

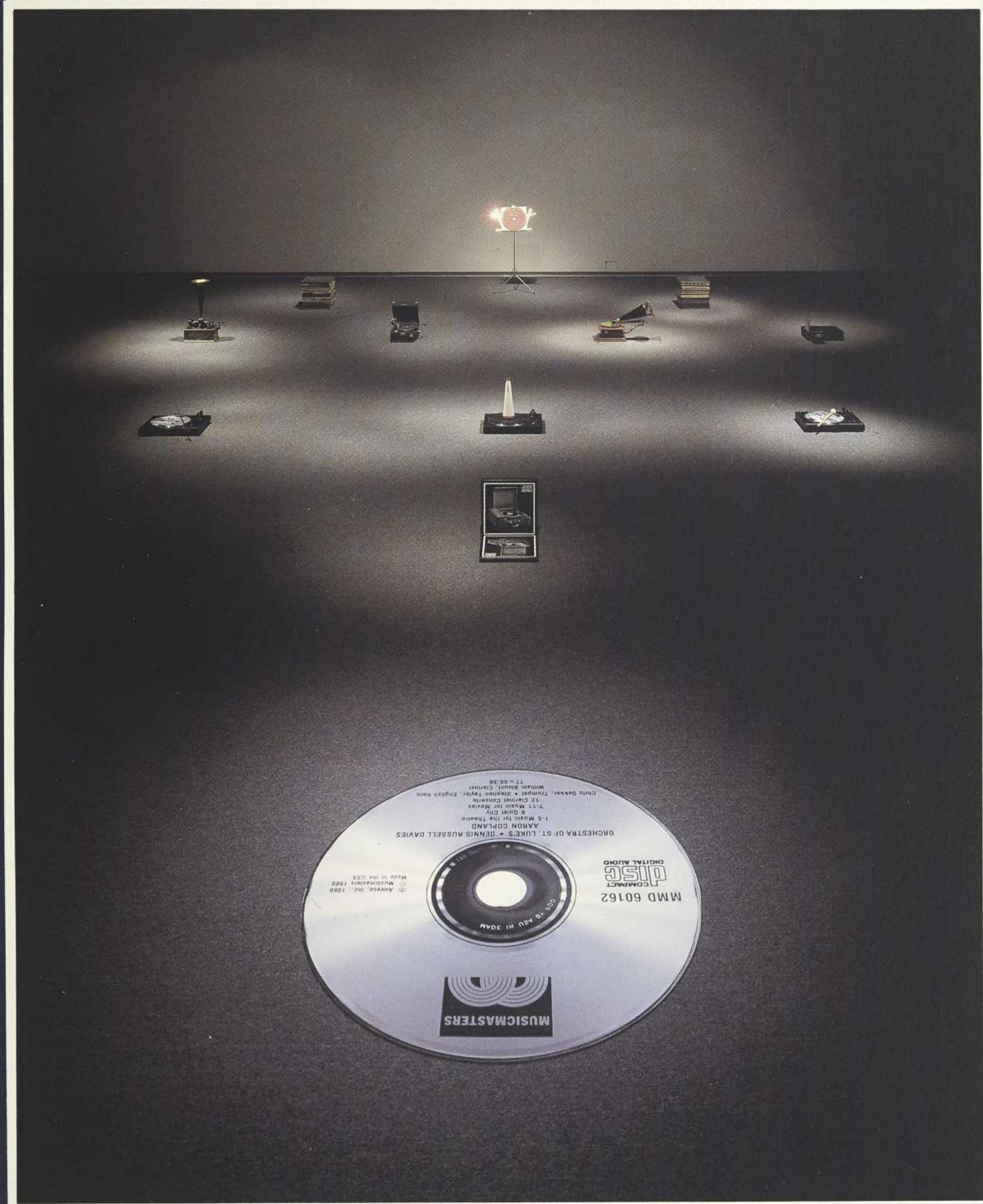
art contemporain
contemporary art

PER

2-255

10

BNQ



janvier,
février,
mars
1991
January,
February,
March
8,00\$



11

9 770318 702002

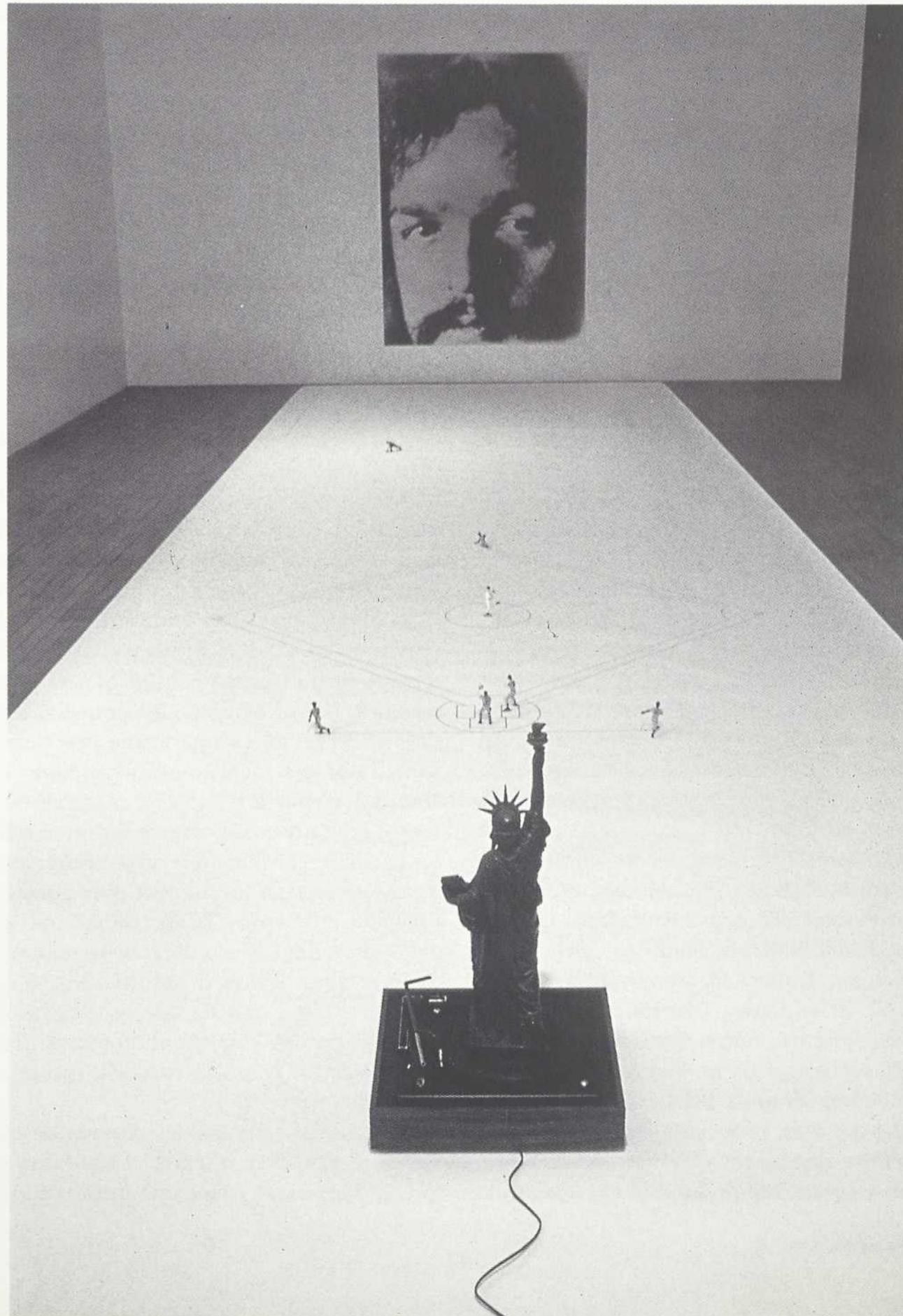
Le Regard de Nipper

RAYMOND GERVAIS et l'art du tourne-disque

Nipper est ce charmant petit chien assis devant un gramophone, la tête légèrement inclinée sur son épaule gauche qui regarde et écoute, intrigué, l'intérieur d'un cornet acoustique. Cette image, plus connue sous le titre de *La Voix de son Maître*, est l'œuvre du peintre français Francis Barraud. Elle date de 1894. Cette année-là, les premiers tourne-disques font leur apparition sur le marché. L'année précédente, l'inventeur du disque et du gramophone, Émile Berliner (1851-1921) fonde à New York la United States Gramophone Company. Pendant plusieurs années, cette compagnie aura comme logo un ange ailé, étendu sur un disque, tenant dans sa main droite une plume gravant des sillons circulaires. C'est «The Sign of the Recording Angel», l'étiquette Angel. L'ange devient le symbole de l'enregistrement sonore. En 1909, il est remplacé par le tableau de Barraud *La Voix de son Maître* qu'utiliseront pendant plusieurs décennies les maisons de disques RCA Victor et EMI. L'image a fait le tour du monde comme elle n'a cessé