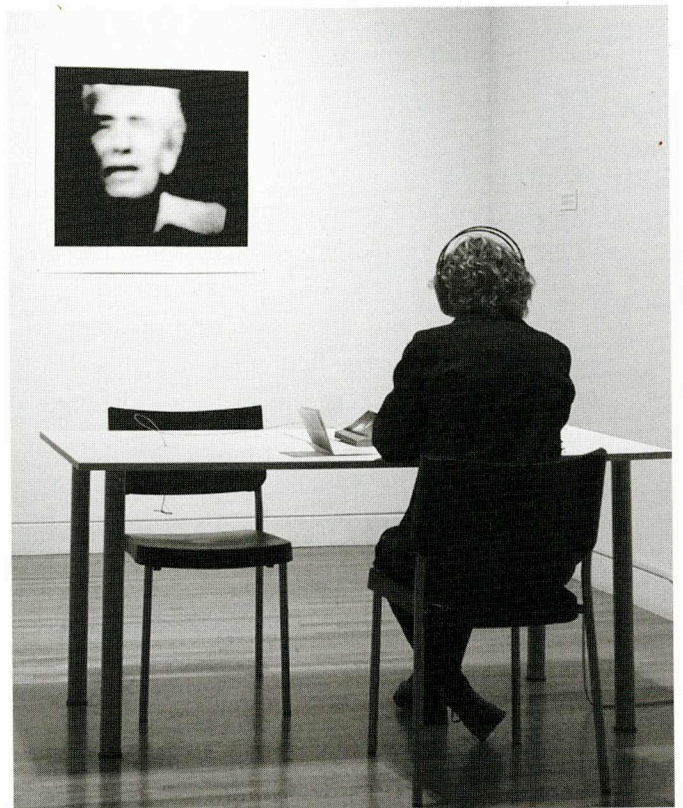
One of the guest professors was Jürgen Schriefer, a German composer and musicologist. When he began to lecture, he seemed to be in a really shocked state. That day he had visited Bartók's last home in Budapest (now open to the public as a museum) and he had seen a short film projection of a portrait of Bartók. Bartók's face touched him deeply. What did Schriefer see in this face? He said: "The fight is over, Bartók—the King of Will—has beaten the Devil in the spiritual field. It was 1942! Some years later it could be visible in the material field—it could become history."

That day I also went to Bartók's house to see the film projection. (The security guard got frightened: "Jesus, another madman! This morning a German one wanted to see it again 28 times!") So I decided to make a film with all the moving pictures of Béla Bartók I could locate. I searched in the Budapest Film Archive and found three short pieces—they can be seen at the beginning of my film. I discovered the address of Tibor Serly's widow, an American woman who still had the original 16mm film that was shot in 1942 in their flat in New York.

A friend of mine—Dr. Georg Székely-Kühlewind—subsequently went to the States and brought this film to me from her. Later my film was made with the help of other friends too: Erzsébet Tusa, a pianist, (who lives in Japan now) and Ernó Lendvai, a musicologist, who had written an excellent book on the musical structures of Béla Bartók's compositions. He died about ten years ago. This is the brief story.¹⁴

Friedrich Jürgenson at work
photograph, n.d.

(at right) Visitor listening to
*Friedrich Jürgenson—from the Studio
for Audioscopic Research*
(1959-1987)
gallery installation view



Extending an ear

“To listen is to extend an ear—an expression that points to the mobility (singular among sensory apparatuses) of the auricle; it is an intensification and a concern, a curiosity and a sense of unease.”¹⁵ Friedrich Jürgenson’s research is perfectly in line with this understanding of listening as concern and intensification. The first to be intrigued by sounds running parallel to those he set out to record, Jürgenson developed his own specific recording technique, which was also a technique for listening and deciphering. This painter, archaeologist and opera singer was also a polyglot. While recording bird songs in the 1950s, he discovered some strange intrusions on his recordings, which he identified as traces of the voices of deceased people. What others might have taken as noise or interference became for him an area of enquiry to which he devoted the last 30 years of his life.

Over the years, Jürgenson made several hundred recordings on which he recognized the voices of deceased family members and historical figures including artists, politicians and writers.¹⁶ He worked tirelessly, listening over and over to the same aural fragments in order to locate and isolate revealing clues, transcribing words, songs and meaningful phonemes. An artisan of the infinitely small, of the next-to-nothing, of what precedes the melody or the phrase, Jürgenson deciphered. His documents are considered to be the very first recordings of “electronic voice phenomena” (EVP), of the paranormal *presence* of voices on magnetic tape.

The modern quality of the material that Jürgenson recorded and his use of various devices to pick up, record and transfer these sounds prefigure the sampling techniques of contemporary musicians, who are interested in sounds as materials and textures whose sources and anecdotal references (e.g. to popular music or folklore) they deliberately scramble or obliterate. Jürgenson’s curiosity about and openness to this apparently uniform *matter*, which his conscientious labour would turn into a source of decipherable information, are nothing short of fascinating. In the context of reflection on the idea of the trace, his explorations, where the unformed and information exist side by side, cannot fail to make an impression. They reveal, first of all, this researcher’s boundless curiosity and his refusal to let his approach to aural phenomena be hampered by assumptions limited to the plausible or the recognizable. Instead, he took the path of receptivity and openness to a phenomena about which he initially knew nothing, but one with which he would become increasingly familiar over time. He chose to adopt a listening attitude. And it was in the duration of his act of listening that *events*

that were originally barely audible could be decoded, recognized and archived. In many respects, Jürgenson's undertaking revolves around one key question, that of the threshold—of the perceptible, the plausible, the knowable and the imaginary.

A WALK THROUGH THE SECOND EXHIBITION

Sculpting the air

Those we knew and loved never die. They live inside us forever, until we die in turn, until we join them in death, in the enigmatic and unknowable beyond.

In many ways we live with the dead every day in this world. Claude Debussy seems very much alive, as do Samuel Beckett, Marina Tsvetaeva, Guglielmo Marconi, Richard Wagner, Charlie Christian, Man Ray... We can hear their music, voices, words on the radio and on records, see their images, forms, ideas in museums and galleries. The dead are very much alive and they still speak to us, touch us, overwhelm us, challenge us. The invisible is visible, the absent present, just as silence resonates and our gaze speaks. Music is invisible and yet we hear it. It is an impalpable material which "touches" us like the wind or air. (And there is no music without air, no art either, or life; air and time are indispensable ingredients of art.) But in order to reach us, must the "visible in music" be silent?

RAYMOND GERVAIS¹⁷

Raymond Gervais' work deals with the development of an aural imagination. It draws upon the invisible (air, wind and breath) and silence as sources for music, sound and noise, and as conducive to resonance. "Silence' must be understood¹⁸ here not as a privation but as propensity for resonance—somewhat (or indeed exactly) as in a condition of perfect silence, when one hears the resonating of one's body, breath, heart and entire resounding chest cavity."¹⁹ Through frequent references to the history of music and literature, the artist brings musicians into contact with both writers and philosophers. These encounters emerge from associations he has been making since the mid-70s. In these, words (artists' names, the titles of works) paired with numbers (the birth and death dates of these artists) and images (photographs of the same artists) become the raw materials for

a form of reverie. The whole constitutes a vast work of fiction. The body's propensity for resonance of which Nancy speaks inevitably echoes John Cage's experience in the anechoic chamber, where he realized the extent to which silence is impossible and that a situation of deep silence makes it possible to find the way into one's own self.

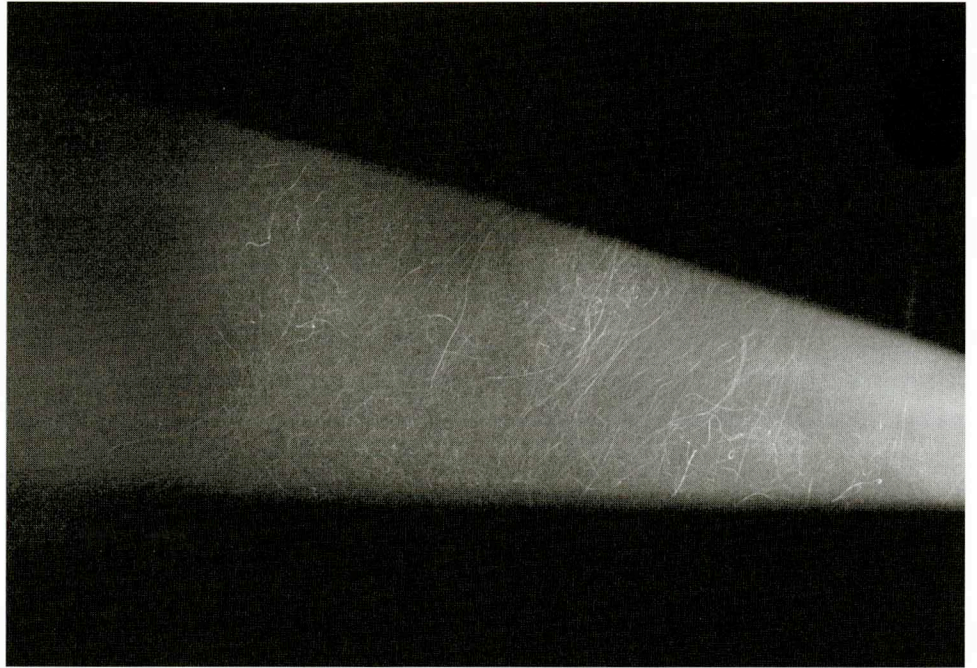
Three elements were selected from the series *Le Théâtre du son* (begun in 1997), which numbers 242 CD cases. They are *Les sons du regard*, *Music Minus Sounds* and *Marcel Duchamp respire*. The decision to extract three elements from this huge fresco in progress stems from an impulse to create allusions using the metonymic logic to be found in the trace of a trace. In this way, the fragmentary becomes doubly resonant.

Raymond Gervais invites us to participate in a form of listening that operates through the gaze, through the resonating within us of the words he urges us to read. Sound, air and the invisible are his preferred raw materials. "Every sound sculpts the air, and since there is no life without air, there is no life without sound. The invisible sculpts by definition."²⁰ Gervais, with his imaginary discs, suggests a unique, privileged form of listening instituted by looking at and reading what is written on each CD case. Sounds of the gaze, soundless music and the air that Marcel Duchamp breathes bear within themselves a multitude of possible fictions.

Mika Vainio's installation *3 x Wall Clocks* (2001-2002) pursues the exploration of the invisible as articulated by Gervais. An object, sculpture and sound environment, this work is heard before it is seen. Three regular wall clocks are mounted on the wall. Each clock is amplified through contact microphones recording the sound of the movement of the minute hand. The hand moves only once every minute, and the sound of it shifting is run through a mixer connected to a FX reverb unit and further played through a speaker. The clocks show the same time but are tuned slightly out of sync so that a sound from the moving hands creates a rhythm which spreads through the space. This sound punctuates the time we spend in the gallery, accompanying us in the same way as other regular and cyclical sounds, such as our heartbeats. At once a temporal and spatial reference, this regular sound of the minute *striking* makes it possible to mark out a territory. "By rhythm, too, listening ceases to be purely supervisory and becomes creation. Without rhythm, no language is possible: the sign is based on an oscillation, that of the *marked* and the *non-marked*...."²¹

Both the work and the experience of it are paradoxical in nature, based as they are on something infinitely slight that repeats inexorably every

Edith Dekyndt
*Discreet Piece (Dust in a Beam
of Light)* (1997)
light cone (detail of the
installation)



minute, in a loop. The familiarity of what *3 x Wall Clocks* evokes—passing time—may even lead us to not notice it, or to forget about it entirely. And this redundancy proper to the work (due to its eminently physical way of rooting itself in the real, its way of reflecting time and residing within a volume) imbues each instant with an incontestable poetic potential. The prosaic thus comes to coexist with the poetic. This is a self-referential work: the mirror of a familiar sound, it reveals the acoustic properties of the place where it is set up. Infinitely slight yet still there, Mika Vainio's work sculpts space.

Although it does not make use of sound, Edith Dekyndt's *Discreet Piece (Dust in a Beam of Light)* (1997) is comparable to Vainio's work in terms of its sculptural properties. Dekyndt makes us aware of the air of the gallery, using a closed-circuit device made up of a slide projector without slides, a video camera filming its light beam and a video projector showing the beam on a gallery wall. The image is abstract and can be read in a wide variety of ways. The artist suggests another way of filming the passing of time and of sculpting the air, by having us observe a moving image that is almost not an image.

Dekyndt sculpts space by defining a volume, giving us a surface (that of the projection) and directing our attention to tiny dust particles floating

in space, which would remain invisible without her device. The work is sensual and plunges us into the inner workings of the phenomenology of perception. Dekyndt pushes ahead with her exploration of “events,” of insignificant and often fleeting incidents—things that would remain imperceptible to most people had she not had the idea of training her camera on them. She thereby reveals her fascination with the ephemeral and everything having to do with observation, with those nothings that attract the gaze.

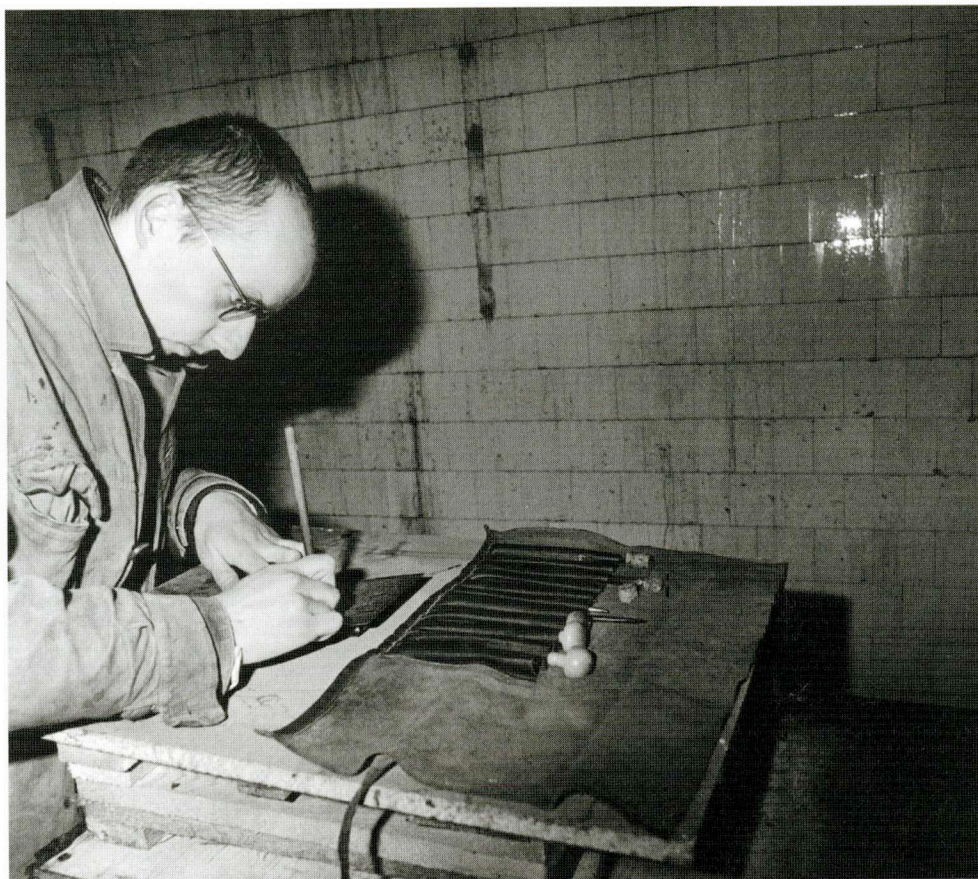
Like some of Dekyndt’s other works, *Discreet Piece (Dust in a Beam of Light)* falls within a photographic frame, so closely is it bound up with light, traces and shadows. The work draws on the ephemeral, which nonetheless persists in memory, thanks to the attention she has devoted to filming the fleeting instant. She directs our gaze toward events, actions, gestures and moments that appear with a forcefulness proportional to the inexorable certainty that they must fade away. She gives us moments of fragility that exist at the threshold of the visible, but are not yet invisible. Dekyndt sculpts the air, steers our gaze toward a fictional world by simply framing a portion of the real—which is just what Raymond Gervais does with words and Mika Vainio with sounds.

Revolving around

Three records by Leif Elggren, *Cu* (1982), *The New Immortality* (1992) and *The New Immortality #2* (1998), document a line of thinking he has pursued over an 18-year period. Their common denominators are traces of a stylus on a surface and the production and reproduction of sound. They also explore the vinyl record as a musical instrument and sing the praises of traces left by the hand and voice. Outshoots of two performances done without an audience, these recordings reveal the artist’s interest in mixing media, in this case performance, engraving, music and publishing.²²

In 1980, Elggren is engraving a copper plate. The plate is to be covered in as many lines and scratches as possible in 7 minutes. The space, a closed-down butcher’s shop which we [Leif and me] have broken into, is dark. When the engraving is finished, we switch on a light. By its glow, Elggren attacks the plate with a burnisher, the object now being to make it as light-coloured as possible. Again the time limit is 7 minutes. Throughout, a contact microphone has been attached to the underside of the copper plate. Connected to a tape recorder, it has picked up and registered the sound. Each scratch can be heard, each

Leif Elggren
Cu (1982)
performance (detail of the work)



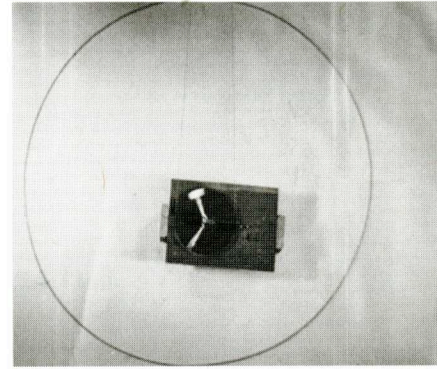
stroke with the burin. A constant, dogged rhythmic movement. The sound of the burnisher is also rhythmic and monotonous, but somewhat softer. This event is published as *Cu* on Phauss in 1982. In a black box is a 7" vinyl record—side 1 contains the engraving and side 2 the polishing—the actual graphic imprint of the plate, plus an accompanying text and a documentary photograph.²³

The artist describes how the *The New Immortality* came into existence: *The New Immortality* is the title of two 7" vinyl releases; the first released on Anckarström/Firework Edition in 1992 and the second released on Firework Edition Records in 1998. *The New Immortality* (the first one) was cut by hand with a drypoint needle and a record player. I was shouting loudly over and over again the words: "I'm talking about if I only could talk!" The needle, resting on the wax in my hand, has recorded, by chance, the vibrations of my voice. I bought a lacquer from a recording studio and cut it myself. After that

I sent it to a vinyl plant where 600 copies were pressed into conventional 7" vinyl records. The problem or maybe the interesting thing with this record is that it is impossible to play it twice and have it sound the same. You know, when a real cutting machine is doing the job, the needle is going in a spiral from the outside to the inner without any problems. But when I cut it by hand, this is of course impossible to do. The lines cross each other over and over again. This means that, when you play the record, the pick-up jumps randomly between the engraved lines/traces. Every new playback means a new-sounding version of the project. You can never listen to it twice and hear the same sound. Every single copy of this record should be considered more as an instrument. When I later did *The New Immortality #2*, I simply recorded one playback, both the A and B sides, and sent it to the cutting studio, where they did a traditional cut that we pressed as a normal 7".²⁴

These three discs show the extent to which Elggren's practice has developed over time. First, a project arising from an initial intuition was converted into an impulse and extended through a line of thinking whose intensity and concentrated activity lent it an almost obsessive quality. Elggren's desire to engrave a vinyl record on his own, and the impossibility of cutting a regular groove without any breaks, gave birth to another type of trace, leading to a discontinuous, irregular and concrete sound experience. The inevitable imperfection of the handmade marks produced *errors* that would have an impact when the time came to play the vinyl, revealing what is essentially involved in repeatedly listening to a work, an experience that is the same yet different. Elggren has thus dealt with difference within repetition on both the conceptual and physical planes, one being indissociable from the other. An image springs to mind here: through all those years, Elggren's efforts have *revolved around* sound, around fixed sounds, in the process revealing his attachment to his singular acoustic material and its traces, which he set out to preserve through gesture, writing and the engraving of sound-producing grooves. His unseen performances show, in fact, that he has made himself the stylus of an imaginary vinyl developed in a three-part harmony involving the groove, the loop and the spiral.

Mika Taanila's film *Fysikaalinen rengas* [a physical ring] (2002) was made using an archival film apparently dating from the 1940s, and shot in Finland. More specifically, Taanila has recycled a silent science film in which a threadlike structure rotates around its own axis. We do not know who the



Mika Taanila
Fysikaalinen rengas (2002)
still from video projection

researcher is, or what experiment or physical principle is being demonstrated. But the motion of this absurd machine, coupled with an original soundtrack by Ø (Mika Vainio), make observing its looped action a truly captivating experience. Is it a system for measuring a meteorological phenomenon? There is no way of knowing. Vainio's music gives this film, chosen for its formal and abstract resonances, an atemporal character. We are inevitably intrigued by the mechanism, which is tantamount to a kinetic sculpture. An exemplary dervish, the threadlike object spins and builds on itself until the film runs out and the projection comes to a halt. Repeated exposure to the pulsating spin of this looped work can be quite hypnotizing. *Fysikaalinen rengas* is both a perpetual motion machine and a time machine. It makes it possible to incorporate the figure of the dervish as a metaphor for the liveliness of thought, a mechanism of repetition, the appeal of silence and a reminder of the movement that generates every creative process.

