

Sculpter l'imaginaire
Un entretien avec Raymond Gervais
Sculpting the Imagination
An Interview with Raymond Gervais

André-Louis Paré

Numéro 58, hiver 2001–2002

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/9342ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (imprimé)

1923-2551 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Paré, A.-L. (2001). Sculpter l'imaginaire : un entretien avec Raymond Gervais / Sculpting the Imagination: An Interview with Raymond Gervais. *Espace Sculpture*, (58), 7–15.

SCULPTER L'IMAGINAIRE

SCULPTING THE IMAGINATION

→ A.-L. P. Au printemps 2001, le centre de diffusion de la photographie actuelle Dazibao vous a donné « carte grise ». À partir de cette invitation, vous avez élaboré une exposition qui conjugue photographie et phonographie, d'où le titre Phono Photo¹. Peut-on dire alors que cette exposition est une sorte d'extension à votre propre travail ?

R. G. Tout à fait, et dans un autre contexte j'aurais pu tout aussi bien faire une exposition sur le thème de la phono-sculpture, par exemple. La phonographie, c'est vaste, inépuisable. On pourrait ainsi reprendre

UN ENTRETIEN AVEC AN INTERVIEW WITH RAYMOND GERVAIS

certain éléments de l'exposition à Dazibao et les interroger en fonction de la sculpture. Quels liens pourrait entretenir, par exemple, un train avec la sculpture ? La mer est-elle une sculpture sonore ? (La nature ne fait pas d'art, mais nous, oui, et tel Fluxus, on pourrait bien décider de « signer la mer », sinon un volcan...) Le pet enregistré de Marclay pourrait-il être vu comme une sculpture d'air ? Le magnétophone sur un trépied de caméra de Rober Racine ou les lettres qui se décalent ou se brouillent sur fond de miroir de Richard-Max Tremblay pourraient aussi être lus comme participant de la sculpture. L'idée de phono-sculpture implique la notion de sculpture sonore, une catégorie qui existe déjà en art avec des gens comme Tinguely, les frères Baschet, Duchamp, Beuys, Bertoia, Jones, Morris, Jean-Pierre Gauthier ici, et beaucoup d'autres. Jean Cocteau en avait eu l'intuition autrefois lorsqu'il avait exprimé le désir d'entendre la musique des guitares de Picasso. Il y a aussi Nam June Paik qui a réalisé des sculptures sonores interactives à partir de disques et de tourne-disques — qu'on a pu voir d'ailleurs et expérimenter à l'exposition *Broken Music*, au Musée d'art contemporain de Montréal en 1990. Le tourne-disque peut déjà, au départ, tel quel, être envisagé comme une « sculpture ». Certaines pochettes de disques sont des objets tridimensionnels singuliers. D'autres reproduisent parfois des sculptures en photos ; certains sculpteurs sont aussi musiciens, bref, c'est une problématique qui pourrait donner lieu à une exposition très intéressante, je crois.

A.-L. P. In the spring of 2001, the contemporary photography exhibition centre Dazibao gave you "carte grise." With this invitation, you curated an exhibition combining photography and phonography, hence the title Phono Photo.¹ Is this exhibition an extension of your own work?

R. G. Absolutely, and in another context I could just as well have organized an exhibition on the theme of phono-sculpture, for example. Phonography is vast and inexhaustible. You could also take certain elements from the Dazibao exhibition and examine them in relation to sculpture. What connections, for example, could a train have with sculpture? Is the sea a sound sculpture? (Nature doesn't make art, we do, and like Fluxus, we might just as well decide to "sign the sea," or a volcano) Could the fart Marclay recorded be viewed as an air sculpture? The tape recorder on Robert Racine's camera tripod or the letters that shift and blur on Richard-Max Tremblay's mirror could also be read as sculpture. The idea of phono-sculpture implies the notion of sound sculpture, a category that already exists for people like Tinguely, the Baschet brothers, Duchamp, Beuys, Bertoia, Jones, Morris, Jean-Pierre Gauthier here, and many more. Jean Cocteau already had this intuition when he expressed the desire to hear the music from Picasso's guitars. There is also Nam June Paik who produced interactive sound sculptures with records and record players — they were exhibited in *Broken Music* at the Musée d'art contemporain de Montréal in 1990. One can see the record player itself as a "sculpture." Some record jackets are remarkable three-dimensional objects,

sometimes with photographs of sculpture on them; some sculp-



RAYMOND GERVAIS,
Via Caruso (avec
Helen Keller), 1998.
Détail. Photo et
découpe.
Env. 60 x 80 cm.
Photo : Emmanuel
Eymard.

Vous faites vous-même des installations, des performances et vous écrivez. Comment vous définissez-vous par rapport à la sculpture ?

Je me vois un peu comme un sculpteur conceptuel. Je n'interviens pas ou peu sur les matériaux que j'utilise. C'est la situation que je « sculpte », le contexte que je moule, cisèle, mets en forme. Je sculpte l'idée dans l'œuvre. L'œuvre elle-même cependant, la résultante de ce processus de travail, est bien concrète et visible. L'imaginaire a besoin d'un support tangible pour se manifester, pour agir : une affiche, une pochette, un livret-partition...

Comme objets, les disques dans leur version vinyle ou laser ainsi que les appareils qui permettent de les écouter, tel le tourne-disque, sont depuis les tout débuts de votre production les supports visuels et sonores qui sont au centre de vos propositions. Comment ces objets de la culture populaire se sont-ils imposés à vous sur le plan conceptuel ?

Comme vous le soulignez, le disque et le tourne-disque sont des objets de culture populaire. Ils ont graduellement supplanté le piano dans les maisons, après la Deuxième Guerre mondiale, pour s'allier à la radio et initier une toute nouvelle culture acoustique en Occident. À l'adolescence, j'ai tout de suite saisi que le tourne-disque ouvrait des portes sur l'imaginaire et permettait de mettre à distance une certaine réalité ou quotidienneté. Le disque était un divertissement, mais aussi une porte ouverte sur le rêve, l'étrange, le merveilleux, un stimulant pour l'imagination, pour l'intelligence, un objet textuel, visuel et sonore avec un potentiel poétique sans équivalent auparavant. Marshall McLuhan a écrit en 1964 que « le phonographe est un music-hall imaginaire² ». Par affinité, via les collections de disques, des groupes se sont formés. On pouvait appartenir à un club, à une famille phonographique, échanger des idées, partager des goûts, avoir du plaisir comme auditeur, évoluer comme personne... À cet égard, ma rencontre, en 1964, avec un grand collectionneur de

