Chistof Migone

Galerie Leonard & Bina Ellen
Art Gallery

START, STOP.

START,

Olivia Boudreau
Peter Courtemanche
Cal Crawford
Stephen Ellwood
Marla Hlady
Adrian Piper
Liv Strand

STOP.

Patrick Beaulieu
Simone Jones & Lance Winn
Thérèse Mastroiacovo
Charlemagne Palestine
Samuel Roy-Bois
Helen Tak

Chistof Migone

Galerie Leonard & Bina Ellen
Art Gallery

009 **Foreword**
011 **Préface**
Michèle Thériault

013 **Introduction**
015 **Introduction**
Christof Migone

019 **Works / Œuvres**
START, :

021 **Stephen Ellwood**
025 **Adrian Piper**
029 **Peter Courtemanche**
033 **Liv Strand**
037 **Olivia Boudreau**
041 **Marla Hlady**
045 **Cal Crawford**

049 **On Off.**
065 **On Off.**
Christof Migone

083 **Works / Œuvres**
STOP. :

085 **Thérèse Mastroiacovo**
089 **Samuel Roy-Bois**
093 **Patrick Beaulieu**
097 **Simone Jones & Lance Winn**
101 **Helen Tak**
105 **Charlemagne Palestine**

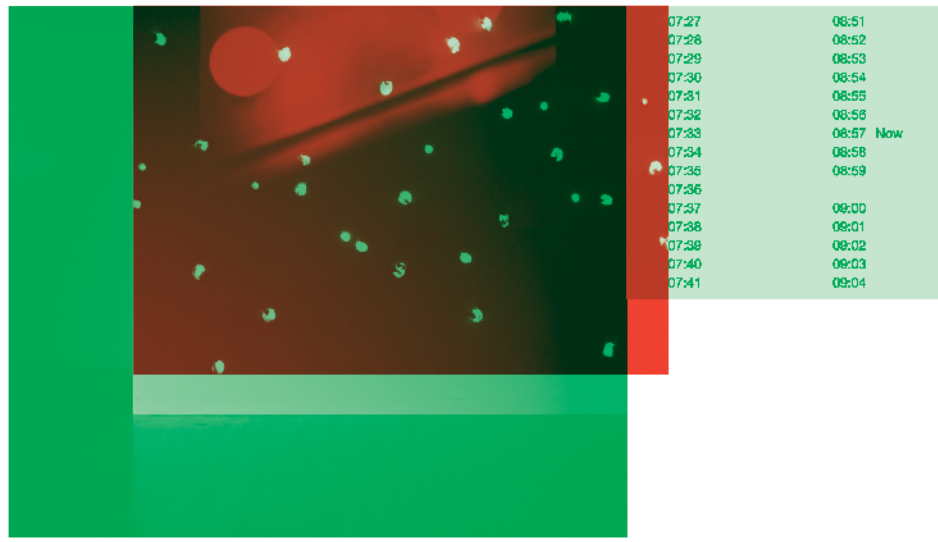
109 **A Brief Phenomenology of Rhythm**
119 **Petite phénoménologie du rythme**
André-Louis Paré

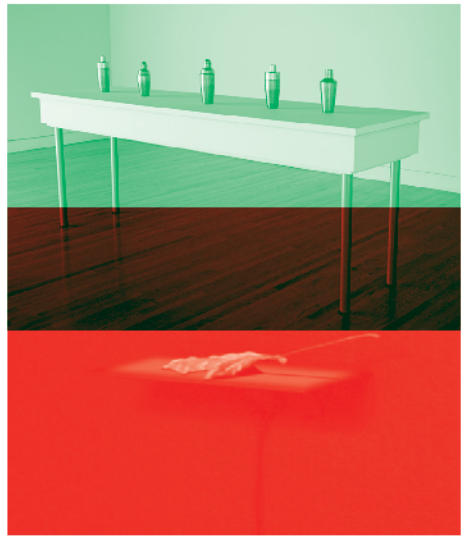
129 **et un, un, et, un et un (écrits pour s'entendre)**
Steve Savage

139 **Biographies**

Bookmarks / Signets
Brian Joseph Davis :
This Time It Will Be Different
Karine Denault :
Art Op
Frédéric Lavoie :
Passage

Calin W. Crawford
349 rue Delinelle
Montreal, Quebec
H4C 3A9
Canada
Onno Pols
Clayton, Victoria 3800
Australia
CANADA POSTES
POST CANADA
2002 -11- 2
CO. F. ST-HENRI
MONTREAL, QC
H4C 1R0


07:27 08:51
07:28 08:52
07:29 08:53
07:30 08:54
07:31 08:55
07:32 08:56
07:33 08:57 Now
07:34 08:58
07:35 08:59
07:36
07:37 09:00
07:38 09:01
07:39 09:02
07:40 09:03
07:41 09:04



START STOP. is a particularly rich project. It sounds out the character of the rhythmic phenomenon through the presentation of works by a dozen artists, which echo the very demands of artistic practice. The nature of the works shown (brought together in two groupings and shown at an eight month interval: START in May-June 2007 and STOP. in January-February 2008) is extremely varied: video and text installations, objects, robotic mechanisms, architectural space, performance, video, drawings and audio works. Migone inscribes these works in a field that vacillates between "continuity and discontinuity, finitude and infinitude" touching on issues that confront us with the properties and mechanisms of cognition, perception and intellection at work within each of the pieces, as well as within ourselves, in such a way that their presence causes one to ask the following questions: where does the work begin and where does it end? Where and in what does it take shape?

Christof Migone, the organizer of START STOP. develops his reflection on rhythmicity by drawing on his marked interest in the stutter. This speech impediment is characterized by difficulties in pronunciation and the involuntary repetition of syllables. Struggling with incompleteness at each snag, thought is unable to be clearly enunciated in speech, and can never quite, or only with great difficulty, fulfill itself. For the listener, stuttering immediately

triggers a disorientation, an unease leading to a hyper-awareness of the very process that enables speech to formulate thought; oddly both in its abstractness and concreteness. This troubled and reflexive suspension that is also at work in START STOP. leads one to think about the nature of artistic practice in the rhythmic connections and gaps that activate both exhibitions.

This publication is intended as an extension of the work that the curator Christof Migone has carried out on the subject of rhythmicity. In their discourse and form Migone's text and those by André-Louis Paré and Steve Savage, as well as the images that accompany them, incorporate the beginnings and closures that define this project.

Christof Migone organized this two-part exhibition in his capacity as *Visiting Curator of Contemporary Art, 2007-2008*. He is the second to take on this role, after Nicole Gingras, and the first to do so as an artist. He has brought a way of doing and thinking, an attitude towards the work and the Gallery's space that resonates with the heterogeneity of his artistic practice and that defines his presence in the two exhibitions other than as initiator and organizer. Christof Migone's contribution to the Gallery's programming is much appreciated, as it inscribes itself in an approach to contemporary art that is less interested in analysing this or that current, but rather on how one makes and thinks about art today.

I extend my thanks to the artists and authors for their generous contribution to this project, to the copy editors and translators for their subtle work on the texts, and to Feed for engaging in their own brand of rhythmic exercise in the production of this catalogue. Once again, I offer my highest praise to the Gallery's staff for the know-how and professionalism with which they have produced these two exhibitions.

START STOP. est un projet d'une richesse particulière. Il creuse le caractère du phénomène rythmique à travers les œuvres d'une douzaine d'artistes, donnant écho aux exigences même de la pratique artistique. La nature des œuvres présentées (regroupées en deux ensembles présentés à huit mois d'intervalle : START en mai-juin 2007 et STOP. en janvier-février 2008) est extrêmement variée : installations textuelles et vidéo, objets, mécanismes robotisés, espace architectural, performance, vidéos, dessins et bandes sonores. Migone les inscrit dans un champ qui oscille entre « continuité et discontinuité, finitude et infinitude ». Ce champ relève d'enjeux qui nous confrontent aux propriétés et au fonctionnement de la cognition, de la perception et de l'intellection à l'œuvre dans chacune d'elles et en nous-même de sorte que leur présence nous amène à nous poser les questions suivantes : où l'œuvre commence-t-elle et où se termine-t-elle ? Où et dans quoi se forme-t-elle ?

Christof Migone, le concepteur de START STOP. situe sa réflexion sur la rythmicité dans la foulée d'un intérêt marqué pour le bégaiement. Ce trouble de la parole se manifeste dans une difficulté de prononciation et une répétition involontaire de syllables. La pensée n'arrivant pas à être clairement énoncée par la parole et ne pouvant aboutir, ou seulement avec grande difficulté, est aux prises avec l'inachèvement à chaque accroc. D'emblée le bégaiement

suscite une désorientation, un malaise chez le récepteur qui a pour effet de créer une hyper-conscientisation du processus même de formulation de la pensée par la parole, curieusement autant dans son abstraction que dans sa concrétude. Cette suspension trouble et réflexive est aussi à l'œuvre dans START STOP. et nous entraine dans un questionnement sur la nature de l'intervention artistique dans les liens et écarts rythmiques qui animent les deux expositions.

Cette publication se veut une prolongement du travail sur la rythmicité accomplit par le commissaire Christof Migone. Son texte et ceux d'André-Louis Paré et de Steve Savage et les images qui y sont intercalées adoptent, dans leur forme et propos, les commencements et les fermetures qui définissent ce projet.

Christof Migone a réalisé cette manifestation en deux temps en sa qualité de *Commissaire invité de l'art contemporain, 2007-2008*. Le deuxième à occuper cette fonction après Nicole Gingras, il est le premier à le faire en tant qu'artiste. Il y apporte une manière de faire et de penser, une attitude envers l'œuvre et l'espace de la galerie, qui font écho à l'hétérogénéïté de sa pratique artistique et qui constituent sa présence dans les deux expositions autre que comme concepteur et organisateur. La contribution de Christof Migone à la programmation de la Galerie est fort appréciée car elle s'inscrit dans une approche à l'art contemporain qui cherche moins à faire le point sur tel ou tel courant, mais plutôt sur comment l'art se réfléchit et se fait aujourd'hui.

J'adresse mes remerciements aux artistes et aux auteurs pour avoir si généreusement contribué à ce projet, aux réviseurs et aux traducteurs pour avoir travaillé les textes avec finesse et à Feed pour s'être prêté à leur propre exercice rythmique dans la conception de ce catalogue. Encore une fois, le personnel de la Galerie a su assurer la réalisation de ces deux expositions avec le savoir-faire et le professionnalisme qui méritent toutes les éloges.

Introductions are often innocuous, even invisible. They tend to perform duties and obligations as opposed to serve as a starter course to the ensuing content. Exceptions do exist, for instance, some exhibit an uncanny earnestness, to wit Bataille introducing *Guilty*: "My thinking diverges on account of my ineptitude."[1] Even more blunt is Kojève's self-admonishment as a writer: "As is, the book is very badly written and contains numerous imperfections."[2] The present introduction is an *attempt*, in keeping with the aims of this curatorial project, to linger on the inaugural moment. It is also purposefully self-referential and seeks to pay attention to the incipient moment in all of its tension between tentativeness and assurance. Bataille proceeded with "*I'm afraid*. I think like a person who's sick, someone who can't get his breath […] Fear carries me onward."[3] The leap into action, into concreteness, into material produces a comprehensible apprehension. The vertiginous event implies unstoppable accelerations with an inevitable final stop. A start presumes a stop, both ends delimiting and defining the moment. However, the curatorial aim has been to eschew a teleological linearity, in favor of a dialogue between the circular and the linear, the ending and the neverending.

The works exhibited attest, each in their diverse manner, to such a deliberate dwelling on indefinite tactics. They foreground the back and forth

1 Georges Bataille, *Guilty*, trans. Bruce Boone (Venice, California: The Lapis Press, 1988), p. 5.

2 Alexandre Kojève, *Le concept, le temps et le discours: introduction au système du savoir* (Paris: Gallimard, 1990), p. 29.

3 Bataille, *op.cit.*, p. 6.

movement that is inherent between the known and the unknowable. The rhythms they pay attention to are not necessarily momentous but of the moment, the everyday occurence. Rhythm permeates the everyday, and such prevalence renders it transparent. This project, in its various manifestations (exhibitions, texts, catalog, performances), has sought to create a conversation with and around that most present, yet elusive, property. Whether that conversation generates any respondents is now up to you. "Risk is an integral part of rhythm." [4]

START STOP. a study of gaps, a dance of betweens, a dialogue of pulses.

4 Edwin Denby in Georges Didi-Huberman, *Le Danseur des solitudes* (Paris, Les Éditions de Minuit, 2006), p. 26.

Les introductions sont souvent inoffensives, voire même invisibles. Il s'agit généralement de remplir des obligations plutôt que de servir de hors d'œuvre pour le contenu qui suit. Il y a cependant des exceptions ; ainsi, certains préambules font montre d'une étrange gravité, comme l'introduction de Bataille pour son livre *Le coupable* : « Ma pensée s'éloigne en premier lieu du fait de mon inaptitude[1]. » Le reproche que s'adresse Kojève en tant qu'auteur est encore plus brutal : « Tel quel, le livre est très mal rédigé et il comporte de nombreuses imperfections, non seulement de forme mais encore quant au fond[2]. » La présente introduction est une *tentative*, en harmonie avec les buts de ce projet de commissariat, de m'attarder sur le moment inaugural. Elle est autoréférentielle à dessein, et s'efforce de prêter attention au moment initial marqué par la tension entre l'hésitation et l'assurance. Bataille poursuit : « *J'ai peur*. Mes démarches sont d'un malade, au moins d'un homme à bout de souffle. […] C'est la peur qui me porte[3]. » Plonger dans l'action, dans le concret et la matérialité, génère une appréhension compréhensible. L'événement vertigineux sous-tend des accélérations irrépressibles, avec un arrêt final inévitable. Le départ implique l'arrêt ; ces deux extrémités délimitent et définissent le moment. Le but de l'exposition était toutefois d'éviter la linéarité téléologique

1 Georges Bataille, *Le coupable*, Paris, Gallimard, 1961, p. 12.

2 Alexandre Kojève, *Le concept, le temps et le discours. Introduction au système du savoir*, Paris, Gallimard, 1990, p. 29.

3 Bataille, *op.cit.*, p. 12.

au profit d'un dialogue entre le circulaire et le linéaire, entre ce qui se termine et ce qui est sans fin.

Les œuvres exposées témoignent, chacune à leur manière, de cette réflexion délibérée sur des tactiques indéfinies. Elles dévoilent le mouvement de va-et-vient entre le connu et l'inconnaissable. Les rythmes dont elles font cas ne sont pas nécessairement monumentaux, mais ils relèvent du moment présent, du fait journalier. Les rythmes imprègnent le quotidien, et cette prédominance les rend transparents. À travers ses diverses manifestations (expositions, textes, catalogue et performances), ce projet aura tenté d'engager une conversation avec et autour de cette propriété très présente, bien qu'insaisissable. Il dépend maintenant de vous que la conversation suscite des réactions. « Le risque est partie intégrante du rythme[4]. »

START STOP. un examen des interstices, une danse des entre-deux, un dialogue de pulsations.

4 Edwin Denby cité par Georges Didi-Huberman, *Le danseur des solitudes*, Paris, Éditions de Minuit, 2006, p. 26.

STOP. START, STO

START, STOP. STA

STOP. START, STO

START, STOP. STA

STOP. START, STO

START, STOP. STA

STOP. START, STO

START, STOP. STA

STOP. START, STO

Stephen Ellwood

UNTITLED (INSTRUCTIONS FOR SIGHING), 1996
language and various materials / langage et matériaux divers

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

Adrian Piper

Seriation #1: Lecture, 1968
audio recording / enregistrement sonore
29 min. 17 sec./ 29 min 17 s

Seriation #2: Now, 1968
audio recording / enregistrement sonore
17 min. 36 sec. /17 min 36 s

Courtesy of the Adrian Piper Research Archive / Avec l'aimable concours du Adrian Piper Research Archive

Peter Courtemanche

Preying Insect Robots, 2006
wireless robots / robots sans fil

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

Liv Strand

Pipeline, 2005
video projection / projection vidéo
14 min. 54 sec. /14 min 54 s
Courtesy of the artist / Avec l'aimable concours de l'artiste

Olivia Boudreau

Salle C, 2007
performance

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

Marla Hlady

Mixer (icelandic lullaby), 2005-2007

Mixer (wet and dry – 4 floorboards and 2 feeding lambs), 2005-2007

Mixer (in between places and moments – inside and outside), 2005-2007

Mixer (chickens and flagpoles percussion), 2005-2007

Mixer (a very big fish story), 2005-2007

stainless steel, audio components, LED lights, batteries / acier inoxydable, composants audios, lampes à DEL, piles

Proposition for tracing a sound (rupture #3), 2006

Proposition for tracing a sound (rupture #8), 2006

Proposition for tracing a sound (rupture #12), 2006

Proposition for tracing a sound (bass - bass line #12), 2006

Proposition for tracing a sound (bass - bass line), 2006

encre sur papier / ink on paper

Courtesy of Jessica Bradley Art + Projects /Avec l'aimable concours de Jessica Bradley Art + Projects, Toronto

Cal Crawford

Closed Universe, 2002-2003
inkjet print, letters, envelope / impression au jet d'encre, lettres, enveloppe

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

3

ROER THAN USUAL

E BREATH IN A BIT

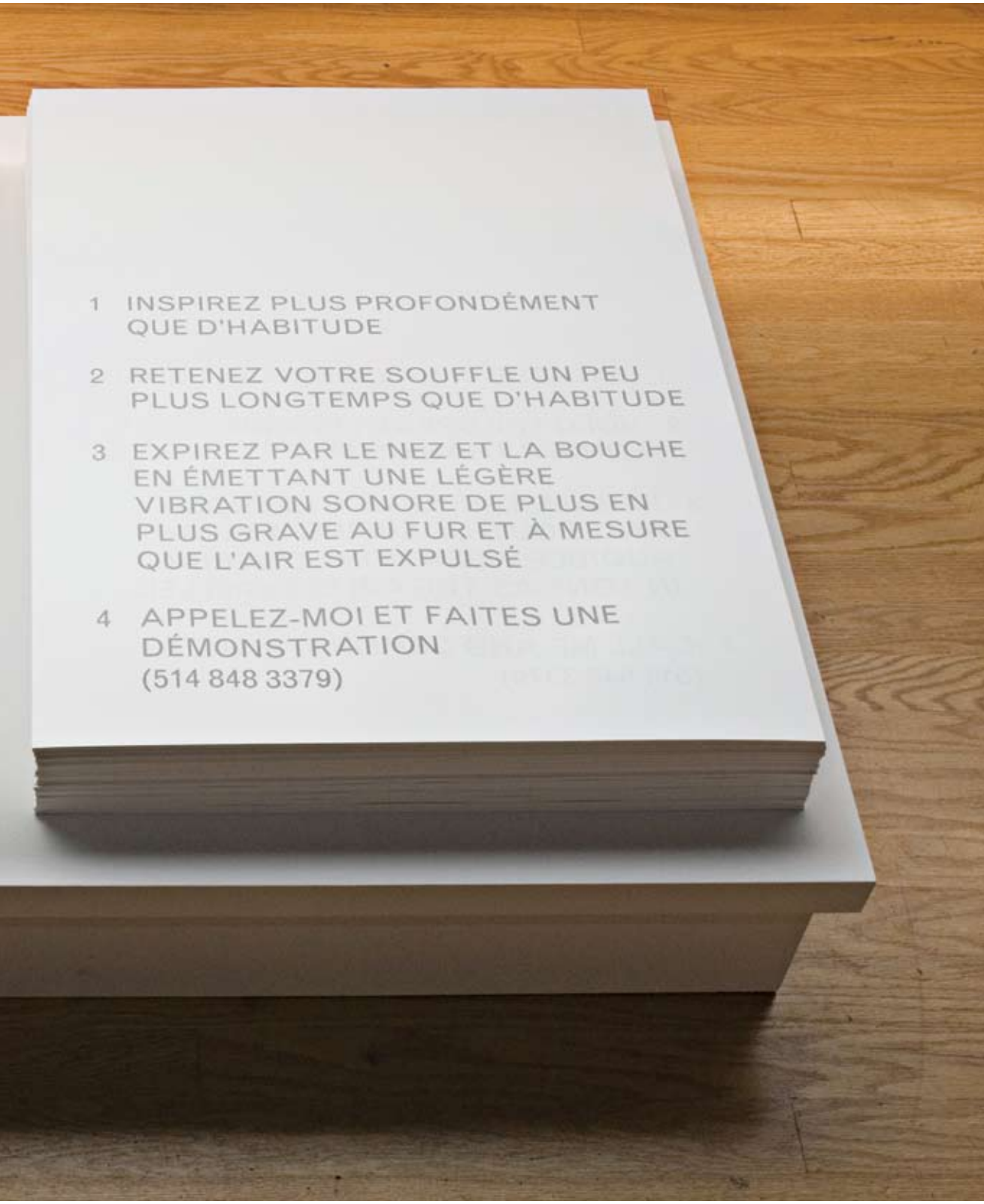
GER THAN USUAL

EXHALE THROUGH YOUR NOSE
AND MOUTH, CAUSING A SLIGHT
AUDIBLE VIBRATION LOWERING
IN TONE AS THE AIR IS EXPELLED

4 CALL ME AND DEMONSTRATE
(514 848 3379)

Stephen Ellwood
UNTITLED (INSTRUCTIONS FOR SIGHING)

1 BREATHE IN HARDER THAN USUAL
2 HOLD THE BREATH IN A BIT LONGER THAN USUAL
3 EXHALE THROUGH YOUR NOSE AND MOUTH, CAUSING A SLIGHT AUDIBLE VIBRATION LOWERING IN TONE AS THE AIR IS EXPELLED
4 CALL ME AND DEMONSTRATE (514 848 3379)


1 INSPIREZ PLUS PROFONDÉMENT QUE D'HABITUDE
2 RETENEZ VOTRE SOUFFLE UN PEU PLUS LONGTEMPS QUE D'HABITUDE
3 EXPIREZ PAR LE NEZ ET LA BOUCHE EN ÉMETTANT UNE LÉGÈRE VIBRATION SONORE DE PLUS EN PLUS GRAVE AU FUR ET À MESURE QUE L'AIR EST EXPULSÉ
4 APPELEZ-MOI ET FAITES UNE DÉMONSTRATION
(514 848 3379)

(dialing)
(ringing)
At the tone the time will be one o'clock and thirty seconds
At the tone the time will be one o'clock and forty seconds
At the tone the time will be one o'clock and fifty seconds
At the tone the time will be one one exactly
At the tone the time will be one one and ten seconds
At the tone the time will be one one and twenty seconds
At the tone the time will be one one and thirty seconds
At the tone the time will be one one and forty seconds
At the tone the time will be one one and fifty seconds
At the tone the time will be one two exactly
At the tone the time will be one two (hang up)
(dialing)
At the tone the time will be one two and thirty seconds
At the tone the time will be one two and forty seconds
At the tone the time will be one two and fifty seconds
At the tone the time will be one three exactly
At the tone the time will be one three and ten seconds
At the tone the time will be one three and twenty seconds
At the tone the time will be one three and thirty seconds
At the tone the time will be one three and forty seconds
At the tone the time will be one three and fifty seconds
At the tone the time will be one four exactly
At the tone the time will be one four (hang up)
(dialing)
(ringing)
At the tone the time will be one four and thirty seconds
At the tone the time will be one four and forty seconds
At the tone the time will be one four and fifty seconds
At the tone the time will be one five exactly
At the tone the time will be one five and ten seconds
At the tone the time will be one five and twenty seconds
At the tone the time will be one five and thirty seconds
At the tone the time will be one five and forty seconds
At the tone the time will be one five and fifty seconds
At the tone the time will be one six exactly
At the tone the time will be one six and ten seconds
At the tone the time will be one six and twenty seconds
At the tone the time will be one (hang up)
(dialing)
(ringing)
At the tone the time will be one six and fifty seconds
At the tone the time will be one seven exactly
At the tone the time will be one seven and ten seconds
At the tone the time will be one seven and twenty seconds
At the tone the time will be one seven and thirty seconds
At the tone the time will be one seven and forty seconds
At the tone the time will be one seven and fifty seconds
At the tone the time will be one eight exactly
At the tone the time will be (hang up)
(dialing)
(ringing)
At the tone the time will be one eight and thirty seconds
At the tone the time will be one eight and forty seconds
At the tone the time will be one eight and fifty seconds
At the tone the time will be one nine exactly
At the tone the time will be one nine and ten seconds
At the tone the time will be one nine and twenty seconds
At the tone the time will be one nine and thirty seconds
At the tone the time will be one nine and forty seconds
At the tone the time will be one nine and fifty seconds
At the tone the time will be one ten exactly
At the tone (hang up)
(dialing)
(ringing)
At the tone the time will be one ten and thirty seconds
At the tone the time will be one ten and forty seconds
At the tone the time will be one ten and fifty seconds
At the tone the time will be one eleven exactly
At the tone the time will be one eleven exactly and ten seconds
At the tone the time will be one eleven and twenty seconds
At the tone the time will be one eleven and thirty seconds
At the tone the time will be one eleven and forty seconds
At the tone the time will be one eleven and fifty seconds
At the tone the time will be one twelve exactly (hang up)
(dialing)
(ringing)
At the tone the time will be one twelve and thirty seconds
At the tone the time will be one twelve and forty seconds
At the tone the time will be one twelve and fifty seconds
At the tone the time will be one thirteen exactly
At the tone the time will be one thirteen and ten seconds
At the tone the time will be one thirteen and twenty seconds
At the tone the time will be one thirteen and thirty seconds
At the tone the time will be one thirteen and forty seconds
At the tone the time will be one thirteen and fifty seconds
At the tone the time will be one fourteen exactly (hang up)
(dialing)
(ringing)
At the tone the time will be one fourteen and thirty seconds
At the tone the time will be one fourteen and forty seconds
At the tone the time will be one fourteen and fifty seconds
At the tone the time will be one fifteen exactly
At the tone the time will be one fifteen and ten seconds
At the tone the time will be one fifteen and twenty seconds
At the tone the time will be one fifteen and thirty seconds
At the tone the time will be one fifteen and forty seconds
At the tone the time will be one fifteen and fifty seconds
At the tone the time will be one sixteen exactly (hang up)
(dialing)
(ringing)
At the tone the time will be one sixteen and thirty seconds
At the tone the time will be one sixteen and forty seconds
At the tone the time will be one sixteen and fifty seconds
At the tone the time will be one seventeen exactly
At the tone the time will be one seventeen and ten seconds
At the tone the time will be one seventeen and twenty seconds
At the tone the time will be one seventeen and thirty seconds
At the tone the time will be one seventeen and forty seconds
At the tone the time will be one seventeen and fifty seconds
At the tone the time will be one eighteen exactly (hang up)
(dialing)
(ringing)
At the tone the time will be one eighteen and twenty seconds
At the tone the time will be one eighteen and thirty seconds
At the tone the time will be one eighteen and forty seconds
At the tone the time will be one eighteen and fifty seconds
At the tone the time will be one nineteen exactly
At the tone the time will be one nineteen and ten seconds
At the tone the time will be one nineteen and twenty seconds
At the tone the time will be one nineteen and thirty seconds
At the tone the time will be one nineteen and forty seconds
At the tone the time will be one nineteen and fifty seconds
At the tone the time will be one twenty exact(hang up)
(dialing)
(ringing)
At the tone the time will be one twenty and twenty seconds
At the tone the time will be one twenty and thirty seconds
At the tone the time will be one twenty and forty seconds
At the tone the time will be one twenty and fifty seconds
At the tone the time will be one twenty one exactly
At the tone the time will be one twenty one and ten seconds
At the tone the time will be one twenty one and twenty seconds
At the tone the time will be one twenty one and thirty seconds
At the tone the time will be one twenty one and forty seconds
At the tone the time will be one twenty one and fifty seconds
At the tone the time will be one twenty two (hang up)
(dialing)
(ringing)
At the tone the time will be one twenty two and twenty seconds
At the tone the time will be one twenty two and thirty seconds
At the tone the time will be one twenty two and forty seconds
At the tone the time will be one twenty two and fifty seconds
At the tone the time will be one twenty three exactly
At the tone the time will be one twenty three and ten seconds
At the tone the time will be one twenty three and twenty seconds
At the tone the time will be one twenty three and thirty seconds
At the tone the time will be one twenty three and forty seconds
At the tone the time will be one twenty three and fifty seconds
At the tone the time will be one tw(hang up)
(dialing)
(ringing)
At the tone the time will be one twenty four and twenty seconds

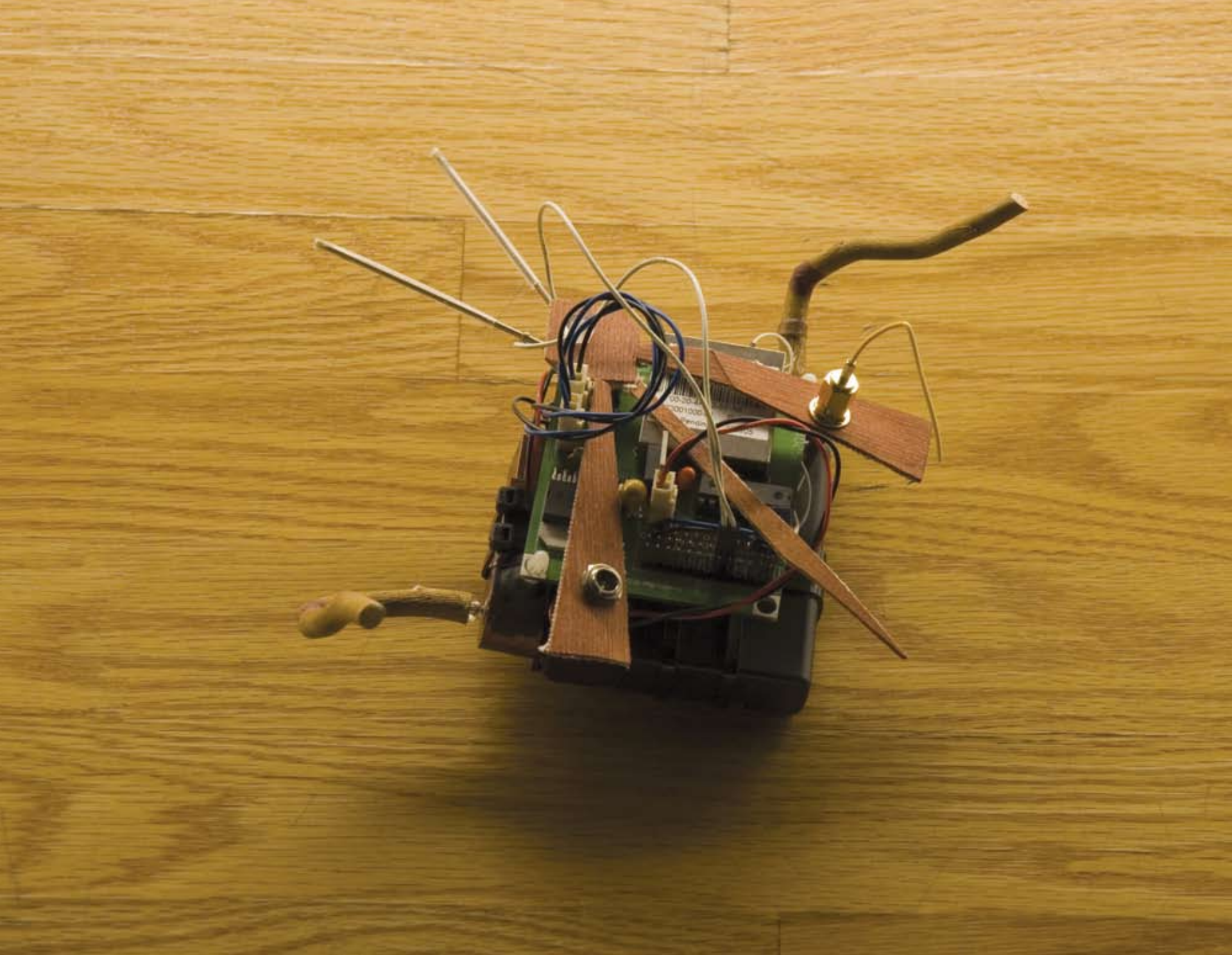
Adrian Piper
Seriation #1: Lecture

At the tone the time will be one twenty four and thirty seconds
At the tone the time will be one twenty four and forty seconds
At the tone the time will be one twenty four and fifty seconds
At the tone the time will be one twenty five exactly
At the tone the time will be one twenty five and ten seconds
At the tone the time will be one twenty five and twenty seconds
At the tone the time will be one twenty five and thirty seconds
At the tone the time will be one twenty five and forty seconds
At the tone the time will be one twenty five and fifty seconds
At the tone the time will be one twenty six exactly
At the tone the time will be one twenty six and ten seconds
At the tone the time will be one(hang up)
(dialing)
(ringing)
At the tone the time will be one twenty six and forty seconds
At the tone the time will be one twenty six and fifty seconds
At the tone the time will be one twenty seven exactly
At the tone the time will be one twenty seven and ten seconds
At the tone the time will be one twenty seven and twenty seconds
At the tone the time will be one twenty seven and thirty seconds
At the tone the time will be one twenty seven and forty seconds
At the tone the time will be one twenty seven and fifty seconds
At the tone the time will be (hang up)
(dialing)
(ringing)
At the tone the time will be one twenty eight and twenty seconds
At the tone the time will be one twenty eight and thirty seconds
At the tone the time will be one twenty eight and forty seconds
At the tone the time will be one twenty eight and fifty seconds
At the tone the time will be one twenty nine exactly
At the tone the time will be one twenty nine and ten seconds
At the tone the time will be one twenty nine and twenty seconds
At the tone the time will be one twenty nine and thirty seconds
At the tone the time will be one twenty nine and forty seconds
At the tone the time will be one twenty nine and fifty seconds
At the tone (hang up)
(dialing)
(ringing)
At the tone the time will be one thirty and twenty seconds
At the tone the time will be one thirty and thirty seconds
(fade)