de tourner autour de l'axe central de chaque tourne-disque. Aujourd'hui encore, quiconque regarde le petit Nipper devant son gramophone pense au disque et au tourne-disque; éléments clés dans l'œuvre de Raymond Gervais.

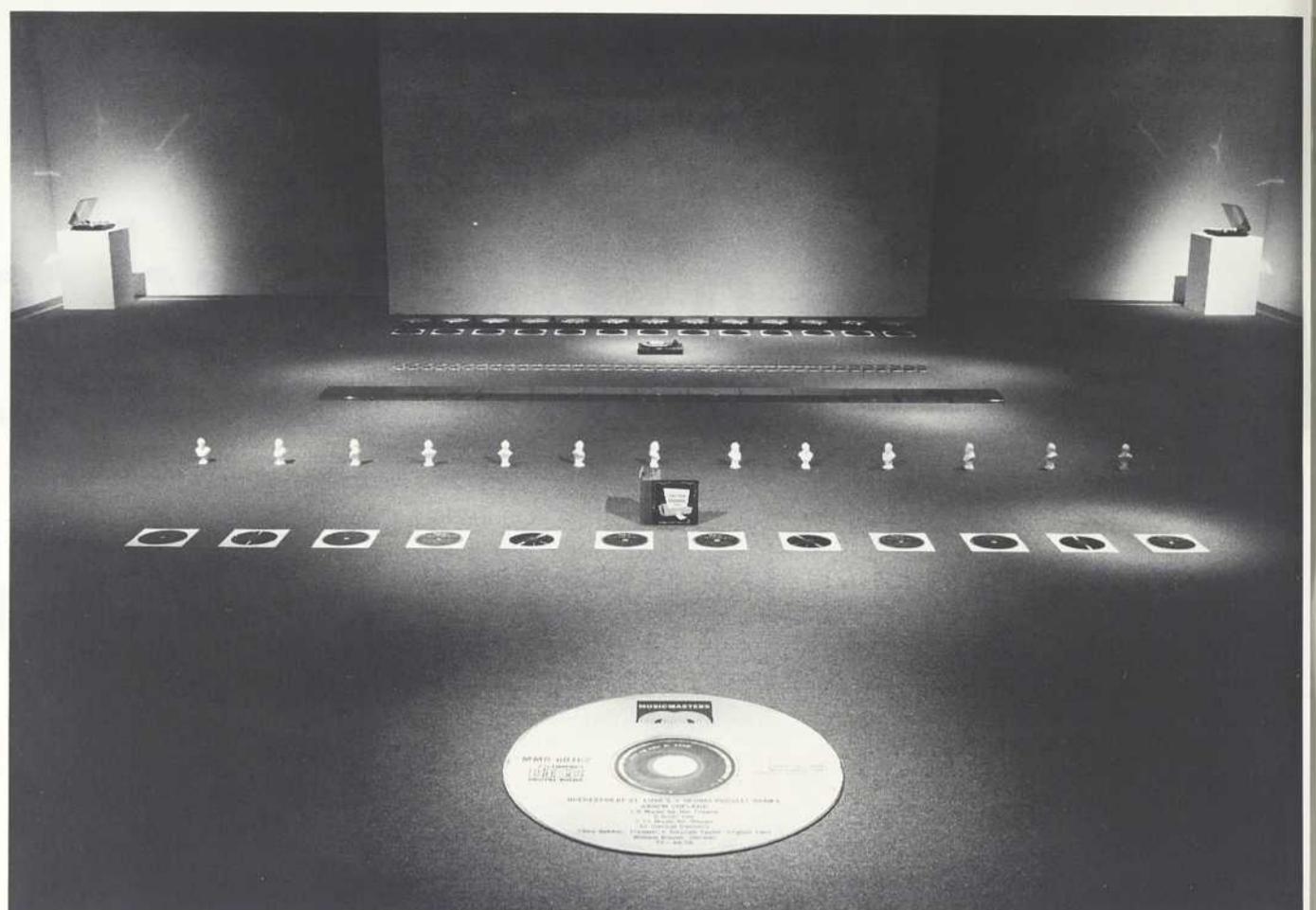
C'est à dessein que j'évoque cette image pour parler du travail de l'artiste. Il y a parenté d'esprit, attitude commune. Nipper qui regarde un gramophone placé à ses pieds est dans la même situation que le spectateur contemplant les installations au sol de Gervais. Ils font partie d'une même famille dans le temps et l'histoire de l'enregistrement. À ce propos, Evan Eisenberg parle de *phonographie*¹. Ils participent, à la fois témoins et

ROBER RACINE



acteurs, à cette rêverie millénaire qui fut de conserver la voix, les sons et la musique. Mais au-delà d'une simple inscription sur un support, l'être humain a voulu les redécouvrir, les ré-écouter; les re-créer pour soi. C'est ce que Raymond Gervais appelle la «re-création du monde». Dans son cas, celle-ci s'effectue en arts visuels depuis 1975 via le tourne-disque qu'il nomme «petit théâtre de l'histoire et du temps»². Pour l'artiste, il y a deux périodes distinctes dans l'Histoire de l'humanité: *avant* l'invention et la fabrication du phonographe par Thomas Alva Edison en 1877 et *après*.