But the greatest victory
 over time and gravity
 may consist in passing
 without leaving a trace,
 passing without leaving a shadow.

MARINA TSVETAeva, May 14, 1923²⁵

Notes

1. Carl Michael von Hausswolff, "Lyd," in *Leif Elggren: Flown Over By An Old King*, Milou Allerholm et al. (Stockholm: Färgfabriken, 2000), n. p.
2. Giuseppe Penone, *Respirer l'ombre* (Paris: École nationale supérieure des beaux-arts, 2000), p. 145. [Free translation]
3. Although recognized mainly for the work he has done on build-ups and overlays of sounds, noises and melodies using turntable improvisations, abrasive surfaces and sound objects, Martin Tétreault uses a subtractive process here (without, however, creating minimalist objects). It is interesting to compare this work on silence with the artist's intensely noisy performances.
4. The English here is an approximate rendition of the French, which plays on the expressions *poser son regard* [look at] and *poser ses mains* [touch]. Here is the original passage in its entirety: « *Toucher, comprendre une forme, un objet, c'est comme le couvrir d'empreintes. Une trace formée par les images que j'ai sur les mains. On peut dire « poser son regard » mais c'est seulement après avoir posé ses mains qu'on pose son regard et le regard perçoit, déchiffre la forme, et la voit avec les empreintes des mains.* » [Translator]
5. Giuseppe Penone, p. 51. [Free translation]
6. We are not only invited to decode the preserved fragments of images and text; we can also, by reading, recall the music of these now-silent albums and remember the forgotten solos of the featured drummer. And if we know how to read a music score, we can also *hear*, or rather imagine that we hear, the solos of the drums transcribed here.

7. Rarely does Jean-Pierre Gauthier make installations without using amplification. Attentive listeners will thus make out various sounds here: the scratching of lead on the wall, a metal component dropping into place, springs winding and unwinding with some regularity, and the light tap-tap of lead weights that bang about and strike and mark the wall.
8. Paul Valéry, *Cahiers II* (Paris: Gallimard, 1974), p. 974. [Free translation]
9. Petitgand works with magnetic tape recordings, listening to them repeatedly to isolate particular fragments. The artist takes voices as raw materials before proceeding to edit them to make them reverberate among themselves.
10. Roland Barthes, "Listening," in *The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music, Art and Representation*, Richard Howard trans. (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1985), p. 246.
11. Michel Chion, *Le son* (Paris: Armand Collin, 2004), p. 19. [Free translation]
12. Lynn Pook's installation *À fleur de peau* was presented in the gallery during the first 10 days of the exhibition. The nature of this intimate work, which requires the artist to be present every day, determined the duration of its presentation. Both a sound installation and a performance, this work produces a singular experience of sound transmission along and inside the body.
13. Roland Barthes, p. 250.
14. Letter from Péter Sülyi to the author dated February 17, 2005.
15. Jean-Luc Nancy, *À l'écoute* (Paris: Galilée, 2002), p. 18. [Free translation]
16. Friedrich Jürgenson first published the story of these recordings and discoveries, along with an account of his methodology, in Swedish. The first volume appeared in 1964, and the second in 1968. A German version came out in 1967, and an English version, *Voice Transmissions with the Deceased*, in 2004. Segments of his research were released on CD by P.A.R.C/Färgfabriken in 2000. The Zentrum für Kunst und Medientechnologie (ZKM) in Karlsruhe, Germany, recently acquired all of Jürgenson's archives and the equipment.
17. Raymond Gervais, "The Listening Gaze," in *Le regard musicien/The Musician's Gaze*, Jeffrey Moore trans. (Joliette: Musée d'art de Joliette, 2000), pp. 73-74.
18. « Le 'silence' en effet doit ici s'entendre non pas comme une privation mais comme une disposition de résonance ». *S'entendre* can mean *to be heard* and *to be understood*, hence an untranslatable pun. [Translator]
19. Jean-Luc Nancy, p. 44. [Free translation]
20. Raymond Gervais, "Sculpter l'imaginaire," in *Espace No. 58* (Winter 2001-2002), p. 13. [Free translation]
21. Roland Barthes, p. 249.
22. The artist is known for his radical performances and the research on experimental music he has conducted since the late 1970s. He also makes sound and video installations, in addition to writing and publishing books and records.
23. Carl Michael von Hausswolff, n. p.
24. Leif Elggren, in a letter to the author dated August 4, 2005.
25. Marina Tsvetaeva, *Après la Russie* (Paris: Payot & Rivages, 1993), p. 101. [Free translation from the French]

LA VIE ACOUSTIQUE N° 1

MARCEL
DUCHAMP
respire

Raymond Gervais

Marcel Duchamp respire, La vie acoustique n° 1
de l'installation *Le Théâtre du son*

1997

CD case and text

The Montreal Museum of Fine Arts, gift of the artist

2001.217.121

POUSSIÈRES

NICOLE GINGRAS

Regarder, observer, écouter et être à l'écoute sont des expériences liées au temps, à la durée. Parler de la durée permet d'introduire d'autres facteurs associés à la perception tels que la curiosité, la patience, l'étonnement. Notre attention varie continuellement en intensité, en précision, pour différentes raisons. Concentrée, sélective ou curieuse, elle sait parfois être disponible à l'inattendu. *Flottante*, non déterminée, *simplement* là, perméable, l'attention semble paradoxalement rattachée à la distraction : imperméable aux signes visuels et sonores — la tête ailleurs —, le corps peut avoir ces absences qui lui permettent d'appréhender les choses différemment.

Comment une œuvre se manifeste-t-elle ? De quelle nature est cette expérience de la durée ? Des termes surgissent : résonance, inscription, écho, retour, prégnance, évanouissement, fragilité, intangibilité. Ils évoquent le processus d'inscription d'une trace — condensation, sédimentation, effacement — et la caractérisent — reconnaissance, étonnement, fascination. Que restera-t-il dans un mois, un an ou dix ans de ce contact avec l'œuvre d'un artiste, d'un écrivain, d'un cinéaste, d'un musicien ? De quelles traces parle-t-on ? L'artiste Carl Michael von Hausswolff écrit : « Il est possible que tous les sons, produits depuis le début des temps, soient préservés dans le murmure apparemment vide et monotone de la mer et du vent¹. » D'autres artistes l'ont dit aussi, chacun à leur façon : Raymond Jabès, parlant du désert, John Cage et sa réflexion autour du silence, Raymond Gervais et sa série de boîtiers de disques compacts, *Le Théâtre du son*.

Les œuvres choisies ici, les artistes et les auteurs invités ainsi que l'écriture de ce texte ont fait l'épreuve du temps et de leur propre disparition — chaque décision étant indissociable d'un processus de maturation. Il a fallu du temps, un temps afin que les *images* se déposent, se stratifient et s'imposent. En soulevant la question de la trace, en s'attardant à ses différentes manifestations, certaines plus concrètes que d'autres, ce projet élaboré à partir de deux expositions, de deux soirées de performances sonores, d'une conférence et d'une publication tente d'approfondir comment une œuvre, une pensée, une vision se présentent à nous et nous habitent. De quel ordre

sont les traces que les images et les sons laissent en nous ? Sommes-nous dans l'univers du tangible ou du perceptible ?

Plusieurs artistes intègrent le son dans des œuvres dont la composante visuelle est tout aussi importante. Certains ne travaillent qu'avec des sources sonores, d'autres, encore, explorent le potentiel imaginaire du silence. Les sources et les matériaux sonores sont multiples, tout autant que les approches des artistes. Certains utilisent les sons ambiants (circulation automobile ou aérienne, bruits industriels, sons d'animaux ou d'insectes, conversations) qu'ils captent et diffusent parfois en préservant leur essence documentaire, parfois en les transformant de manière à ce qu'il n'y ait plus reconnaissance de la source d'origine. Quelques-uns s'attardent aux *bruits* du corps, souvent à la limite du perceptible (par exemple, les ondes du cerveau), ou s'intéressent à des éléments encore plus « abstraits », comme les champs électrique ou magnétique — ces phénomènes qu'on dit *invisibles*. À la recherche d'autres dispositifs de diffusion, des artistes créent des objets sonores qui font alors figure d'instruments de musique. Mais l'écoute, cette activité complexe où le corps est attentif, parfois en alerte, pourrait-elle se résumer à une question de contact, reliant le toucher à l'ouïe d'une manière intime ? Et le relais entre la main et l'oreille externe et interne serait la mémoire, siège de l'imaginaire.

Présence

Surface de contact

Boucle

Il est difficile de prévoir ou de savoir ce qui restera d'une lecture, de la visite d'une exposition, de l'écoute d'un vinyle ou d'un disque compact, du visionnement d'un film ou d'une vidéo, d'une conversation. Y a-t-il eu *rencontre* ou contact avec une œuvre, une pensée, une vision ? Si oui, comment ces expériences s'impriment-elles en nous et comment perdurent-elles dans notre mémoire ? Qui dit trace dit fragment, inachèvement. Qui dit trace dit aussi effacement et érosion. Le visible serait donc indissociable de ces degrés d'invisibilité qui donnent à la *rencontre*, lorsqu'elle se produit, une dimension unique et intemporelle — expérience à la fois prégnante et fragile — dans un aller et retour dynamique, questionnant la présence et l'absence de toute expérience : là ou presque là.

Invisible

Presque perceptible

Là

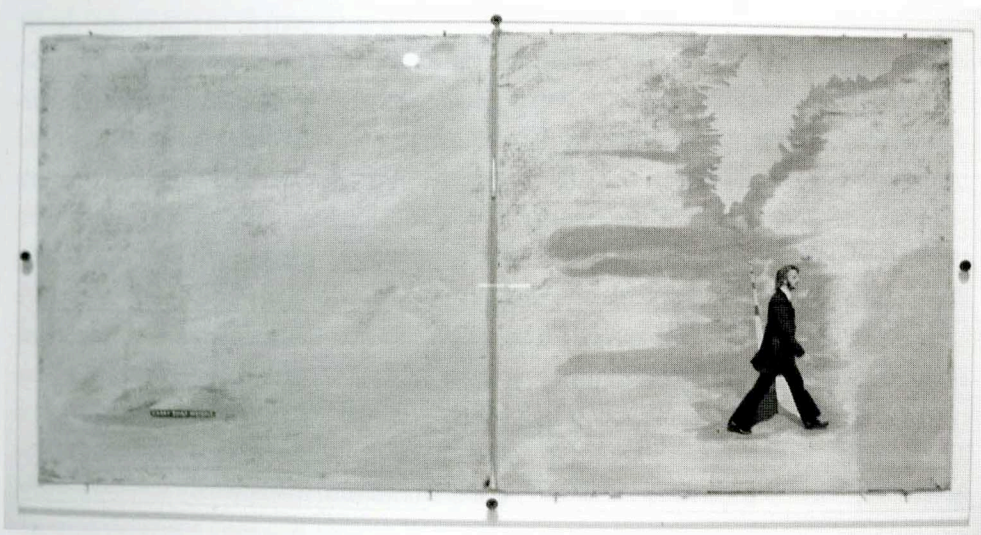
L'ensemble des empreintes d'une vie ou d'un grand nombre de personnes a un intérêt comme mémoire, témoignage d'un vécu individuel ou collectif. Telle est la valeur des marches d'un escalier usées par les pas du fleuve des personnes qui l'ont emprunté.

GIUSEPPE PENONE², 1972

MARCHE DANS UNE EXPOSITION

Toucher pour entendre

Musicien reconnu pour ses performances sonores³, Martin Tétreault a pourtant réuni, avec son installation *R _ _ GO* (1990-2005), de fascinants objets silencieux. Dix pochettes de vinyle occupent un espace rectangulaire de la galerie. Vidées de leur contenu, elles sont toutes à 5 pieds 7 pouces du sol. Six d'entre elles sont glissées dans une équerre de bois fixée au mur, permettant d'en observer le recto et le verso. Trois autres sont fixées à plat sur le mur. Une dixième est suspendue par des fils transparents et surplombe une partition de musique déposée sur un lutrin. L'artiste a gratté, frotté, pelé, découpé la surface des pochettes de 33 tours afin d'effacer tout indice de la présence d'un groupe mythique de musiciens. Sous l'action de ces frottements et découpages, plusieurs éléments graphiques ont disparu. Le visiteur repérant les fragments conservés peut alors constituer une fiction autour d'un batteur soliste — vedette des albums qui sont exposés.



Martin Tétreault
R _ _ GO (1990-2005)
détail de l'installation en galerie

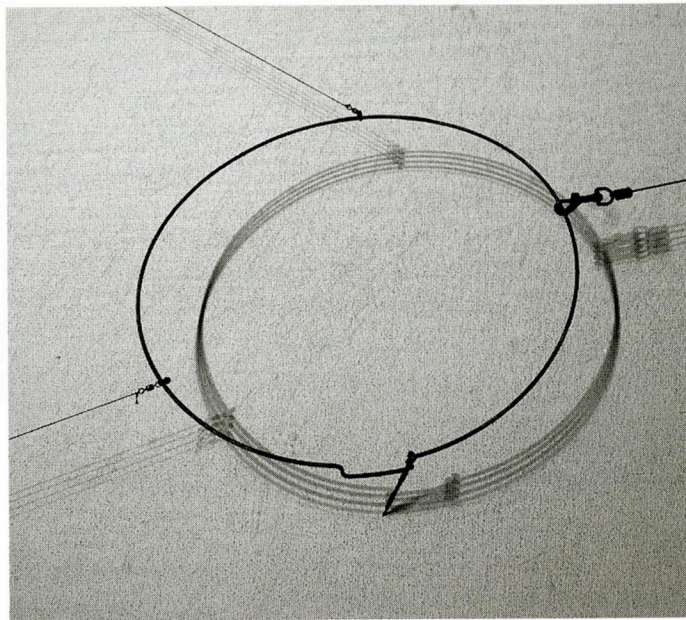
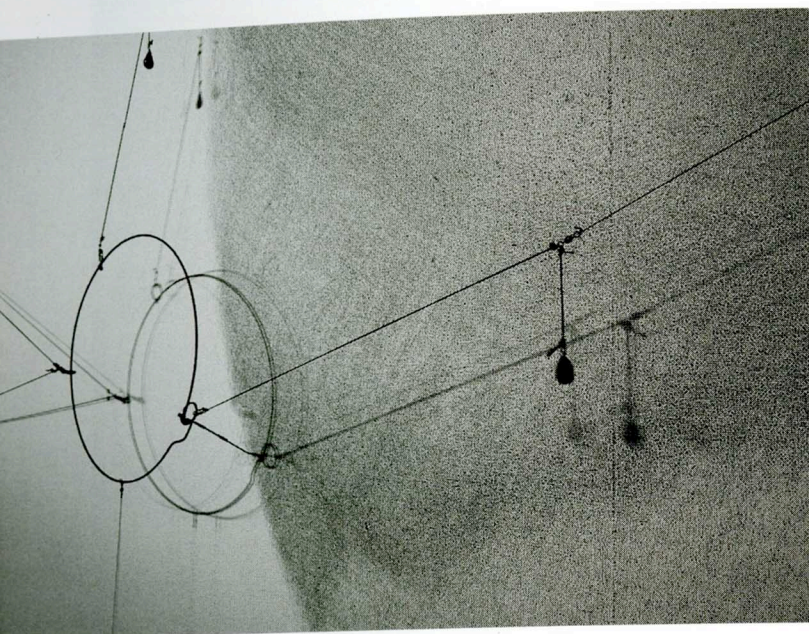
Toucher, comprendre une forme, un objet, c'est comme le couvrir d'empreintes. Une trace formée par les images que j'ai sur les mains. On peut dire « poser son regard » mais c'est seulement après avoir posé ses mains qu'on pose son regard et le regard perçoit, déchiffre la forme, et la voit avec les empreintes des mains⁴.

Face à *R _ _ GO*, œuvre de silence, le visiteur est placé en position de désir ou d'appel du son. Martin Tétreault a conçu un dispositif, simple mais efficace, où il inscrit le visiteur dans le mouvement d'une spirale qui n'est pas sans rappeler la rotation du vinyle sur la platine d'un tourne-disque. Ainsi chaque visiteur devient la tête de lecture de l'œuvre exposée qui épouse un parcours en boucle. Car il faut le dire, cette œuvre repose sur différents degrés de lecture⁵.

Si *R _ _ GO* est une fiction, elle est aussi une œuvre d'évocations faisant appel à notre mémoire visuelle et auditive. Malgré les interventions radicales de l'artiste sur la surface de ces pochettes pour effacer leur origine, tous ces albums peuvent, paradoxalement, encore être reconnus. Comme si l'effacement apportait de la force au rappel et solidifiait — ou même fixait — l'évocation avec encore plus de prégnance, *R _ _ GO* est un récit fait d'effacements. Une identité se construit à partir d'oblitérations : effacer pour mieux révéler.

Les *Marqueurs d'incertitude* (2005) de Jean-Pierre Gauthier partagent avec *R _ _ GO* cette sensibilité paradoxale reliant effacements et accumulations. Si chez Martin Tétreault, on peut parler d'artefacts d'un processus de création, chez Jean-Pierre Gauthier, le visiteur est plutôt témoin de la naissance de l'œuvre et de sa transformation progressive durant l'exposition. Grâce à un mécanisme de sa conception, Jean-Pierre Gauthier crée d'étonnantes machines à dessin. Chaque machine occupe et sature de marques au graphite des segments de la surface d'un mur de la galerie, tout en ponctuant l'espace de sons subtils. Le démarrage du mécanisme est déclenché par le passage du visiteur devant le mur où sont accrochés deux *Marqueurs d'incertitude*.

Ces contacts répétés d'une mine de plomb sur la surface vierge du mur sont d'abord discrets, esquissant des fantômes de lignes et de formes. Des ombres indéterminées deviennent de plus en plus denses et se précisent dans la réactivation du mécanisme par la présence du visiteur. Les *images* émergent : formes organiques, évocations animales ou minérales, trames, cartographies ou vues aériennes imaginaires. L'œuvre fascine. L'envoûtement



est créé tant par les mouvements cycliques et les sons de chaque machine à dessin (trajectoire en boucle), s'obstinant à laisser une trace de graphite sur le mur, que par la facture de ces dessins aléatoires. Les *Marqueurs d'incertitude* se révèlent être une merveilleuse métaphore de l'expérience de l'œuvre et de toute activité reposant sur l'observation : images de la durée, du temps nécessaire à la perception et à l'interprétation.

Chaque machine à dessin émet des sons. Ces sons non amplifiés⁶ convient le visiteur à s'approcher de l'installation et, par le fait même, à observer plus attentivement la chorégraphie des *Marqueurs d'incertitude* et leur mécanisme. On remarque alors les ombres portées par les différents éléments de chaque marqueur, ombres que le visiteur a pu à tort confondre avec les traces de mine de plomb. La composante sonore de l'œuvre ne s'impose pas; elle s'insinue plutôt dans l'œuvre et l'enveloppe. Elle illustre la distinction cruciale entre son et bruit : « Un *son* met en état de quasi-présence de tout le système des *sons* — et c'est là ce qui distingue primitivement le *son* du *bruit*. Le *bruit* donne des idées de causes qui le produisent, des dispositions d'actions, des réflexes — mais non un état d'imminence d'une famille de sensations intrinsèque⁷. » S'approchant de la machine à dessin pour en observer le mécanisme, attentif au contact des surfaces — contact entre la mine de plomb et le mur —, le visiteur est aussitôt attiré par cette rencontre sensuelle ou fusionnelle entre le son et l'image : synchronisation. Il est difficile de

Jean-Pierre Gauthier
Marqueurs d'incertitude (2005)
 détails de l'installation en galerie



Ian Murray
Keeping on Top of The Top Song
 (1973)
 vue de l'installation en galerie

s'arracher aux *Marqueurs d'incertitude*, ces machines visuelles et sonores qui, dans leur répétition cyclique, opèrent sur nous un effet hypnotique.

Keeping on Top of The Top Song (1973), une vidéo de Ian Murray, suggère également que l'écoute passe par le toucher. Rappelons que cette œuvre a d'abord été conçue comme une performance publique en 1970. Un batteur de la guilde des musiciens a été invité à accompagner de rythmes de batterie une bande sonore préenregistrée, et cela sans répétitions préalables. Cette bande sonore consiste en l'enregistrement des dix premières secondes du *top ten* des dix dernières années, établi par une station de radio d'Halifax. Cent pièces ont été réunies. Le batteur muni d'un casque doit jouer sans interruption, en parallèle à la musique diffusée qu'il écoute, à la recherche d'un point de référence lui permettant de jouer sans changer le rythme de sa prestation. Devant cette vidéo, nous sommes témoin de l'écoute du batteur et de ce singulier travail d'accompagnement. Il est fascinant de remarquer à quel point le batteur, absorbé dans l'écoute et en retrait du monde, est suspendu aux premières mesures de chaque pièce qu'il doit reconnaître et accompagner du rythme de batterie qui lui correspond. Exercice de mémoire et d'intuition, l'écoute se fait par effleurements, d'une manière tactile. On ne peut qu'être impressionné d'observer à quel point la main et l'oreille sont reliées, comme si le batteur écoutait du bout des doigts. Il se dégage de cette œuvre un équilibre entre une écoute attentive, précise, et la réponse du batteur (le rythme qu'il interprète), qui tient du réflexe : réponse pressentie, devinée par le corps se remémorant. Le corps — ici, celui du batteur — peut s'interpréter comme un *médium*, au sens d'un véhicule ou d'un canal par lequel circule la musique, et aussi comme une caisse de résonance, entre mémoire et intuition.