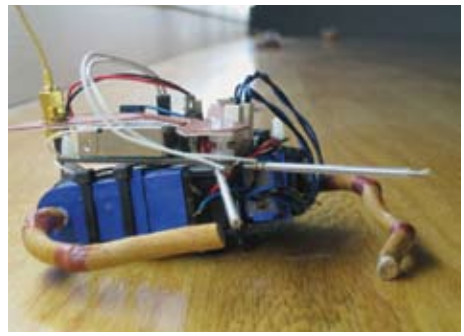
00:00
00:01
00:02
00:03
00:04
00:05
00:06
00:07
00:08
00:09
00:10
00:11
00:12
00:13 Now
00:14
00:15
00:16
00:17
00:18
00:19
00:20
00:21
00:22
00:23
00:24
00:25
00:26
00:27
00:28
00:29
00:30
00:31
00:32
00:33
00:34
00:35
00:36
00:37
00:38
00:39
00:40
00:41
00:42
00:43
00:44
00:45
00:46
00:47
00:48
00:49
00:50
00:51
00:52
00:53
00:54
00:55
00:56
00:57
00:58
00:59
01:00
01:01
01:02
01:03
01:04
01:05
01:06
01:07
01:08
01:09
01:10 Now
01:11
01:12
01:13
01:14
01:15
01:16
01:17
01:18
01:19
01:20
01:21
01:22
01:23
01:24
01:25
01:26
01:27
01:28
01:29
01:30
01:31
01:32
01:33
01:34
01:35
01:36
01:37
01:38
01:39
01:40
01:41
01:42
01:43
01:44
01:45
01:46
01:47
01:48
01:49
01:50
01:51
01:52
01:53
01:54
01:55
01:56
01:57
01:58
01:59
02:00
02:01
02:02
02:03
02:04
02:05
02:06
02:07 Now
02:08
02:09
02:10
02:11
02:12
02:13
02:14
02:15
02:16
02:17
02:18
02:19
02:20
02:21
02:22
02:23
02:24
02:25
02:26
02:27
02:28
02:29
02:30
02:31
02:32
02:33
02:34
02:35
02:36
02:37
02:38
02:39
02:40
02:41
02:42
02:43
02:44
02:45
02:46
02:47
02:48
02:49
02:50
02:51
02:52
02:53
02:54
02:55
02:56
02:57
02:58
02:59
03:00
03:01
03:02
03:03 Now
03:04
03:05
03:06
03:07
03:08
03:09
03:10
03:11
03:12
03:13
03:14
03:15
03:16
03:17
03:18
03:19
03:20
03:21
03:22
03:23
03:24
03:25
03:26
03:27
03:28
03:29
03:30
03:31
03:32
03:33
03:34
03:35
03:36
03:37
03:38
03:39
03:40
03:41
03:42
03:43
03:44
03:45
03:46
03:47
03:48
03:49
03:50
03:51
03:52
03:53
03:54
03:55
03:56
03:57
03:58
03:59
04:00
04:01 Now
04:02
04:03
04:04
04:05
04:06
04:07
04:08
04:09
04:10
04:11
04:12
04:13
04:14
04:15
04:16
04:17
04:18
04:19
04:20
04:21
04:22
04:23
04:24
04:25
04:26
04:27
04:28 Now
04:29
04:30
04:31
04:32
04:33
04:34
04:35
04:36
04:37
04:38
04:39
04:40
04:41
04:42
04:43
04:44
04:45
04:46
04:47
04:48
04:49
04:50
04:51
04:52
04:53
04:54
04:55
04:56 Now
04:57
04:58
04:59
05:00
05:01
05:02
05:03
05:04
05:05
05:06
05:07
05:08
05:09
05:10
05:11
05:12
05:13
05:14
05:15
05:16
05:17
05:18
05:19
05:20
05:21
05:22
05:23
05:24
05:25 Now
05:26
05:27
05:28
05:29
05:30
05:31
05:32
05:33
05:34
05:35
05:36
05:37
05:38
05:39
05:40
05:41
05:42
05:43
05:44
05:45
05:46
05:47
05:48
05:49
05:50
05:51
05:52
05:53
05:54 Now
05:55
05:56
05:57
05:58
05:59
06:00
06:01
06:02
06:03
06:04
06:05
06:06
06:07
06:08
06:09
06:10
06:11
06:12
06:13
06:14
06:15
06:16
06:17
06:18
06:19
06:20
06:21
06:22 Now
06:23
06:24
06:25
06:26
06:27
06:28
06:29
06:30
06:31
06:32
06:33
06:34
06:35
06:36
06:37
06:38
06:39
06:40
06:41
06:42
06:43
06:44
06:45
06:46
06:47
06:48
06:49
06:50
06:51 Now
06:52
06:53
06:54
06:55
06:56
06:57
06:58
06:59
07:00
07:01
07:02
07:03
07:04
07:05
07:06
07:07
07:08
07:09
07:10
07:11
07:12
07:13
07:14
07:15
07:16
07:17
07:18
07:19 Now
07:20
07:21
07:22
07:23
07:24
07:25
07:26
07:27
07:28
07:29
07:30
07:31
07:32
07:33
07:34
07:35
07:36
07:37
07:38
07:39
07:40
07:41
07:42
07:43
07:44
07:45
07:46
07:47
07:48 Now
07:49
07:50
07:51
07:52
07:53
07:54
07:55
07:56
07:57
07:58
07:59
08:00
08:01
08:02
08:03
08:04
08:05
08:06
08:07
08:08
08:09
08:10
08:11
08:12
08:13
08:14
08:15
08:16 Now
08:17
08:18
08:19
08:20
08:21
08:22
08:23
08:24
08:25
08:26
08:27
08:28
08:29
08:30
08:31
08:32
08:33
08:34
08:35
08:36
08:37
08:38
08:39
08:40
08:41
08:42
08:43
08:44 Now
08:45
08:46
08:47
08:48
08:49
08:50
08:51
08:52
08:53
08:54
08:55
08:56
08:57 Now
08:58
08:59
09:00
09:01
09:02
09:03
09:04
09:05
09:06
09:07
09:08
09:09
09:10
09:11 Now
09:12
09:13
09:14
09:15
09:16
09:17
09:18
09:19
09:20
09:21
09:22
09:23
09:24
09:25
09:26 Now
09:27
09:28
09:29
09:30
09:31
09:32
09:33
09:34
09:35
09:36
09:37
09:38
09:39 Now
09:40
09:41
09:42
09:43
09:44
09:45
09:46
09:47
09:48
09:49
09:50
09:51
09:52
09:53
09:54 Now
09:55
09:56
09:57
09:58
09:59
10:00
10:01
10:02
10:03
10:04
10:05
10:06
10:07
10:08 Now
10:09
10:10
10:11
10:12
10:13
10:14
10:15
10:16
10:17
10:18
10:19
10:20
10:21
10:22
10:23 Now
10:24
10:25
10:26
10:27
10:28
10:29
10:30
10:31
10:32
10:33
10:34
10:35
10:36
10:37 Now
10:38
10:39
10:40
10:41
10:42
10:43
10:44
10:45
10:46
10:47
10:48
10:49
10:50
10:51
10:52 Now
10:53
10:54
10:55
10:56
10:57
10:58
10:59
11:00
11:01
11:02
11:03
11:04
11:05 Now
11:06
11:07
11:08

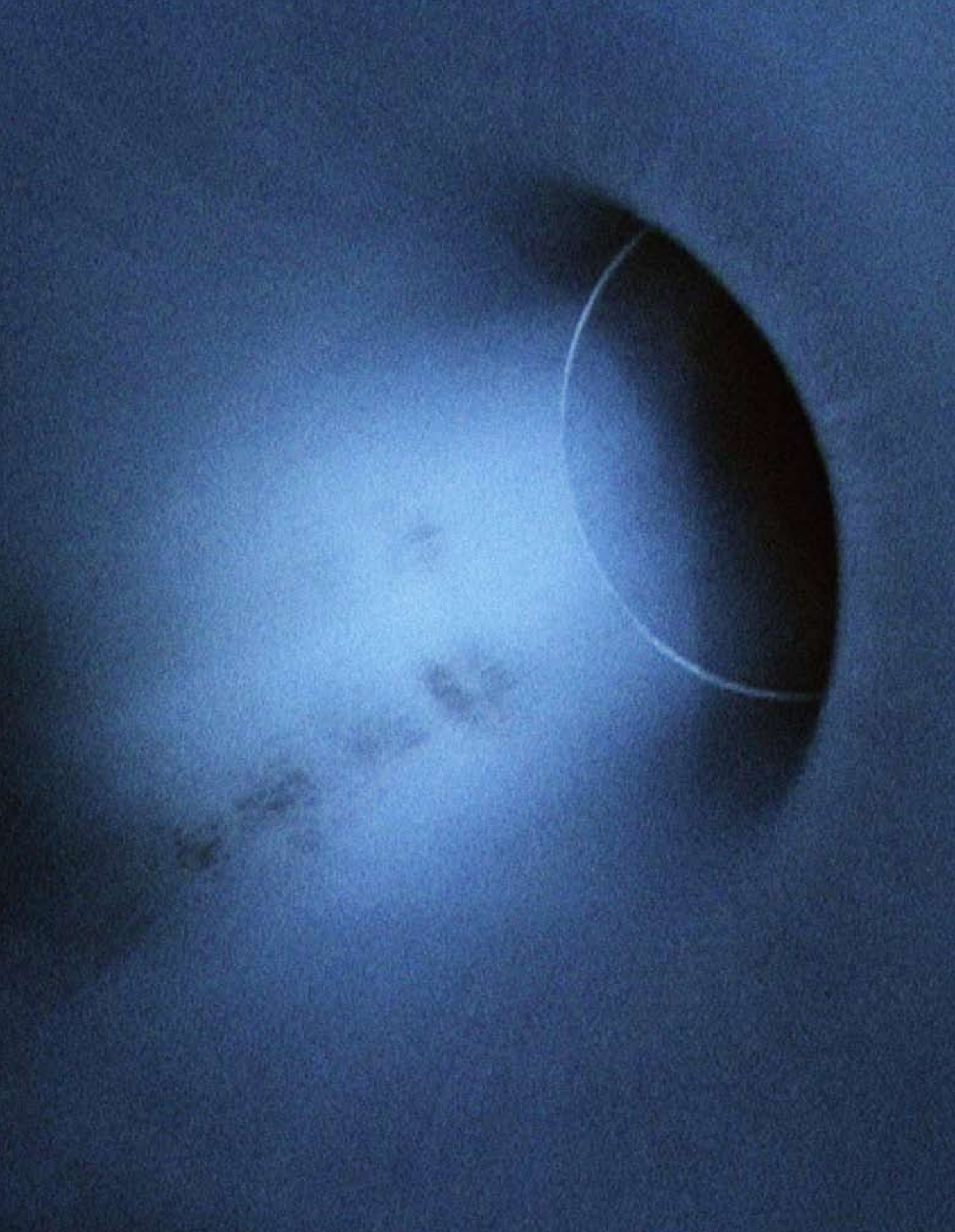
Adrian Piper
Seriation #2: Now

11:09	12:33	13:57 Now	15:20 Now	16:44 Now
11:10	12:34	13:58	15:21 Now	16:45 Now
11:11	12:35	13:59 Now	15:22	16:46
11:12	12:36		15:23 Now	16:47 Now
11:13	12:37	14:00 Now	15:24	16:48 Now
11:14	12:38	14:01	15:25 Now	16:49
11:15	12:39	14:02 Now	15:26 Now	16:50 Now
11:16	12:40	14:03	15:27	16:51
11:17	12:41	14:04 Now	15:28 Now	16:52 Now
11:18	12:42	14:05	15:29	16:53 Now
11:19	12:43	14:06 Now	15:30 Now	16:54
11:20 Now	12:44	14:07 Now	15:31 Now	16:55 Now
11:21	12:45	14:08	15:32	16:56 Now
11:22	12:46 Now	14:09 Now	15:33 Now	16:57
11:23	12:47	14:10	15:34	16:58 Now
11:24	12:48	14:11 Now	15:35 Now	16:59 Now
11:25	12:49	14:12 Now	15:36	
11:26	12:50	14:13	15:37 Now	17:00
11:27	12:51	14:14 Now	15:38 Now	17:01 Now
11:28	12:52	14:15	15:39	17:02 Now
11:29	12:53	14:16 Now	15:40 Now	17:03
11:30	12:54	14:17 Now	15:41	17:04 Now
11:31	12:55	14:18	15:42 Now	17:05 Now
11:32	12:56	14:19 Now	15:43 Now	17:06
11:33	12:57	14:20	15:44	17:07 Now
11:34	12:58	14:21 Now	15:45 Now	17:08 Now
11:35 Now	12:59	14:22 Now	15:46	17:09
11:36		14:23	15:47 Now	17:10 Now
11:37	13:00 Now	14:24 Now	15:48	17:11 Now
11:38	13:01	14:25	15:49 Now	17:12
11:39	13:02	14:26 Now	15:50 Now	17:13 Now
11:40	13:03	14:27	15:51	17:14 Now
11:41	13:04	14:28 Now	15:52 Now	17:15
11:42	13:05	14:29 Now	15:53	17:16 Now
11:43	13:06	14:30	15:54 Now	17:17 Now
11:44	13:07	14:31 Now	15:55 Now	17:18
11:45	13:08	14:32	15:56	17:19 Now
11:46	13:09	14:33 Now	15:57 Now	17:20 Now
11:47	13:10	14:34	15:58	17:21
11:48	13:11	14:35 Now	15:59 Now	17:22 Now
11:49 Now	13:12	14:36 Now		17:23 Now
11:50	13:13	14:37	16:00 Now	17:24
11:51	13:14 Now	14:38 Now	16:01	17:25 Now
11:52	13:15	14:39	16:02 Now	17:26 Now
11:53	13:16	14:40 Now	16:03	17:27
11:54	13:17	14:41 Now	16:04 Now	17:28 Now
11:55	13:18	14:42	16:05 Now	17:29 Now
11:56	13:19	14:43 Now	16:06	17:30
11:57	13:20	14:44 Now	16:07 Now	17:31 Now
11:58	13:21	14:45	16:08	17:32 Now
11:59	13:22	14:46 Now	16:09 Now	17:33
	13:23	14:47	16:10	17:34 Now
12:00	13:24	14:48 Now	16:11 Now	17:35
12:01	13:25	14:49	16:12 Now	17:36 Now
12:02 Now	13:26	14:50 Now	16:13	
12:03	13:27 Now	14:51 Now	16:14 Now	
12:04	13:28	14:52	16:15	
12:05	13:29 Now	14:53 Now	16:16 Now	
12:06	13:30	14:54	16:17 Now	
12:07	13:31 Now	14:55 Now	16:18	
12:08	13:32 Now	14:56 Now	16:19 Now	
12:09	13:33	14:57	16:20	
12:10	13:34 Now	14:58 Now	16:21 Now	
12:11	13:35	14:59	16:22 Now	
12:12	13:36 Now		16:23	
12:13	13:37	15:00 Now	16:24 Now	
12:14	13:38 Now	15:01 Now	16:25	
12:15	13:39 Now	15:02	16:26 Now	
12:16	13:40	15:03 Now	16:27 Now	
12:17 Now	13:41 Now	15:04	16:28	
12:18	13:42	15:05 Now	16:29 Now	
12:19	13:43 Now	15:06 Now	16:30 Now	
12:20	13:44 Now	15:07	16:31	
12:21	13:45	15:08 Now	16:32 Now	
12:22	13:46 Now	15:09	16:33	
12:23	13:47	15:10 Now	16:34 Now	
12:24	13:48 Now	15:11 Now	16:35 Now	
12:25	13:49	15:12	16:36	
12:26	13:50 Now	15:13 Now	16:37 Now	
12:27	13:51 Now	15:14	16:38	
12:28	13:52	15:15 Now	16:39 Now	
12:29	13:53 Now	15:16 Now	16:40 Now	
12:30	13:54	15:17	16:41	
12:31 Now	13:55 Now	15:18 Now	16:42 Now	
12:32	13:56	15:19	16:43	

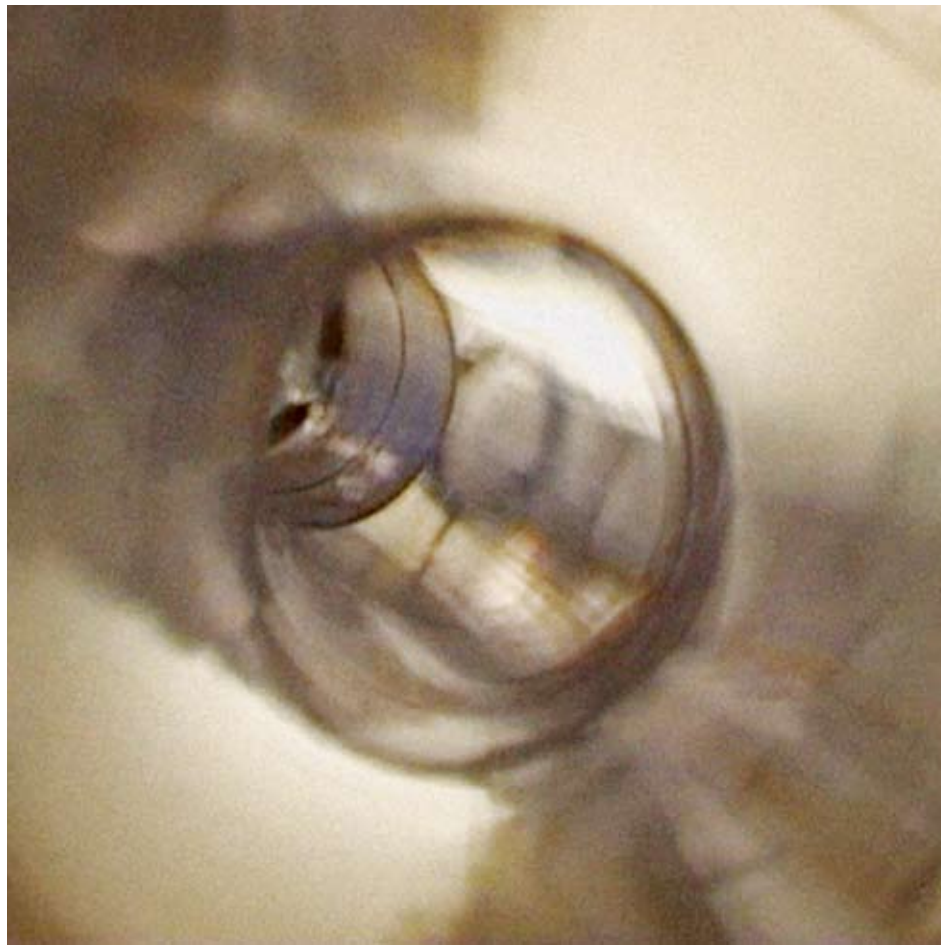


Peter Courtemanche
Preying Insect Robots





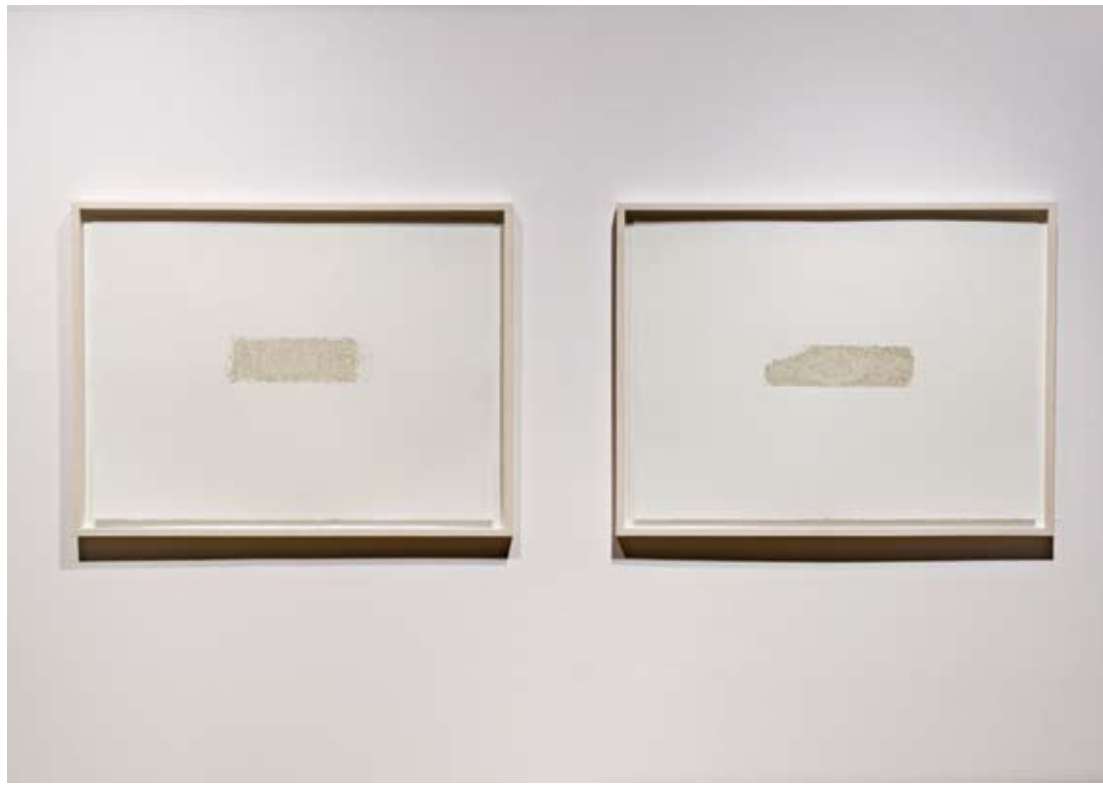
Liv Strand
Pipeline



Olivia Boudreau
Salle C

Marla Hlady
Mixer

Marla Hlady
Proposition for tracing a sound



Calin W. Crawford
349 rue Delinelle
Montreal, Quebec
H4C 3A9
Canada

November 4, 2002

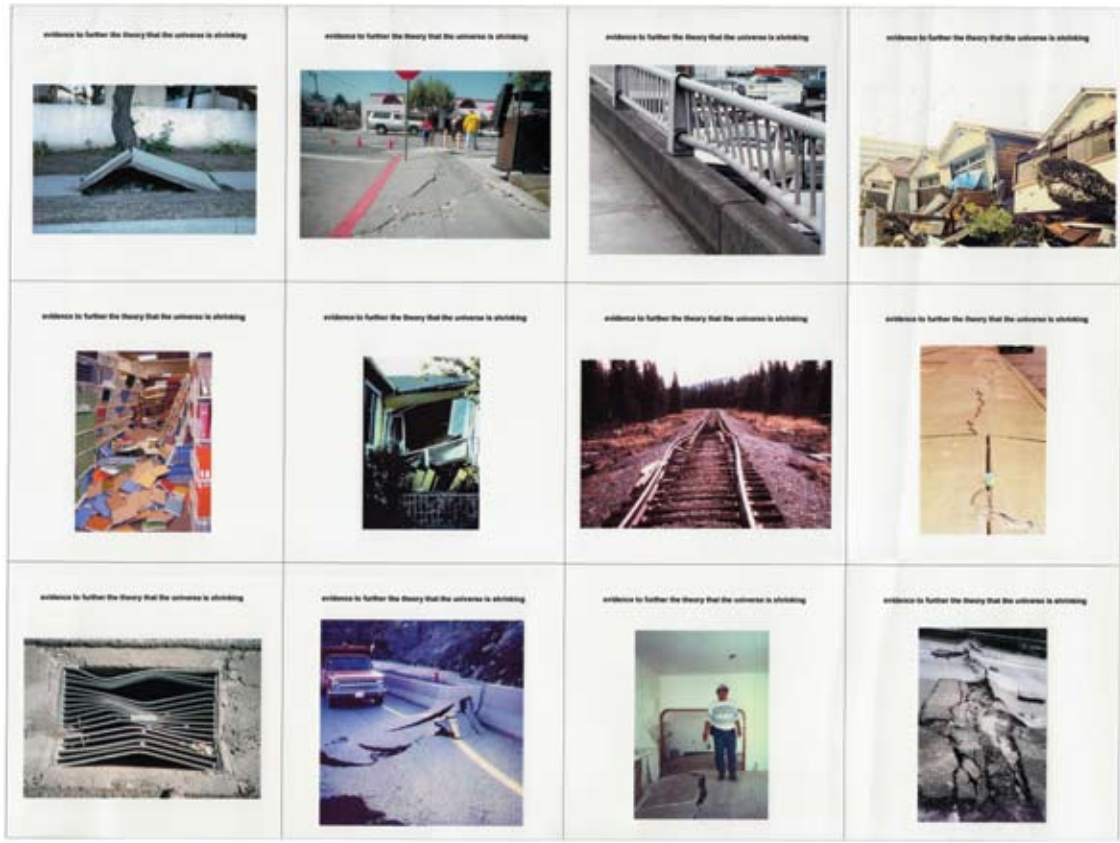
Dear Professor _____:

I have contacted you hoping that you may help confirm a theory that has recently consumed my attention. Enclosed are 12 images collected from various sources. In the past I have had my doubts concerning a theory of a 'closed' Universe: a Universe that eventually collapses in on-itself. Since collecting this evidence I cannot ignore the notion that it may indeed be true. I apologize for the brevity of this letter, but I think the images speak for themselves. I am asking for your professional opinion on the matter and will hold your response with great significance. Thank you for your time and consideration.

Sincerely,

Calin W. Crawford

Cal Crawford
Closed Universe


evidence to further the theory that the universe is shrinking

UNIVERSITY OF BATH

Professor S J Bell Burnell
Dean

Faculty of Science Office
Bath BA2 7AY · United Kingdom
Telephone 01225 323965
Facsimile 01225 323353
Email sdss@bh.ac.uk

Calin W. Crawford
349 rue Delinelle
Montreal, Quebec
H4C 3A9

7 January 2003

Dear Mr Crawford

Thank you for your letter of 4th November and the enclosed images.

I regret that the pressures on us in higher education today mean that I cannot find the time to devote to your theory that either you or it deserves, and in the circumstances judge that it is better that I do not start to address it.

I'm sure you would like to have your copies of your images back, so am returning them with this letter.

Yours sincerely

pp **Professor S J Bell Burnell**

The Queen's Anniversary Prizes 2000

1 Heretofores

START , the pull of the switch, the act of beginning, the triggering — that first yelp into the air. The intoxication of beginnings, when all is ahead, including infinity. START , with added spaces following the word to mark the leap which inevitably ensues from the action. STOP., followed by a period adding closure to the arresting word. STOP., the determined terminal, the waning towards cessation — that final gasp of air. In the stillness of the winter, the finality of knowledge, onwards to the unknown. This two-part project on rhythmicity features and examines various manifestations of continuities and discontinuities, of finitude and infinitude. Both titles always in caps, clamoring obnoxiously for attention, peering up from the body of the text, as if repeatedly needing to stall the text in order to restart it. They not only mark time, they instill it. The rhythm implied is a movement that encompasses its negative, its opposite. In other words, a stillness, a silence that enables the differentiation and hence the beat.

The basic proposition of any exhibition can be summarized with the phrase: *Given a space for an allotted span of time.* If we were to evoke the ancient definition of music as a science of measurement, the succinct phrase contains

the essence of a rhythmic structure. After all, the exhibition is situated within a physical continuity that ends at walls and windows; it neighbors one and the other. It also has a due date — it occurs after the one preceding and, in turn, precedes the next. These givens are understood in the same manner the rhythmic properties of every breath, every step, every utterance are taken for granted. In both START and STOP., these every moves are of keen interest, and apt to be scrutinized. The goal, in short, is to perceive the heretofore imperceptible and consider the ontological implications of this act. The method resonates with Robert Smithson's prescription: "Look at any word long enough and you will see it open up into a series of faults, into a terrain of particles each containing its own void."[1] The two titles give the impression of assurance, determination, certainty, stability; but they become, as Smithson suggests, slippery terms if one fixes on them long enough. The subject who does the fixing is the same one who moves in and through the space and time posed, and even *paused*, by the exhibitions (be it in the gallery itself or via this publication). The works in the exhibitions navigate through manifold stagings of the subject, and all share a conception of the 'I' divided *and* multiplied, whole *and* fragmented, here *and* there, displaced *and* displacing, petrified *and* dancing. Sites where, Cixous' resolutely carnal 'I' proclaims that "from all sides I beat, I pulse, I drip, Rhythmed" is made manifest and reverberates.[2]

1 Robert Smithson in Craig Dworkin, *Reading the Illegible* (Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2003), p. 130.

2 Hélène Cixous, *Souffles* (Paris: Des femmes, 1975), p. 70. Trans. by the author.

2 Forth

START dwells on that moment of inception, sputters and stammers from the onset, and investigates the performative imbrications of these tentative movements with time and space. START presents works which address these concerns and engage the visitor with a variety of tactics; vacillating between potential and kinetic energies, they offer both participatory and contemplative manifestations of the rhythmic investigations underscoring an exhibition stuck on emergence. Featuring works in a variety of forms (performance, installation, audio, drawing, text, sculpture and video) the exhibition stages an inconclusive trajectory, one that eschews a culmination in order to present the perpetual movement of questioning.

Audible Breathing

Filling the wall facing the atrium, a text piece by Stephen Ellwood, *UNTITLED (INSTRUCTIONS FOR SIGHING)* (1996), urges us to become self-conscious with our breathing. The piece also took the form of a poster freely available for the taking by visitors and an answering machine where followers of the instructions outlined in the text could call and leave their breathy breaths. The text extended outward from the gallery into the traffic of the atrium and further by the dissemination of the poster and the participation involved in the telephone call. As with any set of instructions, the recipe remains incipient, even idle, until the steps are followed. Yet the effectiveness is not dependent on compliance for it also functions conceptually. The participation need not be actualized, one's involvement is guaranteed *de facto* by every ensuing breath. That being said, the collection of sighs received had a particular appeal for they could, once auditioned, easily be interpreted as obscene phone calls. As soon as the breath is rendered audible, it becomes a breath embodied and heaving under its fleshy materiality. The reductive and disembodied telephone is, in fact, a mischievous appendage to the circuitry of desire. The yearning implicit in the sigh need not remain unfulfilled; it can be playful, anticipatory. The neutrality of the text with its imperatives directing us along a specific course of action cannot neutralize the erotics of the exchange or the singularity of each contribution. Each interpretation being different and rendered by a different voice every time, the text conveys the universality of the singular. Aristotle speculated that the breath was "a function of the soul, or the soul itself" [3] — therefore, a manifestation of being as it operates at its degree zero.