Avant? Il y eut ce rêve. Celui de garder ou de re-garder, tel un trésor, un secret, le son des récits, paroles et messages de toute personne. Pouvoir tenir dans ses mains, à la vue et à l'ouïe de tous, la trace, le passage, la présence vive des êtres et situations désirés. Les légendes sont nombreuses. Qu'il s'agisse de cette «boîte-à-paroles» d'un prince chinois d'avant l'ère chrétienne, ou des «paroles gelées qui dégèlent» évoquées par Rabelais dans le *Quart Livre*; des «éponges qui retiennent le son et la voix articulée» que le capitaine Vosterloch découvrit au-dessous du détroit de Magellan vers 1630 ou des «livres parlants» proposés par Cyrano de Bergerac dans son récit *Les États et Empires de la Lune* qui date de 1657; ces images donnent à voir et à entendre le son du mouvement, la naissance d'une écoute. Comme elles, les installations de Raymond Gervais prolongent cette dimension onirique grâce aux tourne-disques et à ses composantes-satellites qu'il met en place: instruments de musique, figurines, globe terrestre, métronomes, pochettes de disque, transistor, magnétophone à cassette, cactus spiralé, boîtiers à violon et à cassette, photographies de Claude Debussy, du Douanier Rousseau ou de tornades, grande surface de papier blanc avec tracé au sol, réplique de la statue de la Liberté de Bartholdi, lampe de poche, disque miroir, bandes sonores continues des musiques de Maurice Ravel, de Charles Ives, des derviches tourneurs et pour shakuhachi, petit singe en peluche, masque mexicain d'un jaguar (en bois)... Tous ces éléments, acteurs, jouent pour le petit théâtre de l'Histoire et du temps. Ils créent des pièces d'un genre nouveau. Ce sont des installations qui rendent hommage à des peintres, musiciens et inventeurs: Thomas Alva Edison, Charles Cros, Émile Berliner, Man Ray, le Douanier Rousseau, Robert Delaunay, Henri Pont-briand, Brian Barley, Charles Ives, Debussy, Ravel, Wagner, Aaron Copland, Paul Bley, Billie Holiday, Charlie Parker, Bud Powell, Thelonious Monk... Elles évoquent des parcours, des vies, proposent des voyages dans le temps, organisent «les concerts de l'imagination» pour reprendre une expression de



DISQUES ET TOURNE-DISQUES, 1990, INSTALLATION (DÉTAIL), MATERIAUX MIXTES; PHOTO: LOUIS LUSSIER.

l'artiste. Surtout, elles nous font percevoir une autre écoute de la musique et de son Histoire. Des rapports nouveaux s'établissent. La galerie et le musée deviennent un tourne-disque où sont déposés les disques-installations que l'artiste fait jouer. Le public devient alors ce que Gervais appelle «une tête de lecture»³. Aussi, chaque tourne-disque placé dans une installation devient l'étiquette d'un 33 tours dont les objets qui gravitent autour constituent les sons gravés au creux du sillon. Avec ces œuvres, nous pouvons lire directement les disques qu'il propose sous forme d'installations au sol. Nous sommes comme l'Anglais Tim Wilson qui peut dire, à la simple vue d'un disque noir sans étiquette, de quelle œuvre il s'agit⁴. Avec Raymond Gervais, les disques (installations) ne sont plus noirs, ni opaques. Ils s'offrent à nous lumineux, diurnes. Chaque note a une forme précise. Ce sont les objets mentionnés plus haut. Les sillons deviennent une portée musicale où le sens, l'Histoire et la poésie se déposent telles ces particules de poussière qu'on retrouve sur les disques et qui les rendent plus humains, touchés par le temps. Le spectateur-auditeur est appelé, invité. L'œuvre le prend par la main et c'est le bras du tourne-disque qui l'amène à parcourir les sillons-gradins du petit théâtre de l'Histoire et du temps. Il est touché comme l'aiguille touche le disque, le risque du temps.

En regardant quelques œuvres de l'artiste, je pense au théâtre d'Épidaure en Grèce. J'aimerais y voir une installation de

Raymond Gervais. Ce lieu magique est un disque en creux à l'image d'un haut-parleur. La scène est circulaire. En son centre, il y a une petite dalle blanche. Tout converge vers elle. C'est le point de perfection. De là, tout va, tout vient avec une égale netteté. Entourant la scène aux trois quarts, il y a les gradins. Ils sillonnent la pierre, le temps. Aux alentours, la nature. Arbres et buissons témoignent en silence de la grande tragédie. La scène pourrait être l'étiquette sur le disque où l'on lit le titre des pièces au programme, le nom des interprètes. Or, l'étiquette d'un disque n'émet aucun son, le vinyle si. À Épidaure pourtant, c'est du centre que proviennent les sons. Mais tel le disque, c'est dans les gradins-sillons que cela se passe, se joue, s'imagine. Il y a là la résonance silencieuse des spectateurs: têtes de lecture vivantes lisant le déroulement (spiralé) d'une œuvre.

J'ai sous les yeux une photo troublante de ce lieu. Cela tient à l'absence quasi totale de spectateurs. Il est vrai qu'il n'y a aucun spectacle. Seules cinq ou six personnes prennent place, assises. À peine perceptibles, elles sont disséminées dans les gradins-sillons



CHARLES IVES, THE UNANSWERED QUESTION, 1906.

telles des poussières sur un disque. Elles contemplent le silence d'Épidaure en se remémorant peut-être ces mots de Michel Serres :

La sortie du bruit guérit, mieux que la plongée dans le langage. Le silence dans le théâtre et dans les buissons alentour entre dans la peau, baigne et pénètre, vibre, vide, au creux de l'oreille nulle. [...] Je donne au monde une plainte basse, il me cède son immense paix.⁵

Peut-être écoutent-elles, regardent-elles, intérieurement, des œuvres de l'imaginaire où le silence de l'objet confère aux sonorités de la pensée un semblant d'humanité, la renaissance d'une poésie perdue...

Tout cela me rappelle la poétique de Raymond Gervais. Rêver autour d'un disque, dans une installation, en espérant voir apparaître Thelonious Monk poser pour le Douanier Rousseau qui écoute sur un vieux Berliener le trompettiste Chet Baker jouer le thème de *The Unanswered Question* de Charles Ives.