Se taire pour écouter

Des voix accueillent le visiteur dès qu'il franchit le seuil d'une pièce presque carrée de la galerie. Cinq enceintes fixées au sol constituent le dispositif de diffusion de *Je* (2004-2005), œuvre sonore de Dominique Petitgand. On distingue la voix d'un homme, d'un enfant, d'un adolescent, d'une femme dans la quarantaine et d'une femme d'âge mûr. En retrait de la zone de diffusion sonore, un banc suggère au visiteur un point d'écoute. Plusieurs visiteurs optent pour une déambulation dans cet espace de *projections* sonores : ils marchent dans le son de ces voix en écho. Comme pour d'autres œuvres de Dominique Petitgand, *Je* repose sur la parole et retient ces silences ou ces hésitations dans l'énonciation qui différencient une voix d'une autre. Ces



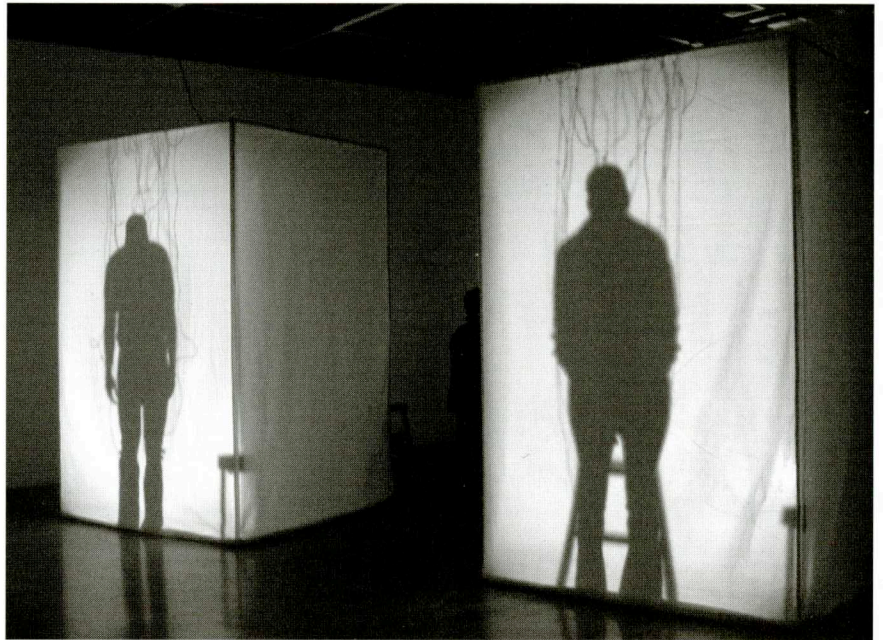
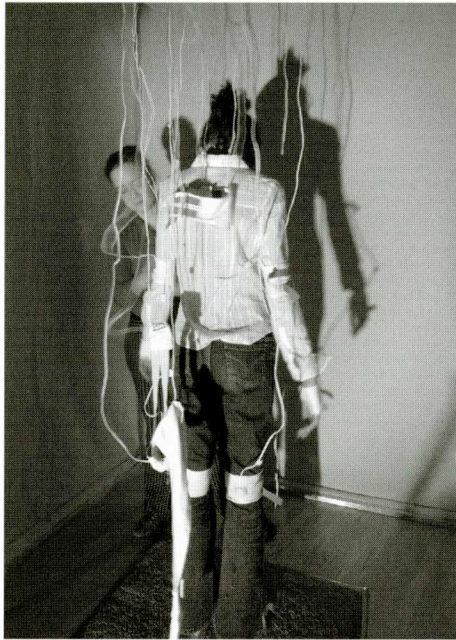
ruptures que l'artiste a isolées et retenues sont, en fait, les traces de sa propre écoute⁸. Avec *Je*, Dominique Petitgand nous fait entendre une suite d'actions déclinées à la première personne, une suite de « je » qui, dans leur succession et leur entrecroisement, révèlent différents états de présence : « Je tombe, je mange, je marche ... » (extraits de l'œuvre diffusée en galerie). « Construite à partir de l'audition, l'écoute, d'un point de vue anthropologique, est le sens même de l'espace et du temps, par la capture des degrés d'éloignement et des retours réguliers de l'excitation sonore⁹. » *Je* repose sur le pouvoir fantasmatique de la voix projetée : des voix sans corps habitant un volume, des voix évoquant des corps et des âges différents par leur timbre, leur chaleur, leurs intonations, leurs hésitations. La diffusion est continue. Après quelques minutes d'écoute, ces voix semblent se répondre; elles *habitent* désormais le lieu.

Se taire, donc écouter, c'est pouvoir respirer et retrouver ce qu'on a perdu.

MICHEL CHION¹⁰

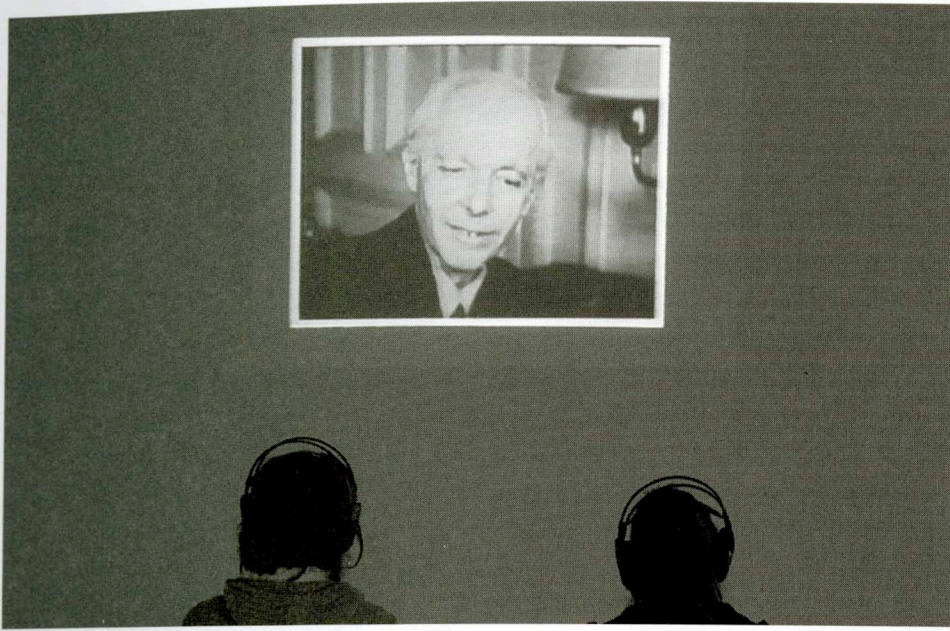
La question de la résonance et du recueillement explorée chez Dominique Petitgand est également au cœur de *À fleur de peau* (2003) de Lynn Pook¹¹. L'artiste propose un dispositif sonore conçu pour la surface et l'intérieur du corps. Deux cabines en tissu écru délimitent un espace intime, isolant le visiteur placé en position d'écoute des regards extérieurs. Chaque cabine peut recevoir un visiteur à la fois, toutes les quinze minutes. Seize haut-parleurs miniatures sont glissés dans des bandes de tissu blanc reliées à des câbles

Dominique Petitgand
Je (2004-2005)
vue de l'installation en galerie



Lynn Pook
À Fleur de peau (2003)
vues de l'installation en galerie

blancs suspendus depuis le haut de la structure métallique de la cabine. L'artiste accueille chaque visiteur et place, un à un, les haut-parleurs sur le corps de celui-ci (pieds, creux des genoux, sacrum, dos des mains, coudes, omoplates, plexus, nuque, tempes et front). Une composition musicale règle les mouvements des sons électroniques d'après certains motifs spatiaux et rythmiques établis par Lynn Pook. Ces sons passent de haut-parleur en haut-parleur et forment ainsi un réseau insolite d'ondes, réseau tactile et mobile. Les sons et leurs vibrations deviennent alors perceptibles à la surface du corps, immédiatement captés par l'oreille interne à travers le corps qui agit telle une caisse de résonance. La sculpture sonore naît littéralement « sur » et « dans » le corps du visiteur. La perception visuelle se trouve ici reléguée à l'arrière-plan au profit de perceptions liées au toucher et à l'ouïe. Lynn Pook invite le visiteur à un rituel dont elle est l'initiatrice et l'accompagnatrice. L'artiste suggère que le siège de l'écoute peut être déplacé du pavillon auriculaire vers l'ensemble du corps, incluant la surface de la peau et la structure osseuse. Le corps se voit transformé en une cartographie de points d'écoute, de points de contact et de diffusion d'impulsions sonores. Le visiteur se retrouve alors dans une singulière expérience d'écoute intime et exclusive qui déclenche différentes réactions physiques et émotionnelles, sans toutefois que le déclencheur soit associé à des éléments narratifs. Le corps, lieu de résonances.



Péter Sülyi
Moving Pictures of Bartók (1989)
vue de l'installation en galerie

Écouter précis

Moving Pictures of Bartók (1989) de Péter Sülyi met le spectateur en position d'écoute comme rarement le cinéma a réussi à le faire, et cela avec une économie de moyens. Un musicologue et une pianiste sont invités à regarder un film d'archives muet dans une salle de projection. Tous deux à l'écoute d'un homme au piano, ils tentent désespérément d'identifier la pièce que ce dernier interprète. Cet homme est Béla Bartók. Le réalisateur filme l'écoute en scrutant l'attention de ces deux professionnels de la musique aux aguets. Dans l'écoute, il n'y a pas que le tympan qui vibre. Leur mémoire de l'œuvre de Bartók est visuelle et auditive, mais aussi corporelle, liée à la position des mains sur le clavier, à la vitesse d'exécution, à un haussement d'épaule inopiné. La mémoire d'une pianiste est phénoménale : elle s'associe non seulement à la mémorisation de la partition, au souvenir de la musique interprétée, mais aussi à la mémoire du corps interprétant, de l'inscription de la musique dans le corps même de l'interprète. Le corps se révèle un médium fulgurant. Et c'est ce que nous confirme cette femme observant inlassablement Bartók au piano et qui, après plusieurs projections de l'extrait du film, peut annoncer qu'il s'agit bien de l'*Allegro barbaro*. Ces signes invisibles, imperceptibles pour nous, ont été repérés et décodés; ces indices signifiants pour les musicologues leur permettront de greffer une musique à ces images dites muettes.



Péter Sülyi
Moving Pictures of Bartók (1989)
projection vidéo (détail)

Ce film troublant de simplicité tient du documentaire (par son acharnement à vouloir repérer ce que le compositeur interprète) et du film d'artiste (par l'approche créative du réalisateur face aux diverses composantes de l'image et du son, s'appuyant sur les composantes du cinéma — la pellicule, la vitesse de projection, la synchronisation de l'image et du son). C'est aussi un portrait lacunaire d'un musicien et compositeur du ^{xx}e siècle, exilé aux États-Unis et un essai de reconstitution d'une performance inédite de Béla Bartók, peu de temps avant sa mort. Le film ne peut que fasciner par la condensation de toutes ces pistes de lecture.

Durant le tournage, le musicologue et la pianiste faisant figure d'anthropologues repèrent et décodent quelques signes pertinents (emplacement des mains sur le clavier, léger mouvement d'une épaule, vitesse d'interprétation); ces signes sont suffisants pour reconnaître la pièce, son mouvement, pour faire remarquer au cinéaste que la pellicule a été inversée, que la vitesse du projecteur n'est pas la bonne (encore des indices qu'un néophyte ne peut décoder). Puis vient le moment où la pianiste tente de greffer la musique au film, dans un souci de synchroniser le son à l'image. Décalée d'un quart de seconde selon le musicologue, la pianiste doit s'ajuster à la vitesse d'exécution plus rapide du compositeur. Un étrange sentiment émerge de ce troublant duo qui tient d'une course avec un fantôme. D'autant plus que dans cette scène, Bartók regarde fréquemment la caméra suggérant un échange entre eux, par l'effet de champ et de contrechamp créé au montage. Bien que visiblement affaibli par la maladie, Béla Bartók conserve un regard lumineux. Son visage est d'une blancheur presque transparente. Attentif à ces hasards qui se manifestent parfois au tournage, Péter Sülyi accentue la présence fantomatique du compositeur en captant son reflet à travers la vitre de la salle de projection, produisant des dédoublements et des superpositions du visage émacié et expressif de Bartók. Le cinéaste décuple ainsi le sentiment qu'il tente de nous communiquer d'une présence s'évanouissant. L'ombre, c'est presque l'image.

En filmant de cette façon le travail de l'écoute, Péter Sülyi confirme que « l'écoute, c'est ce qui sonde¹². » Rarement, au cinéma, l'image n'aura été sondée avec autant d'attention et d'affection. En sondant une image, un silence, un corps, un visage, une musique, *Moving Pictures of Bartók* révèle qu'écouter c'est, face au silence, être aussi en position de désir du son. Dans la lettre qui suit, le cinéaste relate comment est né le projet de ce film, avouant que le déclencheur fut une rencontre avec une image : un portrait de Béla Bartók.

Le film était en 16 mm; il a été tourné en 1942 dans l'appartement de Tibor Serly à New York. (Serly était un compositeur hongrois qui, après la mort de Bartók, a complété les 17 dernières mesures de son *Concerto pour piano n° 3*, dont la composition était presque terminée.)

Comment ai-je fait ce film ?

Il y a une vingtaine d'années, durant les années quatre-vingt, il y avait à Budapest un festival d'art nommé IDRIART. Il avait été créé par des artistes de réputation internationale et avait comme raison d'être les liens créés à travers l'art. (J'ai également entendu qu'il s'agissait de la première fissure dans le mur de Berlin, parce que les Allemands de l'Est et de l'Ouest pouvaient s'y rencontrer, bien que le festival n'ait pas eu de programme politique.)

Parmi les professeurs invités, il y avait Jürgen Schriefer, compositeur et musicologue allemand. Lorsqu'il a commencé à donner sa conférence, il semblait profondément troublé. Ce jour-là, il avait visité la dernière demeure de Bartók à Budapest (aujourd'hui ouverte au public comme musée) et il avait vu une courte projection cinématographique, un portrait de Bartók. Le visage de Bartók l'avait beaucoup touché.

Qu'a lu Schriefer dans ce visage ? Il a dit : « La lutte est terminée. Bartók, le roi de la volonté, a vaincu le diable sur le plan spirituel. C'était en 1942 ! Plusieurs années après, ce serait visible sur le plan matériel : cela allait passer à l'histoire. » Ce jour-là, je me suis également rendu à la maison de Bartók pour voir la projection du film. (Le gardien chargé de la sécurité a pris peur : « Nom de Dieu, un autre fou ! Ce matin, un Allemand a voulu le voir 28 fois de suite ! ») J'ai alors décidé de réaliser un film à partir de toutes les images en mouvement de Béla Bartók que je pouvais retracer. J'ai fait des recherches aux Archives cinématographiques de Budapest et j'ai trouvé trois courtes séquences que j'ai placées au début de mon film. J'ai trouvé l'adresse de la veuve de Tibor Serly, une Américaine qui avait conservé le film 16 mm original tourné en 1942 dans leur appartement new-yorkais.

Un de mes amis, le D^r Georg Székely-Kühlewind, s'est rendu par la suite aux États-Unis et m'a ramené ce film de la part de cette femme. Plus tard, d'autres amis m'ont également aidé à réaliser mon film : la pianiste Erzsébet Tusa, qui vit maintenant au Japon, et le musicologue Ernó Lendvai, qui avait rédigé un excellent ouvrage sur les structures musicales des compositions de Béla Bartók. Il est décédé il y a une dizaine d'années.

Voilà l'histoire en raccourci¹³.

Tendre l'oreille

« Écouter, c'est tendre l'oreille — expression qui évoque une mobilité singulière, parmi les appareils sensoriels, du pavillon de l'oreille —, c'est une intensification et un souci, une curiosité ou une inquiétude¹⁴. » Les recherches de Friedrich Jürgenson s'inscrivent parfaitement dans cette compréhension de l'écoute comme souci et intensification. Premier à être intrigué par des sons parallèles à ceux qu'il souhaitait enregistrer, Friedrich Jürgenson développe une technique d'enregistrement qui lui est propre, mais surtout une technique d'écoute et de décodage. Peintre, archéologue et chanteur d'opéra, il est aussi polyglotte. Alors qu'il enregistre des chants d'oiseaux dans les années cinquante, il perçoit sur ces enregistrements les traces de voix de personnes disparues — étranges intrusions. Ce qui pour un autre aurait pu être interprété comme bruits ou parasites devient un champ d'exploration auquel il consacrera les trente dernières années de sa vie.

Au fil des ans, Friedrich Jürgenson réalise plusieurs centaines d'enregistrements dans lesquels il reconnaît la voix de quelques membres de sa famille décédés, mais aussi celle de personnages historiques également disparus (artistes, hommes politiques, écrivains)¹⁵. Le travail se fait patiemment en réécoutant inlassablement le même fragment d'un segment, afin de repérer et d'isoler les indices révélateurs : des paroles, voire des phonèmes signi-

Friedrich Jürgenson dans son studio
photographie, n. d.



fants ou des chants sont alors retranscrits. En fait, Friedrich Jürgenson est un artisan de l'infiniment petit, du presque rien ou d'avant la mélodie ou la phrase. Il décrypte. Ces documents sont considérés comme étant les premiers enregistrements au monde du phénomène EVP (Electronic Voice Phenomena), la *présence* paranormale de la voix sur ruban magnétique.

La modernité du matériel enregistré par Friedrich Jürgenson et son utilisation de différents appareils pour capter, enregistrer et transférer ces sons préfigurent le travail d'échantillonnage des musiciens actuels, intéressés par le son comme matière et texture où la source et l'anecdote (les références à des musiques populaires ou à des airs folkloriques) sont volontairement brouillées, voire annihilées. L'ouverture et la curiosité de Friedrich Jürgenson à cette *matière* en apparence informe et qui, à la suite de son travail assidu, devient source d'informations décodables, ne peuvent que fasciner. Dans le contexte d'une réflexion sur la trace, ses recherches où l'informe et l'information se côtoient ne laissent personne indifférent. Elles révèlent d'abord l'immense curiosité du chercheur et son refus de baliser son approche face à ces phénomènes sonores par des *a priori* limités au plausible ou au reconnaissable. Il choisit la voie de la réceptivité et de la perméabilité à un phénomène qui lui est inconnu au départ, phénomène avec lequel il se familiarisera au fil des ans. Il choisit d'être à l'écoute. Et c'est dans la durée de cette écoute que des *événements* d'abord presque inaudibles peuvent être décodés, reconnus et archivés. À bien des égards, l'entreprise de Friedrich Jürgenson s'articule autour d'une question essentielle : celle du seuil — seuil du perceptible, seuil du plausible, seuil de la connaissance et de l'imaginaire.

MARCHE DANS LA DEUXIÈME EXPOSITION

Sculpter l'air

Les gens qu'on a connus, aimés ne meurent jamais. Ils vivent en nous pour toujours jusqu'à ce qu'on meure à notre tour, qu'on les rejoigne en quelque sorte dans la mort, dans l'au-delà énigmatique, mystérieux. Ceci dit, nous vivons quand même, d'une certaine façon, avec les morts au jour le jour, dans ce monde-ci. Claude Debussy semble bien vivant, Samuel Beckett aussi, Marina Tsvétaeva, Guglielmo Marconi, Richard Wagner, Charlie Christian, Man Ray... on n'a qu'à ouvrir l'œil, tendre l'oreille, par exemple, pour les entendre, à la radio ou sur disques,

leurs voix, leurs musiques, leurs mots, sinon visiter les musées et les galeries pour voir leurs images, leurs formes, leurs idées. Les morts sont bien vivants d'une certaine manière et ils nous parlent encore, nous touchent, nous bousculent, nous remettent en question. L'invisible est visible, l'absent est présent, tout comme le silence résonne et le regard parle. Ainsi, la musique est invisible et pourtant on l'entend. Elle est une matière invisible qui nous atteint, qui nous « touche », tout comme le vent, l'air. (Et pas de musique sans air, pas d'art non plus sans air. De chant. L'air et le temps sont des matériaux-clés en art.) En contrepartie, le « visible de la musique », pour nous atteindre, doit-il être silencieux ?