disques, Michel Décarie, s'est avérée déterminante. Le disque est comme un livre, à sa façon, et il y avait peu de livres chez moi, à la maison. Le disque a donc pris la place du livre. C'est devenu très important pour moi, le disque, comme objet de culture qui aide, notamment, à fonder son identité. La situation était semblable pour beaucoup de monde, qu'on soit artiste en devenant ou pas. Ça n'explique donc pas pourquoi j'ai tant eu recours au tourne-disque dans mon travail si ce n'est que, par la suite, d'une manière professionnelle, j'ai littéralement baigné dans les disques pendant quelques années. En 1968, j'ai travaillé pour un distributeur de disques à dresser des inventaires et à remplir des commandes à longueur de semaine — c'est l'année où le fameux disque de John Lennon et Yoko Ono posant nus sur la pochette avait créé un véritable scandale. À l'heure du dîner, au sous-sol, on jouait souvent au hockey ou au frisbee avec les disques... Puis de 1969 à 1971, j'ai géré un entrepôt de disques, le Warehouse, rue Sainte-Catherine, au coin de Crescent, dans un troisième étage. Ce fut, je crois, le premier magasin de disques spécialisé en jazz à Montréal. Il y avait là des milliers de disques de jazz, neufs ou « discontinués » (on ne vendait pas encore d'usagés à Montréal, à l'époque). Des rangées de bacs pleins donc, dans l'espace et, tout

tors are also musicians. In short, I think the subject can make an interesting exhibition.

You make installations and performances, and you write. How do you define your relationship to sculpture?

I see myself as a kind of conceptual sculptor. I intervene very little or not at all on the materials I use. It's the situation that I "sculpt," the context that I mould, carve and form. I sculpt the idea in the work. The result of this process is very visible. The imaginary needs a tangible support to manifest itself, to spring from: a poster, a record jacket, a verbal score . . .

As objects, vinyl records and laser disks, and the devices for playing them, like turntables, have been the main visual and audio material for your work since the beginning. How have these popular cultural objects become essential to you conceptually?

As you point out, the record and the record player are objects of pop-



RAYMOND GERVAIS, *Via Caruso (avec Helen Keller)*, 1998. Détail. Photo et découpe. Env. 60 x 80 cm. Photo : Emmanuel Eymard.

RAYMOND GERVAIS, *Marcel Duchamp respire*, 1997. Disque imaginaire. Boîtier d'un « disque compact imaginaire » / CD Box "imaginary disk". 12,44 x 14 cm. Photo : Richard-Max Tremblay.

RAYMOND GERVAIS, *Constantin Brancusi violon*, 1995. Disque imaginaire. Boîtier d'un « disque compact imaginaire » / CD Box "imaginary disk". 12,44 x 14 cm. Photo : Richard-Max Tremblay.

ular culture. They gradually supplanted the piano in homes after the Second World War and, along with radio, introduced a completely new audio culture in the West. As a teenager, I quickly realized that the record player sparked the imagination and helped distance oneself from a certain reality or everyday life. Records were a form of entertainment, but also a doorway to dreams, to the unknown, to the fantastic, a stimulation for the imagination and the intelligence, a textual, visual, and aural object with unprecedented poetic potential. In 1964, Marshall McLuhan wrote, "the phonograph is an imaginary music-hall."² Groups were formed through collecting records. You could belong to a club, a phonographic family, exchange ideas, share tastes, take pleasure in listening, develop as a person. In this respect, my encounter in 1964 with the great record collector, Michel Décarie, was a decisive factor. A record is like a book in a way, and there weren't many books at home. I had records instead of books. They became very important to me, the record as a cultural object helps one establish an identity. The situation was similar for many, whether one was a potential artist or not. This doesn't explain why I have used the record player so much in my work. Perhaps it's because I was surrounded by records professionally for a

autour, aux murs, des étagères également remplies de vinyles — une plus petite section était consacrée à la musique classique et une autre aux musiques traditionnelles. Le disque compact n'existait pas encore et la cassette (apparue sur le marché vers 1964-1965 environ) n'y occupait aucune place. Des collectionneurs, des musiciens, des artistes venaient fouiller dans ces bacs à trésors. Je passais mes journées à écouter des disques, et le soir aussi, à la maison, parfois même toute la nuit. J'étais un véritable « drogué de disques » (et de musique en direct aussi) : beaucoup de jazz mais également Varèse, Cage, Ives, Bartok, Takemitsu, la musique indienne, africaine, électronique, etc. Un tel magasin ne pouvait durer longtemps à Montréal et il ferma ses portes à l'été de 1971. J'ai ensuite vendu ma collection de disques et voyagé durant six mois au Moyen-Orient et en Asie, rompant abruptement avec mes habitudes frénétiques d'écoute. Lorsque je me suis impliqué à temps plein dans la pratique artistique, en 1973 (entre autres, comme membre de l'atelier de musique expérimentale avec Yves Bouliane, Robert Lepage et Michel

Di Torre), le disque était devenu un outil de travail et de référence indispensable. J'organisais des concerts, j'écrivais sur la musique, je jouais du saxophone au sein d'un trio-maison ; des disques permettaient d'alimenter cette activité sans constituer des objets de collection pour autant. C'est à cette époque que j'ai rencontré Jean Papineau qui travaillait dans un magasin de disques, *l'Alternatif*, rue Saint-Denis à Montréal, et se passionnait lui aussi pour toutes sortes de musiques, dont l'avant-garde, soit : Schoenberg, Cage, Reich, etc. En 1975, lorsque j'ai réalisé au Vidéographe un premier vidéo d'artiste, j'ai demandé à Jean de participer à une séquence circulaire où nous évoquions, par nos actions — moi à la clarinette basse au centre et Jean comme tête de lecture à la percussion, en périphérie — le mode même de fonctionnement d'un tourne-disque. L'année suivante, mon installation *12 + 1* = pour treize

tourne-disques automatiques était dédiée à Jean. C'est la rencontre de deux disquaires qui a lieu, si on veut, au sein de cette pièce, un philosophe et un artiste qui dialoguent à partir de musiques figées dans le vinyle mais libérées, en quelque sorte, par l'interaction simultanée des treize tourne-disques entre eux, et donc recrées autrement. En y réfléchissant maintenant, après coup, je constate que c'est naturellement et sans stratégie particulière que j'en suis venu à utiliser le tourne-disque dans mon travail, comme si cela allait de soi.

En 1975, les artistes présentant des œuvres sonores au Québec étaient plutôt rares. Ne faisiez-vous pas à ce moment-là figure de pionnier ?