3 Aristotle, *On Breath*, trans. W. S. Hett (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1986), p. 497 [482 b23].

Phonomix

Adrian Piper's *Seriation #2: Now* (1968) in the vestibule repeats the word *Now* at various intervals, constantly reminding us that the *Now* of the recording is but a distant *Then*. A start does not point to an origin, or an original, it's not the first, it's always already a repetition. Her utterance insists and persists, in fact her *Now* accelerates as the piece progresses. Through the speed-up she thereby voices an exclamation mark, and presents *Now* as the paradigmatic utterance of urgency. Piper notes that, "Some listeners have commented that this piece has sexual overtones. This has nothing to do with my intentions in doing the work." [4] Her caution does not impede a reception of the piece as one

4 Adrian Piper, <http://www.adrianpiper.com/art/sound.shtml> [cited 2 January 2008].

which constantly reiterates the euphoria of beginnings. If that obstinacy emits no overtones, it could nonetheless be said to transmit an undertone, and effect an undertow, one that stages the meeting of movement with the present. In that encounter, rhythm surfaces, surges, even, "The queen of rhythm, syncope is also the mother of *dissonance*; it is the source of a harmonious and productive discord.… Attack and haven, collision; a fragment of the beat disappears, and of this disappearance, rhythm is born."[5] *Now* followed by an empty space, one devoid of *Now*, one devoid of the present but full of time. And then another, always different, *Now* is *present*ed. Clément's exposition on the syncope finds parallels in that the momentary "absence of the self"[6] is precisely the moment where the undertow takes over, and only the *Now* is operative, history is thwarted from producing marks. The track of time is derailed, and with Piper it is stuck on a single point.

The paradox, however, is conspicuous, for the work is a recording and it is playing back, hence it also functions as the epitome of history. A second Piper audio work makes this point even more abundantly clear. *Seriation #1: Lecture* (1968) was situated at the geographical end of the exhibition visit alongside Cal Crawford's work. This time *Now* shifts to an explicit discontinuity between recording and playback times. Here the recording constantly confirms time's implacable sequentiality: *At the tone the time will be one twelve exactly (hang up).*[7] The only comfort in the exercise is that the phone hangs up at unpredictable moments, "*At the tone the time will be one twenty two (hang up) / At the tone the time will be one tw(hang up) / At the tone the time will be one(hang up) / At the tone the time will be (hang up) / At the tone (hang up).* It is as if, for the brief interstice when Piper dials to reconnect to the telephone time clock service, the seconds do not *pass* to *past*. Unannounced, they remain suspended as opposed to perished. The disjunctive nature of the work is further complicated by Jonathan Sterne's astute observation that "recording marks an extension of ephemerality, not its undoing."[8] He was referring to the impermanence of recording media, in the context of the discussion his comment could be interpreted metaphorically as an allusion to the paradox that transience is the only permanent component of the equation — *always and forever fleeting.*

5 Catherine Clément, *Syncope: The Philosophy of Rapture*, trans. Sally O'Driscoll and Deirdre M. Mahoney (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994), p. 5.

6 *Ibid.*, p. 1.

7 Transcript from the recording, see full transcript on page 27.

8 Jonathan Sterne, "Lost Recordings" in *Traces*, ed. Nicole Gingras (Montreal: Leonard & Bina Ellen Art Gallery, 2006), p. 74.

Automatic Pathos

Peter Courtemanche's *Preying Insect Robots* (2006) scurry awkwardly on the floor, communicate rudimentarily with each other and mechanically underline the basics of a social framework. The whirr of the motors animating their arms, which are made of tree branches, resonates with the wooden floor. They struggle to move about with crude, stilted and haphazard movements that reveal machines replete with pathos. Their size is conducive to curiosity more than fear; their monstrosity is diminutive. The five of them, low on the floor, in an otherwise largely empty room of considerable size, produce a heightened contrast of scale. Like most insects, their threat operates in large part in our imagination. Some attempt has been made to dress them up as insects (they display antennae), but they are largely an amalgam of circuit boards, wires and batteries. So, they are unmistakably machines, ones whose seemingly purposeless existence unnerves, and their self-sufficiency remains mysterious to us. In their simplicity they encapsulate the magic of movement. Our rapport to machines with regard to a timeline is *on* and *off*, and we claim to control that switch. Innumerable dystopic scenarios rehearse the recurring anxieties roaming through our imaginations with respect to this issue of control. We program them to start, start is all innocent and fresh. But the off switch is another matter (ref. Hal in *2001: A Space Odyssey*). The *Preying Insect Robots* were especially compelling because their movements occurred within a desert of idleness. Their preying was performed as accidents, as afterthoughts. They were neither efficient nor industrious, their revving up consistently surprised. The shift from wake to sleep modes and back again followed no discernable pattern or goal — lending therefore, despite the obvious mechanics, a certain organic substance to their presence. To put it simply, they *rustle*, as Barthes expounds in an essay where he turns to the machine as a metaphor for the irreversibility of language:

> …we dread the machine when it works by itself, we delight in it when it works well.… The rustle is the noise of what is working well.… Thus, happy machines which rustle.… For the rustle implies a community of bodies: in the sounds of the pleasure which is "working," no voice is raised, guides, or swerves, no voice is constituted; the rustle is the very sound of plural delectation — plural but never massive (the mass, quite the contrary, has a single voice, and terribly loud). [9]

9 Roland Barthes, "The Rustle of Language" in *The Rustle of Language*, trans. Richard Howard (Los Angeles: University of California Press, 1989), p. 76.

Linear Convolutions

In *Pipeline* (2005), Liv Strand thrusts us inside a pneumatic dispatch system where a vertiginous and labyrinthine journey ensues. The sonic and visual assault that follows is amplified by the claustrophobic sensation of the capsule as it winds inexorably along the pipeline. Sharps turns have to be negotiated, the video image reflects the briskness of the movements with momentary losses of information in certain pixels. Therefore, the movement is not continuous (it shares the stop and go tension of Courtemanche's robots, which occupied the same room). The video is, however, the sole piece in the exhibition where action is conjugated by speed — it takes the phrase *action packed* literally. The camera is in the capsule, and this point of view effects a propulsive force on the viewer. Our view is thrust through a path that appears to go on forever. The video also performs a remarkable shift of scale, the desolate expanse of the tundra with its shearing winds and cold blue ice is literally encapsulated in the claustral space of the pipeline. It sounds a Nordic note, one of interminable voyages, unbearable conditions, immense solitude.[10] Given that we are witnessing the inner workings of a messaging system activated by air pressure, it invites comparisons with our own physiological system for producing utterances. In this case the pipeline is more akin to an intestinal convolution than an alveolar branching. For the occasion, our own perspective is the message being sent. In this sense, the piece performs a reflexivity similar to Ellwood's incitation to sigh. With Ellwood the tempo was anchored on the breath, here it is on the heartbeat, it is a pulsation. The mesmerizing motion operates on the somatic of the viewer and, as a consequence, the message is pre-verbal. The content is ensconced in the very act of movement. The imperative is to move, to avoid a clog at all costs, to reach the destination so that the message of a "secret psychic impulse which is Speech anterior to words" can be received.[11]

10 The piece contains no sound other than the one produced by the device itself. The Nordic note is my extrapolation, though it is informed significantly by my first encounter with the piece in the context of the exhibit *The Idea of North*, curated by Rhonda Corvese in 2005-2006.

11 Antonin Artaud, "On the Balinese Theater" in *Antonin Artaud: Selected Writings*, ed. Susan Sontag, trans. Helen Weaver (Los Angeles: University of California Press, 1976), 220. Admittedly, the shift in context is drastic here, though there is something perversely pleasing in adjoining tropical Bali with a frozen landscape.

Still Dancing

Olivia Boudreau visits the gallery every day to frame herself by accretion in *Salle C* (2007), a performance embedded in a live video installation loop. The performance stages her continuous presence through every hour of the exhibition, where she becomes the persistent viewer of her own projection. She thereby fixes herself in a perpetual present, one where *Now* is one hundred

and fifty hours long. It is an endurance piece where gaze and attention are brought to a standstill. The self-reflexive dimension amplifies the *tableau vivant*, thus the performance becomes a questioning, or as Acconci would advance, a spilling:

> I.am.not.interested.in.performance.but.in.the.conditions.for.presence.perhaps.
> because.I.do.not.know.how.to.trust.concentration.or.perhaps.because.I.am.more.
> interested.in.spill.off.stage. [12]

12 Kate Linker, *Vito Acconci* (New York: Rizzoli, 1993), p. 60.

The emphasis Acconci added by the ubiquitous aggrammatical periods reverberates with Boudreau's arrested pose, as if she had punctuated the space and neglected to start the next paragraph. The movement here is potential, not kinetic. Or at least, it's minute kinetic, it's vibratory, it's on hold. Dance scholar André Lepecki has identified this as a choreographic mode where "stillness is a vibratile body engaged in a *microscopy of perception* which stages a critique of modernity's fabrication of embodiment, subjectivity and the sensorial." [13] The *spill.off.stage* suggested by Acconci earlier poetically hints at that critique. Likewise, Boudreau is not prescriptive. Lepecki, riffing on a formulation articulated by Jacques Rivière, outlines the radicalism of a choreography in which the body is allowed to "incline itself towards dance, [it is] potential dancing,… but it is not quite dancing." [14] Alain Badiou pushes the envelope even further by conceptualizing dance as one where "movement has its essence *in what does not take place*, in what has been held back within movement itself." [15] Badiou culminates by stating, "dance is not an art form because it is the sign for the possibility of art as it is inscribed in the body." [16] Boudreau's idleness (in symbiosis with the robots and the mixers) is amplified by a muteness. The performance consists of Boudreau, nothing more (much to the chagrin of misguided visitors who presume that a live presence is necessarily engaged in a relational artwork which fosters dialogue). It only takes a moment, however, adopting the shift suggested by Lepecki's *microscopy of perception*, to realize that a formidable amount of activity is taking place. The space of potential is satiated with microkinetics; it does not move space, it takes space. It is an occupying force. We should note as well that, as with Piper, there is a recording component. In *Salle C*, however, there is no playback, only documentation: a long and narrow cabinet affixed to the wall

13 André Lepecki, "Still: On the Vibratile Microscopy of Dance" in *ReMembering the Body*, eds. Gabriele Brandstetter and Hortensia Völkers (Ostfilden: Hatje Cantz, 2000), 362. Emphasis added.

14 *Ibid.*, p. 342.

15 Alain Badiou, "La danse comme métaphore de la pensée" in *Petit manuel d'inesthétique* (Paris: Éditions du Seuil, 1998), p. 95. Trans. by the author.

16 *Ibid.*, p. 109. Trans. by the author.

houses the one hundred and fifty videotapes corresponding to every hour of the performance. The design of the cabinet enables it to function as a timeline, it linearly plots the three contiguous categories: what has been recorded, what is recording now, and what has yet to be recorded. The tape boxes from the past have been identified, the present one is empty, and the upcoming ones are blank. The cabinet evokes a corridor, a passage of time where, simply put and simply staged, what is documented is thought as it occurred in a body inhabiting a space.

Sonomix

Five cocktail shakers, all slightly differently shaped, sit idle on a table until the visitor decides to pick one up, tilt it and thereby activate a sound and light show which emanates from its innards. As the versions of Marla Hlady's *Mixer* (2005-7) sound and light out of the profusion of pores dotting their stainless steel form, *start* might give the impression of veering towards *startle*. The startle, however, remains playful and subtle. The experience is an intimate one, the hands assess the shape and weight of the object, they hold and manipulate it, they control its location and dislocation. Activation is contingent on participation, on ignoring the preciousness of the art object and handling it as an instrument. The immediate tactility and ease of manipulability permits the viewer, now also player, to perform a mix. Or, in keeping with the instrumentation at hand, perform a cocktail. The ingredients in the mix are sound snippets from various locales; they are referential, sited. As such, the player's shakes perform a movement of place in space, a recontextualization by way of a playable (and playful) object.

The mini light beams emerging from the shakers (veritable mini discotheques) are the visual analogues to sound waves, radiating outwards, fading with distance, but still tracing a path. Accompanying *Mixer* is a series of sonic drawings. They also propose a tracing, but rendered in a different medium. Hlady's impressionistic drawings depict, in a detailed and delicate manner, the swirls of the invisible convolutions sounds perform as they are emitted and proceed to diffuse. These are diffusion maps that do not concern themselves with the physics of the event, but its metaphysics. Their accuracy lies in their power of evocation. With the drawings in the series, *Proposition for tracing a sound* (2006), the ephemerality of the sonic dimension is faithfully maintained

by the contingent quality of the amassed strokes; they flurry and scatter in directionless directions, they come back on their word, they suggest rather than delineate. The twirly arrows cluster and then escape (or attempt to). Artaud spoke of drawing "not just with my hand, but with the gasp of the breath of my tracheal artery, and of the teeth of my chewing." [17] Hlady's approach, in contrast, is not centred on a voicing but on a listening. Her drawing is tuned not only to the retinal but also to the signals produced by her cochlea and the fragile filigree hair cells within. The auditory vibrations recognize themselves in these translations, their furtive tactics have been captured, albeit tentatively.

17 Jacques Derrida and Paule Thévenin, *The secret art of Antonin Artaud*, trans. Mary Ann Caws (Cambridge, Mass. MIT Press, 1998), p. 82.

Opened Closures

Shifting to cosmic quandaries, Cal Crawford in *Closed Universe* (2002-2003) purports to find proof, amidst quotidian scenes, that the universe is shrinking and he attempts to obtain confirmation from leading astrophysicists. Crawford garnered the evidence from images found on the Internet which predominantly feature cracks in concrete, as well as other scenes of damage presumably caused by natural disasters. The speculation that these planetary manifestations can be transposed to universal proportions is where the theory unhinges from the plausible. But the project pivots on an altogether different set of criteria, and the success of these is determined by way of failure. *Closed Universe* can be placed in the fine tradition of epistolary pranks; predicated on the appearance of earnestness (whether genuine or contrived), these schemes often consist of attempts to communicate with established authority figures. [18] The unpredictability of the response (if any) is part of the play. The structure of the postal system is such that one can address a message or query to absolutely anyone, provided one has the correct address (the same applies to telephones and the Internet, with the same proviso). Crawford, neophyte astrophysicist, receives a measly two replies: one is an unopened envelope returned to sender, and the other is a letter from a professor at the University of Bath in the U.K. who advises that he has no time to reply properly, "*circumstances judge that it is better that I do not start to address it*." The addressee's succinct non-response forestalls the discussion. The investigation is closed. Yet the gallery visitor provides another route. After surveying the display case with all the components of this lowercase debacle, the visitor has the

18 Two that come to mind are: *Dear PM* by Chris Lloyd, <http://dearpm.blogspot.com/> [cited 2 January 2008], and *Experiment With Dreams* by Leif Elggren and Thomas Liljenberg, <http://web.comhem.se/elggren/experim.html> [cited 2 January 2008].

opportunity to weigh in and figuratively respond to the mischievous artist. The element of play is also operative at the level of Crawford's commentary on the long-standing figure of the artist as researcher and investigator of arcane knowledge who is often isolated and misunderstood, often fated to find respondents only posthumously.

3 Counterendpoints

STOP., the concluding part of this twofold exhibition project, examines strategies of resolution and termination in the form of a heterogeneous mix of works that thrust the viewer towards the wall delimiting the finite and the infinite. The installations, objects and videos featured plot endpoints and stage endgames. The appearance of corpses as well as the discussion of entrapment and mortality is broached with an implicit and incongruous irreverence. Whether marking an ultimate end or a momentary hold, STOP. acts as the snapshot of an incessant rhythm. Detained and arrested, but only provisionally, the works propose tactics for escape. The exhibition abounds in repetitions and multiplicities, all summoning abundance over paucity.

Inescapability

Untitled (John Baldessari, 1972) (2002 – ongoing) by Thérèse Mastroiacovo furthers Baldessari's famous repetitive self-admonishment, *I will not make any more boring art*, by erasing the qualifier. By performing a repetition upon the already repetitive act, what is produced is no longer just an image but a volume, the repetition is rendered in space. Furthermore, an uneven volume, where it is the very portion that is silence(d) that makes its irregular mark. The silent interval in *I will not make any more* _____ *art* produces a lump, a mass of nothing, a "lump of air."[19] An abundance of plenitude *and* an abundance of lack. A space to fill, filled by liquid paper, in other words, marked by an erasure, a blank covering. The intervention, however, is palimpsestic for the liquid paper applied follows the contours of the word; *boring*'s presence remains, it merely shifts from the semantic to the material. Therefore, the act is more amplification than negation. In fact, the elision functions as an opening, one where further reductions suggest themselves:

19 Paul Celan, "SEWN UNDER THE SKIN" in *Poems of Paul Celan*, trans. Michael Hamburger (New York: Persea, 1995), p. 247.

I will not make any more_____ .
I will not make any.
I will not make.
I will not.
I will.
I.
.

In the final entry the entire phrase would collapse into an ellipsis, and fulfill the following Warholian objective:

> I don't want it to be essentially the same — I want it to be *exactly* the same. Because the more you look at the same exact thing, the more the meaning goes away. And the emptier and better you feel. [20]

20 Mike Wrenn, ed., *In His Own Words: Andy Warhol*, (London: Omnibus Press, 1991), p. 16.

There are 17 iterations to expunge per page and 588 pages, for a total of 9996, so far. Of course, in Mastroiacovo's project, inexactitude is part and parcel of the gesture, and of the tension between the voluntary and the involuntary that is at the heart of the statement. *I will not* is coupled with the *I will* that is inherent in the act of writing. The desire to unmake the work is replete with paradox. Given that the project is ongoing (in fact it is on an indefinite time-line) implies that the contradictions are not intended to be resolved. Rather, the research is directed towards a fine tuning of attention via boredom and repetition, one that is prompted by the oft-quoted aphorism by Cage: "In Zen they say: if something is boring after two minutes, try it for four. If still boring, try it for eight, sixteen, thirty-two, and so on. Eventually one discovers that it's not boring at all but very interesting." [21]

21 Alan M. Gillmor, "Satie, Cage, and the New Asceticism" in *Contact* 25 (1982): p. 19.

Holefull

J'ai entendu un bruit, je me suis sauvé (2003) / (I heard a noise and I ran), the installation by Samuel Roy-Bois, consists of a room where every surface is in conversation with the outside; holes have been manually poked through its walls, floors and ceiling and the resulting pores are breathing in light. The room is contoured by a double set of walls which render the holes discernable only once one enters inside. The internal room is the architectural analogue

to Deleuze's depiction of the schizophrenic's *body-sieve* where "there is no surface, the inside and the outside, the container and the contained, no longer have a precise limit; they plunge into a universal depth or turn in the circle of a present which gets to be more contracted as it is filled."[22] A schizo architecture where porosity has a dissociative and disorienting effect. The very conventions that denote a space are rendered tenuous; the walls are as much hollow as they are solid. The inside-outside trope is now blurred, we are surrounded by the concrete manifestation of ecstasy (from Greek *ekstasis* 'standing outside oneself'). Roy-Bois uses the term "uninhabit" to describe "the fact of feeling outside a world that is nonetheless familiar to us."[23] This echoes closely with Freud's notion of the uncanny; Derrida makes the link explicit when he poses the question: "How would *unheimlich*, *uncanny* translate into Greek? Why not translate it by *atópos*: outside all place or placeless, without family or familiarity, outside of self, expatriate, extraordinary,… strange, but also 'stranger to'?"[24] The installation creates a place that is so intensely here by being barely there. With every surface suffused with hand-made light beams, the installation whose sound is heard by way of its title, could be considered a site of synesthetic resonance. This is corroborated in another text where Derrida cites Hegel, who depicts an Ancient Egyptian monument, the Colossi of Memnon, in the following manner, "the soundless shape which needs the rays of the rising sun in order to have sound which, generated by light, is even then merely resonance and not speech."[25] In that space of resounding, of ricochets, entry and egress are synonymous.

22 Gilles Deleuze, *The Logic of Sense*, trans. Mark Lester with Charles Stivale (New York: Columbia University Press, 1990), p. 87.

23 Gilles Godmer, *Samuel Roy-Bois : Improbable et Ridicule* (Montréal: Musée d'art contemporain de Montréal, 2006), p. 21.

24 Jacques Derrida, *The Politics of Friendship*, trans. George Collins (London: Verso, 2005), p. 178.

25 Hegel in Jacques Derrida, *Glas*, trans. John P. Leavey (Lincoln: University of Nebraska Press, 1986), p. 253.

Murmur

The dead delicate leaf in Patrick Beaulieu's *Bruissement* (2007) reveals a post-mortem existence. Thanks to a small, invisible, wireless electronic device behind the leaf, a palpitation, a heartbeat, can be discerned. The pulse is subtle, slow and regular, "the breathing of death's sleep"[26] as Jean-Luc Nancy writes. Nancy elaborates and provocatively theorizes that:

> We can state that sleep is a temporary death, but we can also say that death is inevitably temporary since it only lasts as long as time. Where time no longer lasts — *where*, of course, and not *when*, because no time is given for that. Only a site apart from all sites, not another site, nor a *u-topia*, but the off-site of the gap itself. The spacing,

26 Jean-Luc Nancy, *Tombe de sommeil* (Paris: Galilée, 2007), p. 77. Trans. by the author.

the open, in brief, the beating of rhythm — where, therefore, time no longer lasts, it immobilizes on itself. [27]

27 *Ibid.*, p. 77. Translation by the author.

With this we return to START and the immobility of Boudreau and Courtemanche. Time suspended, place out of place, a limbo, but the process of congealment induces the viewer into the *microscopy of perception* discussed earlier. Immobilization merely shifts the magnitude of the lens by which the viewer is asked to perceive. The discarded leaf, solitarily displayed, with no branch or tree to hang onto, cycles from asleep to awake with the understated magic of the rudimentary hidden pacemaker. By this faint tremor the fallen leaf seems to be repeating M. Valdemar's famed retort "I am dead." [28] This phrase works as a tense scrambler speaking to the impossibility of conceiving death. It is impossible to utter this utterance — the verb 'to be', *I am*, cannot couple with death. The frail leaf is suspended in a state of constant evanescence. It is trembled. [29]

28 Edgar Allan Poe, "The Facts in the Case of M. Valdemar" in *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe* (New York: Vintage 1975), p. 101.

29 This intentional awkward phrasing borrows from a formulation used by Dominiq Vincent in a text about another work by Patrick Beaulieu: "The tree is trembled" (L'arbre est tremblé)" in *Patrick Beaulieu La nature de l'objet* (Maison de la culture Côte-des-Neiges, 2002), unpaginated.

Bare mystery

Scripts in hand, three non-actors proceed through three scenes on an extremely minimal set. Each of the scenes ends with one of the characters dead on the floor. *Knock* (2006), by Simone Jones and Lance Winn, employs the strategies of the barely there. The conventions of a film narrative are stripped of their artifices in order to relocate the attention to the frame. For *Knock* does not merely show, it literally moves as it shows. A robot was devised to move the projector to the left and right as well as up and down. Furthermore, the movement is synced to the content due to the fact that the video was shot utilizing the same device, that is to say, the robot also determined the movement of the camera. The added mechanics produce a double movement in a doubled space. As the characters move in the space the camera follows, and the very same action is reproduced by the projector. But the motion does not occur within the frame that is itself static, as per usual. Here the robot enables the frame itself to move. Here the flat projected image is truly able to merit the appellation 'installation'. Cinema and video art have certainly not exhausted new approaches in intra-frame movement, but *Knock* puts forward another maneuver altogether: an outer-frame movement, a kind of choreography of the screen, a performative projection. The video bears some similarities

to Brechtian techniques but dwells on the proprioceptive experience it effects on the viewer. In other words, a dance is made present and the viewer shares the stage with the projection. In fact, it is the thrice-repeated moment where each character is dead on the floor that encroaches on the viewer's space the most, for this moment is projected on the floor at the centre of the room, precisely where the viewer is most likely to stand. Whether that is a commentary on ocularity and the proscenium is not made explicit. From the start of the script, "Oh dear, now what? What do I do? Tell her? It's so difficult to know which path to take," we are introduced to a threadbare suspense tale downplayed by the intentional lack of drama in the actor's delivery. The amateurish tone is comic rather than prescriptive.

The end

Helen Tak's *The Beginning* (2004) echoes the corpse in *Knock* but foregoes the humour in favor of an eerie and mysterious mood piece. The video also, unbeknownst to the artist, pays homage to Michael Snow's *Wavelength*. The film moves from outside to inside scenes by way of a photograph of trees hanging on a living room wall. And the last scene of Tak's film zooms out from the picture to reveal a corpse on the floor. *The Beginning* is depopulated, save for the appearance of the corpse. Allusions to *Wavelength* aside, the stop motion animation utilized in the largely desolate scenes creates shimmering and pulsating sequences. The nocturnal permeates every frame. Throughout, a sleep, both quotidian and eternal, rumbles and reverberates. Roger Caillois described darkness as a condition that "is 'filled,' it touches the individual directly, envelops him, penetrates him, and even passes through him: hence 'the ego is *permeable* for darkness while it is not so for light.'" [30] One could reformulate the ending as follows, *the ego is permeable for sound while it is not so for light*. For the sonic thrives on opacities, lurks in the shadows, and indeed is a protagonist in Tak's film. The unanswered phone rings and rings, kettle boils and boils, floors creak at every step, water pours out of a faucet. Later, the receiver is off the hook and the warning tones beep incessantly. Dialogue is replaced by the exaggerated and intensified room tones and the aforementioned disparate sonic events. The soundtrack seems to constitute a perfect example of the type of narrative Conrad describes in *Heart of Darkness*, "[a] narrative that seemed to shape itself without human lips in the heavy

30 Roger Caillois, "Mimicry and Legendary Psychaesthenia" in *October* 31 (Winter 1984): p. 30. The passage quoted within the citation are from Eugène Minkowski.

night-air of the river."[31] Stitching a singularly solitary series of images (both visual and sonic) on the tenuous fabric of the Night, *The Beginning* uncannily resembles its opposite.

31 Joseph Conrad, *Heart of Darkness* (New York: Norton, 1971), p. 28.

Escapade

Concluding the trajectory of the exhibition is an entrapment, endgame, dead end, in the form of a pair of video works by Charlemagne Palestine: *Island Song* and *Island Monologue* (both from 1976). Both are set on a small, unnamed island. The first starts at a pier with Palestine on a motorbike embarking on the island's roads as he drones and intones, in a seemingly exalted state, along with the sound of the bike's motor. The harmonics with the engine wobble and warble in reaction to the bumps in the road. The celebratory incantatory tone is abated once the agitated and anxious mantra is voiced … *gotta get out of here… gotta get out of here… gotta get out of here… I gotta get out of here… I gotta get out of here!* Throughout both pieces, Palestine, as both cameraperson and performer, is heard, but never seen. The point of view shot serves to enhance the pervasiveness of the entrapment. We are stuck with him, lost, castaway. We are joined in this stranded situation by Baudelaire, a spiritual kin to Palestine, who ends one of his prose poems with these exclamatory lines, "Anywhere! Anywhere! provided it is out of this world!"[32] By the end of *Island Song* a ship's horn resounds repeatedly but is never seen, and it is obvious that the promise of rescue is illusory. In the second piece, the fog becomes a character that shares the spotlight with Palestine, who is on foot and, as the title implies, more verbose. Here the psychological dimensions of the adventure become explicit, *I feel this pain. I feel this incessant pain, this incredible pain.… I've come to this island to try to get rid of this pain.… They followed me here, those demons, they followed me here.* The despair grows palpable, the fog reduces the landscape to a collection of hazy shadows, the monologue is delivered in a tense whisper, edging towards paranoia. *They're trying to kill me, they want to see me dead.… Maybe I can hide*. Finally, a light pierces through the thick fog, he heads towards it, *maybe the light'll burn away these demons inside of me, maybe it'll burn away the fog, the light in the fog of my mind.* The end is unsurprisingly inconclusive, it shares the nebulousness Palestine once declared at the end of a concert: "Normally, I would do an ending but this is just the beginning."[33]

32 Charles Baudelaire, *The Parisian Prowler*, trans. Edward K. Kaplan (Athens: University of Georgia Press, 1989), p. 120.

33 Charlemagne Palestine, *a sweet quasimodo between black vampire butterflies for Maybeck*, Audio CD, Cold Blue Music, 2007.

4 Conk

In START and STOP. the various manifestations and interminglings of holes, loops, repetitions, shifts, missives, stills, strike a fitting figure, for life is an oscillation, a rhythm, a stutter between birth and death. A momentary burst of noise and activity. A rhythm on a landscape of befores and afters. Or a rhythm of in-betweens on a landscape. Lacoue-Labarthe's notion of a poetic existence is pertinent in this context because he defines it as "that which makes holes in life and shreds it, now and then, putting us outside ourselves."[34] The rhythm of the *now and then*, the *inside outside*, with its note of violence, bespeaks the stakes undertaken by the entries in the exhibitions. All diverse but sharing a poetics of space, in other words, a rhythmic proclivity. Their collective signature is one of infinitesimal vacillations and minute events… *Well? Shall we go? Yes, let's go*. The famous last exchange, replete with naive hope, between Vladimir and Estragon in *Waiting for Godot* echoes in the gallery. The paradox of standstill motion, the inchoate dynamics, the porous conditions, all intersecting in these exhibitions that switch enthusiastically to *on* and then inevitably to *off*. From vital to mortal. *They do not move*.

34 Philippe Lacoue-Labarthe, "Poetry as Experience" in *SubStance* 18, no. 3, issue 60: "Writing the Real" (1989): p. 26.

1 Ci-devant

START, on appuie sur le bouton, c'est l'acte de commencer, le déclenchement – la première irruption dans l'air. L'ivresse des débuts, quand tout est à faire, même l'infini. START , avec des espaces entre le mot et la virgule, pour marquer le bond qui résulte inévitablement de l'action. STOP., suivi d'un point qui ajoute une fermeture au monde saisissant. STOP., le terminus déterminé, le déclin qui se dirige vers la cessation – le dernier souffle. Dans l'immobilité de l'hiver, l'irrévocabilité du savoir, en marche vers l'inconnu. Le présent projet bipartite à propos de la rythmicité se penche sur diverses manifestations de la continuité et de la discontinuité, de la finitude et de l'infinitude. Les deux titres demeurent toujours en majuscules, réclamant odieusement l'attention, émergeant du corps du texte, comme s'ils avaient besoin, à plusieurs reprises, de suspendre le texte pour le remettre en marche. Non seulement les titres indiquent le temps, ils le créent. Le rythme ainsi produit est un mouvement qui englobe son négatif, son contraire. Autrement dit, c'est une immobilité, un silence qui permet la différenciation, et donc la pulsation.