CAP T

Le tombeau de Charles Ives d'après The Unanswered Question. Il s'agit d'une installation audio-visuelle en hommage à Charles Ives, un pionnier américain de la musique nouvelle (1874-1954). La pièce s'inscrit, d'une certaine manière, dans la lignée des tombeaux musicaux du XVII^e siècle à aujourd'hui. La composition de *The Unanswered Question* date de 1908 et se définit comme suit : «Les cordes représentent le silence. La trompette pose la question de l'existence à laquelle les vents cherchent à répondre sans y parvenir pour autant.» [cf. notes sur la pochette de l'album Columbia MS-6843, *Bernstein Conducts Ives*] Enfin, on peut trouver à la lettre «T» du dictionnaire, une foule d'indices permettant diverses interprétations de la pièce.⁶

Raymond Gervais⁶

«T pour Thelonious, tout, tourner, tourne-disque, 33 tours, etc.»⁷ Etc. = temps, tétralogie, table tournante, trompette, thème, terrestre (globe), tornade, ténor, tracé, trio, théâtre, tête, tympan, tempo, tau, tombeau. T pour treize, nombre important dans l'œuvre de Raymond Gervais. Souvent chez lui, le treize s'exprime par $12 + 1 = 8$. La somme égale l'œuvre, le changement.

Pour l'installation *CAP T* (qui peut être vue comme une question musicale à capter), le tourne-disque est un point de référence universel. Il soutient une trompette. Si l'on se fie au programme de Ives, l'instrument «entonne l'éternelle question de l'existence...» D'après le *Dictionnaire des Symboles*, la trompette «associe le ciel et la terre dans une commune célébration»⁹. Pas étonnant qu'il y ait un peu plus loin, sur la surface de papier blanc au sol placée en configuration de T (croix de tau), un globe terrestre. La musique de Ives, enregistrée sur une cassette

sans fin que diffuse un petit magnétophone, crée un climat à la fois inquiétant et apaisant. Jamais triste, elle transcende le questionnement de chacun face à l'univers. C'est l'intuition de la création du monde via l'œuvre à recréer. Comme toujours dans les pièces de Gervais, tout se présente au sol. Le spectateur a ainsi l'impression de survoler un univers particulier. À intervalles réguliers, sept fois, le thème des cinq notes de la trompette fait écho à l'instrument placé sur le plateau du tourne-disque : un cercle, un disque sur un carré. La symbolique du carré est riche et fort connue. C'est l'un des quatre symboles fondamentaux avec le centre, le cercle et la croix. Selon ce dictionnaire, le carré est la base de l'espace; le cercle, et particulièrement la spirale, celle du temps. Outre la spirale (tornade), le cercle est instructif à plus d'un titre. En gardant à l'esprit le tourne-disque et la proposition de Ives-Gervais, voici ce qu'on dit :

Combinée avec celle du carré [socle du tourne-disque], la forme du cercle évoque une idée de mouvement, de changement d'ordre ou de niveau. La figure circulaire adjointe à la figure carrée est spontanément interprétée par le psychisme humain comme l'image dynamique d'une dialectique entre le céleste transcendant auquel l'homme aspire naturellement, et le terrestre où il se situe actuellement, où il s'appréhende

comme sujet d'un passage à réaliser dès maintenant grâce au concours des signes.

Plus loin, une interprétation significative si l'on songe au disque vinyle et à son étiquette : «La figure du cercle symbolise également les diverses significations de la parole : un premier cercle symbolise le sens littéral; un second cercle, le sens allégorique; un troisième, le sens mystique.»

Bien sûr, le disque comme tel mérite mention : «Dans l'image classique de Vishnu (hindouisme), il représente la tendance *sattvique*, rejoint explicitement le symbolisme du disque comme arme meurtrière, et aussi comme soleil. Il détruit en illuminant.» [Qu'on pense au titre de l'exposition *Broken Music*.]

Enfin, de manière plus positive (je termine là-dessus avec les références symboliques) :

Le disque sacré de la Chine symbolise la perfection céleste. Le disque de jade, percé d'un trou (Pi), représente le ciel même. Dans les peintures égyptiennes, on voit parfois huit disques bleus, en deux colonnes de quatre disques superposés [qu'on se rappelle la pièce *Random Access* (1963-1982) de Nam June Paik dans *Broken Music*, elle-même inspirée d'un procédé datant de 1910], sur fond bleu, qui symbolisent les profondeurs de l'espace et l'infini du ciel. Le disque ailé [à la limite, le logo de la compagnie Angel], très fréquent

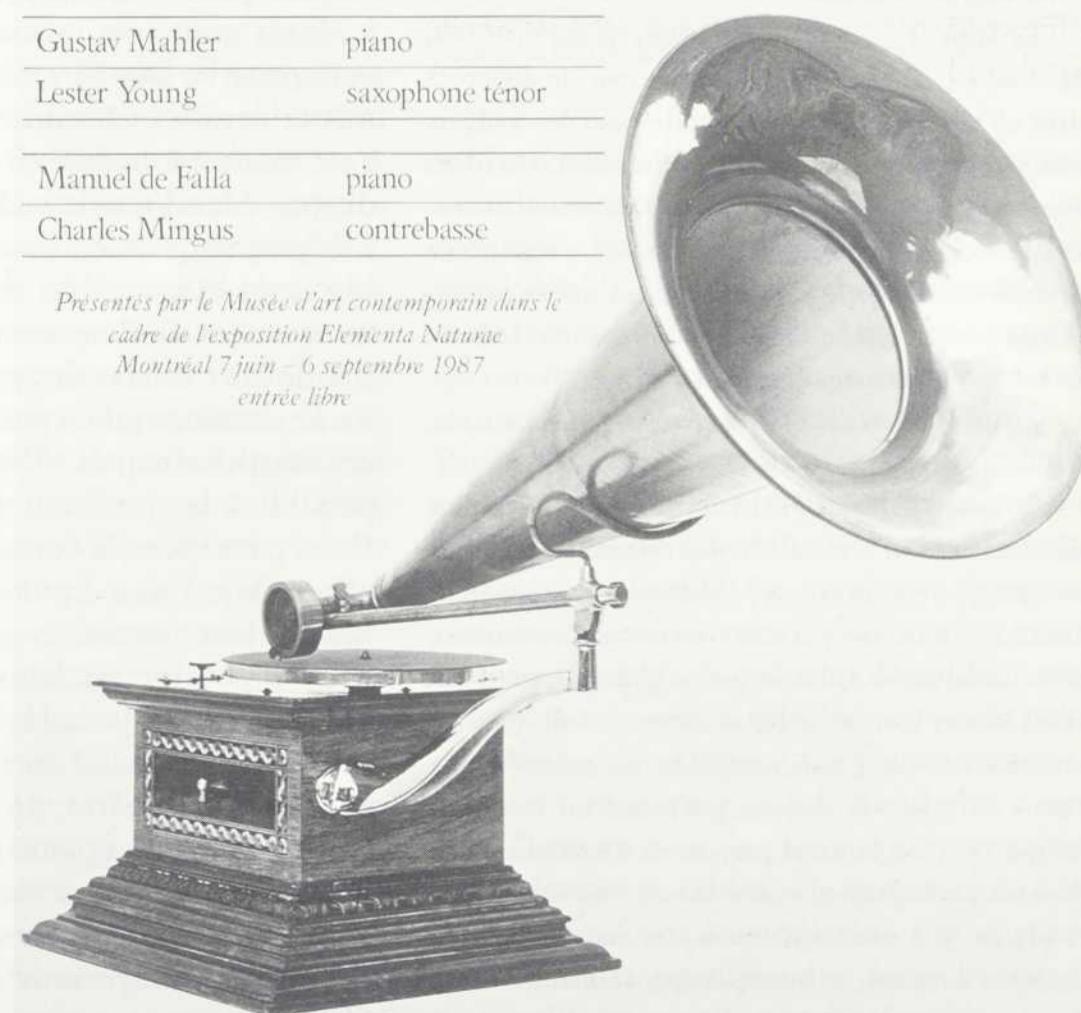
ELEMENTA MUSICAЕ

Trois duos

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

ELEMENTA MUSICAЕ,
1987, AFFICHE COULEUR.