Personnellement, je ne me considère pas comme un pionnier. Il y a quand même une histoire des musiques d'artistes au XX^e siècle (Russolo, Duchamp, Dubuffet...). On les connaît beaucoup mieux maintenant alors qu'au début des années soixante-dix, on possédait ici très peu d'informations ou de livres à ce sujet, et encore moins de disques. Ursula Block et Michel Glasmeier ont bien documenté cette histoire des disques d'artistes dans le catalogue d'exposition *Broken Music* cité plus haut³. Lorsqu'en 1961, Pierre Mercure présenta à Montréal une « semaine internationale

few years. In 1968, I worked for a record distributor, taking inventory and filling out orders all week long — it was the year of John Lennon and Yoko Ono's famous recording where they posed nude on the cover and created such a scandal. At lunch hour, we often played hockey or frisbee with the records in the basement. Then, from 1969 to 1971, I managed a record store called the Warehouse on Saint Catherine Street at the corner of Crescent on the third floor. I think this was the first record store in Montreal specializing in jazz. There were thousands of new and discontinued jazz recordings (used records weren't sold in Montreal then). Rows of bins filled the space and shelves lined the walls — a little place was given to classical and traditional music. The CD didn't exist yet and we didn't sell tapes (they appeared on the market around 1964-1965). Collectors, musicians and artists came here looking for treasures. I spent my days listening to records and evenings at home as well, even all night sometimes. I was a real "record junkie" (live music as well), jazz mostly, but also Varèse, Cage, Ives, Bartok, Takemitsu, Indian, African, and electronic music, and so on. This kind of store couldn't last long in Montreal: it closed in the summer of 1971. I then sold my record collection and travelled for six months to the Middle East and Asia, abruptly breaking my frenetic listening habits. When I began practising art full time in 1973, (as a member of the atelier de musique expérimentale, with Yves Bouliane, Robert Lepage, and Michel Di Torre) the record became a tool and an indispensable reference. I organized concerts, wrote music and played saxophone in a house trio; records nourished these activities without being collected objects as such. It was then that I met Jean Papineau who worked in the record store *l'Alternatif* on Saint Denis in Montreal. He also had a passion for all kinds of music and the avant-garde, like Schoenberg, Cage, Reich and so on. In 1975, when I made my first video at Vidéographe, I asked Jean to participate in a circular sequence, in which our actions — me on the bass clarinet, in the center, and Jean on percussion, on the side like a head shell — suggested the operations of a record player. The following year, my installation *12 + 1* = for thirteen automated turntables was dedicated to Jean. It's essentially an encounter between two ex-record dealers, a philosopher and an artist, who carry on a dialogue about music frozen in vinyl, but freed somehow, by the simultaneous interaction of the thirteen record players, and so recreated differently. Thinking back on it now, I see that it was quite natural and that I had no particular strategy in using record players in my work, it just happened.

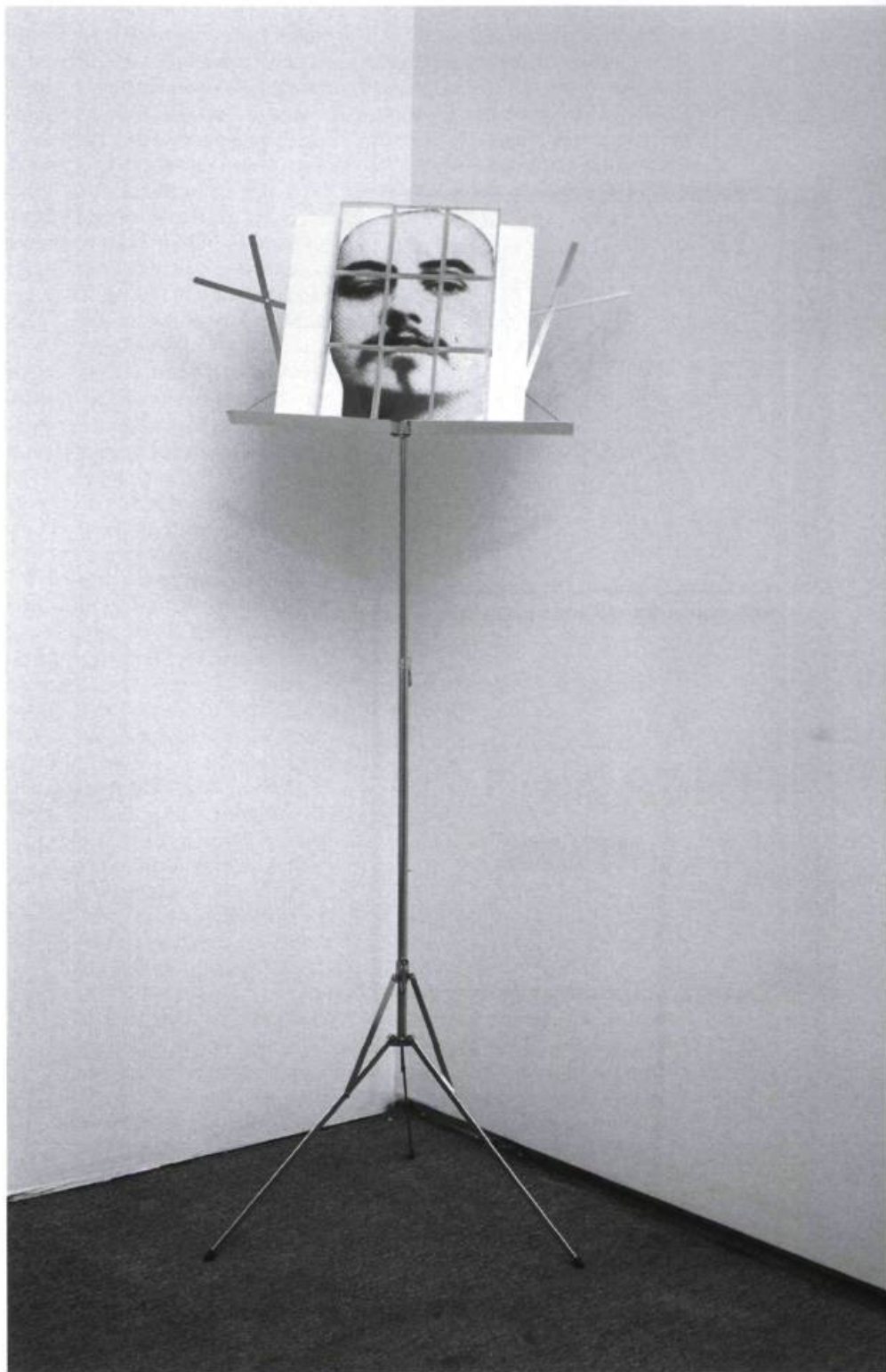
In 1975, artists presenting sound works in Quebec were quite rare. Weren't you a pioneer back then?