Il est possible de résumer toute proposition d'exposition par la phrase suivante : *Un espace accordé pendant une certaine période de temps.* Si nous évoquons l'ancienne définition de la musique comme science de la mesure,

cette courte phrase renferme l'essence d'une structure rhythmique. Après tout, une exposition occupe une continuité physique limitée par des murs et des fenêtres, elle voisine des lieux de part et d'autre. Elle possède également une date de livraison, elle a lieu après la précédente, et précède la suivante. Ces faits sont pris pour acquis, tout comme les propriétés rhythmiques du souffle, des pas et de toute énonciation. Dans START et STOP., tous ces mouvements sont d'un grand intérêt, et méritent d'être analysés. En somme, le but est ici de percevoir ce qui était ci-devant imperceptible, et de réfléchir sur les conséquences ontologiques de cet acte. Cette méthode fait écho à la consigne de Robert Smithson : « Fixez n'importe quel mot pendant assez longtemps, et vous le verrez s'ouvrir en une suite d'anomalies, un ensemble de particules qui renferment chacune leur propre vide[1]. » Les deux titres suggèrent l'assurance, la détermination, la certitude, la stabilité ; mais comme Smithson le laisse entendre, ces termes deviennent flous lorsqu'on les fixe assez longtemps. Le sujet qui fixe est le même qui se déplace à l'intérieur et à travers l'espace et le temps posé, et même *pausé*, par les expositions (que ce soit dans la galerie ou par l'intermédiaire de la présente publication). Les œuvres présentées dans ces deux expositions proposent plusieurs déploiements du sujet, avec une même conception du « je » divisé *et* multiplié, entier *et* fragmenté, ici *et* là, déplacé *et* déplaçant, pétrifié *et* dansant. Des lieux où se manifeste et se répercute la proclamation du « je » résolument charnel de Cixous : « […] de toutes parts je bats, je pulse, je jute, Rythmée »[2].

1 Robert Smithson cité par Craig Dworkin, *Reading the Illegible*, Evanston (Illinois), Northwestern University Press, 2003, p. 130. [Notre traduction, comme pour les suivantes, sauf indication contraire.]

2 Hélène Cixous, *Souffles*, Paris, Éditions des Femmes, 1975, p. 70.

2 En avant

START s'attarde sur ce moment initial, piétine et balbutie d'entrée de jeu, explorant les imbrications performatives de ces mouvements hésitants avec le temps et l'espace. START présente des œuvres qui traitent de ces préoccupations et entrent en rapport avec le visiteur par le biais de différentes tactiques ; vacillant entre les énergies potentielles et cinétiques, ces œuvres proposent des manifestations participatives et contemplatives des explorations rhythmiques qui sous-tendent une exposition centrée sur l'émergence. Regroupant des œuvres de plusieurs formes (performance, installation, art audio, dessin, texte, sculpture et vidéo), l'exposition dévoile une trajectoire sans dénouement

ni point culminant, dans le but de donner à voir le mouvement perpétuel du questionnement.

Respiration audible

Occupant le mur face à l'atrium, l'œuvre textuelle de Stephen Ellwood, *UNTITLED (INSTRUCTIONS FOR SIGHING)* (1996), nous invite à prendre conscience de notre respiration. L'œuvre prenait également la forme d'une affiche offerte gratuitement aux visiteurs, et d'un répondeur sur lequel les personnes observant les instructions données dans le texte pouvaient enregistrer leurs souffles voilés. Le texte était diffusé à l'extérieur de la galerie grâce à l'affluence de l'atrium, par la distribution de l'affiche et la participation que demandait l'appel téléphonique. Comme pour toutes les instructions, la recette demeure inopérante jusqu'à ce que l'on en suive les étapes. Pourtant, son efficacité ne dépend pas de l'exécution, puisqu'elle opère également sur le plan conceptuel. La participation n'a pas besoin d'être complétée ; l'engagement du visiteur est garanti *de facto* par toutes les respirations qui vont suivre. Ceci étant dit, la collection de soupirs reçus avait un intérêt particulier, parce qu'ils pouvaient être interprétés, à l'écoute, comme des appels obscènes. Dès que la respiration devient audible, elle devient incarnée, se soulevant sous la matérialité de sa chair. Le téléphone réducteur et désincarné est en fait un malicieux appendice des circuits du désir. Le désir contenu dans le soupir n'a pas besoin de demeurer inassouvi, il peut être enjoué, anticipé. La neutralité du texte, avec ses impératifs qui nous dirigent vers une trajectoire d'action précise, ne peut supprimer l'érotisme de l'échange, ni la singularité de chaque contribution. Puisque chaque interprétation est différente et donnée chaque fois par une voix différente, le texte exprime l'universalité du singulier. Aristote se demandait si le souffle était « une fonction de l'âme, ou l'âme elle-même[3] » – donc une manifestation de l'être lorsqu'il opère au degré zéro.

3 Aristote, *On Breath*, trad. W. S. Hett, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1986, p. 497 [482 b23].

Phonomix

Dans *Seriation #2: Now* (1968) d'Adrian Piper, présentée dans le vestibule, le mot *Now* (maintenant) est répété à différents intervalles, nous rappelant constamment que le *maintenant* de l'enregistrement n'est qu'un *jadis* distant. Une mise en marche ne désigne pas une origine ou un original ; ce n'est pas la première, c'est toujours déjà une répétition. Ses paroles insistent et persistent ;

en fait, son *Now* accélère tandis que l'œuvre se déroule. Par le biais de l'accélération, elle se trouve à exprimer un point d'exclamation, et présente *Now* comme l'expression paradigmatique de l'urgence. Piper fait remarquer que « certains auditeurs ont dit que cette œuvre avait des connotations sexuelles. Ceci n'a rien à voir avec mes intentions de travail[4]. » Son avertissement n'empêche pas une réception de l'œuvre comme une constante réitération de l'euphorie des débuts. Si cette obstination ne véhicule pas de connotations, on peut néanmoins dire qu'elle comporte des sous-entendus, et produit une sorte de courant sous-jacent qui met en scène la rencontre du mouvement et du présent. Dans cette rencontre, le rythmne fait surface, surgit même : « Reine du rythme, la syncope est aussi mère de la *dissonance* ; source, en somme, d'un harmonieux et fécond désaccord. […] Attaque et salut, entrechoc ; un fragment du temps disparaît, le rythme naît de cette disparition[5]. » *Now* suivi d'un vide, d'un espace dépourvu de *Now*, vidé du présent mais rempli de temps. Ensuite, un autre *Now* est *présent*-é, toujours différent. Le commentaire de Clément sur la syncope trouve un parallèle dans le fait que « [l'] absence du sujet[6] » momentanée correspond précisément au moment où le courant sous-jacent prend le relais, et où seul le *Now* est opérationnel, où l'histoire est empêchée de produire des traces. Le fil du temps s'égare ; chez Piper, il est figé en un seul point.

Le paradoxe est toutefois évident, puisque l'œuvre est un enregistrement sonore qui est rejoué : de ce fait, il opère également comme la quintessence de l'histoire. Une deuxième œuvre audio de Piper clarifie ce point encore davantage. *Seriation #1: Lecture* (1968) était placée à la fin géographique de la visite de l'exposition, à côté de l'œuvre de Cal Crawford. Cette fois, *Now* traduit une discontinuité explicite entre le temps de l'enregistrement et celui de l'écoute. Dans ce cas-ci, l'enregistrement vient sans cesse confirmer l'implacable séquentialité du temps : *At the tone the time will be one twelve exactly (hang-up)*[7]. Le seul réconfort de l'opération provient du fait que la communication en est interrompue à des moments imprévisibles : « *At the tone the time will be one twenty two (interruption de la communication) / At the tone the time will be one tw (interruption) / At the tone the time will be one (interruption) / At the tone the time will be (interruption) / At the tone (interruption)*. Tout se passe comme si, dans le bref intervalle au cours duquel Piper resignale le numéro de l'horloge parlante, les secondes ne *passent* pas au *passé*. Non annoncées, elles demeurent suspendues, au lieu de périr. Le caractère

4 Adrian Piper, site visité le 2 janvier 2008, <http://www.adrianpiper.com/art/sound.shtml>.

5 Catherine Clément, *La syncope. Philosophie du ravissement*, Paris, Grasset, 1990, p. 17.

6 *Ibid.*, p. 11.

7 *À la tonalité, il sera exactement une heure douze (interruption de la communication). […] À la tonalité, il sera exactement une heure vingt-deux (interruption) / À la tonalité, il sera exactement une heure vin (interruption) / À la tonalité, il sera exactement une (interruption) / À la tonalité, il sera (interruption) / À la tonalité (interruption).* Transcription de l'enregistrement ; voir la transcription intégrale en page 24.

disjonctif de l'œuvre est davantage compliqué par la remarque astucieuse de Jonathan Sterne : « L'enregistrement sonore représente une prolongation de l'éphémère, et non sa fin[8]. » Il fait référence au caractère éphémère des médias d'enregistrement ; dans le contexte de la présente discussion, son commentaire pourrait être interprété métaphoriquement comme une allusion au paradoxe voulant que le transitoire soit le seul terme permanent de l'équation – *toujours et à jamais fugace*.

8 Jonathan Sterne, « Les enregistrements perdus », trad. Lucie Chevalier, *Traces*, Nicole Gingras (sous la dir.), Montréal, Galerie Leonard & Bina Ellen, 2006, p. 84.

Pathos automatique

Les *Preying Insect Robots* (2006) de Peter Courtemanche se précipitent maladroitement sur le plancher, ils communiquent entre eux de façon rudimentaire et établissent mécaniquement les bases d'une structure sociale. Le vrombissement des moteurs qui animent leurs bras, faits de branches d'arbres, résonne sur le plancher de bois. Ils s'efforcent de se déplacer en faisant des mouvements frustes, contraints, aléatoires, qui révèlent des machines chargées de pathos. Leur taille éveille la curiosité plus que la peur ; leur monstruosité est minuscule. Toutes les cinq, à faible hauteur sur le plancher dans une grande salle presque vide, produisent un important contraste d'échelle. Comme pour la plupart des insectes, leur côté menaçant agit pour une large part dans notre imaginaire. On a tenté de les déguiser en insectes (ils portent effectivement des antennes), mais ils sont avant tout un agglomérat de circuits, de fils et de piles. Ainsi, ce sont indubitablement des machines, de celles dont l'existence apparemment sans but nous trouble, et dont l'autosuffisance demeure un mystère. Dans leur simplicité, elles incarnent la magie du mouvement. Notre rapport temporel à la machine se définit par *on* et *off*, et nous prétendons contrôler ce bouton. D'innombrables hypothèses contre-utopiques travaillent les angoisses récurrentes qui parcourent notre imagination en ce qui a trait à cette question du contrôle. Nous les programmons pour les mettre en marche ; le départ est tout à fait innocent et nouveau. Mais le bouton d'interruption est une autre affaire (voir Hal, dans *2001 : l'odyssée de l'espace)*. Les *Preying Insect Robots* sont particulièrement fascinants, parce que leurs mouvements se produisent dans un désert d'inactivité. Leur prédation survient par accident, comme après-coup. Ils ne sont ni efficaces, ni assidus ; leur accélération surprend toujours le visiteur. Le passage du mode d'activité au mode veille, et vice-versa, n'obéit à aucune modèle ou but perceptible, ce qui confère une certaine organicité à leur présence, malgré la mécanique évidente. En deux

mots, ils *bruissent*, comme Barthes l'explique dans un essai portant sur la machine comme métaphore de l'irréversibilité du langage :

> […] nous redoutons la machine en ce qu'elle marche toute seule, nous en jouissons en ce qu'elle marche bien. […] Le bruissement, c'est le bruit de ce qui marche bien. […] Ce sont donc les machines heureuses qui bruissent. […] Car le bruissement […] implique une communauté de corps : dans les bruits du plaisir qui "marche", aucune voix ne s'élève, ne guide ou ne s'écarte, aucune voix ne se constitue ; le bruissement, c'est le bruit même de la jouissance plurielle – mais nullement massive (la masse, elle, tout au contraire, a une seule voix, et terriblement forte)[9].

9 Roland Barthes, « Le bruissement de la langue », *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1993, p. 99-100.

Méandres linéaires

Avec *Pipeline* (2005), Liv Strand nous entraîne à l'intérieur d'un système d'envoi pneumatique, donnant lieu à un périple vertigineux et labyrinthien. L'agression sonore et visuelle qui s'ensuit est accrue par la sensation claustrophobe de la capsule qui serpente sans fin le long du tuyau. Il faut accomplir des virages serrés ; l'image vidéo témoigne de la vivacité des mouvements par des pertes momentanées d'information dans certains pixels. Par conséquent, le mouvement n'est pas continu (il possède la même tension entre l'arrêt et la marche que les robots de Courtemanche, qui occupaient la même salle). La vidéo est toutefois la seule œuvre de l'exposition dans laquelle l'action se conjugue à la vitesse : elle prend l'expression « pleine d'action » (en anglais, *action packed*) au pied de la lettre. La caméra est logée dans la capsule : ce point de vue génère une force propulsive pour le spectateur. Notre vision s'engouffre dans une voie qui paraît sans fin. La vidéo produit également un remarquable changement d'échelle, lorsque la vastitude déserte de la toundra, avec ses vents cinglants et ses glaces d'un bleu intense, est littéralement mise en capsule dans l'espace exigu du tuyau. Il s'en dégage une sonorité nordique, qui évoque d'interminables voyages, des conditions insupportables, une immense solitude[10]. Témoins des mécanismes internes d'un système de messagerie activé par la pression de l'air, nous sommes invités à les comparer avec ceux de notre propre système physiologique de production de signaux. Dans ce cas-ci, le tuyau ressemble davantage à la circonvolution intestinale qu'à une arborescence alvéolaire. Dans les circonstances, le message envoyé constitue notre propre perspective. En ce sens, l'œuvre accomplit une forme de réflexivité similaire à l'incitation au soupir chez Ellwood, où le tempo s'arrime à la

10 L'œuvre ne comporte aucun autre son que celui produit par le dispositif même. C'est moi qui extrapole la sonorité nordique, bien qu'elle ait été influencée de façon significative par mon premier contact avec cette œuvre, dans le contexte de l'exposition *The Idea of North*, organisée par Rhonda Corvese en 2005-2006.

respiration, et au rythme cardiaque chez Strand, sous la forme d'une pulsation. Le mouvement hypnotisant touche la dimension somatique du regardeur ; conséquemment, le message précède la parole. Le contenu est logé dans l'acte même du mouvement. Il est impératif de bouger, d'éviter à tout prix la congestion, d'arriver à destination et de recevoir le message d'une « impulsion psychique secrète qui est la Parole d'avant les mots[11]. »

11 Antonin Artaud, « Sur le théâtre balinais », *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, p. 91. Il est vrai que le changement de contexte est drastique, bien qu'il y ait quelque chose de paradoxalement agréable dans la juxtaposition du climat tropical de Bali et d'un paysage gelé.

Immobile, elle danse encore

Olivia Boudreau visite quotidiennement la galerie pour se cadrer de manière répétitive dans *Salle C* (2007), une performance inscrite dans une installation vidéo en boucle et en direct. La performance met en scène sa présence continue pendant chaque heure de l'exposition, tandis qu'elle devient la spectatrice obstinée de sa propre projection. Elle se fixe ainsi dans un présent perpétuel, où le *Now* dure 150 heures. C'est une épreuve d'endurance pendant laquelle le regard et l'attention sont immobilisés. La dimension autoréflexive accentue la qualité de tableau vivant, si bien que la performance devient un questionnement, ou comme le propose Acconci, un débordement :

> I.am.not.interested.in.performance.but.in.the.conditions.for.
> presence.perhaps.because.I.do.not.know.how.to.trust.concentration.or.perhaps.
> because.I.am.more.interested.in.spill.off.stage[12].

12 « Je.ne.m'intéresse.pas.à.la.performance.mais.aux.conditions.de.présence.peutêtre.parce.que.je.ne.sais.pas.comment.faire.confiance.à.la.concentration.ou.peutêtre.parce.que.je.suis.plus.intéressé.à.déborder.de.la.scène. » dans Kate Linker, *Vito Acconci*, New York, Rizzoli, 1993, p. 60.

L'emphase ajoutée par Acconci au moyen des points aggrammaticaux omniprésents fait écho à la pose figée de Boudreau, comme si elle avait ponctué l'espace et négligé de débuter le paragraphe suivant. Dans ce cas-ci, le mouvement est potentiel, et non cinétique. À tout le moins, il est micro-cinétique, vibratoire, en attente. Le théoricien de la danse André Lepecki a identifié ceci comme un mode chorégraphique dans lequel « l'immobilité est un corps vibratile engagé dans une *microscopie de la perception* qui met en place une critique de la fabrication moderniste de la corporéité, de la subjectivité et du sensoriel[13]. » Le débordement hors de la scène suggéré plus tôt par Acconci fait allusion à cette critique d'une manière poétique ; de même, Boudreau n'est pas normative. Lepecki, reprenant une expression forgée par Jacques Rivière, souligne le caractère radical d'une chorégraphie permettant au corps de « s'incliner vers la danse, [c'est] de la danse potentielle, [..] mais ce n'est pas tout à fait de la danse[14]. » Alain Badiou pousse le raisonnement encore plus

13 André Lepecki, « Still: On the Vibratile Microscopy of Dance », *ReMembering the Body*, Gabriele Brandstetter et Hortensia Völkers (sous la dir.), Ostfilden, Hatje Cantz, 2000, p. 362. C'est moi qui souligne.

14 *Ibid.*, p. 342.

loin en conceptualisant la danse comme une pratique où « le mouvement a son essence *dans ce qui n'a pas eu lieu*, dans ce qui est resté ineffectif ou retenu à l'intérieur du mouvement lui-même[15]. » Badiou conclut en disant que « la danse n'est pas un art parce qu'elle est le signe de la possibilité de l'art telle qu'inscrite au corps[16]. » L'inactivité de Boudreau (en symbiose avec les robots et les mélangeurs) est amplifiée par le mutisme. La performance consiste en la présence de Boudreau, et rien de plus (à la grande déception des visiteurs mal informés, qui s'attendent à ce que la présence suppose nécessairement une œuvre relationnelle favorisant le dialogue). Un seul moment suffit, toutefois, lorsque l'on effectue le changement suggéré par la *microscopie de la perception* de Lepecki, pour prendre conscience de l'activité débordante qui se produit. L'espace du potentiel est saturé de micro-cinétique ; il ne déplace pas d'espace, il occupe de l'espace. Il s'agit d'une force occupante. Comme chez Piper, il y a une composante d'enregistrement. Par contre, dans *Salle C*, il n'y a pas d'écoute, seulement de la documentation : un long meuble étroit, fixé au mur, contient les 150 bandes vidéo correspondant à chaque heure de la performance. Le meuble est conçu de manière à opérer comme une chronologie ; il décrit linéairement trois catégories contiguës : ce qui a été enregistré, ce qui est enregistré présentement, et ce qui reste à enregistrer. Les boîtiers du passé sont étiquetés, celui du présent est vide, et les prochains sont vierges. Le meuble fait penser à un couloir, un passage de temps au cours duquel, pour l'exprimer et le mettre en scène simplement, ce qui est documenté est la pensée tel qu'elle s'est produite dans un corps habitant un espace.

15 Alain Badiou, « La danse comme métaphore de la pensée », *Petit manuel d'inesthétique*, Paris, Seuil, 1998, p. 95.

16 *Ibid.*, p. 109.

Sonomix

Cinq mélangeurs à cocktails de forme légèrement différente reposent sur une table, jusqu'à ce qu'un visiteur décide d'en prendre un, de l'agiter et d'activer un spectacle son et lumière qui émane de ses entrailles. Lorsque les versions du *Mixer* (2005-2007) de Marla Hlady émettent du son et de la lumière à travers la myriade de trous qui ponctuent leur forme en acier inoxydable, *start* peut donner l'impression de se changer en *startle*. Ce *sursaut* demeure toutefois subtil et plein d'humour. Il s'agit d'une expérience intime : les mains jaugent la forme et le poids de l'objet, le tiennent et le manipulent ; elles contrôlent son emplacement et son déplacement. Cette activation dépend de la participation ; il faut faire abstraction du caractère précieux de l'objet d'art et le manipuler comme un instrument. Le caractère immédiatement tactile et la facilité de

manipulation permet au spectateur, devenu instrumentiste, de créer un mixage. Ou plutôt, en accord avec l'instrumentation à portée de main, de produire un cocktail. Les ingrédients du mélange sont des bribes sonores provenant de différentes sources ; elles sont référentielles, situées. À ce titre, l'agitation produite par l'exécutant génère un mouvement de lieu(x) dans l'espace, une nouvelle contextualisation, grâce à un objet jouable (et joyeux).

Les faisceaux lumineux miniatures qui émergent des mélangeurs – de véritables mini-discothèques – sont les analogues visuels des ondes sonores qui rayonnent vers l'extérieur, s'affaiblissant avec la distance tout en continuant de tracer une trajectoire. *Mixer* est accompagné d'une série de dessins sonores. Ceux-ci proposent également un traçage, mais rendu selon une autre technique. Les dessins impressionistes de Hlady décrivent, de manière détaillée et délicate, les tourbillons des invisibles circonvolutions accomplies par les sons lorsqu'ils sont émis, puis diffusés. Ce sont des cartes de diffusion sans lien avec la physique de l'événement, mais en rapport avec sa métaphysique. Leur exactitude réside dans leur pouvoir d'évocation. Dans les dessins de la série *Proposition for tracing a sound* (2006), le caractère éphémère de la dimension sonore est fidèlement maintenu par la qualité contingente des marques accumulées, qui poudroient et s'éparpillent dans des directions qui ne mènent nulle part ; elles reviennent sur leur parole, ce sont des suggestions plutôt que des définitions détaillées. Les flèches tournoyantes forment des bouquets, puis s'échappent (ou tentent de le faire). Artaud parlait de dessiner « non avec la main seulement, mais avec le raclement du souffle de ma trachée-artère, et des dents de ma mastication[17]. » L'approche de Hlady, par contraste, n'est pas centrée sur l'énonciation, mais bien sur l'écoute. Ses dessins sont non seulement réglés sur la rétine, mais aussi sur les signaux produits par la cochlée et les fragiles filigranes de ses cellules ciliées. Les vibrations auditives se reconnaissent dans ces transpositions, leurs furtives tactiques ont été capturées, bien que provisoirement.

17 Jacques Derrida et Paule Thévenin, *Antonin Artaud. Dessins et portraits*, Paris, Gallimard, 1986, p. 67.

Fermetures ouvertes

Passant aux questions cosmiques, Cal Crawford, dans *Closed Universe* (2002-2003), prétend trouver des preuves du rétrécissement de l'univers dans des scènes du quotidien, et cherche à obtenir une confirmation de la part d'astrophysiciens de premier plan. Crawford a recueilli ses preuves à partir d'images trouvées sur l'Internet, qui représentent principalement des fissures dans le

béton et autres scènes de dommages probablement causés par des catastrophes naturelles. En spéculant que ces manifestations planétaires peuvent être transposées à l'ensemble de l'univers, la théorie s'écarte du plausible. Toutefois, le projet repose sur un ensemble complètement différent de critères, dont le succès est déterminé par l'échec. *Closed Universe* peut être placé dans la grande tradition des farces épistolaires : basées sur des propos apparemment sérieux (qu'ils soient authentiques ou inventés), ces machinations visent souvent à communiquer avec des autorités établies[18]. Le caractère imprévisible de la réaction (si elle se produit) fait partie du jeu. La structure du système postal est telle que l'on peut adresser un message ou une question à vraiment n'importe qui, à condition d'avoir la bonne adresse (ceci s'applique aussi au téléphone et à l'Internet, avec la même stipulation). Crawford, en astrophysicien néophyte, reçoit deux misérables réponses : la première est une enveloppe non décachetée, retournée à l'expéditeur, et la seconde est une lettre d'un professeur de l'université de Bath, au Royaume-Uni, qui dit ne pas avoir le temps de répondre adéquatement : *vu les circonstances, il est préférable que je ne commence pas à aborder cette question*. La brève non-réponse du destinataire coupe la discussion. L'enquête est bouclée. Le visiteur de la galerie se voit cependant offrir d'autres pistes. Après avoir examiné la vitrine contenant tous les éléments de cette débâcle minuscule, le visiteur a la possibilité d'intervenir et de répondre métaphoriquement à l'artiste malicieux. L'élément de jeu s'inscrit également dans le commentaire de Crawford sur la tradition de l'artiste comme chercheur et enquêteur sur des connaissances obscures, souvent isolé et incompris, destiné à ne trouver des interlocuteurs qu'à titre posthume.

18 On peut penser à *Dear PM* par Chris Lloyd, site visité le 2 janvier 2008, <http://dearpm.blogspot.com/>, et *Experiment With Dreams* par Leif Elggren et Thomas Liljenberg, site visité le 2 janvier 2008, <http://web.comhem.se/elggren/experim.html>.

3 Contrepoints-limites

STOP., la partie finale de ce projet d'exposition en deux volets, se penche sur les stratégies de résolution et de conclusion sous la forme d'un regroupement hétérogène d'œuvres qui placent le spectateur devant la limite entre le fini et l'infini. Les installations, objets et vidéos présentés proposent des point-limites et mettent en scène des fins de parties. La présence de cadavres et la discussion sur la prise au piège et la mortalité sont abordées avec une irrévérence implicite et incongrue. Les freins sont mis, soit pour marquer l'ultime fin ou une suspension momentanée ; STOP. agit comme l'instantané d'un

rythme incessant. Retenues et arrêtées, mais seulement provisoirement, les œuvres suggèrent des tactiques d'évasion. L'exposition regorge de répétitions et de multiplicités, appelant l'abondance plutôt que la pénurie.

L'impossibilité d'échapper

Untitled (John Baldessari, 1972) (2002 – en cours), de Thérèse Mastroiacovo, développe la célèbre réprimande répétitive que Baldessari s'adressait à lui-même, *I will not make any more boring art* [Je ne ferai plus d'art ennuyant], en gommant le qualificatif. En accomplissant la répétition d'un acte déjà répétitif, ce n'est plus simplement une image qui est produite, mais bien un volume : la répétition est mise en espace. De plus, il s'agit d'un volume dissymétrique, dans lequel la portion réduite au silence crée sa marque irrégulière. L'intervalle silencieux dans *I will not make any more* _____ *art* produit un grumeau, une masse de rien, un « grumeau d'air[19]. » Une abondance de plénitude *et* une abondance de manque. Un espace à remplir, rempli de liquide correcteur ; autrement dit, marqué par un effacement, une couche de vide. L'intervention est toutefois de l'ordre du palimpseste, car l'application de liquide correcteur suit les contours du mot ; la présence du mot *boring* demeure, elle passe simplement du plan sémantique au plan matériel. Par conséquent, cet acte est davantage une amplification qu'une négation. En fait, l'élision agit comme une ouverture suggérant de nouvelles réductions :

I will not make any more_____ .
I will not make any.
I will not make.
I will not.
I will.
I.
.

Dans la dernière inscription, c'est toute la phrase qui se réduit à une ellipse, atteignant l'objectif warholien suivant :

> Je ne veux pas que ça soit essentiellement la même chose, je veux que ça soit *exactement* la même chose. Plus on regarde une même chose, plus la signification s'estompe, et plus c'est vide, mieux on se sent[20].

19 Paul Celan, « SOUS LA PEAU de mes mains cousu… », *Strette & Autres Poèmes*, trad. Jean Daive, Paris, Mercure de France, 1990, p. 87.

20 Mike Wrenn (sous la dir.), Andy Warhol, *In His Own Words: Andy Warhol*, Londres, Omnibus Press, 1991, p. 16.

Il y a 17 itérations à supprimer par page et 588 pages, pour un total de 9,996, jusqu'à maintenant. Bien entendu, dans le projet de Mastroiacovo, l'inexactitude fait partie intégrante du geste et de la tension entre le volontaire et l'involontaire inscrits dans l'énoncé. *I will not* est associé au *I will* inhérent à l'acte d'écriture. Le désir de dé-faire l'œuvre est rempli de paradoxes. Comme le projet est en cours (en fait, il n'a pas d'échéance précise), il n'y a pas lieu d'en résoudre les contradictions. La recherche se concentre plutôt sur le réglage minutieux de l'attention par le biais de l'ennui et de la répétition, animée par l'aphorisme de Cage souvent cité : « Dans la philosophie zen, on dit : si quelque chose est ennuyant après deux minutes, essayez de vous concentrer dessus pendant quatre minutes. Si c'est toujours ennuyant, essayez pendant huit, seize, trente-deux minutes, et ainsi de suite. On finit par découvrir que ce n'est pas ennuyant du tout, mais très intéressant[21]. »

21 Alan M. Gillmor, « Satie, Cage, and the New Asceticism », *Contact*, n° 25, 1982, p. 19.

Passoire

L'installation de Samuel Roy-Bois intitulée *J'ai entendu un bruit, je me suis sauvé* (2003), comprend une salle dont chaque surface est en conversation avec l'extérieur, des trous ayant été percés manuellement dans les murs, le plancher et le plafond : les pores qui en résultent respirent la lumière. La salle est entourée d'un mur double qui ne permet de remarquer les trous que lorsqu'on pénètre à l'intérieur. La pièce interne constitue un analogue architectural de la description par Deleuze du *corps-passoire* du schizophrène, dans lequel « […] il n'y a pas de surface, l'intérieur et l'extérieur, le contenant et le contenu n'ont plus de limite précise et s'enfoncent dans une universelle profondeur ou tournent dans le cercle d'un présent de plus en plus rétréci à mesure qu'il est davantage bourré[22]. » Une architecture schizo dont la porosité possède un effet de dissociation et de désorientation. Les conventions qui dénotent un espace deviennent ténues, les murs sont à la fois vides et pleins. Le trope intérieur-extérieur est désormais flou : nous sommes environnés par la manifestation concrète de l'extase (du grec *ekstasis*, « se tenir hors de soi »). Roy-Bois utilise le terme « inhabiter » pour décrire « le fait de se sentir étranger à un monde qui nous est pourtant familier[23]. » Ceci correspond de près à la notion d'étrangeté chez Freud ; Derrida explicite ce lien lorsqu'il pose la question : « Quel mot grec pourrait traduire *unheimlich*, *uncanny*? Pourquoi pas *atópos* ? hors lieu ou sans lieu ? sans famille ni familiarité, hors de soi, expatrié, extraordinaire, extravagant, absurde ou fou, insolite, inconvenant, étrange, mais aussi

22 Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Éditions de Minuit, 1969, pp. 106-107.

23 Gilles Godmer, *Samuel Roy-Bois. Improbable et Ridicule*. Montréal, Musée d'art contemporain, 2006, p. 11.

étranger[24] ? » L'installation dégage une présence intense à partir d'un lieu à peine présent. Avec chacune de ses surfaces baignée de rayons de lumière faits main, l'installation, dont la composante sonore est exprimée par le titre, pourrait être envisagée comme un lieu où résonne la synesthésie. Ceci est confirmé dans un autre texte dans lequel Derrida cite Hegel décrivant un monument de l'Égypte ancienne, les colosses de Memnon, de la manière suivante : « […] la figure encore muette a besoin du rayon du soleil levant pour avoir un son, qui, engendré par la lumière, est encore seulement résonance et non langage[25]. » Dans cet espace résonnant, empli de ricochets, l'entrée est synonyme de sortie.

24 Jacques Derrida, *Politiques de l'amitié*, Paris, Galilée, 1994, p. 202.

25 Jacques Derrida, *Glas II*, Paris, Denoël/Gonthier, 1981, p. 353.

Murmure

La délicate feuille morte de l'installation *Bruissement* (2007), de Patrick Beaulieu, témoigne d'une existence *post-mortem*. Grâce à un petit dispositif électronique sans fil, invisible, placé derrière la feuille, on peut percevoir comme une palpitation, un battement de cœur. La pulsation est subtile, lente et régulière, « la respiration du sommeil de mort[26] », comme l'écrit Jean-Luc Nancy. Le philosophe poursuit et théorise de manière provocante :

> On peut dire que le sommeil est une mort temporaire, mais on peut dire aussi que la mort est forcément temporaire, car elle ne dure qu'autant que dure le temps. Là où le temps ne dure plus – *là où*, bien entendu, et non pas *quand*, car nul temps n'est donné pour cela, seulement un lieu à l'écart de tous les lieux, non pas un autre lieu, ni une *u-topia*, mais le hors-lieu de l'écart lui-même, l'espacement, l'ouvert, le battement du rythme en somme – là, donc où le temps ne dure plus, il s'immobilise sur lui-même[27].

26 Jean-Luc Nancy, *Tombe de sommeil*, Paris, Galilée, 2007, p. 77.

27 *Ibid.,* p. 77.