RAYMOND GERVAIS¹⁶

L'œuvre de Raymond Gervais porte sur l'élaboration d'un imaginaire sonore. Il prend pour appui l'invisible (conviant air, vent et souffle) et le silence comme sources d'évocation de la musique, des sons et des bruits et comme disposition à la résonance. « 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 retentissante¹⁷. » Se référant fréquemment à l'histoire de la musique et de la littérature, l'artiste provoque des rencontres entre musiciens, entre musiciens et écrivains, entre philosophes et musiciens. Ces rencontres naissent d'associations qu'il développe sans cesse, où les mots (nom des artistes, titre des œuvres), les chiffres (dates de naissance et de décès des artistes cités) et les images (photographies des artistes cités) sont la matière première d'une rêverie amorcée depuis le milieu des années soixante-dix. C'est une œuvre de fiction immense. Cette disposition à la résonance d'un corps dont parle Jean-Luc Nancy n'est pas sans évoquer l'expérience de John Cage dans la chambre anéchoïque, au cours de laquelle il réalise à quel point le silence est impossible et que dans une situation extrême de silence, il est possible de se retrouver à l'intérieur de soi.

De la série *Le Théâtre du son* (débutée en 1997) qui compte présentement deux cent quarante-deux disques imaginaires, trois ont été sélectionnés : *Les sons du regard*, *Music Minus Sounds* et *Marcel Duchamp respire*. La décision d'extraire trois éléments de cette immense fresque toujours en cours s'inspire d'un souci d'évocation selon une logique métonymique : la trace de la trace. Le fragment s'en trouve doublement chargé.

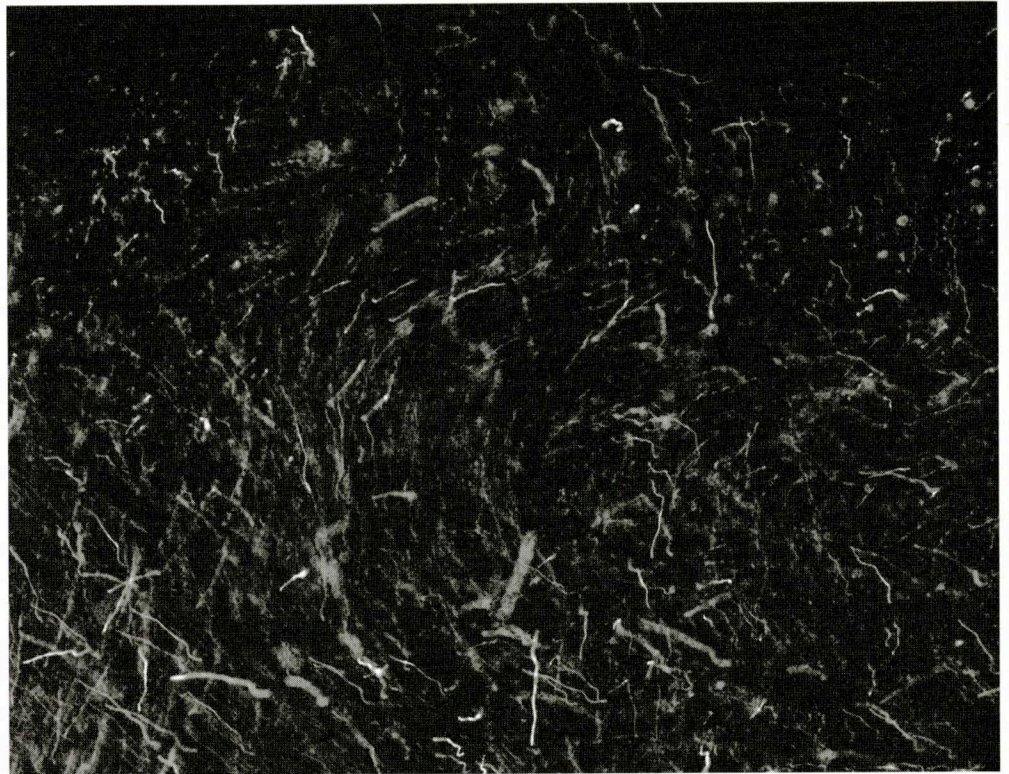
Raymond Gervais invite le visiteur à une écoute qui passe par le regard, par la résonance en soi des mots qu'il nous invite à lire. Le son, l'air et l'invisible sont ses matériaux de prédilection. « Tout son sculpte l'air et comme il n'y a pas de vie sans air, il n'y a pas de vie sans son. L'invisible sculpte par définition¹⁸. » Avec les disques imaginaires, Raymond Gervais suggère une écoute privilégiée, unique : engendrée par le regard et la lecture des inscriptions sur chaque boîtier. Tous les sons du regard, la musique sans les sons et l'air que Marcel Duchamp respire portent en eux une multitude de fictions possibles.

L'installation de Mika Vainio, *3 x Wall Clocks* (2001-2002), poursuit la piste d'exploration de l'invisible énoncée par Raymond Gervais. Objet, sculpture et environnement sonore, l'œuvre est d'abord entendue avant d'être vue. Trois horloges sont fixées au mur. Chaque horloge est amplifiée par des microphones à contact et enregistre le son du mouvement de l'aiguille des minutes. Le son de ce déplacement passe par une console de mixage reliée à une unité FX de réverbération et il est diffusé grâce à une enceinte. Les horloges indiquent la même heure, mais sont légèrement déphasées de manière à ce qu'un son provenant des aiguilles crée un rythme qui se répand dans l'espace. Ce son pondère le séjour du visiteur dans la galerie; il l'accompagne au même titre que d'autres sons ponctuels et cycliques, tel le son du battement du cœur. À la fois référence temporelle et spatiale, ce son régulier de la minute qui *tombe* permet de baliser un territoire. « Par le rythme aussi, l'écoute cesse d'être pure surveillance pour devenir création. Sans le rythme, aucun langage n'est possible : le signe est fondé sur un aller et retour, celui du *marqué* et du *non-marqué* [...]»¹⁹.

L'œuvre et son expérience sont paradoxales. Elles reposent sur un presque rien qui se répète inexorablement à toutes les minutes, en boucle. La familiarité de ce que *3 x Wall Clocks* évoque — le temps qui passe — peut même conduire le visiteur à l'oublier ou à ne pas le remarquer. Et cette redondance qui lui est propre (par sa manière bien physique de s'ancrer dans le réel, par cette façon de réfléchir le temps et d'habiter un volume) investit chaque instant d'un indiscutable potentiel poétique. Comme quoi le prosaïque cohabite avec le poétique. Cette œuvre est autoréférentielle : miroir d'un son familier, elle révèle les propriétés acoustiques du lieu où elle est installée. Presque rien, mais toujours là, l'œuvre de Mika Vainio sculpte l'espace.

Bien que dépourvue de son, *Discreet Piece (Dust in a Beam of Light)* (1997) d'Edith Dekyndt s'apparente à l'œuvre de Mika Vainio par ses propriétés sculpturales. Ici, l'artiste nous sensibilise à l'air de la galerie. Edith

Edith Dekyndt
*Discreet Piece (Dust in a Beam
of Light)* (1997)
projection vidéo (détail)



Dekyndt conçoit un dispositif en circuit fermé composé d'un projecteur à diapositives sans diapositive, d'une caméra vidéo filmant le faisceau de lumière du projecteur à diapositives et d'un projecteur vidéo qui diffuse sur un mur ce que la caméra vidéo filme en direct. L'image est abstraite et peut se lire de bien des façons. L'artiste propose une autre façon de filmer le temps qui passe, ou bien une autre manière de sculpter l'air, en plaçant le visiteur dans l'observation d'une image presque sans image, en mouvement.

Edith Dekyndt sculpte l'espace en cernant un volume, en nous offrant une surface (la projection) et en suggérant de diriger notre attention vers ces particules flottant dans l'espace, invisibles sans le dispositif qu'elle introduit dans la galerie. L'œuvre est sensuelle et nous plonge au cœur de la phénoménologie de la perception. Edith Dekyndt poursuit son exploration d'événements, d'incidents anodins et souvent fugaces — des événements qui resteraient pour la plupart imperceptibles, si l'artiste n'avait eu l'idée de tourner sa caméra vers eux. Elle révèle une fascination pour l'éphémère et tout ce qui touche à l'observation : ces riens qui attirent le regard.

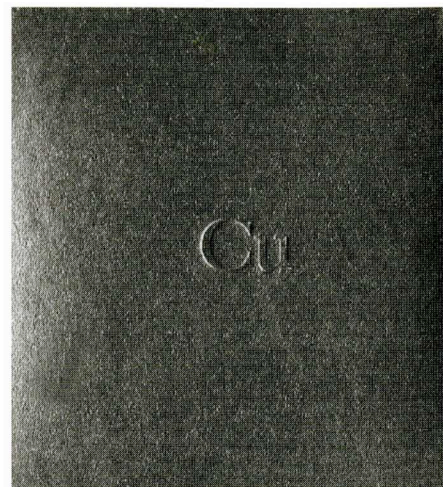
Comme pour d'autres œuvres d'Edith Dekyndt, *Discreet Piece (Dust in a Beam of Light)* s'inscrit dans une problématique photographique —

étroitement liée à la lumière, à la trace et à l'ombre. L'œuvre repose sur l'éphémère, qui perdure pourtant dans notre mémoire par la qualité d'attention de l'artiste lorsqu'elle filme cet instant fugitif. Elle dirige le regard du visiteur vers un événement, une action, un geste, un moment dont la force d'apparition est étroitement liée à son inexorable disparition. Elle nous propose des instants de fragilité, à la limite du visible mais pas encore invisibles. Edith Dekyndt sculpte l'air et fait dériver notre regard vers un univers de fiction, par le simple fait de cadrer une portion du réel, tout comme Raymond Gervais le fait avec les mots, et Mika Vainio, avec le son.

Tourner autour

Trois disques de Leif Elggren, *Cu* (1982), *The New Immortality* (1992) et *The New Immortality #2* (1998), documentent la poursuite d'une réflexion sur près de dix-huit ans. Ils ont comme dénominateur commun la trace d'un stylet sur une surface, la production du son et sa reproduction. Ces trois œuvres interrogent aussi le disque vinyle comme instrument de musique et font l'éloge de la trace laissée par la main et la voix. Issus de deux performances réalisées sans public, ces enregistrements révèlent l'intérêt de l'artiste pour un croisement entre les médiums — ici, performance, gravure, musique et édition²⁰.

En 1980, Elggren grave une plaque de cuivre. La plaque doit être couverte d'autant de lignes et de rayures que possible en sept minutes. Le lieu, une boucherie désaffectée dont nous [Leif et moi] avons forcé la porte, est dans l'obscurité. Une fois l'opération de gravure terminée, nous faisons de la lumière. Dans cette lueur, Elggren attaque la plaque à l'aide d'un burin, l'objectif étant maintenant de la rendre aussi claire que possible. Une fois de plus, la durée est de sept minutes. Tout au long du processus, un microphone à contact a été fixé sous la plaque de cuivre. Connecté à un magnétophone, ce micro a capté et enregistré les sons. Chaque rature, chaque sillon du burin peuvent être entendus, dans un rythme constant, obstiné. Le son du burin est également rythmé et monotone, mais d'une certaine façon, plus doux. Cet événement a paru sous le titre *Cu*, sur l'étiquette Phauss en 1982. Dans un boîtier noir, il y a un vinyle de sept pouces — la face A reproduit les sons du gravage et la face B, les sons du polissage —, la réelle empreinte gravée sur la plaque, un texte d'accompagnement et une photographie qui documente l'opération²¹.



Leif Elggren
Cu (1982)
couverture du boîtier
(détail de l'œuvre)

L'artiste précise la genèse de *The New Immortality* :

The New Immortality est le titre de deux vinyles de sept pouces; le premier a été produit par Anckarström/Firework Edition en 1992 et le second, par Firework Edition Records en 1998. Le premier album de *The New Immortality* a été gravé manuellement, avec une pointe sèche et un tourne-disque. Je criais très fort, en répétant ces mots inlassablement : « Je parle comme si simplement je pouvais parler ! » L'aiguille, reposant dans la cire déposée dans le creux ma main a, par chance, enregistré les vibrations de ma voix. J'ai acheté un morceau de vinyle dans un studio d'enregistrement et je l'ai coupé moi-même. Puis je l'ai acheminé chez un pressier de vinyles où 600 exemplaires de sept pouces ont été pressés de manière traditionnelle. Le problème ou peut-être l'intérêt de ce disque est qu'il est impossible de le jouer deux fois et d'entendre le même son. Lorsqu'une machine appropriée grave un vinyle, l'aiguille suit sans problème la spirale du sillon de l'extérieur vers l'intérieur. Mais si je le coupe à la main, c'est impossible d'obtenir le même résultat. Les lignes s'entrecroisent continuellement. Ce qui veut dire que, lorsque vous faites jouer le disque, l'aiguille du tourne-disque se promène au hasard entre les sillons gravés. Et chaque fois que le disque est joué, une nouvelle version du projet est alors entendue. Vous ne pouvez l'écouter deux fois de suite et entendre la même chose. Chaque exemplaire de cet enregistrement devrait être plutôt considéré comme un instrument de musique. Un peu plus tard, lorsque j'ai réalisé *The New Immortality #2*, j'ai simplement enregistré une reprise des faces A et B et j'ai envoyé cet enregistrement dans un studio qui l'a gravé de façon traditionnelle, puis nous l'avons pressé dans un format de sept pouces²².

Ces trois disques démontrent à quel point la pratique de Leif Elggren se développe dans le temps. D'abord, un projet né d'une intuition se traduit en une impulsion, puis se poursuit dans une réflexion qui tient presque de l'obsession, par l'intensité et la condensation du geste. La volonté de graver soi-même un disque, l'impossibilité de tracer un sillon régulier et sans interruption donnent lieu à un autre type de trace, entraînant une expérience sonore discontinue, accidentée et concrète. L'inévitable imperfection du geste produit des *erreurs* qui auront un impact sur la diffusion sonore, révélant l'essence de l'écoute répétée d'une œuvre : la même, mais différente. La différence dans la répétition est donc abordée sur un plan conceptuel et

physique, l'un étant indissociable de l'autre. Une image s'impose. Durant toutes ces années, Leif Elggren *tourne autour* du son, autour de ces sons fixés, révélant son attachement pour cette matière sonore singulière et ses traces qu'il s'est appliqué à conserver dans le geste, l'écriture et la gravure d'un sillon porteur de sons. Ces performances non visibles de Leif Elggren nous révèlent qu'il est, en fait, la tête de lecture d'un disque imaginaire élaboré en trois temps. Le sillon, la boucle et la spirale.

Le film de Mika Taanila, *Fysikaalinen rengas* [un anneau physique] (2002), s'appuie sur un film d'archives tourné en Finlande, datant apparemment des années quarante. Mika Taanila recycle un film scientifique muet où une machine à la structure filiforme tournoie sur elle-même. Le chercheur, l'expérience ou le principe physique démontré demeurent inconnus. Toutefois, le mouvement de cette machine absurde auquel s'ajoute une bande sonore inédite de Ø (Mika Vainio) confère à l'observation de cette action en boucle un caractère envoûtant. S'agit-il d'un système pour mesurer un quelconque phénomène météorologique ? Il est impossible de le savoir. Le réalisateur Mika Taanila a choisi d'utiliser ce film d'archives pour ses résonances abstraites et formelles auxquelles la musique de Mika Vainio procure un caractère intemporel. On ne peut qu'être intrigué par ce mécanisme qui a tout d'une sculpture cinétique. Figure de derviche par excellence, le mécanisme filiforme et circulaire accumule révolution sur révolution, jusqu'à ce que le film se consume sous nos yeux et que sa projection s'interrompe. L'œuvre de Mika Taanila est projetée en boucle; la reprise de ce mouvement et de ses pulsations peut provoquer chez l'observateur un effet hypnotique. Machine de mouvement, *Fysikaalinen rengas* est aussi une machine de temps. Elle permet d'intégrer la figure du derviche comme métaphore de la mobilité de la pensée, comme moteur de la reprise, comme appel du silence et rappel du mouvement qui génère tout processus de création.

Mais la plus belle victoire
sur le temps et la pesanteur —
c'est peut-être de passer
sans laisser de trace,
de passer sans laisser d'ombre.

MARINA TSVÉTAÏÉVA²³, 14 mai 1923

Notes

1. Carl Michael von Hausswolff, « Lyd », dans Milou Allerholm et al., *Leif Elggren. Flown Over By An Old King*, Stockholm, Färgfabriken, 2000, n. p. [Traduit de l'anglais par Colette Tougas.]
2. Giuseppe Penone, *Respirer l'ombre*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2000, p. 145.
3. Reconnu pour son travail d'accumulation et de superposition des sons, des bruits et des mélodies dans ses improvisations et concerts avec tourne-disques, surfaces abrasives de toute nature et autres objets sonores, Martin Tétreault travaille ici par soustraction, sans pour autant créer des objets épurés. Il est alors intéressant de mettre cette œuvre de silence en relation avec les performances intensément bruyantes de cet artiste.
4. Giuseppe Penone, *op. cit.*, p. 51.
5. Le visiteur est non seulement invité à décrypter les fragments d'images et de textes conservés, mais en lisant il peut également se remémorer la musique de ces albums maintenant muets; il peut se rappeler les solos oubliés du batteur vedette, et s'il sait lire une partition musicale, il peut aussi *entendre* ou plutôt imaginer entendre les solos de batterie qui y sont retranscrits.
6. Rares sont les installations sonores de Jean-Pierre Gauthier sans amplification. L'auditeur attentif distinguera ainsi divers sons : frottement de la mine sur la surface du mur, son de la chute d'un élément de métal, enroulement et déroulement réguliers des tendeurs, légères percussions des poids de plomb qui, en ballottant, percutent le mur et finiront par le marquer de ce contact ponctuel.
7. Paul Valéry, *Cahiers II*, Paris, Gallimard, 1974, p. 974.
8. Dominique Petitgand travaille à partir d'enregistrements sur bande magnétique qu'il écoute et réécoute afin d'isoler le fragment qu'il recherche. La voix est un matériau que l'artiste écoute longuement, découpe et met en écho avec une autre voix.
9. Roland Barthes, « Écoute », *Essais critiques III. L'obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, 1982, p. 218.
10. Michel Chion, *Le son*, Paris, Armand Collin, 2004, p. 19.
11. L'installation de Lynn Pook, *À fleur de peau*, a été présentée en galerie durant les dix premiers jours de l'exposition. La nature de cette œuvre intimiste reposant sur un accompagnement quotidien de l'artiste a déterminé la durée de sa présentation. À la fois installation sonore et performance, cette œuvre proposait une expérience singulière de diffusion des sons à la surface et à l'intérieur du corps.
12. Roland Barthes, *loc. cit.*, p. 222.
13. Lettre de Péter Sülyi, datée du 17 février 2005 et adressée à l'auteure. [Traduit de l'anglais par Denis Lessard.]
14. Jean-Luc Nancy, *À l'écoute*, Paris, Galilée, 2002, p. 18.
15. Friedrich Jürgenson publie d'abord en suédois le récit de ces enregistrements et de ces découvertes ainsi que sa méthode de travail : le premier tome paraît en 1964 et le second en 1968. Une version allemande paraît en 1967 et la version anglaise, *Voice Transmissions with the Deceased*, est publiée en 2004. Une partie de ces recherches sonores feront l'objet de l'édition d'un CD par P.A.R.C/ Färgfabriken, en 2000. Le ZKM — Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe (Allemagne), a récemment fait l'acquisition de l'ensemble des archives et des équipements du projet de Friedrich Jürgenson.
16. Raymond Gervais, « Le regard écoute », dans *Raymond Gervais. Le regard musicien*, Joliette, Musée d'art de Joliette, 2000, p. 29, 31.
17. Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p. 44.
18. Raymond Gervais, « Sculpter l'imaginaire », *Espace* n° 58, hiver 2001-2002, p. 13.
19. Roland Barthes, *loc. cit.*, p. 220.
20. L'artiste est reconnu pour ses performances radicales et ses recherches en matière de musique expérimentale, développées depuis la fin des années soixante-dix. Il réalise également des installations sonores, des installations vidéo, écrit et publie livres et disques.
21. Carl Michael von Hausswolff, *loc. cit.*, n. p. [Traduit de l'anglais par Colette Tougas.]
22. Leif Elggren, lettre adressée à l'auteure, en date du 4 août 2005. [Traduit de l'anglais par Colette Tougas.]
23. Marina Tsvétaïeva, *Après la Russie*, Paris, Payot & Rivages, 1993, p. 101.

EVERYWHERE, THE INVISIBLE

ROBER RACINE

To Jacques, my father

It's curious how some words accompany us throughout our existence. Silence, retreat, solitude, creation, meditation, infinity, night, time and invisible are some of mine. There have always been these satellite words within me. They are reflections of a state of mind, a way of living and of seeing the world. Some of them are now gone, others hang around to welcome newcomers. They are part of a small, homogenous and stable group. Small, invisible islands with traces of the self and others within them. They form an archipelago of poles, drawn to each other and pointing towards the subconscious. They act within us like a gong that has been struck: the invisible and the intangible answering this unchanging bronze. It's like a step following its footprint. It ripples over the Earth. Its billions of inhabitants made even more mysterious by it. We are all the trace of our parents. No one can escape this. It goes back to the dawn of time. Dawn and time also show the flipside of the visible. That being the case, we are offered this zone, itself a remnant of the invisible: memories, the memory itself, the subconscious, to name only the most present.