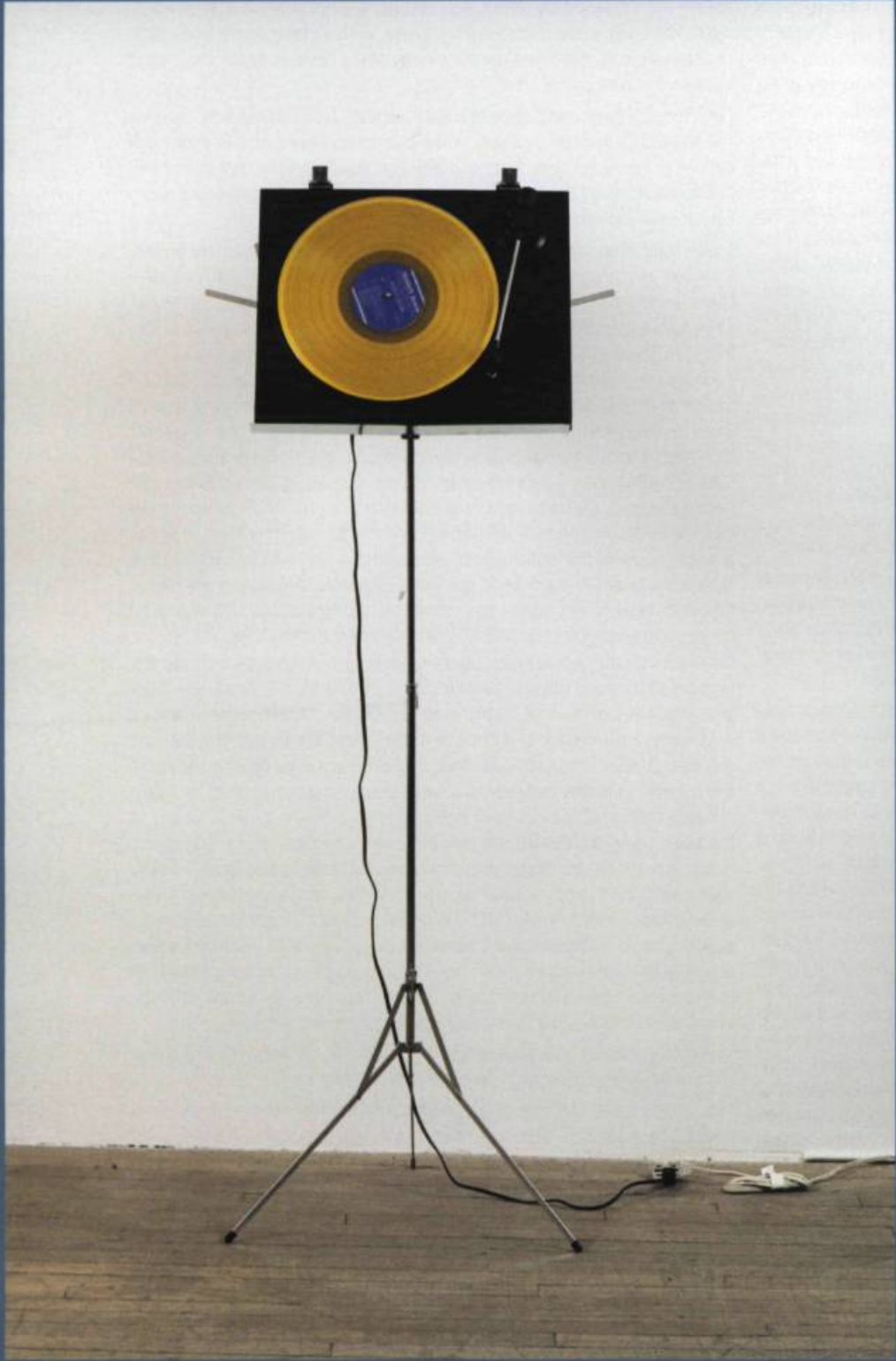
Personally, I don't consider myself a pioneer. There's a history of artists making music in the 20th century (Russolo, Duchamp, Dubuffet). We know much more about it now than we did at the beginning of the 1960s. We had very little information or books on this subject, and even fewer records. Ursula Block and Michel Glasmeier documented this history of artists' recordings very well in the catalogue for *Broken Music*, the exhibition I mentioned before.³ In 1961, when Pierre Mercure presented the "semaine internationale de musique actuelle" in Montreal with John Cage and Yoko Ono (and Varèse, Stockhausen, Kagel, Carpi, Feldman, etc.), I was busy discovering jazz with an uncle who had a passion for the great swing orchestras. I certainly didn't have any idea then that John Cage and Yoko Ono (of Fluxus), and Sun Ra, were performing in Montreal — and all that this implied! I was fifteen and I lived in another world, somewhere between opera and jazz. Armand Vaillancourt, the sculptor, worked with Pierre Mercure to create a sound piece for that festival: *Structure métallique no. 2*. Edgar Varèse's *Le poème électronique* was also played with two of Jean-Paul Mousseau's light sculptures. Later, in 1964, Pierre Mercure was to compose the sound track for Jacques Giraldeau's film, *La forme des choses* (NFB), using recordings of actual sounds made at the site of the first Montreal sculpture symposium. Mercure's friend, the painter Charles Gagnon, also created sound works, as did Richard Lacroix of the group Fusion des arts. Elsewhere in the world and in Quebec, artists had preceded me with respect to sound art. I consider myself part of



RAYMOND GERVAIS, *Sept rue
Cassette (d'après Alfred Jarry)*,
2000. Lutrin, boîtiers-cassette,
photo découpée / Music stand,
cassette boxes, photography.
138 x 57 cm. Espace 204,
Montréal. Photo : Richard-Max
Tremblay.

RAYMOND GERVAIS, *Les couleurs
de la musique ("Millions of
Musicians")*, 2001. Détail. Tourne-
disque sur lutrin et disque 33 tours /
Turntable on music stand and LP
(Millions of Musicians).
138 x 57 cm. Galerie René Blouin.
Photo : Richard-Max Tremblay.





de musique actuelle » avec John Cage et Yoko Ono (de même que Varèse, Stockhausen, Kagel, Carpi, Feldman, etc.), j'étais occupé à découvrir le jazz avec un oncle passionné de grands orchestres swing. J'étais bien loin de soupçonner, à ce moment-là, que John Cage ou Yoko Ono (de Fluxus) se produisaient à Montréal, de même que Sun Ra, et surtout ce que cela impliquait ! J'avais quinze ans et je vivais sur une autre planète, entre l'opéra et le jazz. C'est le sculpteur Armand Vaillancourt qui participa avec Pierre Mercure à la création d'une œuvre sonore à ce festival : *Structure métallique n° 2. Le poème électronique* d'Edgar Varèse fut aussi diffusé avec deux sculptures lumineuses de Jean-Paul Mousseau. Plus tard, en 1964, Pierre Mercure devait composer la trame sonore d'un film de Jacques Giraldeau, *La forme des choses* (ONF), à partir d'enregistrements de sons concrets effectués sur le site même du premier symposium de sculpture de Montréal. Un ami de Mercure, le peintre Charles Gagnon, réalisa lui aussi des œuvres sonores de même que Richard Lacroix du groupe Fusion des arts. Ailleurs dans le monde et au Québec, des artistes m'avaient donc précédé en ce qui concerne l'art sonore. Je m'inscrivis dans la filiation des artistes-musiciens au sens large, dans ce continuum spécifique. Ce n'est pas tant par l'activité que par les outils, les matériaux peut-être, qu'au milieu des années soixante-dix, je faisais bande à part et ce, malgré moi. C'est vrai qu'il n'y avait personne ici, à ma connaissance, qui utilisait en arts visuels le tourne-disque et le disque de façon aussi systématique et assidue. On faisait parfois référence à moi comme étant « l'obsédé du tourne-disque », le « mélomane artiste »... On n'arrivait pas à me situer, ce qui créait parfois un certain malaise. Quant à moi, je n'ai jamais eu de théories préconçues sur ce que je fais, sur le son en général ou l'art sonore. J'apprenais en faisant, comme cela se passe encore aujourd'hui. Sauf que maintenant, avec le recul, je perçois mieux certaines choses, le parcours et les enjeux de ma pratique, la spécificité de mes choix dans le temps. Je ne peux pas me l'expliquer. Je le constate après coup.