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



dans la symbolique, représente le soleil en mouvement et, par extensions successives, l'envol, la sublimation, la transfiguration.

L'envol, la sublimation, la transfiguration... N'est-ce pas là le but de toute œuvre d'art? *The Unanswered Question* de Charles Ives combinée à l'installation *CAP T* va dans cette voie. Au temps d'une question, il y aura le temps d'une réponse qui ne viendra jamais. C'est l'écho sorcier. Les petites figurines de l'installation, regardant le métronome battre la mesure du temps, semblent attendre un écho chargé de réponses. Le boîtier du métronome serait-il celui de notre prince chinois? Mais qu'elles lancent une question à la montagne-métronome, celle-ci ne renverra pour toute réponse que cette même question. L'écho ne retourne que ce qu'on lui propose, rien d'autre. À cet égard, il serait l'ancêtre du phonographe. Mais entre l'énoncé et sa captation, le dit et le redit de sa diffusion, il y a un temps, un jeu. C'est peut-être dans ce temps de réponse que réside le secret de *CAP T*. Quelque part, entre les 33 tours de la question et le tiers de l'écho...

ELEMENTA MUSICÆ CONCERTS DE L'IMAGINAIRE. 1987

Achille est venu rendre visite à son amie et compagne de jogging, Mme Tortue.

[...]

Achille: Un genre de musique particulier? De quoi s'agit-il? C'est certainement une invention de votre cru?

La Tortue: Sûrement. [...] Je l'appelle la «musique à casser les phonographes».

Achille: Surprenant! «À casser les phonographes»? C'est vraiment curieux!

La Tortue: [...] Tout a commencé, quand mon ami, M. Crabe [...] est venu me voir un jour. Je dois vous dire qu'il a toujours eu un faible pour les gadgets compliqués, et son nouveau, que dire, dada, c'était les tourne-disques. Il venait donc d'acheter un tourne-disque et, crédule comme il est, il avait cru tout ce que le vendeur lui avait dit, et notamment que ce tourne-disque pouvait reproduire tous les sons. Bref, il croyait que c'était le phonographe parfait.

Achille: Étonnant! Mais vous aviez, bien entendu, des doutes à ce sujet!

La Tortue: Évidemment! Lui par contre, ne voulait rien entendre. Il a maintenu dur comme fer que tous les sons pouvaient être reproduits sur son appareil. Comme je n'arrivais pas à le convaincre du contraire, je l'ai laissé parler. Quelque temps après, je lui ai rendu visite à mon tour; et je lui ai apporté un disque avec une chanson que j'avais composée moi-même et que j'avais intitulée «Je ne peux pas passer sur le tourne-disque 1». [...] Je lui ai proposé de l'écouter sur son nouveau phonographe, et il s'est empressé de me faire ce plaisir. Il a donc mis le disque, mais au bout de quelques secondes, le tourne-disque s'est mis à vibrer fortement, puis, dans un grand fracas, il a éclaté en une

multitude de fragments. Bien évidemment, le disque aussi a été détruit.