Window pane

As a child I found it difficult to tell the difference between *invisible* and *transparent*. When I looked through the centre of a pane of glass, I thought I was looking at an invisible object. Then I noticed the reflections on the surface of the glass and the fingerprints. One day I saw a bumblebee hit the glass: *thump*. In that instant, I understood the difference between invisible and transparent. Transparency needs matter to exist. A sound allowed me to differentiate the invisible. From that point on, I tried to experience this everywhere in the world: wind, noises, temperature, voices, pain, joy, boredom, translucence, infinity, eternity, movement, etc. Years later, I would rapturously discover Aristotle's texts on the subject: *A Short Treatise on Natural History* (Sensation and Sensitivity), *Physics* (Book Six) and *Treatise on the*

Soul (Vision and the Visible). Aristotle is a great guide to the art of observing the world through the senses. He captures, feels, understands, reflects and gives clear evidence that phenomena are simple and complex, abstract and concrete. He is a fellow traveller whom I have come back to many times over the years. I didn't completely grasp him at first. But it isn't always important to understand everything. Like time, invisible in itself, philosophical thought acts on me and shows me new avenues: these series of small traces.

Footprints

As a child, I didn't read. I really started to read around the age of fifteen or sixteen. Before reading, I lived in my body, in nature, in that realm of the visible that is immediately felt. Things of the order of the mind and knowledge repelled me, held me back, literally made me unhappy to the point of tears or of fleeing across the fields to find my friends, the insects. I was never very good at school, neither as a student nor a teacher. However, like most children, the world of fantasy touched this sleepy nest from which a thousand traces would one day come and change my life. The invisible was already stirring up the twigs of this interior nest. The exploration of space by the Americans fascinated me, especially the astronauts walking in space. The man lying *in* the invisible, all in white, his face hidden behind a mylar visor, like a cosmic insect, a newborn floating in the amniotic fluid of exploration, is one of the strongest images imprinted upon me. Like other children, I retraced those steps underwater in the pool. I spent many hours there in a state of aquatic weightlessness, retracing the movements of the astronauts on the Mercury, Gemini and Apollo missions. With weightlessness, gravity is neither invisible nor unattainable.

Bandages

One autumn evening in 1958, *The Invisible Man*, a television series inspired by H.G. Wells' wonderful novel written in 1897, appeared on the black and white screen of our family's television set. During those 26 weeks, I excitedly followed the adventures of this curious half-man, half-Mummy in sunglasses and fedora, reminding us of Hades' cap that made him invisible when fighting the Titans.

I haven't retained much from these 13 hours of adventure. Other than the white bandage unwinding around the hero's head to reveal his invisibility, the scuffles between him and the wrongdoers receiving blows out of the

emptiness, but especially his footprints on the ground betraying, giving evidence to this invisible presence in the world. What remains important to me revolves around these three memories: apparition, revelation and disappearance. By way of evidence, all that remains is the light mark of a human foot. The footprints of the invisible man are like those of the astronauts walking in space and the 'one small step for man, one great leap for mankind' of Neil Armstrong on the Moon.

Invisibility runs through three 19th century British novels, heralds of modernity: *Frankenstein* by Mary G. Shelley, published in 1818, *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* by Robert Louis Stevenson, published in 1886 and *The Invisible Man* by Herbert George Wells, published in 1897. Spurred on by the first, written over a few months by a 19-year old young woman on vacation near Geneva, these works continued in the vein of ancient Greek myths, addressing diverse issues such as the absence of identity, the double, disappearance and anonymity (even the unmentionable or unnameable: the being created by Victor Frankenstein has no name, but reads Plutarch and Goethe while hidden away in a hut), cloning, genetic engineering and other obsessions of our century. Strange all the same, that in 19th century Britain, these writers (among the most well-known of their times), respectively told the stories of a man who created another (*Frankenstein*), a man who transformed into another (*Dr. Jekyll and Mr. Hyde*) and finally, a man who could become invisible at will (*The Invisible Man*). In each case, the invention of a process allows the hero to change into something else, to conceal himself from himself and others, and to disappear. The invention eventually escapes, surpasses and ruins its creator. By creating another being, he becomes absence. Only traces remain: broken parts of someone who has vanished...

Music

At the end of adolescence, the great invisible that changed my life was music. It gave me access to reading, writing and all forms of creation. Thirty years later, the creative adventure is still at the core of my life. It is the backbone of my existence.

The oddest of fates allowed me to become acquainted with the music of Erik Satie. His music has never had a strong presence in my life, except on four distinct occasions: interpreting *Vexations* (1893-1895), alone and continuously, in front of an audience. Between November 1978 and May 1979, I gave four performances of the complete work. When reading the scores of Satie's first works, I realized how very much he liked to make

notes between the staff lines, giving playing directions for the performer by referring to the invisible, the impossible, the intangible, and even the immaterial.

I must admit that I now prefer Satie's scores to his music. They possess poetic and philosophical intuitions. They take the reader in directions mentioned earlier on the subject of Aristotle.

We know that the connection, the meaning, between musical sound and the word, between music and text, between an image and colours (think of works by Alexandre Scriabine or Olivier Messiaen for example) are quite subjective for the listener. Satie, behind occasionally funny appearances (in some cases, real) associates a musical phrase (a succession of notes) with playing instructions quite different from traditional expressions such as: *legato*, *portato*, *pianissimo*, *sotto voce*, *crescendo*, *semplice*, etc. In reaction to a certain kind of academism, or from sarcasm or irony, he inscribes words destined to create a certain state of mind within a performer: *Very shiny*, *Question*, *From the limits of thought*, *Represent within*, *Step by Step*, *With slight intimacy*, *Alone for a moment*, *Take this further*, *Open your mind*, *Bury the sound*....

Reading these directions (Satie forbade anyone to read them out loud while playing a work), printed on a blank sheet of paper, without the musical score, we have before our eyes something that resembles certain kinds of meditation exercises. But they are even more mysterious in relation to a musical text.

A troubling work in this respect is the *Messe des Pauvres*, composed in 1895. It was written for choir and great organ. The issue of the invisible is stated straight out here. At the end of the section titled *Commune qui mundi nefas*, Satie writes the following instruction above five chords played parallel by the keyboard and pedalboard: *Almost invisible*.

This instruction has been a long preoccupation. It still puzzles me. It is reminiscent of the riddles of Heraclitus. How can anything be or become *almost invisible*? In this context, the question has no answer. Satie is inviting, suggesting, wishing that at that exact moment either the musical text or its performer be *almost invisible*. I say one or the other and not both of them because Satie uses the word invisible in the singular. Sound as a state of being, is in itself not visible. However, to be *almost invisible*, is to also be *slightly visible*. This provokes endless reflection. Elsewhere in *Messe des Pauvres*, there is another destabilizing playing direction. It is in the section titled *Prière des Orgues*. It is the temporal counterpart to the *almost invisible*

which is spatial. On two occasions, Satie notes: *with a great forgetting of the present*. Forgetting the present is nostalgia. It may also mean to remember or hope, past and future being two aspects of an evanescent present. Yet, this is also forgetting the present, the present moment, to become music, sound and silence; therefore, invisible.

Two years later, in 1897, Satie composed three works for piano: *Pièces froides, danses de travers*. Each contains instructions similar to those of the first *Gnossiennes*. Maybe they are going even deeper into themselves. *White, Always, Better, Wonderfully, Perfect, Noiseless*. Then there's this one: *Be visible for a moment*. A new enigma. Satie requires visibility. This suggests that there was invisibility before. Here the *for a moment* is much like the *almost* of *Messe des Pauvres*.

Mystery and enigma permeate these works by Satie. They are a long meditation on a way of being *for* the music, the words and the piano at that moment when we sit to place our hands on the keyboard, hiding the face from view. And to feel this audible news, Satie asks the performer to cut themselves out without leaving a trace...

Kitzeh

The history of music is full of works that evoke, celebrate and recount the invisible. Music, cinema and radio are ideal forms of expression for this theme. In 1984, I heard the Russian composer Rimski-Korsakov's opera *The Legend of the Invisible City of Kitzeh* for the first time. The work was composed between 1904 and 1907. I first became aware of this work while reading Vladimir Jankelevich's work. He often speaks of this opera in his writings on music and philosophy. In *Music and the Ineffable* (Princeton University Press, 2003), he writes with great sensitivity over many pages about this omnipresent place and the Maiden Fevronia, a "symbol of innocence," as he says. She speaks to animals and birds, like Orpheus. Nature softens in her presence. The invisible city of Kitzeh is located by a lake. Only its reflection on this lake's water shows Kitzeh's reflection. Like a variation on the myth of Echo and Narcissus, the invisible is mirrored in water. An unusual aspect of Kitzeh is that you can hear the bells from the city ringing in the distance, mysteriously. Invisibility resonates here, literally.

The character of Fevronia is reminiscent in some ways of Snegurochka, the snow fairy from Rimski-Korsakov's eponymous opera composed in 1880-1881. Snegurochka, is in search of love. As spring arrives, her heart is ablaze with love for Mizgir, a merchant. Snegurochka, made of snow,

starts to turn to liquid. "I love and I melt," she says as she feels love for the first and last time in her life. Disappearing in the heat of the sun, in the light of a spring day, she evaporates, disintegrates. Having become water, transparent matter, she is also, almost invisible. She becomes absence, nostalgia: atemporal traces.

I have very little affinity with the world of opera. Yet, I find the idea of an invisible city reflected in the water of a lake, which is central to this story, very seductive. I no longer have this boxed set nor its libretto. All I have to do is think that somewhere in this other Russia, close to the Volga, there is this city of Kitzeh and Fevronia, to take me to the shores of this lake. There, faced with *this* nothing reflecting the shape of a city, I hear the nonexistent bells reverberate from a city that was never built...

Blending

In 1993, I was invited by Western Front, a production centre in Vancouver, to produce an audio work. This is where the first *Sound Signature* was born. I wanted to make the sound of handwriting heard. To bring to light the unnoticed, which is only marked down. A stroke of ink coming to life through rubbing, scratching and breathing in the paper and sliding over it. I placed the writing under a microscope. Then I replaced the magnifying glass with a mike. We know that for us humans the invisible resides in two zones, the infinitely small and the infinitely large. Listening to a sound recording of a human being sign their name over and over again brings us into the animal realm. Like the insect that cuts a leaf with its mandibles, lacerating and tearing it up. An animal that digs, claws and scratches. In the sound of writing, the listener perceives something like the lost DNA of a parallel world. The visible seems to have been abandoned too close to the zone of non-being.

At Western Front, I lived in this dimension, until one morning I saw a small bluish-gray piece of cardboard the size of a business card. On this piece of flexible sky, I saw the following inscription: *Blending the visible with the invisible*. You can guess which word grabbed my attention. I held the small card in my hands wondering what it was all about. Then I turned it over. On the back, I saw a calendar of that year. On the side, there was a name written in small letters: Maurizio Nannucci.

This artist was born in Florence in 1939. He is well known for his works produced out of coloured neon tubes that form entrancing phrases. Short sentences with similar contents to my small cardboard. This multi-

disciplinary artist has also produced many sound installations. For me however, he remains the author of my small card. I kept it for a long time in my wallet. Then I filed it away. But these words were inscribed within me. To the point where I quoted them in my novel, *Là-bas, tout près*, published in 1997¹. Over the years a shift took place in my mind. The word *blending* became *blinding*. So much so for me that Nannucci's phrase became *Blinding the visible with the invisible*. Recently, while consulting my notes from that time in preparation to write this text, I realized the *blending* I had undergone over the years. Blending the visible with the invisible, the audible with inaudible, is similar to Satie's scores commented on above. Blend, mix up, unite, blind..., it doesn't make much of a difference. What's troubling about the Italian artist's assertion is the possibility of melding different dimensions, the tangible verging on the intangible...

Propeller

I am awaiting take-off on runway 18 in Riga, on my way to Amsterdam and then Montréal. Through the window, I see an immobile twin-prop airplane. Then, slowly, the first propeller begins to turn. As its rotation speed increases, it begins to fade and rarely, it seems to disappear and then become completely invisible. Reflecting upon this text I am writing, I think that speed is perhaps the first condition of becoming invisible. The propeller, going from the immobility of the visible to the high-speed of the invisible, in a way sums up our time on earth. The further we advance in age, the more obliteration seems to take over. Our appearances get mixed up with the traces we leave behind us. The advent of the invisible approaches the irreversible.

Vladimir Jankelevich expresses this sentiment very well in *Quelque part dans l'inachevé* (Gallimard, 1978), "Music pushes the face of our past towards infinity and leaves any celebration of return unappeased".

Note

1. Part of the book's action takes place at the *Lightning Field*, a work of Land Art by the artist Walter De Maria. In April 1980, he published some notes on this work in *Artforum*. The last part is entitled *The invisible is real*.

PARTOUT, L'INVISIBLE EN SOI

ROBER RACINE

à Jacques, mon père

Il est curieux de voir comme certains mots accompagnent notre existence. Silence, retrait, solitude, création, méditation, infini, nuit, temps ou invisible en sont quelques-uns dans la mienne. Il y a toujours eu des mots satellites en moi. Ils sont le reflet d'un état d'esprit, une manière de vivre, de voir le monde. Aujourd'hui, certains ont disparu, d'autres veillent encore pour accueillir les nouveaux venus. Ils forment un petit groupe homogène, stable. Ces îlots invisibles portent en eux des traces de soi et d'autrui. Ils forment un archipel de pôles qui, invariablement, s'attirent et se dirigent vers l'inconscient. Ils agissent en nous comme un gong frappé : l'invisible et l'impalpable répondent au bronze immuable. Le pas semble suivre sa trace. La Terre en est ridée. Ses milliards d'habitants en sont les plus mystérieuses. Nous sommes tous la trace de nos parents. Personne n'y échappe. Cela remonte à la nuit des temps. Aussi, nuit et temps dessinent-ils le verso du visible. Dès lors s'offre à nous une zone où le vestige est lui-même invisible : souvenir, mémoire, inconscient, pour ne nommer que les plus présents.

Vitre

Enfant, j'avais de la difficulté à faire la différence entre l'*invisible* et le *transparent*. Je regardais le centre d'une vitre et je croyais voir un objet invisible. Puis j'ai remarqué des reflets sur la surface de verre, des traces de doigts. Un jour, j'ai vu un bourdon se frapper contre la vitre : *pok*. À cet instant, j'ai fait la différence entre l'invisible et le transparent. La transparence a besoin de matière pour exister. Un son m'a permis de les différencier. Dès lors j'ai regardé le monde en essayant de trouver tout ce qui pouvait être invisible : le vent, les bruits, la température, la voix, la douleur, la joie, l'ennui, le diaphane, l'infini, l'éternité, le mouvement, etc. Des années plus tard, je découvrirais avec ravissement certains textes d'Aristote sur le sujet : les *Petits traités d'histoire naturelle* (De la sensation et des sensibles), *Physique* (le Livre Six) et le *Traité de l'âme* (La vue et le visible). Aristote est un guide

merveilleux dans l'art d'observer le monde de manière sensorielle. Il capte, ressent, comprend, réfléchit et témoigne avec clarté des phénomènes simples et complexes, abstraits ou concrets. Il est un compagnon de route vers lequel je reviens régulièrement depuis des années. Je ne saisis pas tout du premier coup. Mais il n'est pas important de toujours tout comprendre. À la manière du temps, invisible en soi, la pensée du philosophe agit sur moi et m'indique de nouvelles voies : ces successions de petites traces.

Des pas

Enfant je ne lisais pas. J'ai commencé à lire véritablement vers l'âge de quinze ou seize ans. Avant ce temps de la lecture, je vivais dans mon corps, dans la nature, le monde du visible et du sensible immédiat. Ce qui était de l'ordre de l'esprit, du savoir, me rebutait, me freinait, me rendait littéralement malheureux au point de pleurer ou de fuir à travers champs retrouver mes amis les insectes. Je n'ai jamais été bien à l'école; que ce soit comme étudiant ou professeur. Mais comme la plupart des enfants, le monde du merveilleux touchait en moi un nid ensommeillé où mille traces viendraient un jour changer ma vie. Déjà l'invisible fomentait les brindilles de ce nid intérieur. L'exploration spatiale des Américains me fascinait, tout particulièrement les astronautes marchant dans l'espace. Un homme couché dans *de* l'invisible, vêtu de blanc, le visage caché derrière une visière de mylar, tel un insecte cosmique, nouveau-né flottant dans le liquide amniotique de l'exploration, fut l'une des images les plus fortes à s'imprimer en moi. Comme d'autres enfants, j'ai refait ces marches dans l'espace sous l'eau des piscines. J'ai passé là des heures en état d'apesanteur aquatique, à refaire les gestes des astronautes des vols Mercury, Gemini et Apollo. En apesanteur, la gravité n'est-elle pas invisible, inatteignable ?

Bandelette

Un soir d'automne est apparu sur l'écran noir et blanc du téléviseur familial *The Invisible Man*, la série télévisée américaine de 1958 inspirée du merveilleux roman de H. G. Wells publié en 1897. Pendant vingt-six semaines j'ai suivi avec fascination les aventures de ce curieux monsieur-momie portant des lunettes de soleil et coiffé d'un feutre, rappelant en cela le casque d'Hadès qui le rendait invisible lors de son combat contre les Titans.

J'ai retenu peu de choses de ces treize heures d'aventures. Sinon la bandelette blanche se déroulant autour de sa tête pour nous révéler l'invisibilité du héros, les rixes entre lui et des malfaiteurs ébahis de recevoir des

coups provenant du vide, mais surtout, les traces de pas sur le sol trahissant, ou témoignant de, sa présence invisible au monde. Pour moi l'essentiel gravite autour de ces trois souvenirs : l'apparition, la révélation, la disparition. Ainsi, pour toute *preuve*, il nous reste la signature légère d'un pied humain. Les pas de l'homme invisible, ceux des astronautes marchant dans l'espace et le « *petit pas pour l'homme, un pas de géant pour l'Humanité* » de Neil Armstrong sur la Lune.

L'invisible traverse trois romans britanniques du XIX^e siècle, annonciateurs de notre modernité : *Frankenstein* de Mary G. Shelley publié en 1818, *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* de Robert Louis Stevenson publié en 1886 et *The Invisible Man* de Herbert George Wells publié en 1897. Sous l'impulsion du premier, écrit en quelques mois par une jeune fille de dix-neuf ans en vacances près de Genève, ces ouvrages, prolongeant les mythes de l'Antiquité grecque, traitent à divers niveaux de l'absence d'identité, du double, de la disparition, de l'anonymat (pour ne pas dire l'innommable ou l'innommé : l'être créé par Victor Frankenstein ne porte aucun nom mais lit Plutarque et Goethe caché dans une cabane), du clonage, des manipulations génétiques et autres obsessions de notre siècle. La lecture des trois romans, dans l'ordre de leur création, est révélatrice. Étrange tout de même qu'au XIX^e siècle, en Grande-Bretagne, ces trois écrivains (parmi les plus connus) aient raconté respectivement l'histoire d'un homme qui en crée un autre (*Frankenstein*); se transforme en une autre personne (*Dr. Jekyll and Mr. Hyde*); enfin, peut devenir invisible à volonté (*The Invisible Man*). Dans chacun des cas l'invention du procédé permet au héros de se subtiliser, de se dissimuler à lui-même et aux autres ou de disparaître. L'invention échappe à son créateur, le dépasse ou le perd. Se recréant autre il devient absence. Seules les traces demeurent : parts brisées d'un disparu...

Musique

À la fin de mon adolescence, la grande invisible qui changea ma vie fut la musique. Elle m'a donné accès à la lecture, à l'écriture, à la création sous toutes ses formes. Trente ans plus tard, l'aventure de la création est toujours au cœur de ma vie. C'est la colonne vertébrale de mon existence.

C'est par le plus grand des hasards que j'ai pris connaissance des œuvres musicales d'Erik Satie. Sa musique n'a jamais été très présente dans ma vie, sauf à quatre occasions précises : l'interprétation au piano, seul et sans arrêt, devant public, des *Vexations* (1893-1895). Entre novembre 1978 et mai 1979 j'ai donné quatre exécutions intégrales de cette œuvre. En lisant

les partitions de ses premières œuvres, j'ai remarqué à quel point Satie aimait noter entre les portées des indications de jeu où l'invisible, l'impossible, l'impalpable et l'intemporel même s'offrent à l'interprète.

Aujourd'hui j'avoue préférer les partitions de Satie à sa musique. Elles possèdent des intuitions poétiques et philosophiques. Elles amènent le lecteur sur les voies évoquées plus haut au sujet d'Aristote.