Pour l'exposition Phono Photo, vous avez choisi d'exposer les disques et leur pochette sans possibilité d'écoute. Vos dernières installations appartiennent également à cette catégorie. Toutefois, vous n'avez pas toujours privilégié ces œuvres qui donnent à penser le son à travers le silence puisque vous avez également produit plusieurs installations sonores.

C'est exact. De 1976 à 1989 environ, la plupart de mes installations intégraient du son. *12 + 1 =*, évoquée plus haut, est une œuvre type en ce sens, avec ses treize tourne-disques jouant en même temps treize musiques différentes. Le sculpteur Roland Poulin a photographié cette pièce *in situ* en 1976. L'année suivante, pour le catalogue de la manifestation 032303⁴, j'avais rédigé un projet à partir d'une œuvre de Roland Poulin, *7 - 4 - 3*, que j'avais intitulé *Sculpter un espace par le son* (une proposition conceptuelle cherchant à fournir une équivalence sonore à cette sculpture). À l'époque, je n'envisageais pas du tout une œuvre sans son. *Déjà là* (1977), *Où je suis* (1980), *Cap T* (1985), *Henri-Rousseau le tourne-disque et la récréation du monde* (1987), *L'enclos de verre* (1988) et même la première version de *Claude Debussy regarde l'Amérique* présentée à New York en 1989, sont toutes des installations, parmi d'autres, où le son joue un rôle important — *Les concerts de l'imaginaire* en 1986 et *Elementæ Musicæ* en 1987 sont mes premières œuvres silencieuses à propos du son, de la musique. Dans mes pièces audibles, j'ai utilisé des objets producteurs de sons (des métronomes par exemple pour le rythme, des diapasons électroniques pour les sons tenus, des magnétophones...) et, en contrepartie, pour les pièces silencieuses, j'ai eu recours à des objets muets, mais qui évoquent le son, tels un lutrin, un buste de musicien, un instrument de musique, un cylindre, des accessoires : sourdine, mailloche, archet... — on oublie que les premiers disques étaient à l'origine des objets tridimensionnels, des cylindres. On pourrait envisager le métronome, tel quel, comme une petite sculpture sonore, sinon comme un instrument de musique de percussion à part entière⁵. Lorsque Man Ray lui greffe un œil pour son *Objet à détruire* de 1923, il en fait une installation, il lui donne un corps, un regard, il le fait passer du sonore au visuel, au silence. Dans le même ordre d'idées, on pourrait voir le phonographe, le poste de radio ou le magnétophone comme des « sculptures sonores » anonymes, fabriquées en série. Le regard qu'on porte sur un objet le signe d'une certaine façon.

the artist-musician filiation, broadly speaking and in this specific context. It wasn't so much through the activity as by the tools I used, and the materials perhaps, that I stood apart — in spite of myself — in the mid 1970s. It is true that nobody here, to my knowledge, used turntables and records as insistently and systematically in the visual arts. Sometimes people referred to me as being "obsessed with record players," or as the "music-loving artist." One couldn't put a label on me; at times, this created some uneasiness. As for myself, I never had any preconceived theories about what I was doing, about sound in general, or about sound art. I learned by doing, as I still do. Except that now, with hindsight, I can see some things more clearly, such as the course and implications of my practice and the specificity of my choices over time. I can't explain it. I just see it after the fact.

For Phono Photo, you chose to exhibit records, and their jackets, without the possibility of hearing them. Your last installations also fall into this category. However, you have not always created works that make one think about sound through silence because you have also produced many sound installations.

That's right. From about 1976 to 1989, most of my installations had sound. *12 + 1 =*, mentioned earlier, is a key work in this sense, with its thirteen record players playing thirteen different selections of music simultaneously. Sculptor Roland Poulin photographed this piece *in situ* in 1976. The following year, for the catalogue of the 032303 event,⁴ I composed a work inspired by Roland Poulin's *7 - 4 - 3*, which I called *Sculpter un espace par le son* (a conceptual work attempting to produce a sound equivalent to the sculpture). At the time, I wasn't thinking of making a soundless work. *Déjà là* (1977), *Où je suis* (1980), *Cap T* (1985), *Henri-Rousseau le tourne-disque et la récréation du monde* (1987), *L'enclos de verre* (1988) and even the first version of *Claude Debussy regarde l'Amérique*, presented in New York in 1989, are just some of my installations where sound plays an important role. *Les concerts de l'imaginaire* in 1986 and *Elementæ Musicæ* in 1987 were my first silent works about sound, music. In my audible works, I used objects that produce sounds (metronomes for rhythm, electronic tuners for sustained sounds, tape recorders), but for my silent pieces, I resorted to mute objects that evoke sound: a music stand, the bust of a musician, a musical instrument, a cylinder, and accessories such as a mute, a drumstick or a bow, to name a few. We forget that the first recordings were originally cylinders, three-dimensional objects. As such, the metronome may be seen as a small sound sculpture, if not as a percussion instrument in its own right.⁵ When Man Ray gave it an eye in his 1923 *Objet à détruire*, he turned it into an installation, giving it a body and a look; he made it go from sound to sight to silence. In the same vein, one can see phonographs, radios, and tape recorders as anonymous, mass-produced "sound sculptures." How we look at an object gives it its significance. Similarly, one could also think of a music stand or the bust of a musician as a "silent sound sculpture." Musical instruments have always fascinated me this way. As silent objects, I find them captivating: they suggest endless imaginary sounds.

Your "records of the imagination" made their appearance when silence became an essential component in your work.

Yes, that's true. The imagination implies the immaterial. If sound is matter, then what is silence — silence being inseparable from sound? Sound is invisible, yet it is real. In its way, it sculpts our lives every day, our relationships to others and to things. Silence, too. This attraction to the immaterial prompted me to sculpt with light in some works (*Où je suis*—1980, *Chanson perpétuelle*—1990, *Boîte de nuit*—1999), with the wind (the wind on a record, in photographs, and actual wind as well, with *Le vent tourne*, in 1993), with the void, absence (*Oneliness* in 1986, and my cut out photographs since 1997), and mirrors, which retain nothing. Silence in the context of sound or the invisible in the context of the visual, like absence and emptiness, are extreme poles. They make it easier to find one's place as an individual and as an artist, to define one's approach, one's point of view, to sculpt one's life — John Cage's *4'33"* is emblematic in this sense. You could say that silence is to sound what day is to night, what the visible is to the

RAYMOND GERVAIS,
La Réunion, 1998.
1^{ère} partie.
Tambour. disque
33 tours, pochette
Mahalia
Jackson / Drum, LP
album, Mahalia
Jackson record
cover. 31 x 31 cm
(pochette). Centre
d'exposition de
l'Université de
Montréal. Photo :
Richard-Max
Tremblay.