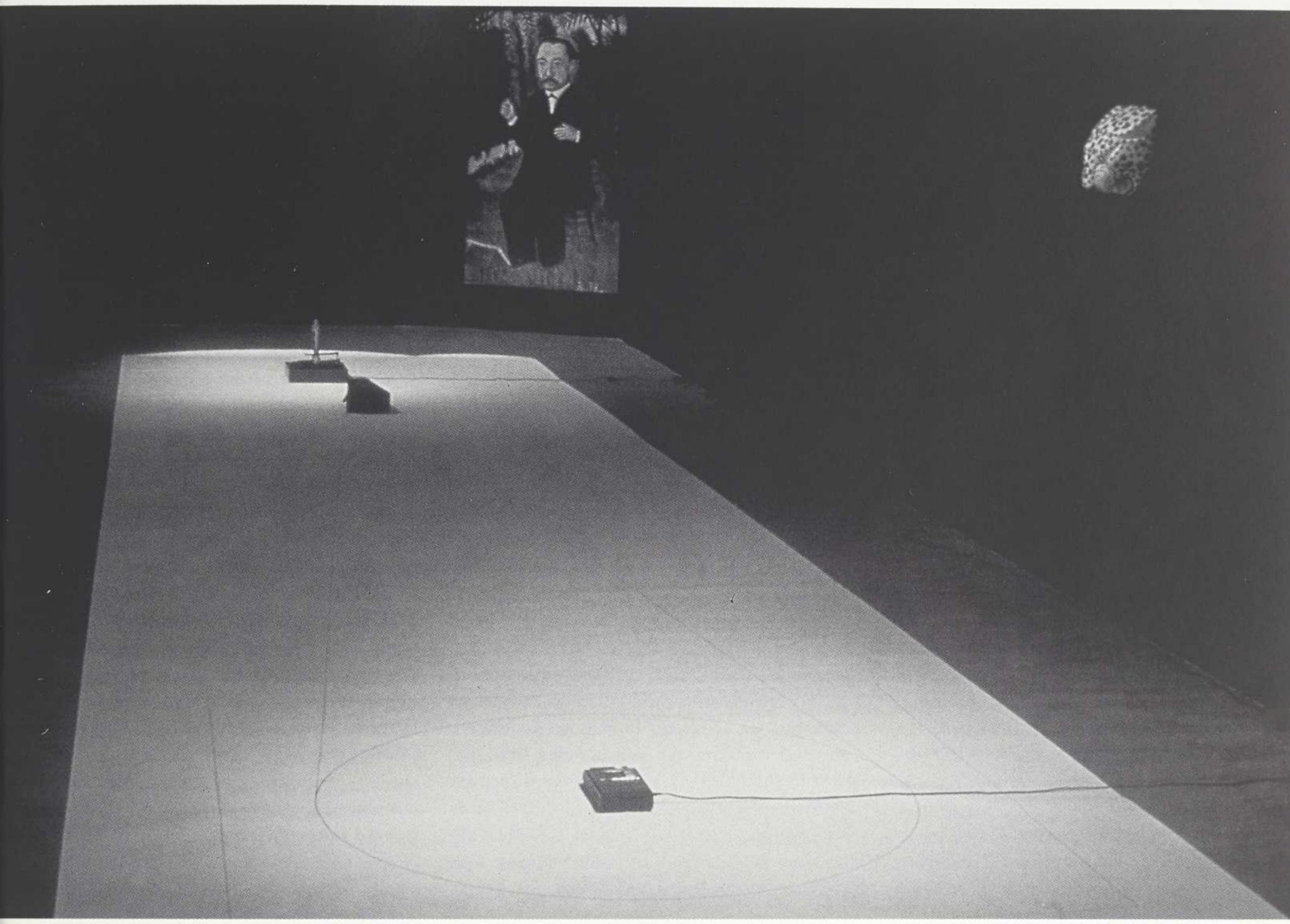
Douglas Hofstadter¹⁰

Dans la présentation de son livre, Douglas Hofstadter explique au lecteur qu'il a emprunté les personnages d'Achille et de la Tortue à Lewis Carroll qui lui-même les a empruntés à Zénon, le philosophe grec qui tenta de prouver l'impossibilité du mouvement. On peut voir ainsi, à l'image de l'œuvre *Elementa Musicæ, Tuis Duos*, trois duos imaginaires réunis le temps d'un livre: Hofstadter/le lecteur, Achille/la Tortue et Zénon/Lewis Carroll. D'une certaine manière, ces six personnages sont là grâce au tourne-disque. C'est le sujet central du dialogue cité plus haut. Il est à noter que la Tortue, personnage de Zénon, enregistre sur disque une chanson intitulée «Je ne peux pas passer sur le tourne-disque 1»; ce qui rejoint la philosophie de son créateur: l'impossibilité du mouvement. En lisant en entier le chapitre «Contracrostipunctus», on finit par voir et entendre le disque de la Tortue, comme on voit exploser les phonographes de M. Crabe. Ces derniers, qui datent d'avant Jésus-Christ, se retrouvent, après le jogging quotidien, pour parler d'une invention moderne: le tourne-disque. Par les mots, les images, les disques, la fiction, l'imagination, tout est possible. Les plus belles rencontres sont permises. C'est ce qu'a fait Raymond Gervais avec les trois duos de musiciens inscrits sur l'affiche *Elementa Musicæ*: Claude Debussy, piano / Paul Desmond, saxophone alto; Gustav Mahler, piano / Lester Young, saxophone ténor; et Manuel de Falla, piano / Charles Mingus, contrebasse. Trois compositeurs-interprètes de musique classique, trois de jazz. Outre l'intérêt que Gervais porte à la musique de chacun, il les a réunis pour une raison précise: tous ont enregistré¹¹. Dès lors, ils font partie d'une même famille. Chacun, un jour ou l'autre, s'est montré à la fenêtre du temps qu'est le disque. Mais l'œuvre va beaucoup plus loin. Elle pose la question (sans réponse) du possible et de l'impossible. À l'impossibilité du mouvement de Zénon correspond la possibilité de faire éclater des tourne-disques grâce à une chanson qui ne peut pas être jouée sur ces tourne-disques. L'impossible devient possible à la condition d'être impossible... Beau paradoxe. Si vous dites à quelqu'un: «Ce soir je vais à Épidaure écouter Gustav Mahler jouer en duo avec Lester Young», on vous répondra en fronçant les sourcils: «Mais c'est impossible!» Pourtant si. Il suffit de fermer les yeux et de se recueillir pour voir apparaître, au centre de la scène, Gustav Mahler au piano jouer un extrait des *Wunderhorn Lieder* accompagné de Lester Young au saxophone ténor. Un rappel? Très simple; ils interprètent une version de *Shoe Shine Boy*.

Le disque permet une communication avec un certain au-delà. Il offre l'opportunité d'entrer en contact avec l'esprit du passé. Ne dit-on pas, en parlant du tourne-disque, qu'il est une «table tournante». Au sens où l'on fait tourner les tables, les têtes, pour espérer entendre la voix, les coups (bruits de surface) des disparus. Rappelez-vous les photographies ou gravures de certaines séances de spiritisme (rites des spires du temps...). Les gens sont assis autour d'une table, les mains tendues au-dessus. Les yeux fermés, concentrés, ils attendent une manifestation, un signe de l'autre. C'est l'image du tourne-disque: table/disque, mains/bras, tête de lecture/esprit révélé. Certains diront: tout cela n'est que pure imagination. Peut-être. Devant l'affiche *Elementa Musicæ*, nous pouvons avoir la même attitude, la même réaction. À la limite, le monteur habile d'un studio d'enregistrement pourra, grâce aux documents sonores des six musiciens, réaliser «un mixage» réel de Mahler et de Lester Young. Mais là où l'œuvre de Gervais va plus loin, à mon sens, c'est par rapport à ceux qui auraient pu enregistrer durant les premières années de l'enregistrement phonographique (1877) et qui ne l'ont pas fait. Bien sûr, on peut inscrire sur une affiche un duo composé de Guillaume de Machault à la viole de gambe et Jimmy Hendrix à la guitare. Cela émeut et se conçoit aisément. Mais on sait que Guillaume de Machault n'a jamais enregistré. Avec *Elementa Musicæ*, le trouble s'installe grâce à l'invention de l'enregistrement sonore. Elle nous rappelle cette formule presque nostalgique: «Dire qu'aujourd'hui nous pourrions entendre tel ou tel...» On se dit que certains sont littéralement passés à côté du phonographe comme d'autres sont passés à côté de l'appareil photographique. Auraient-ils, inconsciemment, opté pour l'imaginaire? Assurément, ils en font partie. Ils deviennent en quelque sorte la doublure des acteurs du petit théâtre de l'Histoire et du temps. En cela, ils rejoignent l'idée que se fait Marshall McLuhan du phonographe: «il est un music-hall imaginaire»¹².