Avec ceci, nous revenons à START et à l'immobilité de Boudreau et de Courtemanche. Le temps suspendu, le lieu hors-lieu, l'oubli, bien que le processus de cristallisation reporte le spectateur dans cette *microscopie de la perception* mentionnée plus haut. L'immobilisation ne fait que modifier l'ampleur du dispositif de perception imposé au spectateur. La feuille tombée, présentée en solitaire, sans une branche ou un arbre auquel s'attacher, alterne entre l'état de sommeil et celui de veille grâce à la magie discrète du stimulateur rudimentaire dissimulé derrière elle. Par son faible tremblement, la feuille semble répéter la célèbre réplique de M. Valdemar : « Je suis mort[e][28]. » Cette phrase

28 Edgar Allan Poe, « La Vérité sur le cas de M. Valdemar », *Contes, essais, poèmes*, trad. Charles Baudelaire, Paris, Robert Laffont, 1989, p. 894.

agit comme un brouilleur de temps verbaux exprimant l'impossibilité de concevoir la mort. Il est impossible d'énoncer cet énoncé : le verbe « être », *je suis*, ne peut s'associer à la mort. La feuille fragile est suspendue dans un état d'évanescence continuelle. Elle est tremblée[29].

29 Cette phrase intentionnellement maladroite s'inspire d'une formulation employée par Dominiq Vincent dans un texte portant sur une autre œuvre de Patrick Beaulieu : « L'arbre est tremblé », dans *Patrick Beaulieu, La nature de l'objet*, Maison de la culture Côte-des-Neiges, 2002, n. p.

Simple mystère

Scénario en main, trois acteurs non professionnels interprètent trois scènes sur un plateau très minimal. Chaque scène se termine par la mort d'un des personnages. *Knock* (2006), de Simone Jones et Lance Winn, a recours aux stratégies de l'« à-peine là ». Les conventions du récit cinématographique sont dépouillées de leurs artifices dans le but de redonner l'attention au cadre. Car *Knock* ne fait pas que simplement donner à voir : l'œuvre se déplace pendant qu'elle montre. On a conçu un robot qui déplace le projecteur vers la gauche, vers la droite, vers le haut et vers le bas. De plus, le mouvement est synchronisé avec le contenu, parce que la vidéo a été tournée au moyen du même dispositif : le robot déterminait également le mouvement de la caméra. Cette mécanique supplémentaire produit un double mouvement dans un espace doublé. La caméra suit les déplacements des acteurs dans l'espace, et le projecteur reproduit exactement la même action. Mais le mouvement ne se produit pas comme d'habitude à l'intérieur d'un cadre statique : le robot fait en sorte que le cadre lui-même est en mouvement. Dans ce cas-ci, l'image plate projetée mérite vraiment l'appellation d'« installation ». De toute évidence, si le cinéma et la vidéo n'ont pas épuisé les nouvelles approches du mouvement à l'intérieur du cadre, *Knock* met de l'avant une tout autre manœuvre : un mouvement extérieur au cadre, une sorte de chorégraphie de l'écran, une projection performative. Si la vidéo comporte certaines similitudes avec les techniques brechtiennes, elle tire parti de l'expérience proprioceptive qu'elle suscite chez le spectateur. Autrement dit, une danse est rendue présente, tandis que le spectateur partage l'espace de la scène avec la projection. En fait, c'est le moment, répété par trois fois, où chaque personnage est étendu sans vie sur le plancher, qui empiète le plus sur l'espace du spectateur, car ce moment est projeté au sol, au centre de la pièce, là ou le spectateur risque justement de se tenir. On ne dit pas s'il s'agit d'un commentaire sur la vision oculaire et l'avant-scène. Dès le début du scénario : « Oh dear, now what? What do I do? Tell her? It's so difficult to know which path to take »

[Oh mon Dieu ! quoi encore ? Qu'est-ce que je fais ? Vais-je lui dire à elle ? C'est tellement difficile de savoir quelle voie choisir], nous sommes témoins d'une histoire à suspense rebattue, minimisée par l'absence intentionnelle de drame dans l'élocution de l'acteur. Le ton amateur est davantage comique que normatif.

La fin

The Beginning (2004), par Helen Tak, rappelle le cadavre de *Knock*, mais renonce à l'humour en faveur d'une œuvre à l'atmosphère sinistre et mystérieuse. À l'insu de l'artiste, la vidéo rend également hommage à *Wavelength* de Michael Snow. Le film passe de l'extérieur à des scènes d'intérieur par le biais d'une photographie d'arbres accrochée au mur d'un salon, et dans la dernière scène du film de Tak, la caméra fait un zoom arrière à partir de cette image, pour finalement révéler un cadavre étendu sur le plancher. *The Beginning* est dépeuplé, sauf pour la présence du cadavre. À part les allusions à *Wavelength*, l'animation, utilisée dans les scènes principalement désertes, produit des séquences chatoyantes et palpitantes. L'atmosphère nocturne imprègne chaque image. Un sommeil à la fois quotidien et éternel parcourt l'ensemble, il gronde et retentit. Roger Caillois a décrit l'obscurité est « "étoffée", elle touche directement l'individu, l'enveloppe, le pénètre et même passe au travers : ainsi "le moi est perméable pour l'obscurité tandis qu'il ne l'est pas pour la lumière"[30]. » On pourrait reformuler la fin comme suit : *le moi est perméable pour le son, tandis qu'il ne l'est pas pour la lumière*. Car le sonore se nourrit de l'opacité, il se tapit dans l'ombre ; il est, sans conteste, un des protagonistes du film de Tak. Le téléphone sonne sans que personne ne réponde, l'eau continue de bouillir, les planchers craquent à chaque pas, l'eau se déverse d'un robinet. Plus tard, le téléphone est décroché, et la tonalité d'avertissement retentit sans cesse. Le dialogue est remplacé par les tonalités exagérées et intensifiées des espaces, et par les événements sonores disparates mentionnés plus haut. La bande sonore semble être un exemple parfait du genre de récit décrit par Conrad dans *Au cœur des ténèbres* : « [un] récit qui semblait se former sans avoir besoin de lèvres humaines dans l'air lourd de la nuit du fleuve[31]. » Avec sa suite d'images (visuelles et sonores) singulièrement solitaires, cousues sur le frêle tissu de la nuit, *The Beginning* ressemble étrangement à son contraire.

30 Roger Caillois, « Mimétisme et psychasthénie légendaire », *Le Mythe et l'homme*, Les Essais VI, Paris, Gallimard, 1958, p. 131-132. Le passage cité à l'intérieur de la citation est d'Eugène Minkowski.

31 Joseph Conrad, *Au cœur des ténèbres*, trad. J.-J. Mayoux, Paris, Flammarion, 1989, p. 122.

Escapade

La trajectoire de l'exposition se conclut par un piège, une fin de partie, un cul-de-sac, sous la forme de deux œuvres vidéo de Charlemagne Palestine : *Island Song* et *Island Monologue* (datant toutes deux de 1976). Les deux œuvres ont pour cadre une petite île sans nom. La première débute sur un quai : Palestine se prépare à s'engager en motocyclette sur les routes de l'île ; d'une voix caverneuse, il entonne des paroles, dans un état d'apparente exaltation, accompagnant le son de son moteur. Les harmoniques ainsi créées cahotent et résonnent, en réaction aux bosses de la route. Le ton de célébration incantatoire s'apaise, alors que s'exprime un mantra inquiet : … *gotta get out of here… gotta get out of here… gotta get out of here… I gotta get out of here… I gotta get out of here!* [Il faut que je sorte d'ici !]. Dans les deux bandes, on entend Palestine, caméraman et interprète, sans jamais le voir. Le plan subjectif sert à rehausser le côté envahissant du piège. Nous sommes pris avec lui, perdus, comme naufragés. Baudelaire, frère spirituel de Palestine, nous accompagne dans cette situation de malchance, lorsqu'il termine un de ses poèmes en prose par ces vers exclamatifs : « N'importe où ! n'importe où ! pourvu que ce soit hors de ce monde[32] ! » À la fin de *Island Song*, on entend sonner à plusieurs reprises la sirène d'un bateau, sans jamais le voir ; il est clair que la promesse de sauvetage est illusoire. Dans la deuxième bande, le brouillard devient un personnage qui se partage la vedette avec Palestine circulant à pied, cette fois, et plus bavard, tel que suggéré par le titre. Dans ce cas-ci, les dimensions psychologiques de l'aventure deviennent explicites : *I feel this pain. I feel this incessant pain, this incredible pain.… I've come to this island to try to get rid of this pain.… They followed me here, those demons, they followed me here* [J'éprouve de la douleur. J'éprouve une douleur constante, incroyable. […] Je suis venu dans cette île pour essayer de me débarasser de cette douleur. […] Ils m'ont suivi jusqu'ici, ces démons, ils m'ont suivi jusqu'ici]. Le désespoir devient tangible, le brouillard réduit le paysage à une suite d'ombres floues ; le monologue est interprété comme un murmure tendu, à la limite de la paranoïa. *They're trying to kill me, they want to see me dead.… Maybe I can hide* [Ils essaient de me tuer, il me veulent pour mort. […] Je pourrais peut-être me cacher]. Finalement, une lumière troue l'épais brouillard ; il se dirige vers elle : *maybe the light'll burn away these demons inside of me, maybe it'll burn away the fog, the light in the fog of my mind* [peut-être que la lumière

32 Charles Baudelaire, « Any Where Out Of The World », *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p. 182.

va brûler ces démons qui sont à l'intérieur de moi, la lumière dans le brouillard de mon esprit]. Comme on pouvait s'y attendre, la fin demeure en suspens, marquée par la même imprécision mentionnée par Palestine à la fin d'un concert : « D'habitude, je fais une fin, mais ceci est seulement le début[33]. »

33 Charlemagne Palestine, *a sweet quasimodo between black vampire butterflies for Maybeck*, CD audio, Cold Blue Music, 2007.

4 Panne

Dans START et STOP., les différentes manifestations et mélanges de trous, de boucles, de répétitions, de changements, de missives, de plans fixes, composent une figure pertinente, car la vie est une oscillation, un rythme, un bégaiement entre la naissance et la mort. Une éruption momentanée de bruit et d'activité. Un rythme sur fond de paysage parsemé d'avant et d'après. Ou bien, un rythme d'entre-deux sur fond de paysage. La notion d'existence poétique élaborée par Lacoue-Labarthe est pertinente dans ce contexte, puisqu'il la définit comme étant « ce qui troue la vie et la déchire, par moments, nous mettant hors de nous[34]. » Le rythme du *temps à autre*, du *dedans dehors*, avec sa touche de violence, témoigne des enjeux abordés par les œuvres exposées, toutes différentes, mais animées par une même poétique de l'espace, par une même proclivité rythmique. Leur signature collective parle de vacillations infinitésimales et d'événements minuscules… *Alors on y va ? Allons-y.* Le dernier échange célèbre, débordant d'espoir naïf, entre Vladimir et Estragon dans *En attendant Godot*, résonne dans la galerie. Le paradoxe du mouvement immobile, la dynamique informe et les conditions poreuses s'entrecroisent dans ces expositions qui passent avec enthousiasme de *on* à *off*, inévitablement. Du vital au mortel. *Sans bouger*.

34 Philippe Lacoue-Labarthe, « Deux poèmes de Paul Celan », *La poésie comme expérience*, Paris, Christian Bourgois, 1986, p. 34.

STOP. START, STO

START, STOP. STA

STOP. START, STO

START, STOP. STA

STOP. START, STO

START, STOP. STA

STOP. START, STO

START, STOP. STA

STOP. START, STO

Thérèse Mastroiacovo

Untitled (John Baldessari, 1972), 2002 (ongoing / en cours)
photocopies and correction fluid / Photocopies et liquide correcteur

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

Samuel Roy-Bois

J'ai entendu un bruit, je me suis sauvé, 2003
drywall, wood, lighting system and paint / panneaux de gypse, bois, système d'éclairage et peinture

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

Patrick Beaulieu

Bruissement, 2007
Tree leaf, micro camera and LCD screen / feuille d'arbre, micro caméra et écran ACL

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

Simone Jones & Lance Winn

Knock, 2006
robotic video installation / installation vidéo robotique
5 min. 22 sec. / 5 min 22 s

Script by Hope Thompson. Featuring: Dan Eylon, Karen Kraven and Damian Meneses / Scénario de Hope Thompson. Avec la participation de Dan Eylon, Karen Kraven et Damian Meneses
Produced by the Banff Centre / Produit par le Banff Centre

Courtesy of the artists / Avec l'aimable concours des artistes

Helen Tak

The Beginning, 2004
video projection / projection vidéo
5 min. 23 sec. / 5 min 23 s

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

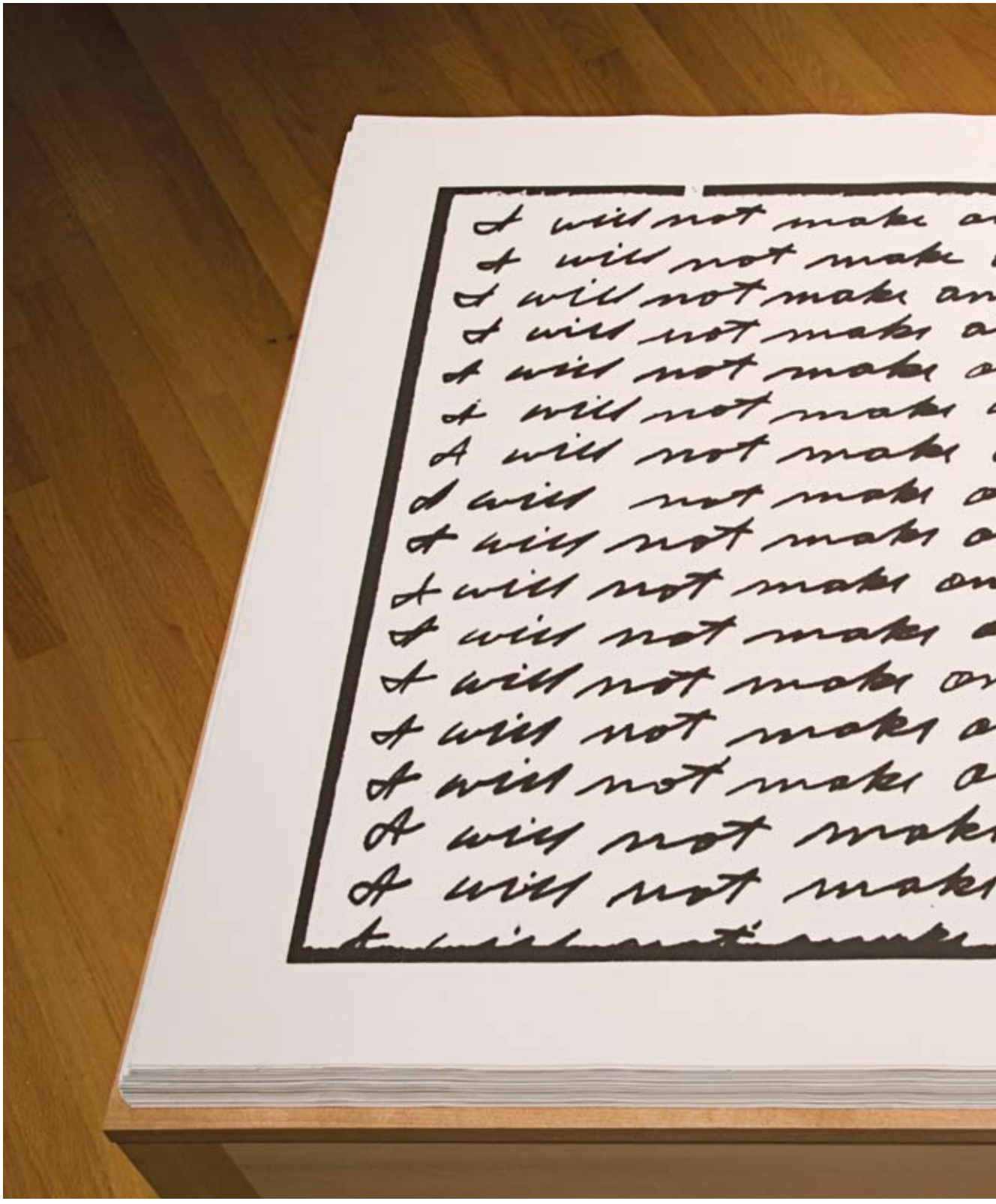
Charlemagne Palestine

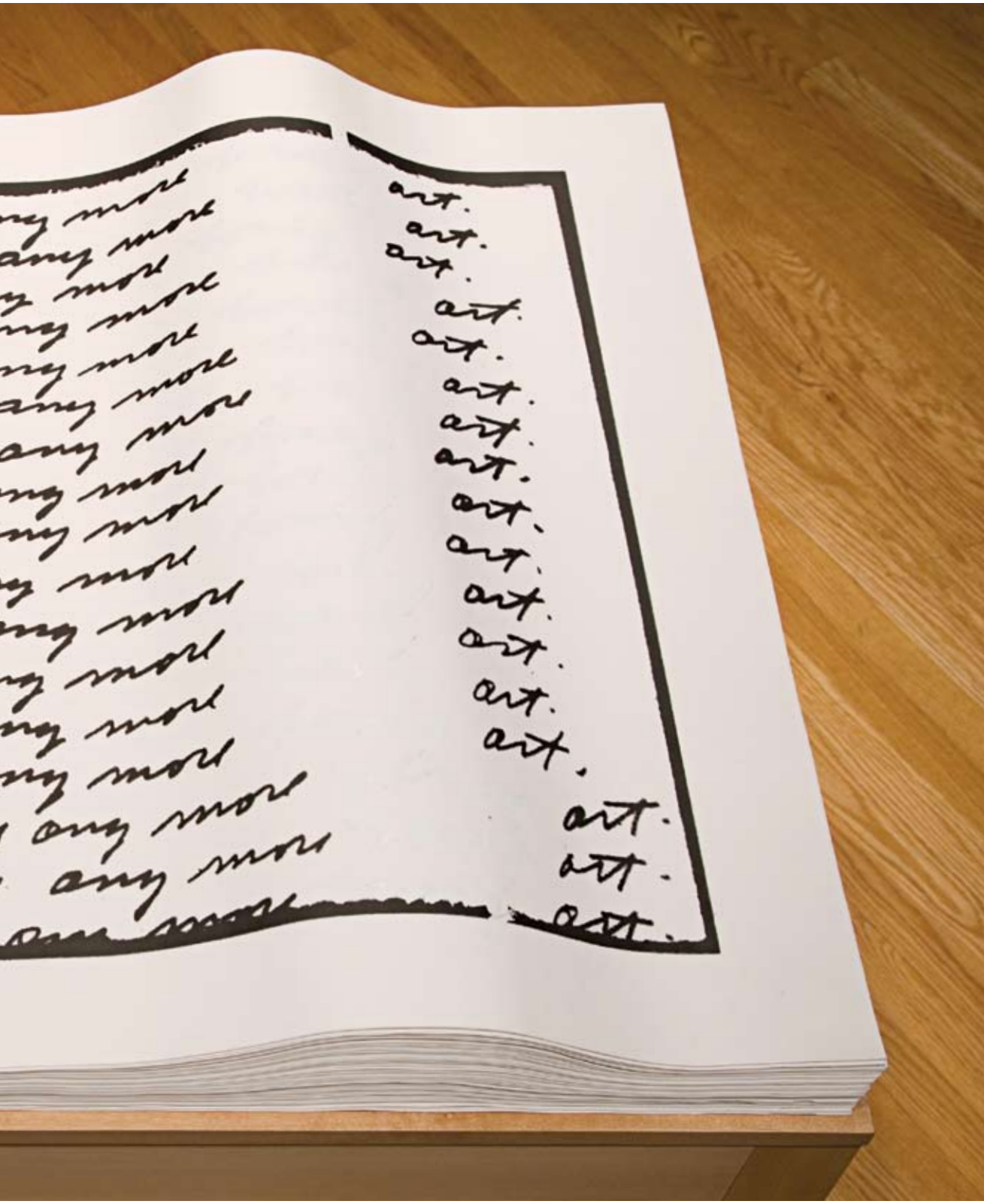
Island Song, 1976
video projection / projection vidéo
16 min. 29 sec. / 16 min 29 s

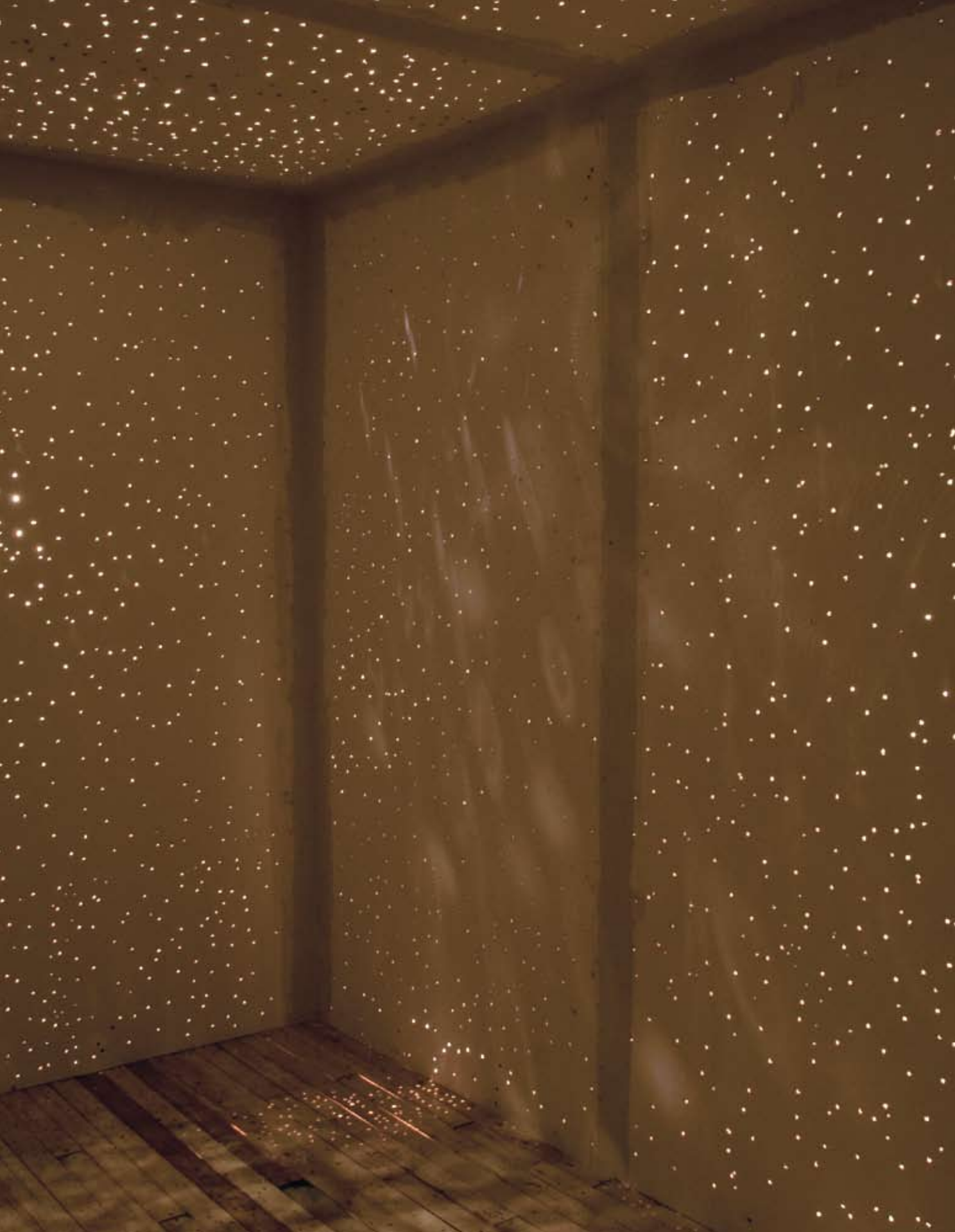
Island Monologue, 1976
video projection / projection vidéo
15 min. 05 sec. / 15 min 05 s

Courtesy of Electronic Arts Intermix / Avec l'aimable concours de Electronic Arts Intermix (EAI), New York

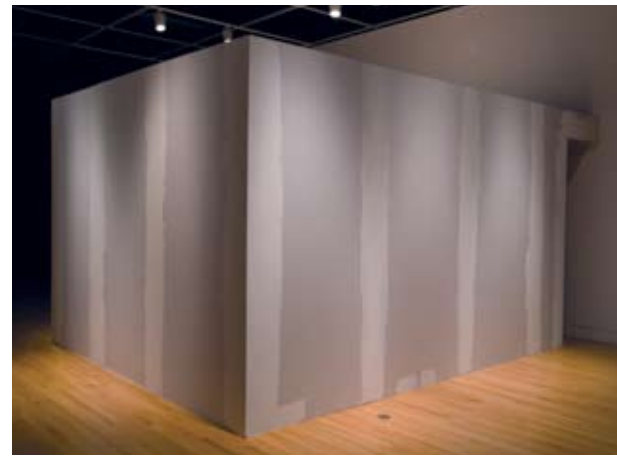
Thérèse Mastroiacovo
Untitled (John Baldessari, 1972)


I will not make
I will not make
I will not make
I will not make
I will not make
I will not make
I will not make
I will not make
I will not make
I will not make
I will not make
I will not make
I will not make
I will not make
I will not make

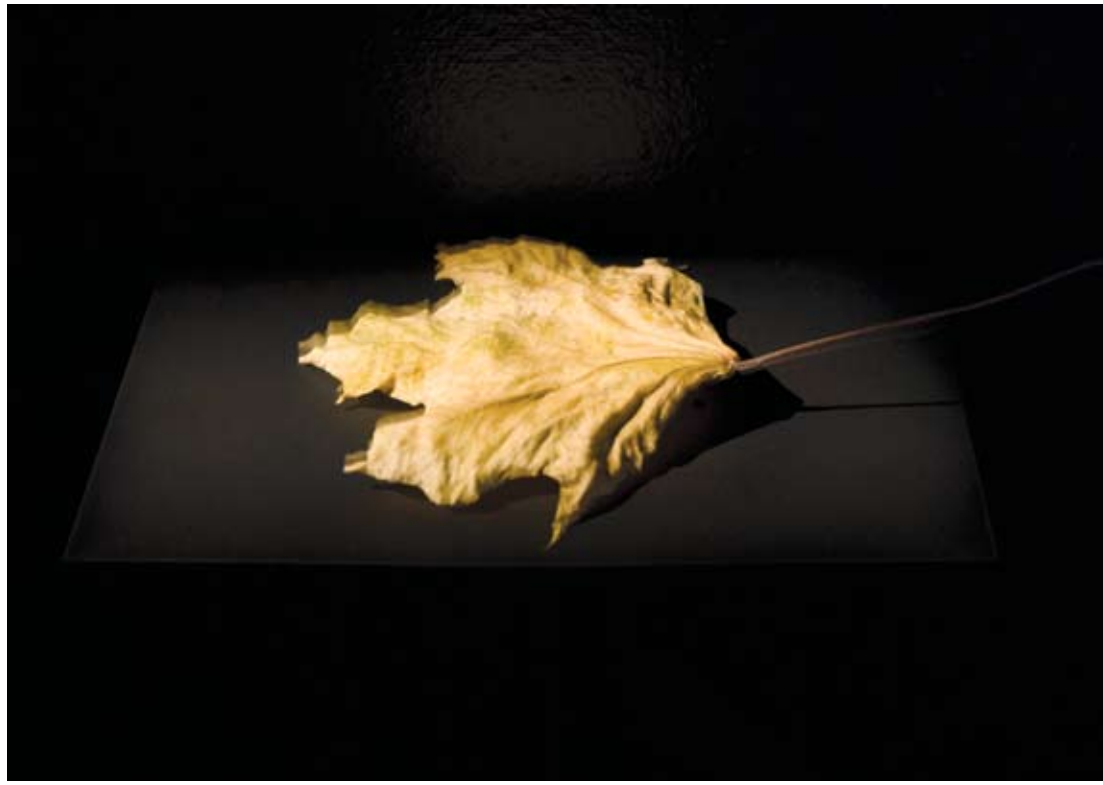

art.
art.
art.
art.
art.
art.
art.
art.
art.
art.
art.
art.
art.
art.
art.
art.
art.
art.
art.
art.
art.

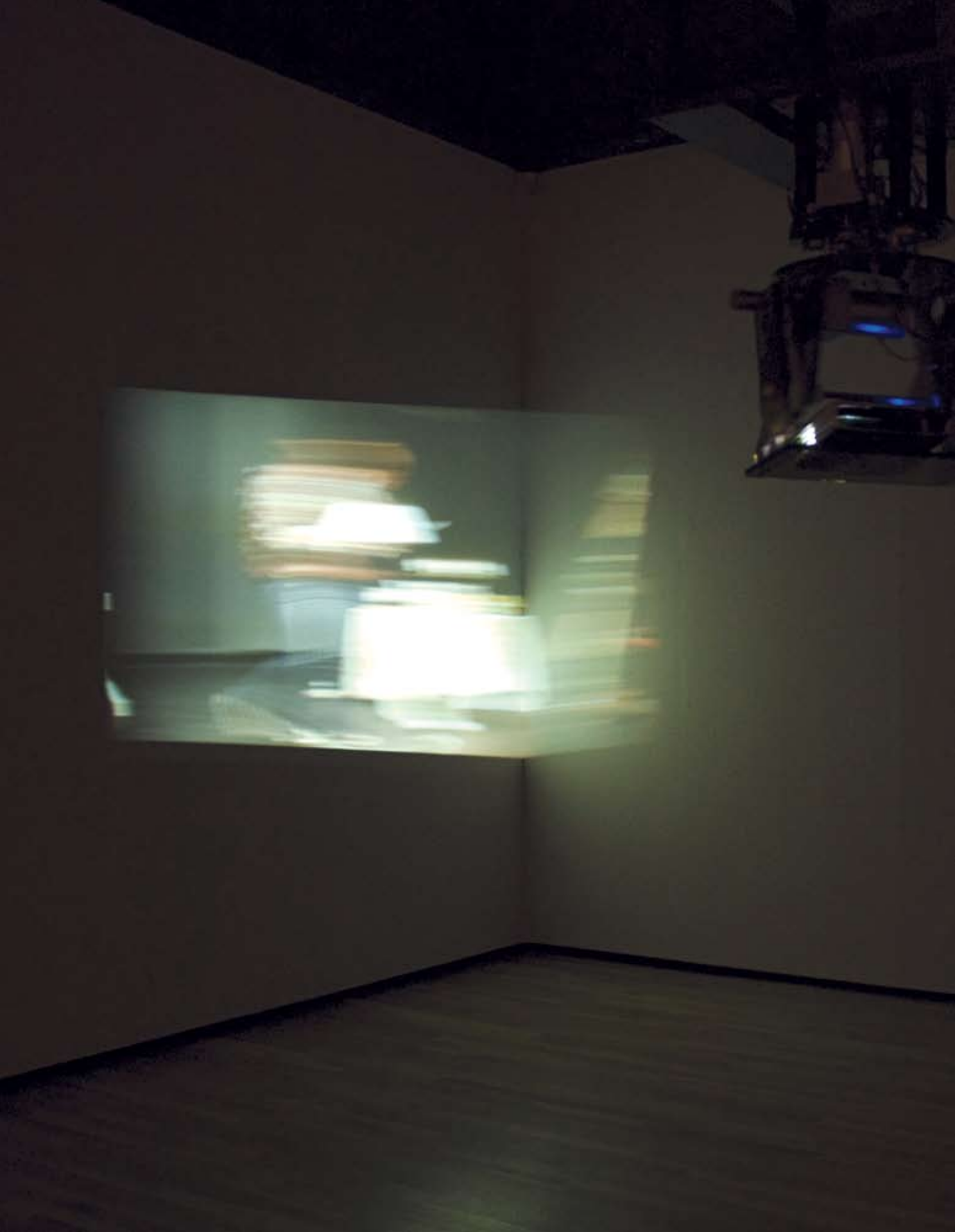


Samuel Roy-Bois
j'ai entendu un bruit, je me suis sauvé



Patrick Beaulieu
Bruissement





Simone Jones & Lance Winn
Knock

KNOCK

Written by Hope Thompson
Characters: Allan, Luis, Darling

Scene 1

Luis: Oh dear- now what? What do I do? Tell her? It's so difficult to know which path to take-

KNOCK on left door.