J'imagine aussi qu'on pourrait concevoir le lutrin ou le buste de musicien comme des sortes de « sculptures sonores-silencieuses ». Les instruments de musique m'ont toujours fasciné de ce point de vue. Tels quels, silencieux, ce sont pour moi des objets envoûtants, porteurs d'un imaginaire sonore sans limites.

C'est au moment où le silence devient une composante essentielle à votre démarche que vos disques de l'imaginaire prennent place dans votre œuvre.

Oui, c'est juste. Et l'imaginaire implique l'immatériel. Si le son est une matière, alors qu'est-ce que le silence — le silence étant indissociable du son ? Le son est invisible et il est pourtant réel. À sa façon, il contribue à sculpter nos vies, tous les jours, notre rapport aux autres, aux choses. Et le silence aussi. Cet attrait pour l'immatériel m'a amené à sculpter avec la lumière dans certaines œuvres (*Où je suis* - 1980, *Chanson perpétuelle* - 1990, *Boîte de nuit* - 1999), sinon avec le vent (le vent sur disque, en photos, le vent réel également, avec *le vent tourne*, en 1993) et à travailler avec le vide, l'absence (*Oneliness* en 1986, mes découpes dans les photos depuis 1997), ainsi qu'avec les miroirs qui ne retiennent rien. Le silence au plan acoustique ou l'invisible au plan visuel, tout comme l'absence ou le vide sont des pôles extrêmes qui permettent de mieux se situer comme individu, comme artiste, de définir sa propre démarche, un point de vue, de sculpter sa vie — *4'33"* de John Cage est une œuvre emblématique en ce sens. On pourrait dire que le silence est au son ce que le jour est à la nuit, le visible à l'invisible, la réalité à l'imaginaire.

Mes *disques de l'imaginaire* auxquels vous faisiez référence plus haut sont visibles sous forme de boîtiers-partitions, mais invisibles en tant que disques. Comme le son est invisible au départ, tout disque porteur de sons est en même temps un support, un « socle » pour l'invisible — je pense notamment à Manzoni, à son *Socle du monde* de 1961. Le son est invisible comme l'air qui le porte, le transmet. Mon disque imaginaire titré *Marcel Duchamp respire* cible cet aspect, en partie. 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 définition. Et l'on peut tout mettre ce qui est acoustique sur un disque, sans restriction, tout ce qu'un micro peut capter, comme la respiration, par exemple, mais

invisible, and what reality is to the imagination.

My disques de l'imaginaire that you referred to are visible as boxed scores, but invisible as records. As sound is invisible from the start, all records are also a support, a "pedestal" for the invisible — I am thinking here especially of Manzoni's 1961 *Socle du monde*. Sound is as invisible as the air that carries and transmits it. My imaginary record called *Marcel Duchamp respire* partly targeted this aspect. All sound sculpts air, and because there is no life without air, there is no life without sound. The invisible sculpts by definition. One can put on a record anything that is acoustic, without restriction, everything that a microphone can capture, like breathing for example, but also indirectly, the whole realm of the inaudible that results from resonances in the imagination and that is none the less real and inseparable (breath implying inspiration and expiration — life and death — which evokes the spirit, the soul, that other part of oneself that is invisible and inaudible). Aural imagination always springs from reality, from visible, legible, and real elements. Duchamp sculpted air, but also art and thought. He sculpted his audience. The *disques de l'imaginaire*, for me, are works in progress, unfinished by definition. I have produced hundreds of similar objects in CD form since 1995. Unlike standard records where the sound is fixed, these lend themselves to the infinite. The imagination of sound is an immense evolving site, it reaches in all directions and intersects all aspects of life, all categories — science, art, literature, sports, the environment, and the rest. It is difficult to speak about it generally, superficially: it is too complex, you get lost. Take instead a precise example that involves a sculptor: Constantin Brancusi, also a violinist on the side. In 1995, I made an imaginary record in his name: *Constantin Brancusi, violon solo*. Brancusi never recorded, but I would have liked to hear him play. I think he also sculpted time with his bow. So I designed the jacket — the score of an imaginary record that enabled me and the public to imagine it, to dream about it. *Les disques imaginaires* are not concerned with "good" or "bad" music and an amateur always has a place there — whether it's Samuel Beckett at the piano or Man Ray on drums. In 1997, I invented a second imaginary record about Brancusi called *Duo, Constantin Brancusi, violon — Bird, saxophone alto*. The "Bird"