RE: HENRI ROUSSEAU, LE TOURNE-DISQUE ET LA RECRÉATION DU MONDE. 1988

Paris, 1889. Un super music-hall occupe la ville: l'Exposition universelle. Dans la Galerie des Machines prend place le kiosque de Thomas Edison qui fait entendre le phonographe. C'est l'une des principales attractions de l'Exposition. On peut croire qu'Henri Rousseau, dit le Douanier, artiste et musicien (violoniste) y soit allé pour faire l'essai du phonographe. Raymond Gervais l'imagine très bien. Mais comment cela se



passait-il, une «audition du phonographe» au kiosque d'Edison en 1889? Voici comment Henri Rousseau dut vivre cette expérience:

On se trouvait devant une table sur laquelle reposait une petite boîte d'acajou, munie et surmontée d'un mécanisme d'une délicatesse appréciable à première vue. En un point de ce mécanisme s'adaptait un long tuyau de caoutchouc qui se divisait en plusieurs autres tuyaux (quatre, cinq ou six). Chacun de ces tuyaux se terminait par deux courtes branches où étaient insérés deux petits tubes de baleine. Un employé présentait aux quatre, cinq ou six personnes qui défilaient à la fois devant l'appareil un des tubes de caoutchouc. On s'introduisait dans chaque oreille les extrémités arrondies des petits tubes de baleine et — aussitôt — on entendait une voix qui vous parlait, et on l'entendait, cette voix, si nette, si vibrante, elle vous semblait si proche, qu'on était tenté de retirer les tubes de ses oreilles afin de s'assurer qu'on n'était pas dupe de quelque effet de ventriloquie. À d'autres appareils semblables, c'était la musique d'un orchestre, le son d'un piano ou d'un violon, un air sifflé. L'étonnement redoublait quand on apprenait que ces mots, ces mélodies, ces airs avaient été prononcés, joués, sifflés, il y

avait plusieurs semaines ou plusieurs mois, en Amérique, aux États-Unis.¹³

Après cette visite, Rousseau écrivit un vaudeville en trois actes et dix tableaux, intitulé *Une visite à l'Exposition de 1889*. À l'instar des concerts de l'imaginaire évoqués plus haut, on peut se demander ce que Rousseau a bien pu voir ou entendre lors de sa visite. Nous ne le saurons jamais. Mais Gervais, encore une fois, se sert de cette image pour élaborer son installation. Aussi, il utilise comme hypothèse de travail le fameux «big bang» originel: l'univers aurait été créé à partir d'un son. Même si cette théorie est aujourd'hui contestée¹⁴, elle n'en demeure pas moins séduisante et cohérente face au tourne-disque comme recréation du monde. Avec le cylindre et le disque, un monde naît d'un son. C'est un déclencheur pour l'imaginaire. L'intuition de Gervais est juste. En étudiant la vie de Rousseau, il note qu'en 1867, à la caserne d'Alger, le peintre recueille les souvenirs de soldats français revenus d'une expédition au Mexique. Ces renseignements l'inspireront pour ses futurs

RE: HENRI ROUSSEAU, LE TOURNE-DISQUE ET LA RECRÉATION DU MONDE, 1987, INSTALLATION (DÉTAIL), MATERIAUX MIXTES; PHOTO: (DON CORMAN) GALERIE CHANTAL BOULANGER.

tableaux. Rousseau est donc sensible au monde sonore. Les récits de voyages au Mexique, les cylindres gravés des paroles et musiques de l'Amérique le fascinent et font de lui un voyageur dans le temps qui ne peut qu'intéresser Gervais. Son installation serait ici une recréation de l'imaginaire (fictif) de Rousseau. On y retrouve certaines composantes de ses tableaux (flûte mexicaine à motif de serpent — allusion au tableau *La Charmeuse de serpents* de 1907 —, figurines mexicaines assises, masque d'un fauve mexicain, petit singe en peluche, la couleur vert «jungle» recouvrant tous les murs de la galerie, etc.) et deux tourne-disques en rotation. Devant l'un d'eux, au sol, une boîte à violon. Dans un coin, un agrandissement photographique du tableau de Rousseau *Le Chef d'orchestre*¹⁵. Dans l'installation prend place également la musique des derviches tourneurs. On sait que le rite des derviches tour-

neurs consiste en une représentation du ciel, leur tournoiement illustrant le mouvement des astres. Ayant le ciel comme partition et les constellations pour musique, ils recréent le monde en devenant des disques vivants. Mieux, ils sont des disques-lecteurs. Mais au-delà du simple exotisme qui pourrait rappeler l'organisation des tableaux de Rousseau, l'œuvre attire notre attention sur un double passage: celui du XIX^e siècle au XX^e, et du XX^e au XXI^e. Le premier s'effectua par l'arrivée de nouvelles inventions tel le tourne-disque. C'est également à cette période que Rousseau réalise l'essentiel de son œuvre. Aux yeux de Gervais, cela lui confère une importance particulière. Le deuxième marquera sûrement la disparition du tourne-disque. Cette éventualité est suggérée ici par la boîte à violon, noire, qui rappelle (simule) un tombeau. Elle pointe un tourne-disque en rotation qui soutient une flûte-serpent placée à la verticale. Dans un même axe, qu'amplifient des configurations de parcours au sol, on a donc: un magnétophone reproduisant la musique des derviches tourneurs, le boîtier à violon, le tourne-disque à flûte-serpent. Tout cela est dirigé par Rousseau chef d'orchestre. À l'image des derviches tourneurs qui seraient des disques-lecteurs, le chef d'orchestre peut être vu comme un tourne-disque. La baguette qu'il tient dans sa main droite renvoie immanquablement au bras et à son aiguille. Rousseau devient alors un tourne-disque qui dirige et fait tourner les disques lecteurs d'étoiles. Le tournoiement effréné des danseurs symbolise la vitesse de rotation des premiers disques du début du siècle (78 tours/minute) et des disques compacts de la fin de ce même siècle. Tous deux tournent sensiblement à la même vitesse. Pressé d'entrer dans le vingtième siècle, le disque le quitte, cent ans plus tard, avec la même frénésie. À cette différence près, qu'il n'y a plus de sillon de sortie maintenant. Le disque devient une véritable passoire que seule la lumière peut lire secrètement, sans que nous ne puissions plus la regarder comme avant. Des trous noirs de l'univers aux trous «imperceptibles» du disque compact, il n'y a qu'un pas; de l'étoile à la tombe: «La pièce est un tombeau musical pour Henri Rousseau et pour le tourne-disque qui est en train de mourir, de disparaître, à la fin du XX^e siècle.»¹⁶

MONK, POWELL, RAVEL, DEBUSSY MYSTÉRIEUSES TORNADES...

Pour comprendre l'univers de Raymond Gervais, il faudrait lire une biographie de Charles Cros, écouter Thelonious Monk jouer *I Should Care* et être abonné à la revue *Weather*. Passer d'un monde à un autre, de la

vie d'un être à l'histoire d'une tornade en reliant celle d'une œuvre. Chercher pendant des heures, chez les disquaires, la perle rare: un vieux enregistrement gravé sur 78 tours où Monk joue *Evidences* sur une face, *Misterioso* sur l'autre. L'évidence du mystère ou le mystère de l'évidence. On pourrait y passer sa vie. L'artiste passe la sienne à ressentir et à comprendre le travail de l'autre pour en restituer la quintessence par une œuvre nouvelle. Présenter une lecture de l'Histoire de la musique par le biais des arts visuels, voilà qui est rare. Cela tient presque du défi. Gervais voit la musique comme il entend les tableaux du Douanier Rousseau. Ses installations sont de mini-jardins musicaux¹⁷ où gravitent et s'enroulent comme la vigne les parcours de la connaissance.