Luis: (off) (nervous) Ye-es? Come in?
Enter ALLAN. Camera tracks Allan to Centre.
Luis: Allan? A surprise.
Allan: Is it? Perhaps you were expecting me- wanted me to find you here. All part of your little game.
Luis: Alright. You win. I am glad you're here.
Allan: Ah ha! So I was right. You want to have your cake and eat it, too.
Luis: I- do not eat cake.
Allan: Sure. And where is she? Tell me that.
Luis: Your guess is as good as mine.
Allan: Somehow I doubt that. One thing's pretty clear though you know a whole lot more than you're letting on.
Luis: Alas, you win again-

KNOCK on right door.

Enter DARLING, uninvited. Camera tracks her to Centre. She SCREAMS.

Luis lies dead on the floor.

Scene 2

Darling: Where is he? First he's late then he's too early and misses the whole thing. I am not going to be made a fool of- that's for sure. Oh come on!

KNOCK on left door.

Darling: (off) Hello! Luis? Is that you?
Enter Luis. Camera tracks him to Centre.
Luis: Darling! Were you waiting long?
Darling: I just got here.
They embrace, kiss.
Luis: So good to see you. We must carve out these moments- and treasure them, it seems. Life is so complicated.
Darling: It doesn't have to be.
Luis: You are so charming.
Darling: I'm stupid? Is that what you're saying?
Luis: Not at all! A dreamer is not a fool.
Darling: I'm not dreaming! We can do this, you know? We don't have to "carve out moments" we can have a life- a life together-
Luis: If only it were so easy-

KNOCK on right door.

Enter Allan.
Camera tracks him to Centre. He gasps.

Darling lies dead on the floor.

Scene 3

Allan: (is silent, thinking for a few beats) ...Something's not right. Can't put my finger on it- not quite yet, anyway. It's all too neat- too planned. But there's bound to be a slip-up somewhere along the way. There always is.

KNOCK on left door.

Allan: (off) (scared) Who's there?!
Enter Darling. Camera tracks her to Centre.
Allan: Oh- it's just you.
Darling: Well do I ever feel special.
Allan: I'm sorry. How are you? Enjoying yourself?
Darling is silent.
Allan: You look- nice. That's a pretty outfit.
Darling: I don't need your compliments. Surprise! I never have.
Allan: True. You've always been very- confident.
Darling: And what the hell's that supposed to mean?!
Allan: It's a wonderful trait, confidence. There's so much that's wishy-washy out there. One feasts on someone who knows who they are and what they want.
Darling: What do you want, Allan?
Allan embraces her.

KNOCK on right door.

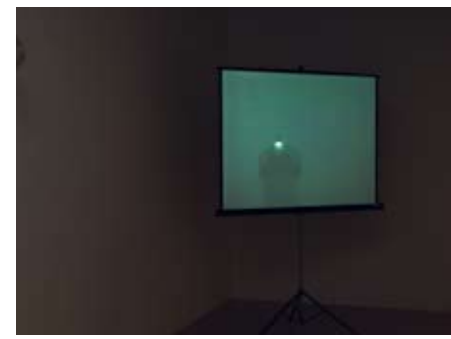
Enter LUIS. Camera tracks him to Centre.
He registers complete horror.

Allan lies dead on the floor.

Repeat.

Helen Tak
The Beginning

Charlemagne Palestine
Island Monologue



Island Song

It is not just a matter of music but of how to live: it is by speed and slowness that one connects with something else. One never connects with something else; one never has a tabula rasa; one slips in, enters in the middle; one takes up or lays down rhythms.[1]

1 Gilles Deleuze, *Spinoza: Practical Philosophy*, trans. Robert Hurley (San Francisco: City Lights Books, 1988), p. 123.

Start

To speak of rhythm, I mean to write on rhythm, is indeed a challenge. How can one effectively say what rhythm is, and above all, how is one to approach it without attempting to understand its nature? But what nature? Nowadays, this word designates a variety of human activities that require regular alternation, but it is also used to name various natural phenomena. One is led to believe — by dint of focusing on it — that rhythm is the juncture, the originary core of all that exists. The poet Hölderlin has said: "Everything is rhythm, the entire destiny of man is one heavenly rhythm, just as every work of art is one rhythm…;"[2] *and the musician Hans von Bülow clarified: "In the beginning was rhythm."*[3] *But why is this so? Without a doubt, because in each case it is based on movement. A movement that one finds everywhere in the world, regardless whether it be it of a natural or an artificial order. It is certainly not a coincidence that etymologically the word "rhythm" derives from the ancient Greek* rhuthmos, *or further still* rhusmos, *the origin of which is the verb* rhein *which means, to flow, to flow out. Hence, quite naturally, the word "rhythm" is at first associated with a natural phenomenon, something that is referred to in Heraclitus' fragment 136 which states* Panta rhei, "all flows out." *The question then is to know whether*

2 Hans von Bülow in Alan Walker, *Franz Liszt: The Weimar Years, 1848-1861* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1993), p. 175.

3 Friedrich Hölderlin in Bettina von Armin, *Die Günderode*, vol.1 (Leipzig: Insel, 1914 [1840]), p. 11.

the rhythms one regards as artistic are derivative of natural rhythms. In other words, are rhythms in art linked to nature by a simple process of imitation, which the Greeks called mimèsis?

Rhythm #1

Just over a century ago in French the word *rhythme* was still spelled with a double "h."[4] For instance, Rimbaud wrote "Poetry will no longer take its rhythm from action; it will be ahead of it!" (*La poésie ne rhythmera plus l'action, elle sera en avant !*).[5] This respected the ancient root of the Greek verb "rhein." As a result, there was also a tendency to link the notion of rhythm to the phenomenon of flows, such as in a river. Michel Serres, for example, considers that the immediate experience of natural phenomena makes us see rhythm in the thick of reality.[6] Moreover, it is perhaps for this reason that the word "rhythm" does not appear in what we know of Heraclitus' fragmentary work. Rhythm, as a phenomenon in its own right, had not yet been conceptualized. Before being a word, it was heard and perceived at the heart of the living world. However, this rhythm that flows, which lays itself down within the elements, is not the only example that the Greeks have provided us with to give meaning to this word. Other philosophers, notably the creators of atomism, use the word "rhuthmos" in their works to designate the form, or the structure, that results from an arrangement of atoms. However, this arrangement is never fixed, or unchanging; as a form produced by the coexistence of various atoms, rhythm is always mobile and fluid. It is a form that transforms. In such a way that the movement is always present, and this despite the semantic duality between that which flows and the form that is structured in space. And, for now, this movement is that of nature.

4 Translator's note. Modern French omits the first "h" in the word *rythme*.

5 Arthur Rimbaud, "Letter to Paul Demeny, 15 May 1871" in *Rimbaud: Complete Works, Selected Letters*, trans. and ed. Wallace Fowlie (Chicago: University of Chicago Press, 1966), p. 307.

6 Michel Serres, *The Birth of Physics*, trans. Jack Hawkes (Manchester: Clinamen Press, 2000), p. 132.

Rhythm #2

In its origin the word rhythm is thus two-sided. It designates the fluidity of things as much as the form that makes them visible.[7] One could say that this duality rules over the organization of the world. It punctuates the events of a

7 This association of "flow-form," inherent in the word "rhythm" as the Greeks understood it, has been analyzed by Pierre Sauvanet, *Le rythme grec d'Héraclite à Aristote* (Paris: Éd. Presses Universitaires de France, 1999).

difference in repetition. It enables the alternation between a phenomenon's appearance and disappearance, between continuity and discontinuity, movement and rest. This emphasizing of the rhythmicity that disposes things, was taken up by Greek philosophers curious about *phusis*, or nature. Yet, several centuries earlier, some poets had already associated this word with disposition, as referring to an individual's character. The use of the word rhythm as an alternation between two movements, does not belong only to the natural world, it also designates human behaviour, that which shapes our attitudes in relation to things and events. Archilochus, who lived close to two centuries before Heraclitus, has best expressed this situation when he urged humans to "seize the rhythm that maintains humanity in its moorings."[8] This conception of the idea of rhythm, not only on the physical level, but also on the level of humankind's relation to the world, is highly significant. Rhythm's double face reveals itself as much in natural things as in humans. It is thus not only about a rhythm associated with the passing seasons or years, it is not only linked to the waves gliding over the water; quite on the contrary rhythm also refers to the disposition of an individual in relation to how s/he lives. Consequently, rhythm must also be examined from an anthropological point of view.

8 Archilochus in Sauvanet, *op.cit.*, p. 8.

Rhythm #3

If one considers the Greek vision of the cosmos as one that includes humanity, it is conceivable that the notion of rhythm may be informed by humans as well as the phenomena of the world they live in. In this case human rhythm would be in harmony with that of the cosmos. However, in analyzing Plato's thought — who is considered the first to have developed a real theory of rhythm — one must also exercise caution. Of course, the relation between humankind and universal harmony truly exists for the author of *The Republic*, though for him this is essentially an analogous relation. As a result, rhythm continues to be analyzed entirely in relation to human behaviour. Fittingly, it is in a dialogue called *Laws*, that one encounters the famous definition of rhythm "as order in movements."[9] Laws are human productions. They are conventions. Now, when one recognizes that his reflection regarding rhythms is always also in relation to the world of music and education, it becomes

9 Plato, *Laws*, 665 a.

evident that the philosopher's interest in rhythms is not directly linked to *phusis* (nature), but above all to the attitudes of men when it comes to turning them into good citizens within the City.

Rhythm # 4

Before analyzing, however summarily, the role of rhythm in Plato's thought, let us recall the linguist Émile Benveniste's thesis on the subject. In a well-known text, Benveniste tells us that Plato was to definitively give the word rhythm a fixed place and to consequently assign it a "modern meaning," by defining it as *kinèseos taxis* — order in movement — mainly in reference to music, but also to song and dance.[10] For the linguist this innovation is extremely important, because for the first time it clearly showed that the notion of rhythm has very little to do with the verb "rhein," and as a result with natural phenomena. As a structuralist, Benveniste categorically refuses that the word rhythm be considered from the outset as the consequence of purely physical events. Rhythm in art is therefore not the result, but the condition of "natural rhythms" that we project onto things in the surrounding world. It is hence about a metaphor that is now widely applied to a whole range of phenomena.[11] Benveniste is certainly correct in reminding us of the importance of language in order to think the world, and to highlight that the experience of the world is essentially linguistic; but the attempt to circumscribe the notion of rhythm within the field of bodily movement, and that of sounds arranged in a melody, must not make us forget that this conception of rhythm proceeds from the movement of life that constitutes the human as a being-in-the-world.[12]

10 Emile Benveniste, "The Notion of 'Rhythm' in its Linguistic Expression" in *Problems in General Linguistics*, trans. Mary Elizabeth Meek (Florida: University of Miami Press, 1971), pp. 281-289.

11 The Russian formalist Ossip Brik states the same thing in the text, "Contributions to the Study of Verse Language" in *Readings in Russian Poetics,* eds. L. Matejka and K. Pomorska (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1971), pp. 117-125.

12 Giorgio Agamben develops this thesis in "The original structure of the work of art" in *The Man without Content*, trans. Georgia Albert (Stanford: Stanford University Press, 1999).

Rhythm #5

For Benveniste, Plato is someone who thought musical rhythm as cadenced human movement. However, this rhythm, as we already stated, also forms part of a conception of how humans live within the City. In other words, music — *mousikè* — understood broadly as including poetry, song, dance and musical accompaniment, is the "artistic" element that serves to educate individuals.

Actually, it is necessary that this music carry rhythms whose goal is the training of "disciplined and courageous men." From then on, these diverse musical forms will be overseen by a pedagogy. Whatever its form, music evidently awakens our sensibilities and stimulates our capacities to be moved; according to the philosopher, its principal target is the individual's soul. It thus becomes imperative to keep only the good rhythms, those that imitate the models of a reasonable life, in regards to representation, or those that accompany words in view of adding meaning to sound, in regards to melody. [13]

13 Plato, *The Republic*, Book III, 400 d.

Rhythm #6

For Plato the aesthetic education of men calls upon a particular sound universe. It also demands a bodily "syntax" that requires discipline. It is to this end that he preferred rhythms associated with Apollo's instruments. On the other hand, Plato's sees no rhythmic value in dance that is associated — as was often the case in ancient Greece — with Dionysius, i.e. with the excess of a trance. As a movement of frenzied bodily exultation, dance connects us with the animal world. If it is true, as Plato writes, that rhythm was given to humankind to make up for our lack of grace, then this privilege must be put at the service of a spiritual training. [14] The importance of the Dionysian dance within the aesthetic vision of the ancient Greeks was rediscovered by Nietzsche. In his view, Plato subjugates art — the tragic vision — to a philosophy that puts reason in the forefront. In turning away from the platonic body/soul dualism, Nietzsche, for his part, vigorously calls for an aesthetics of the living body. In *The Birth of Tragedy* he puts the origin of dance on the side of drunkenness — "the dance movement which coordinates the limbs and bends them to its rhythm." [15]

14 Plato, *Laws,* 664e.

15 Friedrich Nietzsche, *The Birth of Tragedy*, trans. Walter Kaufmann (New York: Vintage Books, 1967), p. 3.

Rhythm #7

It is interesting to note that even though Plato established an understanding of rhythm as essentially associated with activities we now qualify as artistic, he was also the philosopher that, in the name of dialectics, severely condemned

the poets of his time. With Nietzsche, it is exactly the contrary that occurs in his conception of artistic creation. Based on his statements, he is even the first to have introduced into philosophy what I call an artist aesthetic, one which is sketched out in a "physiology of art." [16] For Nietzsche, the Greek's *phusis* is first and foremost synonymous of life. Nature thus also includes the living body. Life designates the forces of growth. In other words, nature consists in the potentiality of life. It is precisely in Dionysian drunkenness that the instinct to satisfy needs or desires manifests itself to the extreme. At this point, when it arises in the heart of creation, rhythm in art is a celebration of life. It is in this sense that Nietzsche can write: "Without music, life would be an error." [17] Here, music is an intensification and affirmation of life. Furthermore, when it accompanies dance, music exposes the body in space. It reveals gesture in its earthly aspect. Moreover, though the body may well live in accordance with biological rhythms, whether they be cardiac, respiratory or other, it is only when these varied pulsations are transposed in an artistic gesture that they metamorphose into a poetic rhythmicity. This no longer has anything to do with imitation as a reproduction of what exists, but rather with a supplement that is inscribed within a creative experience.

16 Friedrich Nietzsche, Book 3 in *The Will to Power*, trans. & eds. Walter Kaufmann and R. J. Hollingdale (New York: Vintage Books, 1968).

17 Friedrich Nietzsche, "Maxims and Arrows" (Section 33) in *The Twilight of the Idols*, trans. R. J. Hollingdale (New York: Penguin Books, 1977).

Rhythm # 8

Very early on Nietzsche elaborated a vision of art defined by the divine Dionysius-Apollo couple. The force of passion associated with the body and drunkenness is equated with Dionysius; while the dream and desire for a balanced structure that displays beauty, is on the side of Apollo. One the one hand, music, on the other, the visual arts. Though often considered in an antagonistic relation, this duo also embodies the two-sided aspect of rhythm discussed above (see note 7). It is, therefore, not necessarily in opposition. It is particularly through dance that Dionysian music seeks to take up the forms of the visible world. But it must also be said that what Nietzsche calls for in his vision of art, is the importance that creation has in keeping Dionysius' vital force alive. It is, moreover, thanks to this Dionysian drunkenness that creation collapses the distinction between artist and viewer; as in the collective dances of primitive societies where the dancing body is in communion with the

rhythmicity of life. In dance, only the bodily rhythm, the being together in rhythm, suffices. For Nietzsche, this also applied to the choir at the origin of Greek tragedy — the Dionysian ecstasy that animated the choir, and whose goal was to collapse the boundaries of ordinary life.

Rhythm #9

More than fifty years ago, the anthropologist Marcel Mauss also said of man that he is "socially and individually a rhythmic animal." [18] He is a being whose *èthos*, whose way of being in the world, is essentially of an aesthetic order. And with Nietzsche, of course, this *ethos*, which artists embody better than anyone else, is obviously identified with an aesthetic engagement in a work. In other words, the ethics of self-actualization blossoms through the senses, or possibly through the derangement of all the senses, dear to Rimbaud. Henceforth, it is no longer a matter of placing ethics above aesthetics. Endowed with an overabundant energy, the artist is the one who, under the guidance of the Dionysius and Apollo couple, is the most able to open her/himself to the world. Nietzsche often speaks of the sense of hearing in relation to Dionysius. The sense of hearing opens up new aesthetic issues. As we know, for Plato, sounds, the acoustic space, must be put at the service of the senses associated with the human voice. With Nietzsche, sounds become an inspiration in and of themselves. It is no wonder then that, for Nietzsche, music was to take on a paradigmatic status among the arts. Mallarmé or Verlaine, have each in their way, insisted on the fact that music comes before all things. Several decades later, Kandinsky, Klee, but also Rilke, likewise underscored the importance of music as a creative space. In short, after so many philosophical speculations, musical rhythm finds itself again at the heart of the work of art. [19]

18 Marcel Mauss in Pascal Michon, "Rythmes archaïques (suite et fin)" in *Revue du Mauss*, 26 (2005), pp. 413-434.

19 The relation between the visual arts and music is omnipresent from the beginning of modernity onwards. See, among others, Jean-Yves Bosseur *Le sonore et le visuel. Intersection Musique/Arts plastiques aujourd'hui* (Paris: Éd. Dis Voir, 1992); and by the same author, *Musique et arts plastiques. Interactions au XXe siècle* (Paris: Éd. Minerve, 1998).

Rhythm # 10

In a book in which he comments on Hölderlin's phrase — quoted at the very beginning of this text (see *Start)* — Giorgio Agamben clearly tells us that nowadays the work of art, in its original structure, is veiled. [20] In his view what

20 Agamben, *op.cit.*, p. 94.

continues to undermine our understanding of the work of art as a poetic space for inhabiting the world is maintained by modern aesthetics, and particularly by the aesthetics of reception — wherein one primarily analyzes and judges the work of art as an objective structure. Basing himself on Nietzsche, and even more so on Heidegger, Agamben views the work's status as that which should open onto the poetic dimension of humankind on earth. In brief, the musical rhythm within the work of art does not only respond to a measure, but also, as Octavio Paz has pointed out, to a vision of the world.[21] But, if this vision is lacking today, is this not also because our world is obsessed by what Peter Sloterdijk calls the "infinite mobilization"?[22]

21 Octavio Paz, *L'arc et la lyre* (Paris: Éd. Gallimard, 1965 [1956]), p. 73. "Rhythm is not measure: it is a vision of the world."

22 Peter Sloterdijk, *Eurotaoismus: Zur Kritik der politischen Kinetik* (Frankfurt am Main: Suhrkamp,1989). Sloterdijk tells us that the world is seriously ill due to its mobilizations, and that one now needs to find other rhythms in order to make room for an alternative ethics of good mobility.

Rhythm # 11

In his literary work Samuel Beckett has provided us with remarkable texts which invite us to listen in fascination to the disaffection of the poetic dimension of humankind on earth. His characters are embodied through voices that will not quiet, that speak constantly, and who are so caught up in the continuous flow of speech that they do not know how to listen. If language is indeed the space in which humankind dwells, Beckett's characters tell the reader-listener that we are what becomes of language in its excess, in its overflow. They also show to what extent the "I think," the "I speak" emptied of all substance, reveals the incapacity of reaching agreement through dialogue. During a conference given in 1958, titled *Communication*, the writer's contemporary, John Cage, was to put his finger on the ill that afflicts Beckett's characters: "Why is it so difficult for so many people to listen? […] Why do they start talking when there's something to hear?"[23] Consequently, if in the beginning was rhythm, as Hans von Bülow stated, then one must from now on add that in the beginning, there is also a listening to rhythm.

23 John Cage, *Silence: Lectures and Writings* (Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1961), p. 49.

Rhythm # 12

So that music be not only the proliferation of the accelerated rhythm of the world, but also, and above all, an evocation of our surrounding space through

sound, one must, according to Cage, first give oneself over to the pleasure of listening. "Let sounds be sounds," was to be his leitmotif. Consequently, to listen is also to capture, to seize what is fleeting. This is why he also considers creative activity as an acceptance of what is. We of course know the importance given to silence in his work. Silence is already music. This is why one can say that music is informal, that it is produced by the refusal of already existing forms. Henceforth, all sounds, be they produced by the voice, the body, the world around us, or by various sound recording techniques, are all part of what Nietzsche called the "sense of the earth."[24] They enable an unlimited sound space. This space that binds us to nature, the one which the musician also equates with music. In short, to listen attentively is a matter of how to live. To listen attentively allows us to slip into the sound environment; the one in which one takes up or lays down rhythms.

24 Friedrich Nietzsche, *Thus spoke Zarathustra*, trans. Walter Kaufmann (London: Penguin, 1968), p. 77.

Stop

There: I stop. For rhythm also accords a measure of rest.

Translated from the French by Bernard Schütze

« Ce n'est pas seulement affaire de musique, mais de manière de vivre : c'est par vitesse et lenteur qu'on se glisse entre les choses, qu'on se conjugue avec autre chose : on ne commence jamais, on ne fait jamais table rase, on se glisse entre, on entre au milieu, on épouse ou on impose des rythmes[1] »

1 Gilles Deleuze, *Spinoza: Philosophie pratique*, Paris, Éditions de Minuit, 1981, p. 166.

Start

Parler de rythme, je veux dire écrire sur le rythme, relève du défi. Comment dire, en effet, ce qu'est le rythme, comment surtout s'en approcher sans tenter de comprendre sa nature ? Mais quelle nature ? Le mot est aujourd'hui utilisé pour désigner diverses activités humaines qui nécessitent une alternance régulière, mais on l'utilise aussi pour nommer plusieurs phénomènes naturels. C'est à croire – à force d'y porter attention – que le rythme est à la jonction de tout ce qui existe, qu'il en est le noyau originel. Le poète Hölderlin a déjà dit : « Tout est rythme, le destin de l'homme est un seul rythme céleste, de même que l'œuvre d'art est un unique rythme… » ; et le musicien Hans von Bülow précisera : « Au commencement, le rythme[2]*. » Mais pourquoi en est-il ainsi ? Sans doute, parce qu'il relève à chaque fois du mouvement. Du mouvement que l'on trouve partout dans le monde, qu'il soit de l'ordre du vivant ou de l'artifice. Et ce n'est certes pas une coïncidence si, sur le plan étymologique, le mot « rythme » vient du grec ancien* rhuthmos, *ou encore* rhusmos, *et a pour origine le verbe* rhein *qui signifie couler, s'écouler. Ainsi, tout naturellement, le mot « rythme » s'associe, en premier lieu, à un phénomène naturel auquel fait référence le fragment 136 d'Héraclite qui dit* Panta rhei, « *tout s'écoule* ». *Mais la question sera alors de savoir si les*

2 Jacques Derrida, « Désistance », *Psychè. Inventions de l'autre*, Paris, Éditions Galilée, 1987, p. 626 et 629.

rythmes considérés comme artistiques sont tributaires des rythmes naturels. Autrement dit : les rythmes en art sont-ils liés avec la nature par simple processus d'imitation, ce que les Grecs appelaient la mimèsis *?*

Rythme no 1

Il y a un peu plus d'un siècle, on orthographiait encore en français le mot « rhythme » avec un double « h ». Rimbaud, par exemple, écrivait : « La poésie ne rhythmera plus l'action, elle sera en avant ! [3] » On respectait, ainsi, la source ancienne du verbe grec « rhein ». Par conséquent, on avait aussi tendance à lier la notion de rythme au phénomène de l'écoulement, à celui d'un fleuve ou d'une rivière. Pour Michel Serres, par exemple, l'expérience immédiate des phénomènes naturels nous fait voir le rythme dans la réalité même [4]. C'est peut-être pour cela, d'ailleurs, que le mot « rythme » ne se trouve pas dans ce que nous connaissons de l'œuvre fragmentée d'Héraclite. En tant que de phénomène, le rythme n'est pas encore conceptualisé. Avant d'être un mot, il s'entend, se perçoit, au cœur du monde vivant. Mais ce rythme qui s'écoule, qui s'impose au sein des éléments, n'est toutefois pas le seul exemple que les Grecs nous ont offert pour donner sens à ce mot. D'autres philosophes, notamment les créateurs de l'atomisme, utilisent dans leurs écrits le mot « rhuthmos » pour désigner la forme ou encore la structure qui provient d'un arrangement d'atomes. Cet arrangement n'est, toutefois, jamais fixe, immuable ; en tant que forme produite grâce à la coexistence de divers atomes, le rythme est toujours mobile, fluide. Il s'agit, en fait, d'une forme qui se transforme. De sorte que, malgré cette dualité sémantique entre ce qui s'écoule et la forme qui se structure dans l'espace, le mouvement est toujours présent. Et ce mouvement, pour l'instant, est celui de la nature.

3 Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, « Rimbaud à Paul Demeny, Charleville, 15 mai 1871 », Paris, Éditions Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1972, p. 252.

4 Michel Serres, *La naissance de la physique dans le texte de Lucrèce*, Paris, Éditions de Minuit, 1977, p. 190.

Rythme no 2

À son origine, donc, le mot rythme a deux versants. Il désigne autant la fluidité des choses que la forme qui les rend visible [5]. Cette dualité, pourrait-on dire, préside à l'organisation du monde. Elle ponctue les événements d'une

5 Cette association « flux-forme » inhérente à ce que désigne pour les Grecs le mot rythme a été analysée par Pierre Sauvanet dans *Le rythme grec d'Héraclite à Aristote*, Paris, Éditions Presses Universitaires de France, 1999.

différence dans la répétition. Elle rend possible une alternance entre l'apparition et la disparition d'un phénomène, la continuité et la discontinuité, le mouvement et le repos. Or cette façon de souligner la rythmicité qui dispose des choses a été saisie par les philosophes grecs intrigués par la *phusis*, la nature. Pourtant, quelques siècles plus tôt, certains poètes avaient déjà utilisé ce mot pour l'identifier à la disposition, celle qui renvoie au caractère d'un individu. Ainsi, l'usage du mot rythme comme alternance entre deux mouvements n'appartient pas seulement au monde de la nature, il désigne également le comportement humain, celui qui forme notre attitude par rapport aux choses ou aux événements. C'est Archiloque, lequel vécut près de deux siècles avant Héraclite, qui exprime le mieux cette situation lorsqu'il exhorte les humains à « saisir le rythme qui maintient l'humanité dans ses attaches[6]. » Cette façon de considérer l'idée du rythme, non seulement sur le plan physique mais aussi sur celui du rapport qu'entretiennent les hommes avec le monde, est d'une grande importance. Le double visage du rythme s'observe autant dans les choses de la nature que chez les humains. Il ne s'agit donc pas uniquement du rythme relatif aux saisons ou aux années, le rythme n'est pas uniquement celui des flots qui glissent sur l'eau ; bien au contraire, il existe aussi dans la disposition d'un individu par rapport à sa manière de vivre. Conséquemment, le rythme doit aussi être mis en question d'un point de vue anthropologique.

6 Archiloque dans Sauvanet, *op. cit.*, p. 8.

Rythme n° 3

Si l'on songe à la vision grecque du cosmos dans laquelle l'humanité est incluse, il est permis de penser en effet que la notion de rythme puisse convenir autant aux humains qu'aux phénomènes du monde qui les entourent. Le rythme humain s'accorderait, alors, avec l'ordre du cosmos. Toutefois, lorsqu'on examine la pensée de Platon, lequel d'ailleurs sera considéré comme le premier à avoir élaboré une véritable théorie du rythme, il importe aussi de demeurer prudent. Bien sûr, la relation entre l'homme et l'harmonie universelle existe bel et bien chez l'auteur de la *République,* mais il s'agit essentiellement d'un rapport d'analogie. Par conséquent, le rythme demeure entièrement analysé eu égard aux comportements humains. Et c'est, justement, dans un dialogue intitulé *Les Lois* que l'on trouve sa célèbre définition du rythme assimilée

à l'« ordre dans les mouvements[7]. » Les lois sont des productions humaines, elles sont des conventions. Or, lorsque l'on constate que sa réflexion à propos des rythmes est toujours également en rapport avec le monde de la musique et de l'éducation, il s'avère évident que l'intérêt du philosophe pour les rythmes n'est pas directement lié à la *phusis,* mais surtout à l'attitude des hommes lorsqu'il s'agit d'en faire, au sein de la Cité, de bons citoyens.

7 Platon, *Les lois*, 665 a.

Rythme n° 4

Avant d'examiner, même rapidement, ce qu'il en est du rythme chez Platon, rappelons la thèse du linguiste Émile Benveniste à son sujet. Dans un texte fameux, Benveniste nous dit qu'en définissant le rythme comme *kinèseos taxis* – ordre dans les mouvements – appliqué principalement à la musique, mais aussi au chant et à la danse, Platon devait fixer de façon définitive le mot rythme et lui donner par conséquent un « sens moderne[8]. » Cette innovation importe beaucoup au linguiste puisque celle-ci va, pour la première fois, clairement démontrer que la notion de rythme a très peu à voir avec le verbe « rhein » et, par conséquent, avec les phénomènes naturels. En tant que structuraliste, Benveniste refuse catégoriquement que le mot rythme soit d'abord la conséquence d'événements purement physiques. Le rythme en art n'est donc pas le résultat, mais la condition des « rythmes naturels » que nous projetons dans les choses du monde ambiant. Il s'agit alors de métaphore qui se trouve aujourd'hui généralisée à bien des phénomènes[9]. Benveniste a sans doute raison de nous rappeler l'importance du langage afin de penser le monde, de souligner que l'expérience du monde est essentiellement langagière, mais vouloir circonscrire la notion de rythme au domaine du mouvement corporel ainsi qu'aux sons assemblés dans une mélodie ne doit pas nous faire oublier que cette conception du rythme s'applique également au mouvement de la vie qui fait de l'humain un être-au-monde[10].

8 Emile Benveniste, « La notion de rythme dans son expression linguistique », *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Éditions Gallimard,1966, p. 327-335.

9 Le formaliste russe Ossip Brik affirme la même chose dans un texte intitulé « Rythme et syntaxe », *Théorie de la littérature*, Paris, Éditions du Seuil, 1965, p. 143 à 153.

10 C'est la thèse de Giorgio Agamben dans « La structure originelle de l'œuvre d'art », *L'homme sans contenu*, Belval, éditions Circé, 2003 [1996].

Rythme n° 5

Pour Benveniste, Platon est donc le premier à penser le rythme musical comme mouvement humain cadencé. Pourtant, ce rythme, on l'a dit, s'insère également dans une conception de la manière dont vivent les humains au sein de la Cité. Autrement dit, la musique – la *mousikè* – prise dans un sens incluant autant la poésie, le chant, la danse que l'accompagnement musical, est l'élément « artistique » au moyen duquel les individus sont formés. Il est, en effet, nécessaire que cette musique soit porteuse de rythme ayant pour but la formation « d'hommes ordonnés et courageux ». Dès lors, ces diverses formes musicales seront prises en charge par une pédagogie. La musique, quel que soit son aspect, éveille de toute évidence la sensibilité et notre capacité à nous émouvoir, elle touche principalement, au dire du philosophe, l'âme des individus. Il devient alors impérieux de ne retenir que les bons rythmes, ceux qui imitent les modèles de la vie raisonnable, pour ce qui est de la représentation, ou qui accompagnent la parole, en vue d'ajouter du sens au son, lorsqu'il s'agit de mélodie[11].