aussi par ricochet, par résonance au plan de l'imaginaire tout l'inaudible qui en résulte et qui n'en est pas moins réel, indissociable (la respiration impliquant le souffle, l'inspiration, l'expiration — la vie / la mort — et le souffle évoquant l'esprit, l'âme, cette autre part de soi-même, invisible, inaudible). L'imaginaire sonore s'appuie toujours sur la réalité, sur des données de base vraies, visibles, lisibles, comme tremplin. Duchamp sculpte l'air mais aussi l'art, la pensée. Il sculpte son public. Les *disques de l'imaginaire* sont pour moi une œuvre en cours et inachevée par définition. J'ai réalisé des centaines de disques semblables, en format compact, depuis 1995. Contrairement aux disques standards où le son est fixé, ceux-ci sont ouverts à l'infini. C'est un vaste chantier que l'imaginaire sonore, il va dans toutes les directions et recoupe tous les aspects de la vie, toutes les catégories, science, art, littérature, sport, environnement, etc. Il est difficile d'en parler en général, en surface, c'est trop complexe et on s'y perd. Prenons plutôt un exemple précis qui implique un sculpteur: Constantin Brancusi — lequel était, par ailleurs, violoniste à ses heures. J'ai réalisé, en 1995, un premier disque imaginaire sous son nom: *Constantin Brancusi, violon solo*. Brancusi n'a jamais enregistré mais j'aurais aimé l'entendre jouer. Pour moi, il sculptait aussi le temps avec son archet. J'ai donc conçu la pochette — partition d'un disque imaginaire qui me permettait, à moi comme au public, d'imaginer cela, d'en rêver éveillé. Les *disques imaginaires* ne concernent pas la « bonne » ou la « mauvaise » musique, et un musicien amateur y a toujours sa place — que ce soit Samuel Beckett au piano ou Man Ray à la batterie. En 1997, j'ai inventé un deuxième disque imaginaire autour de Brancusi, intitulé: *Duo, Constantin Brancusi, violon – Bird, saxophone alto*. Le « Bird » en question renvoie, bien sûr, à la célèbre sculpture de Brancusi et, simultanément, au surnom de Charlie Parker, le grand improvisateur bop. On a ici deux artistes bien réels du XX^e siècle, deux avant-gardistes qui jouaient, de fait, de ces instruments. Tout est vrai. Seule la situation de duo est inventée. Étant décédés, ils deviennent, à mes yeux, disponibles pour ce projet. Que se passe-t-il vraiment sur ce disque? Pour moi, c'est ouvert à tous les possibles d'une relation humaine. J'imagine même qu'ils puissent ne pas jouer de leurs instruments mais simplement parler entre eux, sinon jouer en alternance, en solo, en duo, ou se taire, écouter, etc. L'ironie c'est que plus tard Rober Racine m'a prêté un vrai disque compact qu'il venait d'acquérir, en France, et qui s'intitulait *Brancusi et la musique*⁶. Le disque comprenait une sélection de musiques très diverses (classique, jazz, folk) compilées à même la collection de disques de Brancusi et donc représentatives des goûts éclectiques de l'artiste. Par extension, ce disque constituait une sorte d'autoportrait sonore de Brancusi. Ainsi, si on ne peut l'entendre lui-même jouer du violon, du moins on peut désormais entendre ce qu'il écoutait, « entendre son écoute ». Brancusi était très ami avec Satie. Il y a — je crois — un lien à établir entre la *Colonne sans fin* et les *840 Vexations*⁷ répétitives de Satie (dont le premier interprète, en solo intégral, à l'échelle internationale, fut Rober Racine). Il y a une parenté formelle et spirituelle qui s'exprime entre ces deux œuvres phares de la modernité, entre une sculpture silencieuse et une composition sonore. Un autre sculpteur m'a inspiré une œuvre à base de disques, de boîtiers compacts: Alberto Giacometti. L'œuvre, *Tous les vivants étaient morts*, s'appuie sur un texte de Giacometti publié en 1946⁸. Dans ce texte, *Le rêve, le sphinx et la mort de T.*, Giacometti raconte un rêve surréel qu'il a fait, autour d'une araignée jaune, de même que la mort d'un ami et d'autres incidents suscitant sa frayeur et qu'il tente d'exorciser en dessinant un disque horizontal, puis vertical, qu'il transforme en objet. Giacometti ne finalisera jamais ce projet, lequel,



ENTOMBMENT (Paul Hindemith via Matthias Grünewald)

refers of course to Brancusi's famous sculpture and simultaneously to the nickname of Charlie Parker, the great bebop improviser. These two very real 20th-century avant-garde artists really played these instruments. Everything is true, only the situation is invented. These artists are no longer alive, so I feel I can use them in this project. What is really happening on this record? This is open to all the possibilities of a human relationship; I can even imagine that they don't play their instruments, but simply talk to each other, or they might play alternately, individually, together, or remain quiet and listen, and so on. Ironically, Rober Racine later lent me a real CD that he had just bought in France called *Brancusi et la musique*⁶. The disc comprises a great variety of music (classic, jazz, folk) compiled from the records that Brancusi collected, testifying to the artist's eclectic taste. By extension, this disc is a kind of sound self-portrait by Brancusi. So, if we can't hear him play the violin, at least we can hear what he listened to, "hear what he heard." Brancusi and Satie were good friends. I think we can develop a connection between Brancusi's *Endless Column* and Satie's repetitive *840 Vexations*⁷ (the first complete solo performance, at the international level, was by Rober Racine). A formal and spiritual kinship is expressed between these two key modernist works, between the silent sculpture and the sound composition. Another sculptor inspired me to produce a work about discs and CD cases: Alberto Giacometti. The work, *Tous les vivants étaient morts*, is influenced by a text Giacometti published in 1946⁸. In this text, *Le rêve, le sphinx et la mort de T.*, Giacometti recounts a surreal dream he had about a yellow spider, the death of a friend, and other frightening incidents. Then he tells how he attempted to exorcise them by drawing a horizontal then a vertical disk, which he changed into an object. Giacometti never completed this project; published as a text with drawings, it appeared to me as a score to be produced in the form of an installation (or phonographic sculpture on the wall). I reread this text many times, always having difficulty with the same passage: "tous les vivants étaient morts" (all the living were dead), which seemed to sum up Giacometti's vision. I set up this phrase on a series of CD

publié sous forme de texte avec dessins, m'est apparu comme une partition à réaliser sous forme d'installation (ou sculpture phonographique au mur). J'ai relu ce texte plusieurs fois, butant toujours sur le même passage : « tous les vivants étaient morts », qui m'a semblé résumer la vision de Giacometti. J'ai installé cette phrase sur une série de boîtiers compacts au mur (une lettre par boîtier), en une longue ligne, avec en écho, à côté, un petit disque imaginaire complémentaire au nom de Giacometti et titré *Le rêve, le sphinx et la mort de T*. Le disque-concept dessiné par Giacometti en 1946 était ainsi devenu, en apparence, un vrai disque sur lequel on pouvait très bien imaginer l'artiste lui-même lisant son texte et prononçant, à intervalles, à répétition, ces mots : « tous les vivants étaient morts ». Son projet silencieux, sur papier, était devenu un disque type, une sculpture pour l'oreille. Dans le même ordre d'idées, j'ai déjà transposé une peinture en sculpture sonore avec *Piano descendant un escalier*, une performance de 1986 où j'ai tenté de faire entendre un équivalent sonore du célèbre tableau de Duchamp, *Nu descendant un escalier*, à partir de treize enregistrements identiques, mais déphasés, d'une œuvre solo pour piano mécanique de Duchamp, déposés successivement au sol dans une configuration en forme d'escalier. Toujours à partir d'une peinture, du Douanier Rousseau cette fois, j'ai cherché à sculpter tout un espace avec une couleur, un vert jungle. Les objets mexicains dans cette pièce (un masque de jaguar, une flûte à serpent) auraient pu tout aussi bien être l'œuvre d'un Rousseau-sculpteur. On pourrait ainsi lire tout mon travail multidisciplinaire dans l'optique de la sculpture. *Cap T*, par exemple, présentée à *Aurora Borealis* en 1985 voulait sculpter *La question de l'existence* de Charles Ives, soit un grand point d'interrogation à même l'espace. *Claude Debussy regarde New York* cherchait, en 1989, à sculpter une idée de l'Amérique dans le regard photographique de Claude Debussy. *Cantor*, en 1992, sculptait l'idée même du tourne-disque dans une série de bustes de J. S. Bach, en séquences de giration, au sol. *Roto-univers*, en 1994, tentait de sculpter une idée du cosmos à même les vitrines de la galerie Rochefort via divers objets en rotation sur plusieurs tourne-disques. *Boîte de nuit*, en 1999, voulait sculpter l'idée même de la nuit dans une boîte-tombe en hommage à Cole Porter. Et ainsi de suite. Il y a un personnage pour moi qui incarne bien, dans son corps, cette problématique du sonore versus le visuel, et à partir duquel j'ai réalisé quelques œuvres depuis 1998. Il s'agit d'Helen Keller, sourde, muette, aveugle (1880-1968). J'ai tenté, entre autres, de sculpter l'espace d'une petite pièce vide avec ces trois seuls mots, aux murs, reproduits sur trois boîtiers compacts : *Sourde ; muette ; aveugle*. L'œuvre permettait aux gens de faire corps avec elle, de pénétrer son monde. Helen Keller visitait parfois des expositions. On l'autorisait à toucher, à palper les sculptures pour les voir. De la même façon, elle devait toucher un instrument de musique ou les lèvres et la gorge d'un chanteur pour les entendre. Et que pouvait-elle bien entendre ? Le son était tactile avant tout, pour elle, volume, forme. Le son était « sculpture » à ses yeux, parce que silencieux. C'est une situation limite, un paradoxe, tout comme mon œuvre la plus récente, *Via Charles Ives*, exposée au Centre d'arts Orford, cet été⁹. C'est une œuvre extrême au sens où ça fonctionne quand même, selon moi, lorsqu'il n'y a rien à voir. Cela devient alors une sculpture mentale, si l'on veut. Il ne s'agit pas tant d'entendre l'œuvre bien réelle de Ives (*The unanswered Question*), que de visualiser, à partir d'un livret-partition, sa mise en espace extérieure, à Orford, autour de l'étang. La réalisation ultime se fait dans la tête, à travers l'imaginaire propre à chacun. *Via Charles Ives* est une sculpture d'imaginaire, une synthèse poétique de culture et de nature dans le cerveau, la psyché du public, un public sculpteur de son propre imaginaire. ←