Nous savons que le rapport, le sens, entre le son musical et le mot, la musique et le texte, l'image ou les couleurs (pensons aux œuvres des compositeurs Alexandre Scriabine ou Olivier Messiaen par exemple) sont très subjectifs pour l'auditeur. Satie, sous des dehors parfois humoristiques (réels en certains cas), associe une phrase musicale (succession de notes) avec des indications de jeu qui diffèrent des expressions traditionnelles telles que : *legato*, *portato*, *pianissimo*, *sotto voce*, *crescendo*, *semplice*, etc. Satie, en réaction à une certaine forme d'académisme, ironie ou sarcasme, inscrit plutôt des mots destinés à créer chez l'interprète un certain état. Dans les trois premières *Gnossiennes* (1890), il écrit : *Très luisant*, *Questionnez*, *Du bout de la pensée*, *Postulez en vous-même*, *Pas à Pas*, *Avec une légère intimité*, *Seul pendant un instant*, *Portez cela plus loin*, *Ouvrez la tête*, *Enfouissez le son...*

En lisant ces indications (Satie interdisait à quiconque de les lire à haute voix pendant l'exécution de l'œuvre) imprimées sur une feuille blanche, sans portées musicales, on a sous les yeux quelque chose de semblable à certains exercices de méditation. Mais elles sont davantage mystérieuses en relation avec le texte musical.

Une œuvre troublante à cet égard est la *Messe des Pauvres* composée en 1895. Elle est écrite pour chœur et grand orgue. Ici la question de l'invisible est posée sans détour. À la fin de la section *Commune qui mundi nefas*, Satie écrit au-dessus de cinq accords joués parallèles aux claviers et pédalier : *Presqu'invisible*.

Cette indication m'a longtemps habitée. Elle m'intrigue toujours. Elle rappelle les énigmes d'Héraclite. Comment peut-on être ou devenir *presque invisible* ? La question, dans ce contexte, est sans réponse. Satie invite, propose, souhaite qu'à cet instant précis, ou le texte musical ou l'interprète soit *presque invisible*. Je dis un ou l'autre et non les deux parce que Satie met le mot invisible au singulier. Le son, un état d'être sont en soi non visibles. Mais être *presque invisible*, c'est aussi être *un peu visible*. Ici la réflexion est sans fin. Ailleurs, dans la *Messe des Pauvres*, se trouve une autre indication de jeu déstabilisante. Elle se trouve à la section *Prières des Orgues*. Elle est le pendant temporel du *presque invisible* qui, lui, est spatial. À deux reprises,

Satie indique : *Avec un grand oubli du présent*. Oublier le présent c'est la nostalgie. Ce peut être également se souvenir ou espérer, passé et futur étant les deux versants d'un présent évanescent. Mais c'est aussi oublier le présent, l'instant présent, pour devenir musique, sons et silence; invisible donc.

Deux années plus tard, en 1897, Satie composera trois œuvres pour piano : *Pièces froides, danses de travers*. Chacune contient des indications semblables à celles des premières *Gnossiennes*. Peut-être vont-elles plus profondément en soi. *Blanc, Toujours, Mieux, Merveilleusement, Parfait, Sans bruit*. Puis, celle-ci : *Être visible un moment*. Nouvelle énigme. Satie demande à être visible. Ce qui suppose qu'avant l'invisible était. Ici le *un moment* rejoint le *presque* de la *Messe des Pauvres*.

Le mystère, l'énigme circulent à travers ces œuvres de Satie. Elles sont une longue méditation sur la manière d'être à la musique, aux mots, au piano, au moment où l'on s'assoit pour poser les mains sur le clavier et modeler une face cachée de la vision. Aussi, pour toucher ce nouvel audible, Satie demande à l'interprète de s'abstraire sans laisser de traces...

Kitiège

L'histoire de la musique est remplie d'œuvres où l'invisible est évoqué, célébré, raconté. La musique, le cinéma et la radio sont des formes d'expression idéales pour ce thème. En 1984 j'ai écouté pour la première fois l'opéra *La légende de la ville invisible de Kitiège* du compositeur russe Rimski-Korsakov. L'œuvre fut composée entre 1904 et 1907. C'est en lisant les ouvrages du philosophe Vladimir Jankélévitch que j'ai pris connaissance de cette œuvre. Il parle très souvent de cet opéra dans ses livres sur la musique et la philosophie. Dans *La musique et l'ineffable* (Éditions Armand Colin, 1961, Éditions du Seuil, 1983) il a écrit des pages d'une grande sensibilité sur ce lieu omniprésent et le personnage de la vierge Févronia, « symbole de l'innocence », dit-il. Celle-ci parle aux animaux, aux oiseaux, tel Orphée. La nature s'attendrit en sa présence. La ville invisible de Kitiège est sise aux abords d'un lac. Or seul le reflet sur l'eau du lac montre l'image de Kitiège. Telle une variante du mythe d'Écho et Narcisse, l'invisible ici se mire dans l'eau. Un aspect singulier de Kitiège est d'entendre les cloches de la ville tinter au loin, mystérieusement. Ici, littéralement, l'invisibilité résonne.

Le personnage de Févronia rappelle, par certains côtés, celui de la Fée des Neiges, Snegourotchka, de l'opéra éponyme que Rimski-Korsakov composa en 1880-1881. Snegourotchka est en quête d'amour. À l'arrivée du printemps, son cœur s'enflamme pour Mizgir', un marchand. Faite de neige,

Snegourotchka, tranquillement, se liquéfie. « J'aime et je fonds », dit-elle, au moment où elle ressent l'amour pour la première et dernière fois de sa vie. Disparaissant sous la chaleur du soleil, à la lumière du jour printanier, elle s'évapore, se désintègre. Devenue eau, matière transparente, elle aussi est presque invisible. Elle devient l'absence, la nostalgie : traces atemporelles.

J'ai peu d'affinité avec le monde de l'opéra. Mais l'idée d'une ville invisible se reflétant sur l'eau d'un lac, îlot central de l'histoire, a tout pour me séduire. Je n'ai plus le coffret de cette œuvre, ni le livret. Mais il me suffit de penser qu'il y a quelque part, dans une autre Russie, près de la Volga, cette ville de Kitiège et Févronia, pour me transporter au bord de ce lac. Là-bas, devant *du* rien dont le reflet a la forme d'une ville, j'entends résonner les cloches inexistantes d'une cité jamais bâtie...

Mélange

En 1993, j'ai été invité par le centre de production Western Front, à Vancouver, à réaliser une œuvre audio. Là-bas sont nées les premières *Sound Signature*. Il s'agissait pour moi de faire entendre le son de l'écriture manuscrite. Faire apparaître ce qui est inaperçu, seulement marqué. Un trait d'encre naît en frottant, faisant crisser, aspirant le papier et glissant sur lui. J'ai placé l'écriture sous microscope. Puis j'ai remplacé le verre grossissant par un micro. On le sait, l'infiniment petit et l'infiniment grand sont, pour nous humains, les deux zones où l'invisible prend demeure. Écouter l'enregistrement sonore d'un être humain signer son nom plusieurs fois de suite nous ramène au monde animal. C'est l'insecte qui taille une feuille avec ses mandibules, lacère, déchire. L'animal qui creuse, griffe ou se gratte. Dans le son de l'écriture l'auditeur perçoit comme l'ADN perdu d'un monde parallèle. Le visible semblerait avoir été abandonné trop près des zones du non-être.

Je vivais dans cette dimension, au Western Front, lorsqu'un matin, je vis sur une table un petit carton bleu gris de la dimension d'une carte d'affaires. Sur ce bout de ciel souple je lus l'inscription suivante : *Blending the visible with the invisible*. On devine quel mot a retenu mon attention. Je tenais dans mes mains cette petite carte en me demandant de quoi il s'agissait. Je l'ai retournée. Au verso je vis le calendrier de l'année en cours. Sur le côté, en lettres minuscules, un nom : Maurizio Nannucci.

Cet artiste est né à Florence en 1939. Il est bien connu pour ses œuvres réalisées avec des tubes de néon lumineux colorés, lesquels forment des phrases envoûtantes. Des textes courts de la même teneur que celui inscrit sur le petit carton. Cet artiste multidisciplinaire a fait également plusieurs

installations sonores. Mais pour moi, il reste l'auteur de cette phrase étrange. J'ai longtemps conservé cette petite carte dans mon portefeuille. Puis, je l'ai rangée dans mes dossiers. Les mots se sont déposés en moi. Au point où je les ai cités dans mon roman *Là-bas, tout près* publié en 1997¹. Au fil des ans, il s'est passé un glissement dans mon esprit. Le mot *blending* (mélanger) est devenu *blinding* (aveugler). Si bien que pour moi, la phrase de Nannucci est devenue : « aveugler le visible avec l'invisible ». Dernièrement, en consultant mes notes de l'époque pour la rédaction de ce texte, je me suis rendu compte du... *mélange* effectué en moi pendant des années. Mélanger le visible avec l'invisible, l'audible avec l'inaudible se rapproche des partitions de Satie commentées plus haut. Mélanger, mêler, unir, aveugler... peu importe. Ce qui trouble dans l'assertion de l'artiste italien, c'est la possibilité de fondre des dimensions dissemblables, à la limite du palpable et de l'impalpable...

Hélice

Sur la piste 18 de l'aéroport de Riga, j'attends le décollage de mon avion pour Amsterdam, puis Montréal. Par le hublot, j'observe un avion bimoteur à hélices, immobile. Puis, lentement, une première hélice se met à tourner. Plus sa vitesse de rotation augmente plus elle pâlit, se raréfie, semble disparaître pour enfin devenir tout à fait invisible. Pensant à ce texte à écrire, je me dis que la vitesse est peut-être la condition première pour devenir invisible. L'hélice, passant de l'immobilité du visible à la haute vitesse de l'invisible, résume en quelque sorte notre passage sur terre. Plus nous avançons en âge, plus l'effacement semble nous gagner. Le lot de nos apparences se mêle aux traces que nous laissons derrière nous. L'avènement de l'invisible touche à l'irréversible.

Vladimir Jankélévitch exprime très bien ce sentiment dans *Quelque part dans l'inachevé* (Éditions Gallimard, 1978) : « La musique repousse à l'infini le visage de notre passé et laisse inassouvies les fêtes du retour ».

Note

1. Une partie de l'action du livre se déroule au *Lightning Field*, œuvre de Land Art de l'artiste Walter De Maria. En avril 1980, l'artiste publiait dans la revue *Artforum* quelques notes au sujet de cette œuvre. La dernière partie s'intitule : *The invisible is real*.

LOST RECORDINGS

JONATHAN STERNE

On January 22nd, 1888, a group of prominent Englishmen descended on the Volta laboratory in Washington, D.C. Named for, and funded by, the Volta Prize (which was given to Alexander Graham Bell for his invention of the telephone), the lab was working on improvements in sound recording technology. Bell desperately wanted to reproduce his earlier success with the telephone by making sound recording a viable commercial medium. Though Thomas Edison's tin foil phonograph had garnered some attention in the late 1870s, Edison soon turned toward the more lucrative electric light, which left Bell and his colleagues to experiment with wax and other materials that might render sound recordings more durable.¹

Durability was a primary concern from the moment of sound recording's first public introduction. The November 1877 *Scientific American* waxed poetic about the possibilities for preserving "the voices of the dead," a theme that would be repeated often in the late 19th century.² Yet Edison's 1877 tin foil machine could not, in fact, preserve the voices of the dead for very long. Tin foil records could not stand up to many playings, and removing a record from the phonograph essentially meant destroying it. So Bell and his colleagues—Chichester Alexander Bell (a cousin), Charles Sumner Tainter (Thomas Watson's replacement) and a group of craftsmen who actually built the devices—experimented with all sorts of wax preparations for recording. By the late 1880s, they were in a position to begin marketing the device, and believed that it worked well enough for commercial use.

And so, as I imagine it, Bell and his colleagues greeted their British visitors as they came in from the January cold with a great deal of optimism and perhaps a touch of smugness. Bell wrote of his encounter: "Mr. Chamberlain made a speech to the people of the 20th century!!—followed by his two friends. The phonautogram [recording] produced was presented to Prof. Langley for preservation in the National Museum."³ Langley then made an accompanying recording that certified the authenticity of the first, which was also to be deposited at the museum—now the Smithsonian National Museum of American History.

Naturally, when I learned of this recording during the last decade of the 20th century, I was eager to hear it. What message might Mr. Chamberlain have for me? What might I learn through hearing the subtleties of Chamberlain's voice and Langley's odd attempt to "authenticate" Chamberlain's recording with yet another recording? I began a hunt in the Smithsonian's archival collections, in the mechanisms division (which houses acoustic recording technologies, as well as clocks and other mechanical devices), and in the Smithsonian Institution's own archives. The recording was nowhere to be found. It was lost. Every staff member I asked about it had a variant on the same response: the Smithsonian has no idea where the recordings are, or whether they would be playable if they could be found. For all we know, Chamberlain's message to the 20th century might have already been lost by the end of the 19th.

In this pair of anecdotes—Bell and his friends' optimism over the possible permanence of recordings and my own futile search for their now lost work—we are confronted with a central contradiction of sound recording. Countless writers have commented that recording in one way or another destroyed sound's ephemeral qualities. Sound itself, they write, was rendered durable and repeatable. Thanks to recording, sound exists in the memories of machines and surfaces as well as the memories of people. Certainly, this is one of the almost magical powers of recording. And certainly, the possibility of preservation opens up the fantasy of cheating time—and death—through an unbroken chain of preservation. But the fantasy that we can commune with the voices of the dead, that what is recorded today will be preserved forever, is just that: a fantasy. Sound recording marks an extension of ephemerality, not its undoing. The same could be said of any form of recording, whether we are talking about ancient tablets, dusty account files in a file cabinet, tape backups of the university's mainframe or the CD-R I burned yesterday. All records will one day become lost records.

The preciousness that characterizes all recording is perhaps most apparent in early examples of phonography. Had I found the Chamberlain recording somewhere in the Smithsonian's holdings, it would have been an *incunabulum*, an example of a "very early" version of the recording art. Originally used to describe early printed books, especially those from before 1500, media archivists have expanded the term to include early examples of any recording medium. In the case of sound recordings, an incunabulum is any recording from before 1900.⁴ Relatively few recordings from this period exist, and those that do are treated like treasures by archivists. James

R. Smart, Library of Congress Archivist, puts it thus in a 1980 article, Any of these records should be understood as being of considerable rarity and worthy of careful preservation. They are historic documents in sound which, more than any photograph or paragraph, illustrate 19th century performance styles in music, in vaudeville routines, in dramatic readings. They teach us, more than any book can, just what our ancestors enjoyed in popular music, what appealed to their sense of the ridiculous or their sense of the dramatic.⁵

Smart's point here is that old recordings, when they are preserved and properly curated, become living documents of history in the present, a point he makes even more emphatically elsewhere in his essay. Even though no playable recordings exist from the first ten years of sound recording's history, he writes that,

We now have a large and priceless heritage of recordings reaching back a full ninety years. When one considers that many early performers were already fifty years old when they recorded, then it can be realized that we have the means of studying the styles and techniques taught as far back as the Civil War. Gladstone and Tennyson, both contemporaries of Abraham Lincoln, are represented on now nearly worn-out recordings, but Pope Leo XIII, born 169 years ago [counting back from 1980], can be heard on two good recordings.⁶

For Smart, the rarity of early recordings is paired with the rarity of memory itself. He partakes of an ideology of transparency that has been widely criticized by sound scholars, myself included, and yet it is undeniable that one of the reasons people find recordings precious is because they offer some kind of access to lost or otherwise inaccessible moments.⁷ The curated recording is a kind of hedge against mortality, the fragility of memory, and the ever-receding substance of history. The interplay between a *bit* of access and large sections of inaccessibility are precisely what makes the past intriguing, mysterious, and potentially revelatory. Thus, the idea that recordings can provide access to the past requires two important prior conditions: 1) as Smart himself argues, it presupposes that certain recordings will be elevated to the status of official historical documents and curated in an appropriate fashion; and 2) in order for that process to occur, there must be an essential rarity of recordings from the period. Most recordings must become lost recordings before any recordings can be elevated as historical

documents. And make no mistake: given the wide range of recordings made, the only way for a recording to become rare is if most of the recordings like it are lost.

It may seem odd to think that most of the recordings ever made must be lost before any of them can be found and made into historical documents. But in fact the vast majority of recordings in history *are* lost. For all the grandiloquence about messages to future generations and hearing the voices of the dead, most recordings have (and I would argue, are still) treated by their makers, owners and users as ephemera, as items to be used for a while and then to be disposed of. This has been a fundamental condition of recording throughout its history. As D.L. Lemahieu writes of the gramophone in Britain,

The hope for immortality on shellac often became lost, however, in the continual and often extraordinarily rapid turnover of records. For commercial culture, the wonder of this new technology lay not in historic preservation but in mass production. [...] Popular records became almost as transitory in the market place as the ephemeral sounds which they preserved. Moreover, high turnover in a perpetually changing market led to an indifference, even contempt for earlier, more primitive technologies and the often less sophisticated products they created. Within a few generations, records produced by the thousands and millions became rare items. Many were lost altogether.⁸

So sound recording did as much to promote ephemerality as it did to promote permanence in the auditory life of a culture. Inasmuch as we can claim it promoted permanence, sound recording also helped to accelerate the pace of fashion and turnover in popular music. "Songs which a few generations before might have remained popular for decades now rose and fell within a year, or even months."⁹ The fundamental classification of recordings as ephemera continues down to the present day, as record collections are routinely mistreated, disposed of, and occasionally recirculated.¹⁰

In this way, sound recordings became quite typical modern commodities, and the fluctuation of their commercial and historical value depends on their mass disposal and disappearance. Michael Thompson's very interesting book *Rubbish Theory* chronicles the life cycles of similar modern commodities. Thompson argues that mass-produced ephemera begin their lives at a relatively stable level of economic value, which diminishes over time as they lose the lustre of newness and become increasingly common and available.

This loss in value eventually results in the object becoming worthless, at which point, most of the objects in question are thrown out. Once the object becomes relatively rare—through this process of devaluation and disposal—it can again begin to accrue value for collectors through its oddity or rarity. Thompson is interested in old houses, Victorian keepsakes, consumer packaging, and a whole range of odds and ends because of the relationship between their symbolic and economic value. His thesis applies equally well to the ebb and flow of cultural value for sound recordings, which were often treated poorly by their owners to begin with. Even when cherished, analog recordings could be worn out and destroyed simply through loving use. Either way, for all the talk of permanence, the careers of individual recordings followed the pattern of ephemera for most of the technology's history.

Even sound recording archives themselves follow this pattern. The first archives existed not for purposes of historical documentation, but rather for very basic commercial purposes: keeping the prototype of a product at hand. Once that necessity disappeared, so too did the archives. The largest early sound recording archives date from the founding of the major record companies. For instance, the Columbia Phonograph Company, founded in 1889, had an archive by 1890.¹¹ Once mass production was possible, the retention of a master recording meant it was possible to make further runs of popular recordings. But corporate archives were only as good as the corporations. Beyond a certain point, companies lacked a compelling reason to preserve recordings that did not hold commercial promise. If the company went out of business, no archive would remain, and the recordings would be preserved more by accident than intention. For instance, Oliver Read and Walter Welch write of a particularly “promising” cache of Bettini recordings found in a barn near Syracuse, NY, in 1952. Bettini had gone out of business decades before.¹² This is a fairly typical story in sound recording history: like individual recordings, entire archives and collections can go missing.

From this vantage point, it becomes clear that scarcity is a fundamental condition of possibility for historicity, but that scarcity has to be created from a condition of abundance. When history is not struggling with loss, it must struggle with plenitude. That is to say, many recordings must be lost in order for a few recordings to be “found.” And plenitude is on the minds of many archivists today because, on first blush, it would seem that we are entering a new era of plenitude in the history of sound recording. Over 40,000 albums are released each year, worldwide, and in any given month,

over 1.5 billion music files are exchanged on the Internet. With digital recording, one would think that recording is more plentiful than ever—that in a certain sense it is harder than ever to “lose” recordings. Instead, their ubiquity became the main point of interest: as mp3s became popular in 1999 and 2000, writers began to put forward the idea of the Internet as “celestial jukebox” where every recording ever made would be available to anyone, anytime and anywhere.¹³ While this imaginary plenitude of recordings continues to be a selling point for online mp3 services, it also raises new issues of selectivity and indexing. After all, no single person can listen to even a meaningful fraction of everything ever recorded.

In many ways, the reaction to digital sound recording is a replay of attitudes that emerged a century ago, in the earliest ages of recording. People hail the possibility for keeping, cataloguing and making available all of the world’s music, all of the world’s recorded sound. At the same time, they lament the passing of time and the decline of the available material into obscurity. In drawing parallels between the turn of the 20th century and our own moment, in deliberately blurring the two periods, Mike Featherstone writes: “There is also the sense of an expanding consumer culture and the genesis of world cities that leads to the globalization of culture and the increase in the volume of cultural production and reproduction beyond our capacity to recover the various cultural objects, images and fragments into a framework through which we can make sense of it.”¹⁴ For Featherstone, the torrents of media ultimately point to “the failure of subjective culture to deal adequately with the problem of selectivity. . . .”¹⁵

Rather than see the archive as a specific place in which we deposit records, documents, photographs, film, video and all the minutiae on which culture is inscribed, should the walls of the archive be extended and placed around the everyday world? If everything can potentially be of significance, should not part of the archive fever be to record and document everything, as it could one day be useful? The problem then becomes, not what to put into the archive, but what one dare leave out.¹⁶

Featherstone describes the crux of the problem for collector cultures: there’s too much to collect and not enough of a sense of, or agreement about, what should be collected. Current criteria for archival selection are woefully underdeveloped. For instance, the National Library of Australia’s Guidelines

for the Preservation of Digital Heritage are dismally vague. They suggest simply that institutions should preserve materials based on the material's value in "supporting the mission of the organization taking preservation responsibility." That since future costs of preservation are unpredictable, it would be "irresponsible" to refuse materials that are difficult to preserve. Finally, that some exemplary ephemera should be included with materials that have clear, obvious importance today.¹⁷ The problem with this approach, as with all archival selection, is that it is not future-proof in any meaningful way. The values that guide archival collecting today may be irrelevant to future users of the same material—certainly this has been the case in the past. When you add the seemingly endless permutations of recording formats, software updates and reference-quality standards, even the most basic decisions about preservation become incredibly complex.