11 Platon, *La République*, livre 3, 400 d.

Rythme n° 6

Chez Platon, l'éducation esthétique de l'homme fait appel à un univers sonore particulier. Elle exige également une « syntaxe » du corps qui nécessite une discipline. Or, pour ce faire, les rythmes que peuvent produire les instruments d'Apollon auront sa préférence. Par contre, lorsque la danse s'associe – comme c'était parfois le cas en Grèce ancienne – à la démesure de la transe, celle-ci n'a aux yeux de Platon aucune valeur rythmique. Comme mouvement par lequel le corps exulte de manière frénétique, la danse nous rapproche du monde animal. S'il est vrai, comme l'écrit Platon, que le rythme a été donné aux hommes pour combler leur manque de grâce, ce privilège doit être mis au service d'une formation spirituelle[12]. Il faudra attendre Nietzsche pour redécouvrir l'importance de la danse dionysiaque dans la vision esthétique des Grecs anciens. À ses dires, Platon assujettit l'art, la vision tragique, à une philosophie qui donne priorité à la raison. En se détournant du dualisme platonicien de l'âme et du corps, Nietzsche revendique, quant à lui, une

12 Platon, *Les lois,* 664 e.

esthétique du corps vivant. Dans *La naissance de la tragédie,* il place justement l'origine de la danse du côté de l'ivresse, celle « qui agite de son rythme tous les membres[13] ».

13 Friedrich Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, Paris, Éditions Gallimard,1940, p. 24.

Rythme no 7

Il est curieux de constater que même si, à partir de Platon, le rythme est essentiellement associé à des activités que l'on qualifie aujourd'hui d'artistiques, ce philosophe est aussi celui qui, au nom de la dialectique, fait un procès sévère aux poètes de son temps. Or, dans sa conception de la création en art, c'est tout le contraire qui se produit chez Nietzsche. Il est même, à ses dires, le premier à introduire dans sa philosophie ce que j'appelle une esthétique d'artiste, laquelle se trouve esquissée dans une « physiologie de l'art[14]. » Pour Nietzsche, la *phusis* des Grecs est d'abord synonyme de vie. La nature est donc aussi celle du corps vivant. La vie désigne alors la force de la croissance. Autrement dit, la nature consiste en une potentialité de vie. Or c'est dans l'ivresse dionysiaque que l'instinct capable de satisfaire ses besoins ou ses désirs se manifeste jusqu'à l'excès. Dès lors, le rythme en art, lorsqu'il surgit au cœur de la création, est célébration de la vie. C'est en ce sens que Nietzsche peut écrire : « *Sans musique, la vie serait une erreur*[15]. » C'est que la musique est valorisation de la vie. De plus, accompagnant la danse, la musique expose le corps dans l'espace. Elle donne à voir dans le geste son aspect terrestre. De plus, le corps a beau vivre aux sons des rythmes biologiques, qu'ils soient cardiaques, respiratoires ou autres, lorsque transposées dans un geste artistique ces diverses pulsations se métamorphosent en rythmicité poétique. Il n'est alors plus question d'imitation comme reproduction de ce qui existe, il s'agit plutôt d'un supplément qui s'inscrit dans une expérience créatrice.

14 Friedrich Nietzsche, *La volonté de puissance*, tome 1, Paris, Éditions Gallimard, 1995, p. 378 à 388.

15 Friedrich Nietzsche, *Le crépuscule des idoles,* Maximes et traits, nº 33 Paris, Éditions Gallimard, 1974.

Rythme nº 8

Très tôt Nietzsche élabore une vision de l'art définie par le couple divin Dionysos-Apollon. La force de la passion associée au corps et à l'ivresse est identifiée à Dionysos ; le rêve et le désir d'une structure équilibrée, donnant

à voir la beauté, est du côté d'Apollon. D'une part, la musique, de l'autre, les arts visuels. Souvent considéré dans leur antagonisme, ce duo incarne aussi les deux versants de ses deux composantes dont il a été question plus tôt (voir note 4). Ainsi, il ne s'oppose pas nécessairement. La musique dionysiaque trouve à épouser dans la danse, notamment, les formes plastiques du monde visible. Mais il faut aussi l'avouer : ce que réclame Nietzsche dans sa vision de l'art, c'est l'importance pour la création de garder vivante la puissance vitale de Dionysos. C'est, d'ailleurs, grâce à cette ivresse dionysiaque que la création fait se confondre artiste et spectateur. Comme dans les danses collectives des sociétés primitives, le corps dansant communie avec la rythmicité du vivant. Dans la danse, seul le rythme corporel, le vivre ensemble dans le rythme, suffit. Or, selon Nietzsche, il en était de même du chœur à l'origine de la tragédie grecque. L'extase dionysiaque qui animait le chœur devait abolir les frontières habituelles de la vie.

Rythme no 9

Il y a peu, l'anthropologue Marcel Mauss disait aussi de l'homme qu'il est « socialement et individuellement un animal rythmique[16]. » Il est celui dont l'*èthos*, sa manière d'être dans le monde, est essentiellement de l'ordre de l'esthétique. Or, bien sûr, chez Nietzsche, cet *èthos,* qu'incarnent mieux que tout autre les artistes, est bien évidemment identifié aussi à un engagement esthétique dans une œuvre. Autrement dit, l'éthique de l'accomplissement de soi s'épanouit à travers les sens, éventuellement par le dérèglement de tous les sens, cher à Rimbaud. Dès lors, il n'est plus question d'accorder, comme dans la métaphysique platonicienne, la priorité à l'éthique sur l'esthétique. L'artiste est celui qui, par surcroît d'énergie, sous la gouverne du couple Dionysos et Apollon, est le plus apte à s'ouvrir au monde. À propos de Dionysos, Nietzsche parle souvent du sens de l'ouïe. L'ouïe ouvre à de nouvelles considérations esthétiques. Chez Platon, comme on le sait, les sons, l'espace sonore, doivent être au service du sens associé à la voix humaine. Chez Nietzsche, les sons deviennent à eux seuls une inspiration. Pas étonnant alors qu'à la suite de Nietzsche, la musique ait un statut paradigmatique parmi les arts. Stéphane Mallarmé ou encore Verlaine exhortent, chacun à leur manière, le fait que la

16 Marcel Mauss cité par Pascal Michon, « Rythmes archaïques (suite et fin) », *Revue du Mauss,* n° 26, 2005, p. 413 à 434.

musique soit avant toute chose. Quelques décennies plus tard, Kandinsky, Klee, mais aussi Rilke, soulignent également l'importance de la musique comme espace de création. En somme, après bien des spéculations philosophiques, le rythme musical se retrouve au cœur de l'œuvre d'art[17].

Rythme n° 10

Dans un livre où il commente la phrase de Hölderlin que j'ai citée tout au début de ce texte (voir *Start*), Giorgio Agamben nous dit clairement que l'œuvre d'art, dans sa structure originelle, est aujourd'hui voilée.[18] Selon lui, ce qui nuit à notre compréhension de l'œuvre d'art comme espace d'habitation poétique au monde est entretenu par l'esthétique moderne, celle que l'on appelle aussi esthétique de la réception, laquelle analyse et juge l'œuvre d'art essentiellement comme structure objective. S'appuyant sur la pensée de Nietzsche, mais plus encore sur celle de Heidegger, Agamben voit en effet l'œuvre comme ce qui doit ouvrir à la dimension poétique de l'homme sur terre. En somme, le rythme musical au sein de l'œuvre d'art ne répond pas seulement à une mesure mais aussi, comme le signale Octavio Paz, à une vision du monde[19]. Mais si cette vision nous fait aujourd'hui défaut, n'est-ce pas aussi parce que le monde ambiant est obsédé par ce que Peter Sloterdijk appelle « la mobilisation infinie[20] » ?

Rythme n° 11

Dans son œuvre littéraire, Samuel Beckett nous a offert des textes admirables où s'entend avec fascination le désœuvrement de la dimension poétique de l'homme sur terre. Ses personnages s'incarnent à travers des voix qui n'arrivent pas à se taire, qui parlent constamment et qui dans un flot continu de paroles, ne savent pas écouter. Si le langage est bel et bien l'espace dans lequel l'homme habite, les personnages de Beckett disent aux lecteurs-auditeurs que nous sommes ce qu'il en est du langage dans sa démesure, dans son débordement. Ils montrent aussi en quoi le « moi pensant », le « je parle », vidé de toute substance, révèle l'incapacité de s'accorder aux autres par le dialogue. Contemporain de

17 La relation entre les arts visuels et la musique est omniprésente à partir de la modernité. Voir, entre autres, de Jean-Yves Bosseur *Le sonore et le visuel. Intersection Musique/Arts plastiques aujourd'hui*, Paris, Éditions Dis Voir, 1992 ; et du même auteur *Musique et arts plastiques. Interactions au XXe siècle*, Paris, Éditions Minerve, 1998.

18 Agamben, *op. cit*., p. 135.

19 Octavio Paz, *L'arc et la lyre*, Paris, Éditions Gallimard, 1965 [1956], p. 73. « Le rythme n'est pas mesure : il est vision du monde. »

20 Peter Sloterdijk, *La mobilisation infinie. Vers une critique de la cinétique politique*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 2000. Sloterdijk nous dit que le monde est dangereusement malade de ses mobilisations et qu'il importe aujourd'hui de trouver d'autres rythmes afin de rendre possible une éthique alternative de la bonne mobilité.

l'écrivain, le musicien John Cage, lors d'une conférence donnée en 1958 et intitulée *Communication*, va justement dénoncer le mal dont souffrent les personnages de Beckett : « Pourquoi est-il si difficile, pour tant de gens, d'écouter ? […] Pourquoi commencent-ils à parler quand il y a quelque chose à entendre[21] ? » Par conséquent, si au commencement était le rythme, comme le disait von Bülow, il faut dorénavant ajouter qu'au commencement, il y a aussi l'écoute du rythme.

21 John Cage, *Silence*, trad. Vincent Barras, Genève, Éditions Héros-Limite, 2003, p. 55.

Rythme n° 12

Pour que la musique ne soit pas seulement une prolifération du rythme accéléré du monde, mais aussi et surtout une évocation par le son de l'espace qui nous entoure, il faut d'abord, selon Cage, s'abandonner au plaisir de l'écoute. « Laisser les sons être ce qu'ils sont », tel sera son leitmotiv. Par conséquent, écouter, c'est aussi capter, saisir au passage. C'est pourquoi, aussi, il considère l'activité créatrice comme un travail d'acceptation de ce qui est. On sait bien sûr, l'importance qu'aura dans son œuvre la notion de silence. Le silence est déjà musique. C'est pourquoi, on peut dire que sa musique est informelle, elle est produite par le refus des formes déjà existantes. Dès lors, tous les sons, qu'ils proviennent de la voix, du corps, des objets, du monde alentour, qu'ils proviennent aussi des diverses techniques de captation du son font partie de ce que Nietzsche appelait « le sens de la terre[22]. » Ils permettent un espace sonore illimité. Cet espace qui nous lie à la nature, celle que le musicien identifie aussi à la musique. Bref, être à l'écoute est une manière de vivre. Être à l'écoute nous permet de nous insérer dans l'environnement sonore. Celui dans lequel on épouse ou on impose des rythmes.

22 Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Éditions Gallimard, 1947, p. 85.

Stop

Voilà : je m'arrête. C'est que le rythme accorde aussi le repos.

et un, un, et, un et un
(écrits pour s'entendre)
Steve Savage

&1. Départ. Produit de &1 pour de très nombreuses synthèses organiques. &1 du saut proprement dit. Lieu de &1 pour inciter au &1 et à l'action. Se disposer au &1. Fixer son &1. Salaire de &1. Écartement, &1. Ce &1 fut un véritable arrachement. Arrangements du &1. En prévision de son &1. Précipiter son &1. Préparatifs de &1. &1, sortie. &1, fuite. Aussitôt après son &1. L'avant-veille de son &1. Hypothèses de &1. &1 d'une triangulation. Élément de l'ensemble de &1. Dans la bousculade du &1. Cafouillage avant le &1. Case &1. *Cassazione*, « &1 ». Son &1 est certain. Avant son &1. De son retour dépend mon &1. Son retour conditionne mon &1. Décalage des lignes de &1. L'heure du &1. Être sur le &1. Le jour de notre &1. &1 d'un avion, d'un bateau. Tableau des &1. &1 pour l'armée. &1 du courrier. &1 d'une course. Ligne de &1. Bloc de &1. Chant du &1. Signal du &1, qui donne le &1. Manquer le &1. Faux &1. Prendre le &1. Mauvais &1. &1 des grandes lignes. Quai de &1. Exiger le &1. Depuis son &1. Au &1. De &1. Idée de &1. Dès le &1. Postulat de &1. Faire le &1 entre (deux choses abstraites). Faire le &1 du bien et du mal. &1, distinction. &1, disparition. Les causes de son &1, raisons de son &1. Au &1 d'un trou. Coup du &1. Prendre enfin place au &1. Sincère au &1. &1 d'un état pathologique. &1 hors de France. &1 en masse (d'une population). &1 à l'étranger. Assurer le &1. Hâter son &1. &1 de feu. &1 foudroyant. La fièvre du &1. Se préparer fiévreusement au &1. Compensé au &1. Hypothèse de &1. Désirer ce &1. Droit de &1. Selon le &1. Prendre le &1. Matériel de &1. Plongeon de &1. Proximité du &1. Moment du &1. Être désavantagé au &1. Poteau de &1. Formule de &1. &1 retardé, différé. &1 avancé. Marquant le &1 de l'écoulement. Notre &1 est remis. Par suite d'un &1 ou d'une rupture. Raisons du &1. &1 donné. Sursis de &1. Placée au &1, à l'angle. L'ordre du &1. Son &1 fait un grand vide. Souligner le &1. Aboutissant au zéro du &1. Point de &1. Éloignement du point de &1. En revenant à son point de &1. Point de &1 fixe, indubitable. Point de &1 des graduations, du décompte. Point de &1 d'un sujet (à développer). Point de &1 d'une recherche. Point de &1 logique. Point de &1, d'application (de la pensée). Origine, point de &1 (d'une structure anatomique, d'un organe). &1. Départ. Produit de &1 pour de très nombreuses synthèses organiques. &1 du saut proprement dit. Lieu de &1 pour inciter au &1 et à l'action. Se disposer au &1. Fixer son &1. Salaire de &1. Écartement, &1. Ce &1 fut un véritable arrachement. Arrangements du &1. En prévision de son &1. Précipiter son &1. Préparatifs de &1. &1, sortie. &1, fuite. Aussitôt après son &1. L'avant-veille de son &1. Hypothèses de &1. &1 d'une triangulation. Élément de l'ensemble de &1. Dans la bousculade du &1. Cafouillage avant le &1. Case &1. *Cassazione*, « &1 ». Son &1 est certain. Avant son &1. De son retour dépend mon &1. Son retour conditionne mon &1. Décalage des lignes de &1. L'heure du &1. Être sur le &1. Le jour de notre &1. &1 d'un avion, d'un bateau. Tableau des &1. &1 pour l'armée. &1 du courrier. &1 d'une course. Ligne de &1. Bloc de &1. Chant du &1. Signal du &1, qui donne le &1. Manquer le &1. Faux &1. Prendre le &1. Mauvais &1. &1 des grandes lignes. Quai de &1. Exiger le &1. Depuis son &1. Au &1. De &1. Idée de &1. Dès le &1. Postulat de &1. Faire le &1 entre (deux choses abstraites). Faire le &1 du bien et du mal. &1, distinction. &1, disparition. Les causes de son &1, raisons de son &1. Au &1 d'un trou. Coup du &1. Prendre enfin place au &1. Sincère au &1. &1 d'un état pathologique. &1 hors de France. &1 en masse (d'une population). &1 à l'étranger. Assurer le &1. Hâter son &1. &1 de feu. &1 foudroyant. La fièvre du &1. Se préparer fiévreusement au &1. Compensé au &1. Hypothèse de &1. Désirer ce &1. Droit de &1. Selon le &1. Prendre le &1. Matériel de &1. Plongeon de &1. Proximité du &1. Moment du &1. Être désavantagé au &1. Poteau de &1. Formule de &1. &1 retardé, différé. &1 avancé. Marquant le &1 de l'écoulement. Notre &1 est remis. Par suite d'un &1 ou d'une rupture. Raisons du &1. &1 donné. Sursis de &1. Placée au &1, à l'angle. L'ordre du &1. Son &1 fait un grand vide. Souligner le &1. Aboutissant au zéro

1. Arrêt. De *stasis*, « 1 ». Un 1, un abandon ; capitulation, cessation, suspension. Temps de 1. Tir de 1. Coup de 1. Maison de 1. 1 acrobatique. 1 accidentel. 1 du vent. 1 de la pluie. 1 brutal. 1 brusque et plus ou moins complet des fonctions cérébrales. 1 brusque d'une activité de la parole. 1 de la voix plus ou moins marqué. Temps de 1 dans les discours. 1 de la croissance des os en longueur. 1 du développement d'un organe formé. 1 des hostilités. 1 des combats. 1 de la respiration. 1 de la respiration par asphyxie, syncope, étouffement. 1 momentané de la circulation. 1 ou insuffisance de la circulation. 1 d'une hémorragie. Qui coule sans 1. 1 dans l'action. 1 d'urgence. 1 du travail. 1 du moteur. 1 du cœur. 1 du courant. 1 complet. 1 partiel. 1 soudain, de courte durée, de la conscience. 1, cessation de l'action d'un phénomène, d'un sentiment. 1 de l'activité politique. Salle disciplinaire, de 1. Déclarer par 1 (un accusé) non coupable. Qui tombe en 1. Suspension ou 1. 1 de la sécrétion rénale. 1 sur image. 1 du fusil, d'une serrure. 1 du pouls. Rendre un 1. Par un 1. 1, l'action. 1, blocage, interruption. 1, halte, immobilité. 1, repos, pause, station. 1 volontaire et collectif. Rester à l'1. Sans discontinuer, sans 1. Qui parle sans 1. Abandon, 1. Saisie, 1. Virage ou 1. 1 commun. 1 confirmatif. 1 contradictoire. 1 décisif. Rétrécissement ou 1. 1 des matières fécales. Trou servant de 1. 1 du fonctionnement synchrone (d'une machine). 1 d'un mécanisme. Exécuter un 1, une peine, un jugement. Un 1, une sentence, un verdict. Lire un 1, une prière, un jugement. Loi inexorable, 1. *Epokhê*, « point de 1 ». Durée de 1. Distance parcourue entre deux lieux de 1. Ralentissement ou 1 d'une réaction. 1 du cours de la prescription. 1 irréformable. 1 conforme. 1 concerté. 1 déterminé. 1 prononcé. Entraînant le 1. Les 1 du destin. Les 1 du goût et de l'esthétique. 1 complet, irréversible des fonctions vitales. 1 de mort. 1 temporaire, mort apparente ou ralentissement extrême. 1 d'une chose pénible. Organe de 1 ou de réglage. Grille de 1. Sans cesse, sans 1. Fait d'être à l'1. Commandement ou cri de 1. Au Canada, on dit 1. « Le 1 du cœur » (Bernanos). 1. Arrêt. De *stasis*, « 1 ». Un 1, un abandon ; capitulation, cessation, suspension. Temps de 1. Tir de 1. Coup de 1. Maison de 1. 1 acrobatique. 1 accidentel. 1 du vent. 1 de la pluie. 1 brutal. 1 brusque et plus ou moins complet des fonctions cérébrales. 1 brusque d'une activité de la parole. 1 de la voix plus ou moins marqué. Temps de 1 dans les discours. 1 de la croissance des os en longueur. 1 du développement d'un organe formé. 1 des hostilités. 1 des combats. 1 de la respiration. 1 de la respiration par asphyxie, syncope, étouffement. 1 momentané de la circulation. 1 ou insuffisance de la circulation. 1 d'une hémorragie. Qui coule sans 1. 1 dans l'action. 1 d'urgence. 1 du travail. 1 du moteur. 1 du cœur. 1 du courant. 1 complet. 1 partiel. 1 soudain, de courte durée, de la conscience. 1, cessation de l'action d'un phénomène, d'un sentiment. 1 de l'activité politique. Salle disciplinaire, de 1. Déclarer par 1 (un accusé) non coupable. Qui tombe en 1. Suspension ou 1. 1 de la sécrétion rénale. 1 sur image. 1 du fusil, d'une serrure. 1 du pouls. Rendre un 1. Par un 1. 1, l'action. 1, blocage, interruption. 1, halte, immobilité. 1, repos, pause, station. 1 volontaire et collectif. Rester à l'1. Sans discontinuer, sans 1. Qui parle sans 1. Abandon, 1. Saisie, 1. Virage ou 1. 1 commun. 1 confirmatif. 1 contradictoire. 1 décisif. Rétrécissement ou 1. 1 des matières fécales. Trou servant de 1. 1 du fonctionnement synchrone (d'une machine). 1 d'un mécanisme. Exécuter un 1, une peine, un jugement. Un 1, une sentence, un verdict. Lire un 1, une prière, un jugement. Loi inexorable, 1. *Epokhê*, « point de 1 ». Durée de 1. Distance parcourue entre deux lieux de 1. Ralentissement ou 1 d'une réaction. 1 du cours de la prescription. 1 irréformable. 1 conforme. 1 concerté. 1 déterminé. 1 prononcé. Entraînant le 1. Les 1 du destin. Les 1 du goût et de l'esthétique. 1 complet, irréversible des fonctions vitales. 1 de mort. 1 temporaire, mort apparente ou ralentissement extrême. 1 d'une chose pénible. Organe de 1 ou de réglage. Grille de 1. Sans cesse, sans 1. Fait d'être à l'1. Commandement ou cri de 1. Au Canada, on

&. Silence. & absolu. Accepter le &. & gêné et prolongé. & approbateur. Le & profond s'approfondit. Une qualité particulière du &. Réduire au &. & gardé. Bref & dans une conversation. Les regards durs et les & obstinés. Briser le &, le mur du &. Son & n'est pas autre chose qu'une approbation. Se dit pour demander le &. & claustral de la ville. Il commanda le &. Le &, la nuit semblaient complices. Dans le & et l'obscurité totale. Dans le & nocturne. Le & du monde. Conspiration du &. Contraindre quelqu'un à l'immobilité, au &. Un peu de &! Formé d'un &. Le & est pénible. Un coq ridicule déchira le &. & de la foule. Au milieu du & et de l'oubli. & qui équivaut à la moitié d'une pause. & dont la durée est égale à la moitié d'un soupir. Tous nos &, nos regards, nos gestes. Son & même ajoutait à l'exception de son cas. De son vide diapré, de son &. Sans mot dire, sans parler, en &. Un éloquent &. Temps pendant lequel un son ou un & doit être entendu. & éloquent. Nous restions emmurés dans notre &. Il se plaint amèrement de votre &. Émouvante de & et de tristesse. L'enfermement dans le &, la folie. Je resterai enfoui dans le &. Nous entrecoupions ces lectures de longs &. À son entrée, le & se fit. Ce & épais, presque solide. Cet épouvantable & de minuit. Le & éternel. Un & pieux s'étend. Le & essayait d'étouffer le bruit de ses paroles. Ses & étaient si attentifs. Exiger le &, la soumission, l'obéissance. Un geste, un & expressif. À travers un extraordinaire &. Il fait doux, soleil, et &. Ce fragment de ma vie que je passe sous &. J'étais assis en & au chevet du lit funèbre. Un & funèbre cernait la patrouille. Garder le &. Un & gênant. Il y eut un moment de gêne, de &. & glacial. Un & glacial accueillit cette lecture. L'horrible & qui y régnait me glaçait le cœur. &, regard hostile. Imposer &. Un & impressionnant. Le & qui régnait. J'étais vouée par état au & et à l'inaction. Nous voguions en &. Depuis dix ans en &. Elle me fit un signe de &. & éternel. Un infini de mystère et de &. L'oubli et le &. Elle est inquiète de votre &. La germination se fait dans un profond &. Ce & comme un aveu. Garder un & obstiné. Je m'inquiète de votre long &. & lourd. Marche de protestation, du &, silencieuse. Son & et sa maussaderie. Le & se meuble. Une minute de &. Le monde du &. Monnayer son talent, son &, son témoignage. Un & de mort, absolu. Un ennui, un & mortel. Un & de cimetière. Un & sépulcral. Le plus profond & régnait. Une sorte de &. Se murer dans son &. & équivalant à une noire. Il nous a nui par son &, ses critiques. Le & où tu t'obstinais. Passer sous &. & opiniâtre. Le & et la froideur. Le & est d'or. Durée d'une note ou d'un &. Au-dessus d'une note ou d'un &. &! J'ai dit : &! Tout était paix et &. Répondre par oui ou par non, par le &. Il gardait le &. Temps d'arrêt dans les paroles, le discours, &. & correspondant à la durée d'une ronde. Son qui perce le &, déchire. & stupide. Je cherche le & et la nuit pour pleurer. Poche de &. Supporter en &. Signe placé après une note ou un &. Le & reprit possession de son empire. Elle poussait de toutes ses forces en &, sans respirer. Problème longtemps médité en &. On sentait le public sans le voir même dans ses &. & pythagorique, & prolongé. Elle râlait en &. Réclamer le &, la paix. Le & qui règne dans un lieu. & religieux. Moment de &. Le respect commande le &. Prendre la parole après un &. Respecter le &. Ton, & respectueux. Dans le & du travail. Le calme, le & se rétablit. & obstiné. & de rêve. & révélateur. Ils exploitent en &. Rompre le &, le faire cesser par un son. Son &, sa fuite l'a sauvé. & sur une chose qui a été confiée ou que l'on a apprise. Travailler en &. S'enfermer dans son &. &! taisez-vous! Un peu de &. Minute de &. Entrecoupée de &. Un long &. Acheter le &. Conspiration du &. & de la loi. Loi du &. En &. Aimer en &. Souffrir en &. Son &. Zone de &. & radio. Où le & et le calme règnent. Le & est total. Ce sur quoi on fait &, par crainte, par pudeur. & d'un instrument, d'une voix. Chut, &. Rêver seul et en &. Réalités que le bon ton passe sous &. Chacun imaginait dans ce & trompeur quelque renversement. Troubler le &. Calme, ordre, paix, &, tranquillité. Durée relative (d'une note, d'un &). « L'Art véritable n'a que faire de tant de proclamations et s'accomplit dans le & » (Proust).

1&1. Rythme. Un 1&1. Un 1&1 vif et marqué. Un 1&1 accéléré. Un 1&1 assez rapide. Un 1&1 plus rapide qu'à l'ordinaire. Un 1&1 généralement rapide. Un 1&1 très rapide. Un 1&1 toujours plus rapide. Un 1&1 endiablé. Un 1&1 éperdu. Un 1&1 lent, souvent avec l'appui d'un partenaire. Un 1&1 lent à quatre temps. Un 1&1 de valse lente. Ralentissement du 1&1 cardiaque ou de la croissance. Indiquer le 1&1. 1&1 binaire, à deux temps. Conformer (ses mouvements) à un 1&1. 1&1 d'un mouvement régulier. 1&1 régulier. 1&1 du travail. Mesure réglant le mouvement d'un danseur, 1&1. 1&1 normal d'activité après une période d'adaptation. Irrégularité du 1&1. Dont le 1&1 est irrégulier. Casser le 1&1 d'une émission. Où les contractions se succèdent à un 1&1 irrégulier. Pièce de musique vocale ou instrumentale sur un 1&1 berceur à trois temps. Qui berce, 1&1 berceur. Dont le 1&1 rappelle celui des chansons. Musique inspirée d'un 1&1 de danse. Après mon 1&1. Marquer le 1&1. 1&1 de l'accentuation, en poésie ou en musique ; effet qui en résulte. Vitesse, 1&1 d'élocution. Pulsation, 1&1. 1&1 biologique. Grille de 1&1 saisonnier. Intervention visant à rétablir un 1&1 cardiaque normal. Briser la monotonie, le 1&1 de quelque chose. 1&1 court. Une durée au 1&1 déterminé. 1&1 de croissance. Sur un 1&1. Au 1&1. Soumettre à un exercice ou à un 1&1 excessif. Frapper dans ses mains, pour accompagner un 1&1, pour applaudir. Au 1&1 frénétique. 1&1 ternaire. 1&1 de la respiration. Respirer avec gêne, à un 1&1 anormalement précipité. Ensemble des caractères (combinaisons de sons, accents, 1&1) qui rendent un discours agréable à l'oreille. Cadence, nombre, 1&1. 1&1 violent. Dérèglement du 1&1. Temps fort marqué sur une syllabe, une note pour souligner le 1&1. 1&1, allure. 1&1 infernal. 1&1 infradien, 1&1 biologique dont l'évolution est plus lente que celle du 1&1 circadien. Pas régulier dans sa forme, ses dimensions, sa disposition, son 1&1. Qui bat à un 1&1 au-dessous de la normale. La persistance du 1&1. Pour marquer le 1&1. Dont le 1&1 très accusé peut régler le pas. Au 1&1 des marées. 1&1 sec. Utilisant le 1&1. Motif, 1&1 d'une mélodie. Sensible au 1&1. Le 1&1 (de cette poésie). 1&1 monotone. Canevas pour le 1&1. 1&1, vie, vivacité. 1&1, mesure. S'adapter au 1&1 des autres. Cadence, harmonie, 1&1. Le 1&1 obsédant d'une musique. Qui oscille, qui a un 1&1 alterné plus ou moins régulier. Au 1&1 modéré. Mouvement, 1&1 de la phrase. Le 1&1 et le nombre de la phrase. Donner du 1&1 à (une phrase). Le 1&1 en poésie, sans 1&1 et sans rime. Un vers constitue le 1&1. Le 1&1 de la coupe des phrases et des inflexions de la voix parlée. À 1&1 syncopé, à structure répétitive. Amener (un mouvement) à la vitesse ou au 1&1 convenable. Assurer la régulation, le fonctionnement correct, le 1&1 régulier de (un mécanisme), le déroulement harmonieux de (un processus). Une période, un 1&1, une intensité uniforme ; sans à-coups, sans interruption. Ressaisi par le 1&1. Cycle, 1&1. Indication de 1&1. 1&1 haché ; fluide. 1&1 et style. Boîte à 1&1. Avoir le sens du 1&1, le 1&1 dans la peau. 1&1 des vagues. Trouble du 1&1 cardiaque. 1&1 de la vie moderne. 1&1 de la vie à sa surface. Changer de 1&1. Ne pas pouvoir suivre le 1&1. Le 1&1 de la production. Cela manque de 1&1. Qui a un 1&1. Soumettre à un 1&1. Qui présente un 1&1. Relatif au 1&1. Fondé sur le 1&1. Qui utilise les effets du 1&1. En 1&1, d'une manière rythmique. Au 1&1 haletant, saccadé. Sur un 1&1 modérément rapide à trois temps. Sur un 1&1 assez lent à deux temps. 1&1 respiratoire. Rupture du 1&1. 1&1 des battements du cœur. 1&1 d'émission des mots. 1&1 de martèlement des talons. Musique électronique à 1&1 constant, et peu mélodique. Allure, 1&1 qu'un auteur donne. 1&1 d'une action. Temps compatible avec le 1&1 réel d'arrivée des données. 1&1 trochaïque. Forme libre composée sur le 1&1 de cette danse. Changement de 1&1. Passer à un 1&1, à un stade supérieur. « On sent au 1&1 de son cœur qu'on respire mal » (Malraux). 1&1. Rythme. Un 1&1. Un 1&1 vif et marqué. Un 1&1 accéléré. Un 1&1 assez rapide. Un 1&1 plus rapide qu'à l'ordinaire. Un 1&1 généralement rapide. Un 1&1 très rapide. Un 1&1 toujours plus rapide. Un 1&1 endiablé. Un 1&1 éperdu. Un 1&1

un *un et un* un *et un* et un *un* et un *et*
un rythme un départ et un arrêt et un silence

a *one and one* a *and a one* and a *one* and a *and*
a rhythm a start and a stop and a silence

1 *1 & 1* 1 & *1* & 1 *1* & 1 &

un *un et un* un *et un* et un *un* et un *et*
un un *et un* un *et un, et un* un *et un* et
un un *et* un un *et* un *et* un un *et* un *et*
un *un* et un *un* et un et un *un* et un et
un *un et un un et un* et un *un et un* et
un *un, et un un et un, et un* un *et un* et
un *un, et un* un et *un et un* un *et* un *et*
un un et un un *et un* et un *un* et un *et*
un un *et* un un *et* un *et un un et un, et*
un un et un *un et un* et un un et un et
un un et un *un* et un *et, un* un *et, un* et
un un et *un un* et *un* et *un un* et *un* et
un un et un un et un, et, un un et un, et
un un et un un, et un, et, un un, et un, et
un un, et un un, et un, et un un, et un, et
un un, et, un un, et, un, et, un un, et, un, et

a *one and one* a *and a one* and a *one* and a *and*
a a *and a one* a *and a one, and a one* a *and a one* and
a a *and* a a *and* a *and* a a *and* a *and*
a *one* and a *one* and a and a *one* and a and
a *one and one one and one* and a *one and one* and
a *one, and a one one and one, and a one* a *and a one* and
a *one, and a one* a and *one and one* a *and* a *and*
a a and a a *and a one* and a *one* and a *and*
a a *and* a a *and* a *and a one one and one, and*
a a and a *one and one* and a a and a and
one a and a *one* and a *and, one* a *and, one* and
one one and *one one* and *one* and *one one* and *one* and
one one and one one and one, and, one one and one, and
one one and one one, and a one, and, one one, and a one, and
one one, and a one one, and a one, and a one one, and a one, and
one one, and, one one, and, one, and, one one, and, one, and

Un rythme un départ et un arrêt et un silence et un un départ un départ, départ un départ et et un un silence un un silence un silence un un silence un silence et un arrêt et un arrêt et un et un arrêt et un et et un rythme rythme et un rythme et et un arrêt, départ rythme, départ un départ et et un arrêt, départ un et rythme un silence un silence et un un et un un départ et un arrêt et un silence et un un silence un un silence un départ rythme, silence et un un et un rythme et un un et un et et arrêt un et un arrêt et un silence, arrêt un silence, arrêt et et arrêt arrêt et arrêt arrêt et arrêt et arrêt arrêt et arrêt et et arrêt rythme rythme, silence, arrêt rythme, silence et arrêt rythme arrêt, départ, silence, arrêt arrêt, départ, silence et arrêt arrêt, départ arrêt, départ, départ arrêt, départ, silence et arrêt arrêt, silence, arrêt arrêt, silence, arrêt, silence, arrêt arrêt, silence, arrêt, silence.