cases on the wall (one letter per case) in a long line, and beside it, like an echo, a small imaginary disk with Giacometti's name and the title *Le rêve, le sphinx et la mort de T*. The record concept drawn by Giacometti in 1946 became, in appearance, a real disc, from which you could imagine the artist himself reading his text, pronouncing and repeating at intervals: "tous les vivants étaient morts." On paper, his silent project had become a model disc, a sculpture for the ear. In the same vein, I transposed a painting into a sound sculpture with *Piano descendant un escalier*, a 1986 performance where I attempted to make the sound equivalent of Duchamp's famous painting, *Nu descendant un escalier*. Thirteen identical out-of-sink recordings of a solo work for player piano by Duchamp were placed successively on the floor in the shape of a staircase. From another painting, this time by Douanier Rousseau, I tried to sculpt an entire space with one colour, jungle green. The Mexican objects in this piece (a jaguar mask, a serpent-like flute) could just as easily have been works by a Rousseau "sculptor." One could read all my multidisciplinary work from the viewpoint of sculpture. For example, *Cap T*, presented at *Aurora Borealis* in 1985, sculpted Charles Ives' *The Unanswered Question* as a large question mark in space. With *Claude Debussy regarde New York* in 1989, I tried to sculpt an idea of America through Claude Debussy's photographic eye. *Cantor*, in 1992, sculpted the idea of a turntable with a series of busts of J. S. Bach in a gyrating sequence on the floor. *Roto-univers*, in 1994, attempted to sculpt the idea of the cosmos in the Galerie Rochefort windows, with various objects rotating on several record players. *Boîte de nuit*, in 1999, sculpted the idea of night itself in a tomb-box in homage to Cole Porter. And so on. Since 1998, I produced a few works based on a figure that I think embodies this issue of sound versus the visual: Helen Keller (1880-1968), who was deaf, mute and blind. I tried to sculpt the space of a little empty room using just the three words — deaf, mute, and blind —, reproduced on three CD cases placed on the walls. The work enabled people to identify with her, to enter her world. Helen Keller sometimes visited exhibitions. She was allowed to touch and feel the sculpture so she could see it. Similarly, she had to touch a musical instrument or the lips and throat of a singer to hear them. And what could she hear? Sound for her was above all tactile, had volume and form. In her eyes, sound was "sculpture" because it was silent. This is an extreme situation, a paradox, just like my most recent work, *Via Charles Ives*, exhibited at the Orford Art Centre this summer.⁹ It is extreme in the sense that, in my opinion, it functions even when there is nothing to see. It then becomes what you might call a mental sculpture. It is not so much a question of hearing Ives's actual work (*The Unanswered Question*) as it is one of taking the musical score and visualizing its placement outside, around the pond at Orford. The ultimate creation occurs in the mind, through each person's own imagination. *Via Charles Ives* is a sculpture of the imagination, a poetic synthesis of culture and nature in the mind, the public psyche, the public as sculptor of its own imaginative landscape. ← TRANSLATION: JANET LOGAN

NOTES

1. *Phono Photo*, Catalogue, Dazibao 2001 (incluant des œuvres de Christian Marclay, Rober Racine, Michael Snow, David Tomas et Richard Max-Tremblay) / *Phono Photo*, Catalogue, Dazibao 2001 (includes the works of Christian Marclay, Rober Racine, Michael Snow, David Tomas and Richard-Max Tremblay).
2. Marshall McLuhan. *Pour comprendre les Media*, HMH, Montréal, 1970, p. 310/Marshall McLuhan, *Understanding Media: the extensions of man*, New York: McGraw-Hill, 1964, 364 pages.
3. *Broken Music*, Ursula Block et Michael Glasmeier, Daad galerie, Berlin, 1989.
4. 032303, premières rencontres internationales d'art contemporain, Mediart et Parachute, Montréal, 1977, p. 97.
5. Concernant l'utilisation du métronome comme instrument de musique, il faut écouter le *Poème symphonique* pour 100 métronomes de György Ligeti (1962), Éditions Michael F. Bauer, 1989 / For the use of the metronome as a musical instrument, listen to *Poème symphonique* for 100 metronomes by György Ligeti (1962), Éditions Michael F. Bauer, 1989.
6. *Brançusi et la musique*, Centre Georges Pompidou, France, 1997.
7. Érik Satie, *Vexations*, Reinbert De Leeuw, piano. Philips.
8. Alberto Giacometti, *Écrits*, Savoir sur l'art, Hermann, Paris, 1990, p. 27 à 35.
9. Exposition *Bruits de fond* sur les berges de l'étang, Centre d'arts Orford, Québec, du 27 juin au 30 septembre 2001. Commissaire : Gaston St-Pierre / *Bruits de fond* was an exhibition on the banks of the pond at the Orford Arts Centre, Quebec, from June 27 to September 30, 2001. The curator was Gaston St-Pierre.

RAYMOND GERVAIS,
La mise en tombeau
(Paul Hindersmith via
Matthias Grünewald),
2000. Photo et disque
45 tours / Photo and
record, 32 x 32 cm.
Galerie René Blouin.
Photo : Richard-Max
Tremblay.