Archival specialists also expect that preserving digital sound recordings will require *more* in resources than preserving their analog counterparts. The added expenses come not from storage itself (since digital storage continues to become cheaper), but rather all the things that come *with* digital storage: duplication and backup, the need to maintain proper equipment and expertise for "reading" the digital files in whatever format they exist—and all other aspects of infrastructure and maintenance.¹⁸ Though there are really no data upon which we can rely with absolute certainty, estimates for the durability of digital media are relatively low. Unused hard drives fail within a few years and CD-R lifespan is the subject of a broad international debate. Even optimistic industry estimates for the lifespan of compact discs are relatively short by archival standards. A public relations piece for Roxio (a company that makes software for burning CDs and DVDs) estimates the lifespan of a compact disc at 70 to 200 years.¹⁹ A 1996 report by Yale preservation librarian Paul Conway argues that there is a general decline in durability of recorded media over the history of recorded text.²⁰ Though he is primarily concerned with written documents, the same reasoning applies to recording: A Berliner zinc or shellac disc will likely be playable long after a compact disc. Apart from the physical issues associated with decay of digital media, there are a variety of other forces that work against any kind of preservation. Foremost among these is Digital Rights Management (DRM), a generic name for antipiracy algorithms built into digital files. DRM can limit the number of copies that can be made of a file, or the range of media on which a file can be played (for instance, some compact discs are now released with DRM that will make them unplayable on computers). This is

especially problematic for preservation because all archived sound recordings are, sooner or later, “reformatted” because of the speed with which recordings undergo physical decay.²¹ DRM that prevents copying and transfer to new formats will effectively render it impossible to recover or preserve digital files beyond the life spans of their original formats, and beyond the life spans of the companies that control the DRM embedded in the recordings. The lifespan of a recording with DRM is on the order of years, and perhaps decades, not centuries.

So although digital technology allows for unprecedented ease in the transfer and stockpiling of recordings, the current condition of plenitude is something of an illusion. If early recordings were destined to become *lost* recordings, digital recordings move in the same directions but they do so more quickly and more fitfully. For while a damaged disc or magnetic tape may yield a little information—it may be possible to hear an old recording through waves of hiss or crackles of a needle as it passes through damaged grooves—digital data have a more radical threshold of intelligibility. One moment they are intelligible, but once their decay becomes palpable, the file is rendered entirely unreadable. In other words, digital files do not age with any grace. Where analog recordings fade slowly into nothingness, digital recordings fall off a cliff from presence into absence.

In fact, we can go a step further to argue that the very thing that makes digital recordings so convivial, so portable and so easily stored is their relative ephemerality. It would be wrong to compare digital media with their analog counterparts to argue that digital “dematerializes” recorded sound. But digital form does give recorded sound a different materiality: more fleeting, more fragile, more easily bent to the immediate commercial motives of its producers, and more prepared for its own obsolescence and disappearance. More recordings than ever before will be available, and more than ever will be lost. Perhaps “celestial jukebox” is the right metaphor for the future of lost recordings. A few stars shine brightly in the night sky, but while they look close together to our naked eyes here on Earth, they are separated by almost imponderably vast expanses of nothingness.

Notes

1. For a longer discussion of the institutional history of sound recording innovation, see Chapter 4 of Jonathan Sterne, *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction* (Durham: Duke University Press, 2003).
2. "A Wonderful Invention—Speech Capable of Indefinite Repetition from Automatic Records," *Scientific American* (17 November 1877), p. 304. See also "Voices of the Dead" *Phonoscope* vol. 1, no. 1 (15 November 1896), p. 1.
3. Alexander Graham Bell, typed transcription of an excerpt from *Laboratory Note Books* (Sunday, 22 January 1888), AGB, Box 256, Fol. "Phonograph-Smithsonian."
4. Oxford English Dictionary, s.v., "incunabula"; James R. Smart, "Emile Berliner and Nineteenth-Century Disc Recordings," *Quarterly Journal of the Library of Congress* 37, no. 3-4 (1980), p. 424.
5. *Ibid.*
6. *Ibid.*, p. 422.
7. For critiques of transparency in sound recording, see Rick Altman, ed., *Sound Theory/Sound Practice* (New York: Routledge, 1992); Philip Auslander, *Liveness: Performance in a Mediatized Culture* (New York: Routledge, 1999); James Lastra, *Sound Technology and American Cinema: Perception, Representation, Modernity* (New York: Columbia University Press, 2000); Jonathan Sterne, *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction* (Durham: Duke University Press, 2003); Alan Williams, "Is Sound Recording Like a Language?" *Yale French Studies*, no. 60-61 (1980).
8. D.L. Lemahieu, *A Culture for Democracy: Mass Communication and the Cultivated Mind in Britain between the Wars* (Oxford: Clarendon Press, 1988), p. 89.
9. *Ibid.*
10. Charles Keil and Steven Feld, *Music Grooves* (Chicago: University of Chicago Press, 1996); Will Straw, "Exhausted Commodities: The Material Culture of Music," *Canadian Journal of Communication* 25, no. 1 (2000).
11. Oliver Read and Walter L. Welch, *From Tinfoil to Stereo: Evolution of the Phonograph* (New York: Herbert W. Sams, 1976), pp. 40-41; Kay Kaufman Shulem, "Recording Technology, the Record Industry and Ethnomusicological Scholarship," in *Comparative Musicology and the Anthropology of Music*, ed. Bruno Nettl and Philip V. Bohlmann (Chicago: University of Chicago Press, 1991), p. 282.
12. Read and Welch, *From Tinfoil to Stereo: Evolution of the Phonograph*, p. 76.
13. See, e.g., Jenelle Brown, *The Jukebox Manifesto* (Salon.com, 13 November 2000 [cited 12 December 2005]); available from <http://www.salon.com/tech/feature/2000/11/13/jukebox/>.
14. Mike Featherstone, "Archiving Cultures," *British Journal of Sociology* 51, no. 1 (2000), p. 163.
15. *Ibid.*, p. 162.
16. *Ibid.*, p. 170.
17. National Library of Australia, "Guidelines for the Preservation of Digital Heritage," (UNESCO Information Society Division, 2003), pp. 71-72.
18. See Kelly Russell, "Why Can't We Preserve Everything?" (St. Pancras: Cedars Project, 1999).
19. Bob Starrett, *Do Compact Discs Degrade?* [Originally posted to the Roxio Newsletter] (16 November 2000 [cited 12 December 2005]); available from <http://www.roxio.com/en/support/discs/dodiscsdegrade.html>.
20. Paul Conway, *Preservation in the Digital World* [Report] (1996 [cited 12 December 2005]); available from <http://www.clir.org/pubs/reports/conway2/>.
21. Samuel Brylawski, "Preservation of Digitally Recorded Sound," in *Building a National Strategy for Preservation: Issues in Digital Media Archiving*, ed. Council on Library and Information Resources and the Library of Congress (Washington, D.C.: Council on Library and Information Resources and the Library of Congress, 2002).

LES ENREGISTREMENTS PERDUS

JONATHAN STERNE

Le 22 janvier 1888, un groupe d'Anglais bien en vue arrivent sans crier gare au laboratoire Volta à Washington, D. C. Le laboratoire, qui devait son nom et ses fonds au prix Volta (remis à Alexander Graham Bell pour son invention du téléphone), travaillait au perfectionnement de la technologie de l'enregistrement sonore. Déterminé à reproduire le succès qu'il avait connu avec le téléphone, Bell cherchait à faire de l'enregistrement sonore un produit viable. Malgré l'intérêt suscité par son phonographe à feuille d'étain à la fin des années 1870, Thomas Edison avait décidé de se consacrer à la lumière électrique — entreprise nettement plus lucrative. Bell et ses collègues étaient donc libres de faire des expériences avec de la cire et d'autres matériaux susceptibles d'accroître la permanence des enregistrements sonores¹.

La question de la permanence se pose dès la mise en marché de la technologie de l'enregistrement sonore. Le numéro de novembre 1877 de la revue *Scientific American* évoque avec lyrisme les possibilités de conserver « les voix des morts », un thème souvent repris à la fin du XIX^e siècle². Or, le phonographe à feuille d'étain introduit par Edison en 1877 n'était pas en mesure de conserver les voix des morts pendant très longtemps. Les feuilles d'étain ne résistaient pas aux écoutes répétées et retirer une feuille du phonographe revenait ni plus ni moins à détruire l'enregistrement. Bell et ses collègues — Chichester Alexander Bell (son cousin), Charles Sumner Tainter (le successeur de Thomas Watson) et un groupe d'artisans chargés de fabriquer les appareils — firent l'essai de toute une gamme de préparations à la cire à des fins d'enregistrement. À la fin des années 1880, ils étaient en mesure d'entreprendre la mise en marché de l'appareil et d'affirmer qu'il se prêtait à un usage commercial.

J'imagine qu'en ce froid matin de janvier Bell et ses collègues accueillirent leurs invités britanniques avec beaucoup d'optimisme et peut-être même un soupçon de suffisance. Bell écrivit à propos de cette rencontre : « M. Chamberlain prononça un discours destiné à la nation du XX^e siècle !! — suivi de ses deux amis. Le phonautogramme [note de l'auteur : enregistrement] produit fut remis au professeur Langley à des fins de conservation

dans le National Museum³. » Langley fit un enregistrement complémentaire attestant l'authenticité du premier, qui fut lui aussi déposé au musée (l'actuel Smithsonian National Museum of American History).

Il va sans dire qu'en apprenant l'existence de cet enregistrement au cours de la dernière décennie du XX^e siècle, je ne demandais qu'à l'écouter. Quel message M. Chamberlain avait-il à me transmettre ? Que pouvaient m'apprendre les intonations de la voix de Chamberlain et l'étrange démarche de Langley visant à « établir l'authenticité » de l'enregistrement de Chamberlain par le biais d'un autre enregistrement ? J'ai donc entrepris de consulter les collections d'archives du Smithsonian, le fonds de la division des mécanismes (qui loge les technologies de l'enregistrement acoustique, de même que des horloges et autres dispositifs mécaniques) et les archives du Smithsonian Institute. L'enregistrement était introuvable. Il était perdu. Tous les membres du personnel auxquels je me suis adressé offraient une variante sur la même réponse : le Smithsonian n'a aucune idée de l'endroit où se trouvent les deux enregistrements, non plus est-il en mesure d'affirmer qu'ils seraient lisibles si on les retrouvait. Pour autant que l'on sache, le message de Chamberlain destiné au XX^e siècle était peut-être déjà perdu à la fin du XIX^e siècle.

Ces deux anecdotes — l'optimisme de Bell et de ses amis quant à la permanence éventuelle des enregistrements et ma recherche infructueuse de leur travail maintenant perdu — mettent en lumière une contradiction inhérente à l'enregistrement sonore. Un nombre incalculable d'auteurs ont affirmé que l'enregistrement a, d'une façon ou d'une autre, détruit les qualités éphémères du son. Le son même, écrivent-ils, est devenu durable et reproductible. Grâce à l'enregistrement, le son existe dans la mémoire des machines et des supports de même que dans la mémoire des gens. C'est assurément un des pouvoirs quasi magiques de l'enregistrement. Et il va sans dire que la possibilité de conservation laisse entrevoir l'idée saugrenue de tromper le temps — et la mort — par le biais d'une chaîne de conservation ininterrompue. Mais l'idée saugrenue que nous puissions dialoguer avec les voix des morts, que ce qui est enregistré aujourd'hui sera conservé à jamais, n'est que ça : une idée saugrenue. L'enregistrement sonore représente une prolongation de l'éphémère, et non sa fin. Il en va de même pour les autres formes d'enregistrement, qu'il s'agisse de tablettes anciennes, de dossiers poussiéreux dans un classeur, de fichiers sauvegardés dans l'ordinateur central de l'université ou du cédérom que j'ai gravé hier. Tous les dossiers sont appelés à devenir des dossiers perdus.

Le caractère précieux des enregistrements est peut-être le mieux illustré par les premiers exemples de la phonographie. Eussé-je retrouver l'enregistrement de Chamberlain dans les fonds du Smithsonian, c'eût été un incunable, un exemple d'une des « toutes premières » versions de l'art de l'enregistrement. Expression utilisée au départ pour décrire les premiers ouvrages imprimés, et plus particulièrement les ouvrages antérieurs à 1500, les archivistes médiatiques en ont élargi le sens pour inclure les premiers exemples de tous les enregistrements, peu importe leur support. Dans le cas des enregistrements sonores, un incunable est un enregistrement antérieur à 1900⁴. Les enregistrements de cette période, relativement peu nombreux, sont considérés comme des trésors par les archivistes. James R. Smart, archiviste de la Library of Congress, s'explique dans un article paru en 1980 :

Ces enregistrements doivent être envisagés comme étant d'une rareté considérable et méritant une conservation soignée. Ce sont des documents historiques sonores qui, plus que n'importe quelle photographie ou n'importe quel paragraphe, illustrent les styles d'interprétation du XIX^e siècle en musique, en numéro de variétés, en lectures dramatiques. Ils nous apprennent, plus que n'importe quel livre, ce que nos ancêtres aimaient en matière de musique populaire, ce qui faisait appel à leur sens du ridicule ou à leur sens du drame⁵.

Smart fait valoir que les vieux enregistrements, lorsqu'ils sont manipulés et conservés soigneusement, deviennent des documents vivants de l'histoire, un argument qu'il défend encore plus vigoureusement ailleurs dans son article. Bien qu'il n'existe aucun enregistrement des premiers dix ans de l'histoire de l'enregistrement sonore qui se prête à l'écoute, il écrit :

Nous sommes maintenant en possession d'un fonds volumineux et inestimable d'enregistrements qui couvrent quatre-vingt-dix ans. Il suffit de penser qu'un grand nombre d'interprètes étaient âgés de cinquante ans lorsqu'ils ont enregistré pour la première fois, pour reconnaître que nous avons la possibilité d'étudier des styles et techniques datant de la guerre de Sécession. Gladstone et Tennyson, deux contemporains d'Abraham Lincoln, sont représentés sur des enregistrements quasi usés, mais le pape Léon XIII, né il y a 169 ans [note de l'auteur : en date de 1980], peut être entendu sur deux enregistrements de bonne qualité⁶.

Pour Smart, la rareté des premiers enregistrements va de pair avec la rareté de la mémoire même. Il souscrit à une idéologie de la transparence largement critiquée par les spécialistes du son, moi-même y compris. Cela dit, on ne saurait nier qu'une des raisons pour lesquelles les gens perçoivent les enregistrements comme étant précieux tient au fait qu'ils offrent une sorte d'accès à des moments perdus ou autrement inaccessibles⁷. L'enregistrement qui fait l'objet d'une conservation est un genre de protection contre la mortalité, la fragilité de la mémoire et la substance sans cesse fuyante de l'histoire. L'effet réciproque entre un accès *restreint* et de larges sections d'inaccessibilité est précisément ce qui rend le passé fascinant, mystérieux, voire même révélateur. Ainsi, l'idée que les enregistrements puissent donner accès au passé suppose deux conditions préalables non négligeables : 1) comme Smart lui-même affirme, cela présuppose que certains enregistrements seront élevés au rang de documents historiques officiels et conservés comme il se doit; 2) pour ce faire, il doit y avoir une rareté fondamentale des enregistrements de l'époque. La plupart des enregistrements doivent être perdus avant que n'importe quel enregistrement soit élevé au rang de document historique. Et ne vous y trompez pas : étant donné la vaste gamme d'enregistrements produits, il faudrait que la plupart des enregistrements analogues soient perdus pour qu'un enregistrement devienne rare.

Il peut sembler étrange que la plupart des enregistrements produits doivent être perdus avant qu'un d'entre eux puisse être retrouvé et déclaré document historique. Mais en fait, la vaste majorité des enregistrements de l'histoire *sont* perdus. Pour toute la grandiloquence des messages destinés aux générations futures et de l'écoute des voix des morts, la plupart des enregistrements ont été (et à mon avis sont encore) traités par leurs créateurs, leurs propriétaires et leurs usagers comme des objets éphémères, des articles que l'on utilise pendant un certain temps avant de s'en débarrasser. C'est là une des conditions fondamentales de l'enregistrement au cours de son histoire. D. L. Lemahieu écrit au sujet du gramophone en Grande-Bretagne :

Toutefois, l'espoir d'immortalité sur gomme-laque se perdait souvent dans la rotation continue et souvent extraordinairement rapide des disques. Pour la culture commerciale, les prodiges de cette nouvelle technologie résidaient non pas dans la conservation historique mais dans la production en série. [...] Les disques populaires étaient devenus presque aussi transitoires sur le marché que les sons éphémères qu'ils préservent. De plus, une rotation élevée dans un marché en constante

évolution a engendré un manque d'intérêt, voire un mépris pour les technologies plus anciennes, plus primitives et pour leurs dérivés généralement moins élaborés. En l'espace de quelques générations, des enregistrements produits par centaines de milliers sont devenus des articles rares. Un grand nombre d'entre eux ont été complètement perdus⁸.

L'enregistrement sonore a donc favorisé à la fois l'éphémère et la permanence dans la vie auditive d'une culture. Dans la mesure où nous pouvons affirmer qu'il favorisait la permanence, l'enregistrement sonore a également contribué à accélérer le rythme de la mode et du renouvellement de la musique populaire. « Des chansons qui, il y a quelques générations, seraient demeurées populaires pendant des dizaines d'années, connaissent aujourd'hui le succès et disparaissent en l'espace d'un an, voire de quelques mois⁹ ». La classification de base des enregistrements comme objets éphémères demeure inchangée, les collections de disques continuent d'être négligées, jetées et, parfois, remises en circulation¹⁰.

À cet égard, les enregistrements sonores sont devenus des objets de consommation typiques. La fluctuation de leur valeur commerciale et historique dépend de leur élimination et de leur disparition massives. Dans son ouvrage d'un grand intérêt, *Rubbish Theory*, Michael Thompson définit le cycle de vie d'objets modernes similaires. L'auteur fait valoir que les objets éphémères de grande série commencent leur vie avec une valeur économique relativement stable, qui diminue au fur et à mesure qu'ils perdent l'éclat de nouveauté et qu'ils deviennent de plus en plus communs et accessibles. L'objet perd progressivement sa valeur jusqu'au moment où il ne vaut plus rien et que généralement il est mis au rebut. Une fois l'objet devenu relativement rare — à travers ce processus de dévaluation et de mise au rebut — il sera prisé par les collectionneurs pour sa singularité ou sa rareté. Thompson s'intéresse aux demeures anciennes, aux souvenirs de l'époque victorienne, à l'emballage de vente et à toute une gamme de babioles en raison du lien entre leur valeur symbolique et économique. Sa thèse peut également s'appliquer au flux et reflux de la valeur culturelle des enregistrements sonores, qui sont souvent négligés par leurs propriétaires. Trop aimés, les enregistrements analogiques risquent la dégradation et la destruction à force d'usage répété. De toute façon, pour tout ce qu'on dit sur la permanence, les carrières des enregistrements individuels ont présenté les mêmes caractéristiques que celles des objets éphémères pour la plus grande part de l'histoire de la technologie sonore.

Il en va de même pour les archives des enregistrements sonores. Les premières archives ont été établies à des fins non pas documentaires, mais résolument commerciales, c'est-à-dire garder le prototype d'un produit à portée de main. Une fois ce besoin disparu, les archives n'avaient plus raison d'être. Le plus important fonds d'archives des premiers enregistrements sonores date de la création des grandes maisons de disques. Par exemple, la Columbia Phonograph Company, fondée en 1889, entreprend l'archivage de ses enregistrements dès 1890¹¹. Grâce à la production en série, la conservation de l'enregistrement original permettait la réédition de disques populaires. Mais la valeur des archives d'une entreprise était tributaire de la valeur de l'entreprise. À partir d'un certain point, aucune raison n'obligeait les entreprises à conserver des enregistrements dénués de potentiel commercial. Si l'entreprise fermait ses portes, les archives disparaissaient et les enregistrements étaient conservés davantage par accident que par dessein. Par exemple, Oliver Read et Walter Welch font état d'une cache d'enregistrements Bettini particulièrement « prometteuse » découverte en 1952 dans une grange près de Syracuse, dans l'État de New York¹². À l'époque, il y avait des dizaines d'années que Bettini avait cessé ses activités. C'est un fait plutôt commun dans l'histoire de l'enregistrement sonore. Tout comme les enregistrements, des archives et des collections entières peuvent disparaître.