A rhythm a start and a stop and a silence and a a start a start, start a start and and a a silence a a silence a silence a a silence a silence and a stop and a stop and a and a stop and a and and a rhythm rhythm and a rhythm and and a stop, start rhythm, start a start and and a stop, start a and rhythm a silence a silence and a a and a a start and a stop and a silence and a a silence a a silence a start rhythm, silence and a a and a rhythm and a a and a and and stop a and a stop and a silence, stop a silence, stop and and stop stop and stop stop and stop and stop stop and stop and and stop rhythm rhythm, silence, stop rhythm, silence and stop rhythm stop, start, silence, stop stop, start, silence and stop stop, start stop, start, start stop, start, silence and stop stop, silence, stop stop, silence, stop, silence, stop stop, silence, stop, silence.

1*1&11&1*&1*1*&1*&+11&11&1,&11&1*&+11&11&1&11&1&+1*1*&1*1*&1&1*1*&1&+1*1&11&1*&1*1&1*&+1*1*&*11&1*&1*1*&1*&+1*1*&*11&1*&1*1*&1*&+1*1*&*11&1*&1*1*&1*&+11&11&1*&1*1*&1*&+11&11&1&*11&1*,&+11&1*1&1*&11&1&+*11&11&1*&,*11&*,*1&+*11&11&1&*11&1*&+*11&11&1*,&,*11&1*,&+*11&11*,&1,&,*11*,&1,&+*11*,&*11*,&1,&*11*,&1,&+*11*,&,*11*,&,*1*,&,*11*,&,*1*,&

Leçon non sans son (*a lesson listened*). *A* rythme en un parler un, unique, commun. Le parler du plus d'un, d'un « un et ». *A* parler en rythme : son son-*sound* : son « hé ! » (son *hey !* ou *aah !*) et son « heu… » (ou *hum…*) où son son hésite. *A* hé ! né hors du rythme, « un et un » : rythme en « et un », en « un » et en « et » (départ, arrêt, silence). *Add a* « hé ! » *to it*. *A way to say* le « *go* » (l'allez), le « *wo* » (l'arrête) et le « *no* » (le « et »). *An* « un » *added to an* « *and* » *and added to an* « *a* » et au « un » un « et » – *a* rythme a son hé !-départ et son départ au hé ! « Et un » compté. *A* « *a one* » ou *a* « *and a one* » où « et » en silence est hé ! du hé !, « et : hé ! », « et : rythme », départ du « un », un bout d'arrêt, début de rythme. *The* « *one* », *a* « *one* », le « un » est arrêt. Un « et » s'y ajoute et un « un » ; départ fait d'un silence et d'un arrêt. *The* « *and* », *a* « *and* », le « et » est silence. Sans départ, sans arrêt, serait euh… *hum*…, mais entre son « un » et son « un », dans son son, son hé : rythme-tient-tout. Le rythme est composé. *It adds*. *The* « *and* » est le « et » du *add*, *it adds the* « et ». Sans *and*, *no hands* : hé !, *a no-show*. Qu'« et ».

Leçon non sans son (*a lesson listened*). *A* un et un en un parler un unique commun parler du plus d'un d'un un et *a* parler en un et un son son *sound* son hé son *hey* ou *aah* et son heu ou *hum* où son son hésite *a* hé né hors du un et un un et un un et un en et un en un et en et et un un et *add a* hé *to it a way to say* le *go* l'allez le *wo* l'arrête et le *no* le et *an* un *added to an and and added to an a* et au un un et *a* un et un a son hé et un et son et un au hé et un compté *a a one* ou *a and a one* où et en et est hé du hé et hé et un et un et un du un un bout de un début de un et un *the one a one* le un est un un et s'y ajoute et un un et un fait d'un et et d'un un *the and a and* le et est et sans et un sans un serait euh *hum* mais entre son un et son un dans son son son hé un et un tient tout le un et un est composé *it adds the and* est le et du *add it adds the* et sans *and no hands* hé *a no show qu'et.*

Olivia Boudreau
Peter Courtemanche
Cal Crawford

Stephen Ellwood
Marla Hlady

Adrian Piper

Liv Strand

Patrick Beaulieu

Simone Jones & Lance Winn
Thérèse Mastroiacovo

Charlemagne Palestine

Samuel Roy-Bois

Helen Tak

Brian Joseph Davis
Karine Denault

Frédéric Lavoie

Christof Migone

André-Louis Paré

Steve Savage

Patrick Beaulieu

Observing the shifts in location, form and meaning that the landscape undergoes as a result of his various manipulations, Patrick Beaulieu attempts to affect the very nature of objects, putting their frailty to the test. He explores the physical limits of the artwork in the form of installations containing fragments of landscape that are animated by devices that transform and affect the sensitive matter exhibited. His multimedia work (sculpture, photography, video, Web) as well as his performative interventions are directly inspired by the communities in which he chooses to enact his poetic gestures. Beaulieu's installations have been presented in Singapore, South Korea, Mexico, Belgium and in Canada. He lives and works in Montreal.

Observant par diverses manipulations les déplacements de lieu, de forme et de sens imprégnant le paysage, Patrick Beaulieu mène des actions qui influent sur la nature de l'objet et qui en éprouvent la fragilité. Il explore les limites physiques de l'œuvre sous forme d'installations contenant des fragments de paysage animés par différents dispositifs qui transforment et affectent la matière sensible exposée. Ses œuvres multimédias (sculpture, photographie, vidéo, Web) ainsi que ces interventions performatives s'inspirent directement des communautés où il choisit de propager sa poésie. Ses installations ont été diffusées lors d'expositions au Mexique, à Singapour, en Corée du Sud, en Belgique, ainsi qu'au Canada. Il vit et travaille à Montréal.

Olivia Boudreau

Olivia Boudreau is a performance and video artist. She investigates by way of the body, of seduction and of animality, the interactions between different systems of codes and representations. She has exhibited at Galerie Verticale, Galerie de l'UQAM, Centre Clark in the event *Itinéraire Bis,* and at Optica. She works and lives in Montreal, and is currently pursuing a Master's degree at l'École des arts visuels et médiatiques de l'UQAM.

Olivia Boudreau est une artiste de la performance et de la vidéo. Sa recherche porte sur les interactions entre les différents systèmes de codes et de représentations à travers les thèmes du corps, de l'animalité et de la séduction. Son travail a été présenté à la Galerie Verticale, à la Galerie de l'UQAM, au Centre Clark dans l'événement *Itinéraire Bis* et à Optica. Elle vit et travaille à Montréal où elle poursuit actuellement une maîtrise à l'École des arts visuels et médiatiques de l'UQAM.

Peter Courtemanche

Peter Courtemanche is a contemporary sound and installation artist. He creates radio works, installations, network projects, performances, curatorial projects, and handmade CD editions. His art works often have a literary basis — inspired by narrative texts and the history of specific installation sites. Works include: *Divining for Lost Sound*, an outdoor interactive sound work created in collaboration with Lori Wiedenhammer; *… devolve into II …*, a network piece designed with Roberto Paci Dalò; and *Spark-Writing*, a sound piece that plays with ideas of fantastical musical instruments. In recent performance works, the artist uses a variety of gadgets: custom turntables, lamp filaments, wire coils, high voltage ionizers, and VLF receivers. He lives in Vancouver.

Peter Courtemanche est un artiste contemporain de l'installation et de l'art sonore. Il crée des pièces radiophoniques, des projets en réseau, des performances, des éditions CD artisanales, et il est commissaire d'expositions. Ses œuvres prennent souvent leur source dans la littérature, tirant leur inspiration de textes narratifs ou de l'histoire spécifique des sites de certaines installations. Parmi ses œuvres, on compte *Divining for Lost Sound*, une installation audio extérieure réalisée en collaboration avec Lori Wiedenhammer, *… devolve into II …*, une pièce en réseau conçue avec Roberto Paci Dalò, et *Spark-Writing*, une œuvre audio mettant en scène des instruments de musique imaginaires. Dans ses plus récentes performances, l'artiste utilise de nombreux objets et appareils : platines fabriquées sur mesure, filaments de lampe, couronnes de fil, ioniseurs haute tension et récepteurs radio de très basse fréquence. Il vit et travaille à Vancouver.

Cal Crawford

Coming from the backwoods of eastern Canada, Cal Crawford's artistic interests range from photography, experimental sound, performance, video, and sculpture. These formal pursuits are set to the jolts of grand metaphysical conundrums and the common signs of transcendence. He is preoccupied by an "ease" in trusting image and presentation as well as parallel impulses in throwing this trust out of joint with subtly injected shudders of perversion. With all of this comes a steady distrust of materials and objects, communicated as such by a constant thrust of anxiety verging on disavowed fear. Crawford received a Master of Fine Arts Degree from the Art Center College of Design in Pasadena, and lives and works in Los Angeles.

Originaire d'un endroit reculé de l'Est du Canada, Cal Crawford se consacre à la photographie, aux expérimentations audio, à la performance, à la vidéo et à la sculpture. Ces démarches formelles sont soumises aux secousses des grandes énigmes métaphysiques et aux signes ordinaires de la transcendance. Il s'intéresse particulièrement à l'« aisance » avec laquelle on peut se fier à l'image et à la présentation, tout comme aux impulsions parallèles visant à miner cette confiance par l'inoculation subtile de frissons de perversion. À tout cela s'ajoute une méfiance perpétuelle à l'égard des matériaux et objets qui se manifeste par de constantes poussées d'angoisse frôlant la peur inavouée. Crawford possède une maîtrise en beaux-arts du Art Center College of Design de Pasadena. Il vit et travaille à Los Angeles.

Brian Joseph Davis

Brian Joseph Davis is a sound artist. He's primarily interested in the packaging and repackaging of sound relationships — such as box sets, banned and burned albums and cultural memory of songs. When this is mistaken for music he's especially happy. Four years of Davis' work was collected on the Blocks Recording Club CD release *The Definitive Host*. His writing appears regularly in *Arthur Magazine* and *Eye Weekly*. Davis lives in Toronto.

Brian Joseph Davis se consacre à l'écriture et la création d'œuvres audio. Il s'intéresse surtout au conditionnement et au reconditionnement des relations sonores – l'édition de boîtiers, le phénomène des disques interdits et mutilés et la mémoire culturelle de la chanson. Quand tout cela passe pour de la musique, il est particulièrement heureux. Quatre années de son travail ont été rassemblées sur le CD *The Definitive Host,* sous étiquette Blocks Recording Club. Ses textes paraissent régulièrement dans *Arthur Magazine* et *Eye Weekly*. Il vit et travaille à Toronto.

Karine Denault

Karine Denault's dance company L'aune (founded in 2002), has developed an aesthetic of physicality that attempts to destabilize the dancing body and to distance it from its habits and acquired techniques. She elaborates singular danced moments from simple and everyday gestures in which the body attempts to reinvent itself. Her works, which turn away from theatricality and conventional narrative, integrate different disciplines to dance (particularly literature and performance) and question the status of the body and its stage presence. She has presented her work in Canada and Europe, participates regularly in assessment committees for contemporary dance and acts as artistic adviser to other choreographers.

Au sein de sa compagnie, L'aune (fondée en 2001), Karine Denault développe une esthétique de la physicalité et cherche à déstabiliser le corps dansant, à l'éloigner de ses habitudes et de ses acquis techniques. À partir de gestes simples et quotidiens, elle élabore des moments dansés singuliers où le corps tente de se réinventer. Ses pièces, exemptes de théâtralité et de narrativité classique, intègrent diverses disciplines à la danse (notamment la littérature et la performance) et questionnent le statut du corps et de la présence scénique. Karine présente son travail au Canada et en Europe, se joint régulièrement à des comités d'évaluation en danse contemporaine et joue le rôle de conseillère artistique auprès d'autres chorégraphes.

Stephen Ellwood

Stephen Ellwood uses language as a means for creating narratives and indexes in various formats, including video, books, posters, cards, wall works, and temporary installations. Typeset or hand-written on a wall, words are treated as drawings, using language as a stand-in. They are also regarded as freestanding narratives gleaned from hermetic and social experience. He lives and works in Brooklyn, New York.

Stephen Ellwood utilise le langage pour créer des récits et des index épousant différents formats, notamment la vidéo, le livre, l'affiche, la carte, le tableau mural et l'installation temporaire. Les mots, typographiés ou calligraphiés au mur, sont traités dans ses œuvres comme des dessins, le langage y étant utilisé comme un substitut. Ses œuvres peuvent aussi être considérées comme des récits autonomes, glanés à partir de l'expérience hermétique et sociale. Il vit à Brooklyn, New York.

Marla Hlady

Marla Hlady draws, makes sculpture, works with sites, sounds and sometimes video. Hlady's kinetic sculptures and sound pieces often consist of common objects (such as teapots, cocktail mixers, jars) that are expanded and animated to reveal heretofore unexpected sonic and poetic properties — often using a system based approach to composition. She has shown widely in solo and group shows in Canada and abroad. She lives and works in Toronto.

Marla Hlady dessine, est sculpteure et travaille avec les lieux, les sons et la vidéo. Ces sculptures cinétiques et ses œuvres sonores sont composées d'objets ordinaires tels que des théières, des mélangeurs à cocktail ou des pots qui se transforment pour revêtir des propriétés poétiques et soniques dans une approche systémique de la composition. Elle a participé à nombre d'expositions collectives et particulières au Canada et à l'étranger. Elle vit et travaille à Toronto.

Simone Jones & Lance Winn

Simone Jones (born in a Red Cross outpost in northern Ontario, Canada, 1966) has been making kinetic sculpture since 1989. Most recently, her work has expanded to include film, video and performance. Jones is currently an Associate Dean at the Ontario College of Art & Design. Lance Winn (born Kansas City, Missouri, 1970) received an MFA from the Cranbrook Academy of Art in 1996 and a BFA from the Rhode Island School of Design in 1993. He investigates different technologies used to reproduce images to expose where methods of capturing and distributing information might reveal certain desires and tendencies. Winn is currently an Assistant Professor of Art at the University of Delaware. Simone Jones and Lance Winn have collaborated on a series of image capture/projection machines since 2002 when they were both Visiting Assistant Professors of Art at Carnegie Mellon University, Pittsburgh.

Simone Jones (née dans une antenne de la Croix-Rouge dans le nord de l'Ontario, en 1966) se consacre à la sculpture cinétique depuis 1989. Récemment, sa démarche s'est élargie au cinéma, à la vidéo et à la performance. Elle est présentement doyenne associée à l'Ontario College of Art & Design. Lance Winn (né à Kansas City, Missouri, en 1970) a obtenu sa maîtrise en beaux-arts de la Cranbrook Academy of Art en 1996 et son baccalauréat en beaux-arts de la Rhode Island School of Design en 1993. Il s'intéresse aux différentes techniques de reprographie de l'image afin de discerner dans quelle mesure les modes de captage et de distribution de l'information peuvent être révélateurs de désirs et de tendances. Winn est professeur adjoint en beaux-arts à l'Université du Delaware. Depuis 2002, année où ils étaient tous deux professeurs adjoints invités à l'Université Carnegie Mellon, à Pittsburgh, Simone Jones et Lance Winn ont collaboré à la création d'une série de dispositifs de captage/projection d'images.

Frédéric Lavoie

Frédéric Lavoie makes sound and visual narratives that address the relationships of coexistence between humans and objects in inhabited space. His single-channel videos, installations, photographs and interventions manipulate spatio-temporal data to question the viewer's perceptual expectations and point of view. His investigations also explore individual capacity to construct ways of being in lived space. His work has been presented in galleries and in international video events. He has an MFA from l'École des arts visuels et médiatiques de l'UQAM. He lives and works in Montreal.

Frédéric Lavoie fabrique des récits sonores et visuels qui abordent les rapports de coexistence entre humains et objets dans l'espace habité. Ses œuvres, présentées sous forme de monobandes, d'installations, d'images photographiques ou d'interventions, manipulent les donnés spatio-temporelles afin de questionner le point de vue du regardeur et ses attentes perceptuelles. Ses recherches portent également sur les capacités individuelles à inventer des manières d'être dans l'espace habité. Son travail a été présenté en galerie et lors de plusieurs manifestations vidéo internationales. Il détient une maîtrise de l'École des arts visuels et médiatiques de l'UQAM. Il vit et travaille à Montréal

Thérèse Mastroiacovo

Thérèse Mastroiacovo's practice embraces a variety of mediums including; video, sound, installation, photography, sculpture, drawing, and performance. She teaches in both Computation Art and Studio Arts at Concordia University. She is presently on the boards of Optica and Kore, an ensemble for experimental and contemporary music. She has exhibited her work locally and abroad. She lives and works in Montreal.

Thérèse Mastroiacovo travaille la vidéo, le son, l'installation, la photographie, la sculpture, le dessin et la performance. Elle enseigne dans les départements de *Computation Arts* et *Studio Arts* à l'Université Concordia. Elle fait partie des conseils d'administration d'Optica et de Kore, un ensemble de musique contemporaine et expérimentale. Elle a exposé au Canada et à l'étranger. Elle vit et travaille à Montréal.

Christof Migone

Christof Migone is a multidisciplinary artist, curator and writer. His work and research delves into language, voice, bodies, performance, intimacy, complicity, incontinence, failure, repetition and endurance. The conceptual audio, video, performance, text, installation works he produces have been presented internationally. He writes theoretical and scholarly essays as well as experimental texts. The exhibitions and events he has curated since 1990 are an extension of his radio work which began in 1984. He completed a Ph.D. at New York University's Department of Performance Studies. He currently lives and works in Montreal and teaches at Concordia University.

Christof Migone est artiste multidisciplinaire, écrivain et commissaire. Il travaille les thématiques du silence et du langage, de la voix et de la répétition, de l'échec et de l'incontinence, du corps performatif et de l'endurance. Son travail conceptuel en audio, vidéo, performance, installation et texte a été diffusé internationalement. Il écrit et publie des essais théoriques ainsi que des textes expérimentaux. Les événements et expositions qu'il organise sont un prolongement de son travail radiophonique qu'il a débuté en 1984. Il a obtenu un doctorat en *Performance Studies* de la *New York University* et enseigne présentement à l'Université de Concordia. Il vit et travaille à Montréal.

Charlemagne Palestine

The American composer and performer Charlemagne Palestine is one of the exponents of what was known in New York City in the late 60s and 70s as the 'downtown music scene'. He chose to subject minimalist concepts to extreme physical endurance and intense acoustic explorations; blurring the borders between concert and performance. In the 1970s, Palestine produced a seminal body of performance-based, psychodramatic videotapes in which he ritualistically used physicality, motion and sound to achieve an outward articulation of internal states. Intense and often violently charged, these exercises are characterized by a visceral enactment of physical and psychological catharses.

Le compositeur et artiste de la performance américain Charlemagne Palestine est l'un des représentants de ce qu'on a appelé, dans les années 1960 et 1970, la *downtown music scene* de New York. Son travail consistait à soumettre des concepts minimalistes à une exploration acoustique intensive et une endurance physique extrême, brouillant ainsi la frontière entre concert et performance. Dans les années 1970, Palestine a produit un important corpus d'œuvres vidéographiques tirées de ses performances. Dans ces œuvres psychodramatiques et ritualistes, il utilise la performance physique, le mouvement et les sons pour offrir une articulation extériorisée de certains états intérieurs. Intenses et souvent chargés de violence, ces exercices se caractérisent par une incarnation viscérale d'états cathartiques physiques et psychologiques.

André-Louis Paré

André-Louis Paré is interested by way of philosophy in how the visual arts raise questions that relate to modern aesthetics. He is particulary interested in the relationship between aesthetics and ethics. Since 1988, he has contributed to a variety of periodicals in Québec dedicated to contemporary art. For the magazine *Espace sculpture*, he has directed issues on duos in contemporary art, on art and food, on sound and more recently on art and humor. In 2005 he organized with Patrice Loubier the third edition of la *Manif d'art de Québec*. He lives and works in Montreal and teaches philosophy at the Cégep André-Laurendeau.

C'est par le biais de la philosophie qu'André-Louis Paré s'intéresse à ce que l'art, et principalement les arts visuels, peut soulever comme questions au sein de la modernité esthétique. Ces réflexions s'attardent principalement aux rapports entre éthique et esthétique. Depuis 1988, il collabore à diverses revues québécoises se consacrant à l'art contemporain. Pour la revue, *Espace sculpture*, il a coordonné les dossiers sur les duos en arts, sur l'art et la nourriture, sur l'espace sonore et récemment sur l'art et l'humour. Au printemps 2005, il a été avec Patrice Loubier co-commissaire de la troisième édition de la Manif d'art de Québec. Il vit et travaille à Montréal où il enseigne la philosophie au Cégep André-Laurendeau.

Adrian Piper

Adrian Piper is a first-generation Conceptual artist. Adrian introduced issues of race and gender into the vocabulary of Conceptual art and explicit political content into Minimalism. While continuing to produce and exhibit her artwork, she received a Ph.D. in Philosophy from Harvard University in 1981. She was the first tenured African American woman professor in the field of philosophy. Her principal philosophical publications are in metaethics, Kant, and the history of ethics. In 2000 she further expanded the vocabulary of Conceptual art to include Hindu philosophical imagery and concepts. Adrian began her study and practice of yoga in 1965, and she became a brahmacharin in 1985. She lives and works in Berlin.

Adrian Piper est une artiste conceptuelle de la première génération. On lui doit l'introduction des enjeux de race et de genre dans le vocabulaire de l'art conceptuel et l'ajout de contenu politique explicite au minimalisme. Tout en poursuivant sa production et ses expositions, elle a obtenu un doctorat en philosophie de l'Université Harvard en 1981. Elle a été la première Afro-Américaine à obtenir le poste de professeure agrégée en philosophie. Ses publications dans le domaine portent sur la métaéthique, Kant et l'histoire de l'éthique. En 2000, elle a encore élargi le vocabulaire de l'art conceptuel en y introduisant l'imagerie et les concepts de la philosophie hindouiste. Piper a entrepris l'étude et la pratique du yoga en 1965, et est devenue brahmacharin en 1985. Elle vit et travaille à Berlin.

Samuel Roy-Bois

Samuel Roy-Bois is an artist, musician and performer. He is known for his large scale immersive installations, where the line between work of art and exhibition space is often blurred. Defining art as experience first, Roy-Bois conceives work as metafiction, through which he questions the complex relationship one has with architecture and the built environment. His work has been shown in Canada and abroad. In 2006, the Musée d'art contemporain de Montréal organized a solo exhibition of his work. He lives and works in Vancouver.

Samuel Roy-Bois est artiste, musicien et performeur. Il est reconnu pour ses importantes installations immersives où l'œuvre et l'espace d'exposition se confondent. Définissant l'art d'abord en tant qu'expérience, Roy-Bois conçoit ses œuvres comme des métafictions qui remettent en question les rapports complexes que l'on entretient avec l'architecture et l'univers construit. Ses œuvres ont été présentées au Canada et à l'étranger. Le Musée d'art contemporain de Montréal lui consacrait une exposition solo en 2006. Il vit et travaille à Vancouver.

Steve Savage

Steve Savage has written two books of poetry, *2 x 2* (2003) and *mEat* (2005) published by Le Quartanier, and was one of the artists behind Epsilonlab's 2005 DVD *Silence [is] Presence*. He has published poems, translations, critics and essays in various magazines and has been invited several times to the Festival International de la Poésie de Trois-Rivières. He has also participated, as author and performer, in such events as the Festival de Théâtre des Amériques, Festival Elektra, les Escales Improbables, Festival Montréal en Lumière and Festival Voix d'Amériques. He lives and works in Montreal.

Steve Savage a fait paraître deux livres de poésie, *2 x 2* (2003) et *mEat* (2005), au Quartanier et participé à la conception du DVD *Silence [is] Presence* (2005) d'Epsilonlab. Il a écrit pour de nombreuses revues et a été invité à plusieurs reprises au Festival International de la Poésie de Trois-Rivières. Il a aussi participé en tant qu'interprète et auteur à des performances et installations dans le cadre du Festival de Théâtre des Amériques, du Festival Elektra, des Escales Improbables, du Festival Montréal en Lumière et du Festival Voix d'Amérique. Il vit et travaille à Montréal.

Liv Strand

Liv Strand's artwork takes space as a starting point and then examines more specifically how people share space. She is interested in the possibility of making different claims on common space, and the friction that comes out of mutual adaptation. Liv's artistic work manifests itself in the form of mechanical sculptures where sound is a product of movement, as well as sound installations, experimental radio programs and participatory projects. She is one of the initiators of the sound art project LARM. Liv Strand lives in Stockholm.

La démarche artistique de Liv Strand examine l'espace pour ensuite étudier plus spécifiquement comment les gens partagent cet espace. Elle s'intéresse particulièrement aux différentes manières de s'approprier l'espace commun et aux tensions que provoque l'adaptation mutuelle. Les œuvres de Strand prennent la forme de sculptures mécaniques dans lesquelles le son est produit par le mouvement, d'installations audio, d'émissions radiophoniques expérimentales et de projets participatif. Elle est l'une des instigatrices du projet d'art audio LARM. Elle vit à Stockholm.

Helen Tak

Helen Tak works mainly with photography, video and sound. She is interested in the supernatural, human fears, strange behaviours and manias in a very wide sense. Her artwork deals with both the real and the imaginary and ranges in form from documentary to narrative and experimental. Her process begins when her imagination is triggered by a particular momentary experience; whether that is in a film, a news article, a meeting with a person, a phrase or a song. Her works delve into such themes as the threat from the unknown and the dark side of human nature. Helen Tak lives in Gothenburg, Sweden.

Helen Tak travaille principalement la photographie, la vidéo et l'audio. Elle s'intéresse au surnaturel au sens large : peur, comportements étranges et manies. Ses œuvres portent sur le réel et l'imaginaire et adoptent les formes du documentaire, du récit ou de l'expérimental. Pour elle, le processus créatif est mis en branle dès que l'imagination est stimulée par une expérience momentanée spécifique, qu'il s'agisse d'un film, d'un article de journal, d'une rencontre, d'une phrase ou d'une chanson. Ses œuvres explorent des thèmes comme la menace de l'inconnu et le côté sombre de la nature humaine. Helen Tak vit à Gothenburg, Suède.

START STOP.
This publication was realized in conjunction with the two-part project *START STOP.* presented in 2007 and 2008 by the Visiting Curator of Contemporary Art Christof Migone and produced by the Leonard & Bina Ellen Art Gallery of Concordia University. Financial support was provided by the Conseil des arts et des lettres du Québec and the Canada Council for the Arts.

Cet ouvrage a été réalisé dans le cadre du projet en deux temps *START STOP.* présenté en 2007 et 2008 par le commissaire invité de l'art contemporain Christof Migone et produit par la Galerie Leonard & Bina Ellen de l'Université Concordia. Il a reçu l'appui financier du Conseil des arts et des lettres du Québec et du Conseil des Arts du Canada.

START: May 5th to June 9th, 2007
5 mai au 9 juin 2007
STOP.: January 24th to March 1st, 2008
24 janvier au 1er mars, 2008

The Gallery's publication program is directed by Michèle Thériault.
Le programme de publication de la Galerie est sous la direction de Michèle Thériault.

Publication
Editor/Direction : Christof Migone
Coordination : Christof Migone et Michèle Thériault
Texts/Textes : Christof Migone, André-Louis Paré, Steve Savage
Interventions signets : Brian Joseph Davis, Karine Denault, Frédéric Lavoie
English Translation/Traduction vers l'anglais : Bernard Schütze
French Translation/Traduction vers le français : Denis Lessard, Christine Dufresne
Editing/Révision : Micheline Dussault, Paddy O'Brien, Michèle Thériault
Photography/Photographie : Paul Litherland, Christof Migone
Design/Conception graphique : Feed
Printing/Impression : L'Empreinte

Galerie Leonard & Bina Ellen Art Gallery
Direction : Michèle Thériault
Collections : Mélanie Rainville
Education and Public Programmes/Programmes publics et éducatifs : Marina Polosa
Exhibition Coordination/Coordination des expositions : Jo-Anne Balcaen
Technical Supervision/Direction technique : Paul Smith
Communications : Anne-Marie Proulx
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 978-2-920394-76-2
All rights reserved/Tous droits réservés
Printed in Canada/Imprimé au Canada
© Galerie Leonard & Bina Ellen Art Gallery, Christof Migone, André-Louis Paré, Steve Savage

Legal Deposit/Dépôt légal
Bibliothèque nationale et Archives nationales du Québec
Bibliothèque et Archives Canada, 2008

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

Conseil des Arts du Canada Canada Council for the Arts

Conseil des arts et des lettres Québec

I would like to thank the participating artists, performers and writers, who all enthusiastically granted me an immense trust. The exhibitions started and stopped with their work. Sincere thanks also to the entire gallery staff, under the conscientious helm of its Director, Michèle Thériault, for their assiduity and professionalism. Of particular note are the attentive and dedicated Paul Smith, Technical Director, and his team; Jo-Anne Balcaen, Exhibition Coordinator, who ensured all hurdles were surmounted smoothly; and Marina Polosa, Education and Public Programs Coordinator, for her initiative with the special screening of videos by Charlemagne Palestine.

J'aimerais remercier les artistes, performeurs et auteurs participants, qui m'ont tous accordé leur confiance indéfectible avec enthousiasme. Ce sont leurs œuvres qui ont déclenchées et mis fin aux expositions. Mes remerciements sincères s'adressent également à tout le personnel de la galerie, sous la supervision consciencieuse de sa directrice Michèle Thériault, pour leur zèle et leur professionalisme. En particulier, le directeur technique Paul Smith, attentif et dévoué, et son équipe ; Jo-Anne Balcaen, coordinatrice des expositions, qui a fait en sorte que tous les obstacles ont été surmontés sans peine, et Marina Polosa, coordinatrice des programmes publics et éducatifs, pour son initiative concernant la soirée de présentation des vidéos de Charlemagne Palestine.

Christof Migone