Vu sous cet angle, il apparaît évident que la rareté est une condition fondamentale de possibilité de l'historicité, mais que la rareté doit être créée à partir d'une situation d'abondance. Lorsque l'Histoire ne lutte pas contre la perte, elle doit lutter contre l'abondance. C'est-à-dire qu'un grand nombre d'enregistrements doivent être perdus afin que quelques-uns d'entre eux puissent être « retrouvés ». La question d'abondance préoccupe actuellement beaucoup d'archivistes. De prime abord, il semble que nous amorçons une nouvelle ère d'abondance dans l'histoire de l'enregistrement sonore. Plus de 40 000 albums paraissent chaque année, partout dans le monde, et à tous les mois plus de 1,5 milliard de fichiers musicaux sont échangés sur Internet. Avec l'avènement de l'enregistrement numérique, on pourrait croire que les enregistrements sont plus nombreux que jamais et qu'il est plus difficile que jamais de « perdre » des enregistrements. Au contraire, c'est leur omniprésence qui est devenue le centre d'intérêt. La popularité croissante des mp3 en 1999-2000 a incité les auteurs à avancer l'idée d'Internet en tant que « jukebox céleste » où tous les enregistrements jamais produits seraient accessibles à n'importe qui, n'importe quand, n'importe où¹³. Si cette abondance imaginaire d'enregistrements continue d'être un argument de vente

pour les services mp3 en ligne, elle soulève également de nouvelles questions sur la sélectivité et l'indexation. Après tout, personne ne serait en mesure d'écouter ne serait-ce qu'une fraction significative de tous les enregistrements produits à ce jour.

À de nombreux égards, l'enregistrement numérique suscite les mêmes réactions que l'avènement de l'enregistrement sonore il y a cent ans. Les gens se réjouissent de la possibilité de conserver, de cataloguer et de rendre accessible toute la musique du monde, tout le son enregistré du monde. En même temps, ils déplorent le passage du temps et la disparition inéluctable du matériel disponible. En établissant un parallèle entre le début du xx^e siècle et notre époque, en brouillant délibérément les deux périodes, Mike Featherstone écrit : « Il y a aussi le sens d'une culture de consommation en expansion et la genèse des villes mondiales qui mène à la globalisation de la culture et à l'accroissement du volume de la production et de la reproduction culturelles au-delà de notre capacité d'inscrire les divers objets, images et fragments culturels à l'intérieur d'un cadre qui nous permet de la comprendre¹⁴. » Pour Featherstone, les torrents de médias suggèrent en fin de compte « l'incapacité de la culture subjective à composer efficacement avec le problème de la sélectivité...¹⁵ »

Plutôt que d'envisager les archives comme un lieu précis où nous déposons dossiers, documents, photographies, films, vidéos et menus supports sur lesquels la culture est inscrite, devrait-on reculer les murs des archives pour entourer le monde de tous les jours ? Si toute chose peut avoir une importance potentielle, la fièvre de l'archivage ne devrait-elle pas prévoir de tout enregistrer et de tout documenter en vue d'une utilité éventuelle ? Le problème devient donc non pas ce qu'on doit inclure dans les archives, mais plutôt ce qu'on ose exclure¹⁶.

Selon Featherstone, pour les collectionneurs le cœur du problème tient à l'abondance des objets à collectionner et à l'absence de notion, ou de convention, de ce qui devrait être collectionné. Les critères actuels pour la sélection des archives sont pour le moins lacunaires. Par exemple, les lignes directrices pour la conservation du patrimoine numérique de la Bibliothèque nationale de l'Australie sont extrêmement vagues. Elles suggèrent simplement que les institutions doivent conserver les matériaux en fonction de leur capacité à « appuyer la mission de l'organisme qui assume la responsabilité de leur conservation »; les coûts futurs associés à la conservation étant imprévisi-

bles, il serait « irresponsable » de refuser des matériaux qui sont difficiles à conserver; et, en dernier lieu, certains objets-types éphémères doivent être inclus à des matériaux ayant une importance manifeste aujourd'hui¹⁷. Le problème avec cette approche, comme avec toute sélection des archives, c'est qu'elle n'est d'aucune façon à l'épreuve du futur. Il se peut que les valeurs qui guident actuellement la collection des archives ne servent pas les usagers futurs du même matériau — ce fut très certainement le cas par le passé. Ajoutez à cela les incessantes permutations des formats d'enregistrement, les mises à jour des logiciels et les systèmes référence qualité, et même les décisions les plus élémentaires en matière de conservation deviennent extrêmement complexes.

Les spécialistes des archives s'attendent également à ce que la conservation des enregistrements sonores numériques nécessitera *davantage* de ressources que la conservation des enregistrements analogues. Les dépenses supplémentaires ne sont pas associées au stockage numérique (son coût étant en baisse), mais plutôt à ce qui l'accompagne : reproduction et sauvegarde, frais de maintien de l'équipement approprié et l'expertise requise pour « lire » les fichiers numériques peu importe leur format et tout autre aspect de l'infrastructure et de l'entretien¹⁸. Malgré l'absence de données fiables, la durée de vie estimative des médias numériques est relativement faible. Les disques durs inactifs font défaut en l'espace de quelques années et la durée de vie des cédéroms fait l'objet d'un débat international. Même les prévisions les plus optimistes de la durée de vie des disques compacts sont relativement brèves selon les normes d'archivage. Selon une lettre de publicité de l'éditeur de logiciel Roxio (qui fabrique des produits de gravure de CD et de DVD) la durée de vie d'un disque compact varie entre 70 et 200 ans¹⁹. Un rapport publié en 1996 par Paul Conway, bibliothécaire conservateur à Yale, affirme que la durabilité des médias enregistrés a diminué au cours de l'histoire du texte enregistré²⁰. Bien qu'il s'intéresse surtout aux documents écrits, le raisonnement de Conway tient également pour les enregistrements sonores : un disque en zinc ou en gomme-laque Berliner sera probablement en état d'être lu beaucoup plus longtemps qu'un disque compact. Outre les questions matérielles associées à la dégradation des médias numériques, diverses autres forces font obstacle à la conservation. En tête de liste, il y a la gestion des droits numériques (GDN) — appellation générique des algorithmes de protection contre la copie, intégrés aux fichiers numériques. La GDN peut limiter le nombre de copies d'un même fichier ou l'éventail de médias sur lesquels un fichier peut être lu (par

exemple, certains disques compacts sont actuellement mis en marché avec un système GDN qui en empêche la lecture sur ordinateur). Cette restriction est particulièrement problématique dans le cas de la conservation, tous les enregistrements sonores d'archives étant, tôt ou tard, « restructurés » en raison de la vitesse à laquelle les enregistrements se dégradent²¹. En empêchant leur copie et leur transfert à de nouveaux formats, la GDN rend impossible la récupération ou la conservation des fichiers numériques au-delà de la durée de vie de leurs formats originaux, et au-delà de la durée de vie des entreprises qui contrôlent la GDN encodée dans leurs enregistrements. La durée de vie d'un enregistrement encodé se mesure en années, peut-être en décennies, mais non en siècles.

Bien que la technologie numérique permette de transférer et de stocker les enregistrements avec une facilité sans précédent, l'état d'abondance actuel tient davantage de l'illusion. Si les premiers enregistrements étaient destinés à devenir des enregistrements *perdus*, les enregistrements numériques vont dans la même direction mais plus rapidement et par à-coups. Là où un disque ou une bande magnétique endommagés peuvent fournir un minimum de renseignements — il est possible d'écouter un vieil enregistrement à travers des vagues, des souffles et des grésillements d'une aiguille qui traverse les sillons endommagés —, les données numériques ont un seuil d'intelligibilité phonique plus radical. Un moment le fichier est intelligible, un instant plus tard sa dégradation devient manifeste et il est illisible. Autrement dit, les fichiers numériques ne vieillissent pas bien. Là où les enregistrements analogiques s'évanouissent progressivement, les enregistrements numériques disparaissent du jour au lendemain.

En fait, nous pouvons aller jusqu'à affirmer que ce qui rend les enregistrements numériques si conviviaux, si portables et si facilement stockables c'est précisément leur caractère éphémère. Il serait erroné de comparer les médias numériques aux médias analogiques pour avancer que le numérique « dématérialise » le son enregistré. Cela dit, la forme numérique investit le son enregistré d'une matérialité autre : plus fugace, plus fragile, plus facilement adaptée aux visées commerciales immédiates de ses producteurs, et davantage préparée à sa propre obsolescence et disparition. Un nombre sans précédent d'enregistrements seront disponibles et un nombre sans précédent seront perdus. La métaphore du « jukebox céleste » est peut-être celle qui décrit le mieux l'avenir des enregistrements perdus. Quelques étoiles scintillent dans le ciel, de la Terre, à l'œil nu, elle nous apparaissent regroupées, alors qu'elles sont séparées par de vastes étendues quasi impondérables de néant.

Notes

1. Pour une discussion plus approfondie de l'évolution de l'enregistrement sonore, voir le chapitre 4 de Jonathan Sterne, *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham, Duke University Press, 2003.
2. « A Wonderful Invention—Speech Capable of Indefinite Repetition from Automatic Records », *Scientific American*, 17 novembre 1877, p. 304. Voir également « Voices of the Dead », *Phonoscope*, vol. 1, n° 1, 15 novembre 1896, p. 1.
3. Alexander Graham Bell, tapuscrit d'un extrait de *Laboratory Note Books* (le dimanche 22 janvier 1888), AGB, boîte 256, dossier « Phonograph-Smithsonian ».
4. *Le Petit Robert dictionnaire de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2004; James R. Smart, « Emile Berliner and Nineteenth-Century Disc Recordings », *Quarterly Journal of the Library of Congress*, vol. 37, n° 3-4, 1980, p. 424.
5. *Ibid.*
6. *Ibid.*, p. 422.
7. Pour des critiques de la transparence en matière d'enregistrement sonore, voir Rick Altman, (sous la dir. de), *Sound Theory/Sound Practice*, New York, Routledge, 1992; Philip Auslander, *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, New York, Routledge, 1999; James Lastra, *Sound Technology and American Cinema: Perception, Representation, Modernity*, New York, Columbia University Press, 2000; Jonathan Sterne, *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham, Duke University Press, 2003; Alan Williams, « Is Sound Recording Like a Language? », *Yale French Studies*, n° 60-61, 1980.
8. D. L. Lemahieu, *A Culture for Democracy: Mass Communication and the Cultivated Mind in Britain Between the Wars*, Oxford, Clarendon Press, 1988, p. 89.
9. *Ibid.*
10. Charles Keil et Steven Feld, *Music Grooves*, Chicago, University of Chicago Press, 1996; Will Straw, « Exhausted Commodities: The Material Culture of Music », *Canadian Journal of Communication*, vol. 25, n° 1, 2000.
11. Oliver Read et Walter L. Welch, *From Tinfoil to Stereo: Evolution of the Phonograph*, New York, Herbert W. Sams, 1976, p. 40-41; Kay Kaufman Shulem, « Recording Technology, the Record Industry and Ethnomusicological Scholarship », *Comparative Musicology and the Anthropology of Music*, Bruno Nettl et Philip V. Bohlmann (sous la dir. de), Chicago, University of Chicago Press, 1991, p. 282.
12. Read et Welch, *op. cit.*, p. 76.
13. Voir, par exemple, Jenelle Brown, *The Jukebox Manifesto*, (2000), site visité le 12 décembre 2005, <http://www.salon.com/tech/feature/2000/11/13/jukebox/>
14. Mike Featherstone, « Archiving Cultures », *British Journal of Sociology*, vol. 51, n° 1, 2000, p. 163.
15. *Ibid.* p. 162.
16. *Ibid.* p. 170.
17. National Library of Australia, « Guidelines for the Preservation of Digital Heritage », UNESCO Information Society Division, 2003, p. 71-72.
18. Voir Kelly Russell, « Why Can't We Preserve Everything? », St. Pancras, Cedars Project, 1999.
19. Bob Starrett, *Do Compact Discs Degrade?*, (2000), site visité le 12 décembre 2005, <http://www.roxio.com/en/support/discs/dodiscsdegrade>
20. Paul Conway, *Preservation in the Digital World*, (1996), site visité le 12 décembre 2005, <http://www.clir.org/pubs/reports/conway2>
21. Samuel Brylawski, « Preservation of Digitally Recorded Sound », *Building a National Strategy for Preservation: Issues in Digital Media Archiving*, Council on Library and Information Resources and the Library of Congress, Washington, D. C., Council on Library and Information Resources and the Library of Congress, 2002.

BIOGRAPHICAL NOTES

Nicole Gingras resides in Montreal. An author and curator, she has been associated since 1983 with various museums, galleries and festivals both in Canada and abroad. She is particularly interested in photography and in certain experimental practices in film, video, Web and sound art. In 1996, she set up a publishing house devoted to the production of monographs, artists' books and CDs from Quebec. Following a residency at Artexte Information Centre, she edited the anthology *Sound in Contemporary Canadian Art* and the accompanying CD, both published in 2003. She is the Visiting Curator of Contemporary Art at the Leonard & Bina Ellen Art Gallery of Concordia University for 2005-2006.

Rober Racine lives in Montreal. A visual artist, musician and writer, he is also renowned for art performances such as the first interpretation of Erik Satie's *Vexations*, a score of 152 notes repeated without interruption 840 times over a period of more than 14 hours on the piano. His sound and visual practice focuses on words and writing. He uses the French dictionary as raw material and has exhibited his *Terrain du dictionnaire A / Z* and *Pages-Miroirs* in Canada and abroad, and has made *La Musique des mots*, available on CD. He is the author of a narrative, *Le Dictionnaire*, and of several novels including *Le Mal de Vienne*, *Là-bas tout près* and *L'Ombre de la terre*. He is represented by Galerie René Blouin in Montréal.

Jonathan Sterne was born in the United States but currently lives in Montreal, where he teaches at McGill University. Sterne studies the connections between the history of sound and the broad features of modernity. As its name suggests, *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction* (Duke, 2003), his most recent book, explores the cultural origins of modern reproduction technologies (telephone, radio, gramophone and microphone). He has also written extensively on media and the politics of culture. His next book is tentatively titled *MP3: The Meaning of a Format*. He is also an editor of *Bad Subjects: Political Education for Everyday Life* one of the longest running publications on the Internet.

Péter Sülyi lives in Solymar, Hungary. Originally trained as an engineer, he became a scriptwriter and worked with Hungarian television, taking over the artistic direction of the Young Artists' Studio. Sülyi went on from there to make films, some of which were only shown after the break-up of the Soviet bloc. He has also done documentary work and continues to work as a filmmaker.

NOTICES BIOGRAPHIQUES

Nicole Gingras vit à Montréal. Auteure et commissaire d'expositions, elle s'associe, depuis 1983, à divers musées, galeries ou festivals sur la scène nationale et à l'étranger. Elle porte un intérêt particulier à la photographie et à certaines pratiques expérimentales en cinéma, vidéo, art Web et art sonore. En 1996, elle met sur pied une maison d'édition consacrée à la production de monographies et de livres d'artistes québécois ainsi que de disques compacts. À la suite d'une résidence au centre d'information Artexte, elle dirige l'anthologie *Le Son dans l'art contemporain canadien* et le CD qui l'accompagne, publiés en 2003. Elle est Commissaire invitée de l'art contemporain à la Galerie Leonard & Bina Ellen de l'Université Concordia, pour les années 2005 et 2006.

Rober Racine vit à Montréal. Artiste en arts visuels, musicien, écrivain, il a aussi réalisé des performances célèbres, dont la première interprétation des *Vexations* d'Erik Satie, partition de cent cinquante-deux notes, répétée huit cent quarante fois, sans interruption, sur plus de quatorze heures au piano. Son travail sonore et visuel est tourné vers les mots et l'écriture. Il utilise le dictionnaire de la langue française comme matériau et expose au Canada et à l'étranger *Le Terrain du dictionnaire A / Z* ainsi que les *Pages-Miroirs* et diffuse sur CD *La Musique des mots*. Il est l'auteur d'un récit, *Le Dictionnaire*, et de romans, dont *Le Mal de Vienne*, *Là-bas tout près* et *L'Ombre de la terre*. Il est représenté par la Galerie René Blouin, à Montréal.

Jonathan Sterne vit à Montréal où il enseigne à l'Université McGill. Ce chercheur américain a signé plusieurs essais sur la musique, l'histoire du son, les médias et la dimension politique de la culture. Ses travaux retracent les liens entre l'histoire du son et les grandes lignes de la modernité. Son plus récent ouvrage, *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*, publié aux presses de la Duke University en 2003, explore les origines culturelles des technologies modernes de reproduction du son (téléphone, radio, gramophone et microphone). *MP3: The Meaning of a Format* est le titre de son prochain essai, en cours de réalisation. Il est aussi un rédacteur de *Bad Subjects: Political Education for Everyday Life*, l'un des plus anciens magazines diffusés sur Internet.

Péter Sülyi vit à Solymar (Hongrie). Il a une formation d'ingénieur. Devenu scénariste, il travaille à la télévision hongroise où il assumera la direction artistique du Studio des jeunes artistes. Péter Sülyi se consacre ensuite à la réalisation; certains de ses films seront interdits d'antenne jusqu'à l'éclatement du bloc soviétique. Il a réalisé quelques essais documentaires et poursuit son travail de réalisateur.

This publication was realized in conjunction with the two-part project *Tracking the Traces* presented in 2005 and 2006 by curator Nicole Gingras and produced by the Leonard & Bina Ellen Art Gallery of Concordia University. Financial support was provided by the Canada Council for the Arts and the Iris Westerberg Stern Programming Fund.

Edith Dekyndt's visit to Montreal was made possible by the Commissariat général aux Relations internationales de la Communauté française de Belgique and the Délégation Wallonie-Bruxelles au Québec while the visit of Leif Elggren and Carl Michael von Hausswolff received the support of the Embassy of Sweden.

Tracking the Traces: 2 March to 9 April 2005

Tracking the Traces 2: 27 April to 3 June 2006

Cet ouvrage a été réalisé dans le cadre du projet en deux temps *Tracer, Retracer* présenté en 2005 et 2006 par la commissaire Nicole Gingras et produit par la Galerie Leonard & Bina Ellen de l'Université Concordia. Il a reçu l'appui financier du Conseil des Arts du Canada et du Fonds pour la programmation Iris Westerberg Stern.

La présence à Montréal d'Edith Dekyndt a bénéficié de l'appui du Commissariat général aux Relations internationales de la Communauté française de Belgique et de la Délégation Wallonie-Bruxelles au Québec; alors que Leif Elggren et Carl Michael von Hausswolff ont reçu l'appui de l'Ambassade de Suède pour leur séjour à Montréal.

Tracer, Retracer: 2 mars au 9 avril 2005

Tracer, Retracer 2: 27 avril au 3 juin 2006

Publication

Editor/Direction: Nicole Gingras

Essays/Essais: Nicole Gingras, Rober Racine, Jonathan Sterne

English Translation/Traduction vers l'anglais: Michael Bailey, Donald McGrath

French Translation/Traduction vers le français: Lucie Chevalier, Denis Lessard, Colette Tougas

Text Editing/Révision linguistique: Marie-Nicole Cimon, Micheline Dussault, Denis Lessard, Paddy O'Brien

Proofreading/Correction d'épreuves: Marie-Nicole Cimon, Micheline Dussault, Nicole Gingras, Lina Shoumarova, Michèle Thériault

Photography/Photographie: AV-arkki (p. 33), Edith Dekyndt (p. 30, 52), Luigi Disenza (p. 19, 23), Leif Elggren (53), Denis Farley (p. 17, 19, 26, 41, 42, 44, 45, 46), Eric Mattson (p. 21, 22, 39, 44), Ian Murray (p. 20), Erik Pauser (p. 32), Dominique Petitgand (p. 43), Richard-Max Tremblay (p. 36), Archives Friedrich Jürgenson, ZKM (Karlsruhe) + Fondation Friedrich Jürgenson (Stockholm) (p. 26, 48)

Design/Conception graphique: Associés libres, Montréal

Printing/Impression: Marquis Imprimeur inc.

Galerie Leonard & Bina Ellen Art Gallery

Direction: Michèle Thériault

Collections: Nathalie Garneau, Max Stern Curator/Conservatrice
Max Stern

Education and Public Programmes/Programmes publics et éducatifs: Marie-Hélène Lemaire

Exhibition Coordination/Coordination des expositions: Jo-Anne Balcaen

Technical Supervision/Direction technique: Luigi Disenza

Communications: Sarah Frost

Administration/Secrétariat: Rosette Elkeslassi

Galerie Leonard & Bina Ellen Art Gallery

Université Concordia University

1400, boul. de Maisonneuve Ouest, LB 165

Montréal (Québec) Canada

H3G 1M8

ellengallery.concordia.ca

ISBN 2-920394-71-1

All rights reserved/Tous droits réservés

Printed in Canada/Imprimé au Canada

© Galerie Leonard & Bina Ellen Art Gallery, Nicole Gingras, Rober Racine, Jonathan Sterne + Péter Sülyi

Legal Deposit/Dépôt légal

Bibliothèque nationale du Québec +

Bibliothèque nationale du Canada, 2006

Distribution

ABC livres d'art Canada/ABC Art Books Canada

info@ABCartbookscanada.com



Concordia

www.concordia.ca