Pour *Monk au Jardin* (1988), l'artiste fait référence à la notion d'envol. L'avion et la piste d'atterrissement deviennent des lieux. On l'a vu plus haut, les figurines placées au sol par l'artiste donnent au spectateur l'impression de survoler l'installation. Elles créent un changement d'échelle remarquable. Ici, Gervais joue le jeu sans équivoque. Le tracé au sol est en forme de T (un avion...). À bord de ce dernier prennent place un tourne-disque, son couvercle, un cactus spiralé déposé sur la platine immobile, deux mini-globes terrestres et un magnétophone à cassette avec une musique en boucle pour shakuhachi solo (instrument japonais). Le pilote est Thelonious Sphere Monk, présent dans la pièce par la pochette du disque *Solo Monk* où l'on voit le musicien aux commandes d'un avion.

Monk est un personnage clé dans l'imaginaire de Raymond Gervais. Il lui a rendu hommage à quelques reprises (une performance: *La Poétique du K*, une série radio-phonique, le projet d'installation *Oska T*). Comme pour le Douanier Rousseau qui «dirige» une installation, Monk «conduit» celle qui survole l'espace du musée. L'artiste dira qu'elle est «une sorte de jardin à hélice pour le boppeur zen de la modernité»¹⁸ que fut Monk. L'air nécessaire à l'envol de Monk et du spectateur est suggéré ici par le shakuhachi qui est l'instrument du souffle poétique. Où va Monk dans son avion-installation? Survole-t-il *Bolivar Blues* ou *Japanese Folk Song au North of the Sunset*? Songe-t-il à retrouver l'ange ailé des premiers disques, près de Los Angeles? Si oui, il devra survoler le Nebraska. Et là, à cent milles à l'est de Denver, il apercevra du haut de son avion, un sol couvert de milliers de disques géants, formés d'herbe et de terre, aux couleurs vertes, ocres, beiges ou rouges. Ce sont des puits circulaires (pouvant aller jusqu'à cent mètres de diamètre) qui pompent l'eau des nappes aquifères.

Monk survole ainsi, tel un moine solitai-

re, les disques du globe (sphère) à la recherche d'une rencontre impossible, un accord nouveau. Comme l'écrit Gervais dans le texte cité plus haut: «Sa musique plane toujours sur nous et tout autour et continuera de nous hanter tout aussi longtemps que le désir existentiel de vivre au jardin se fera entendre en nous.»

Entendre. C'est le mot qui convient pour *L'Enclos de verre* (1988). Dans cette installation au sol, il est question du pianiste de jazz Bud Powell (1924-1966) et du compositeur Maurice Ravel. Le titre fait référence à l'œuvre de Powell, *Glass Enclosure* créée en 1953. D'un extrême dépouillement, la pièce pourrait être un hommage à l'écoute en tant que sujet observable. Sur le socle d'un tourne-disque en rotation est déposée dans un angle de 45° une pochette double d'un disque de Powell (*Strictly Powell*). Cette pochette est illustrée de deux photographies: un portrait du musicien et une autre nous le montrant au piano. Un peu plus loin, à une dizaine de pieds, un petit magnétophone à cassette fait entendre Maurice Ravel jouer «Le Gibet», tiré de la suite *Gaspard de la nuit*¹⁹. Cette installation pourrait avoir comme sous-titre: l'auditeur au piano. C'est l'une des rares fois où Gervais place, de façon aussi explicite, un auditeur dans son œuvre. On regarde Powell au piano qui écoute Ravel jouer pour lui. Ravel devient une image sonore. Invisible, il accentue la force du silence et l'écoute de Powell, visible. Les quatre boîtiers à cassette de l'installation font allusion à l'œuvre de Powell. Deux sont placés sur la platine en rotation du tourne-disque. À force de les regarder tourner, on finit par voir un cylindre de verre, transparent, flou. C'est le voile du silence. Gervais utilise ainsi les «vêtements» de la musique (pochette de disque, boîtier à cassette) comme jeux d'illusions²⁰. La transparence tourbillonne sous les yeux de Powell au son du Gibet qui sonne le glas(s): «C'est la cloche qui tinte aux murs d'une ville sous l'horizon, et la carcasse d'un pendu que rougit le soleil couchant.»²¹

Dans une lettre adressée à André Poniatowski, en date du 9 septembre 1892, Claude Debussy évoque la possibilité pour lui d'aller à New York. Le voyage n'eut jamais lieu. Cette lettre est le point de départ de *Claude Debussy regarde l'Amérique*²². Si *L'Enclos de verre* avait pour sujet l'écoute de Powell, le regard de Claude Debussy est ici au cœur de l'œuvre. Sa facture est sobre, minimale. Au mur, un agrandissement du portrait de Claude Debussy pris en 1894 par Pierre Louys. C'est la photographie «déchirée». Devant elle, au sol, se trouve une grande surface de papier blanc avec le tracé d'un terrain de baseball²³. Sur le terrain, sept joueurs figurines sont à des positions

précises, choisies par l'artiste. Au pied de la photographie, un petit transistor. À l'autre bout du terrain, derrière le receveur, un tourne-disque immobile sur lequel prend place une réplique miniature de la statue de la Liberté de Bartholdi. Debussy regarde une partie de baseball en face de la liberté, symboles de l'Amérique. Debussy devait y être sensible puisqu'en 1913 il écrivit *Jeux*. Une musique de ballet basée sur un argument du danseur Nijinsky : les évolutions d'un jeune homme et de deux jeunes filles à la recherche d'une balle de tennis égarée. À balle égarée, regard retrouvé. Celui de Claude Debussy semble flotter au-dessus du terrain de baseball pour rejoindre celui de la statue de la Liberté. Leurs regards (venus de France) enveloppent l'Amérique. Ils veillent sur le Nouveau Monde. Lors de l'exposition à New York, le petit transistor de la pièce émettait les propos et musiques d'une station locale. En plus de regarder New York, Debussy entendait les multiples accents de la ville. Peut-être y a-t-on diffusé sa propre musique. Qui sait... Ainsi, le poste de radio devient un petit théâtre. Un lieu où il se joue un match imaginaire, irrationnel. En effet, sept joueurs (au lieu des neuf réglementaires) prennent part au jeu. De plus, ils proviennent d'équipes différentes. Un

match des étoiles qui réunit, sur un même plan, les principales villes d'Amérique. Le jeu est simulé par des figurines qui figent des positions, des mouvements (lancer, courir, glisser, attraper, attendre). C'est une partie arrêtée dans le temps et l'espace. Mais que regarde Claude Debussy au fait? D'où vient ce regard qui émerge au-dessus de cette ligne d'horizon à la fois déchirure et retrouvaille? Déchirer un visage en dessous des yeux, c'est séparer le regard de la parole. C'est affirmer l'ouïe, l'écoute attentive. Le regard d'une personne indique parfois l'intensité de son écoute. En invitant le musicien à New York, Raymond Gervais offre à Claude Debussy le plaisir de contempler, au-dessus de la mêlée américaine, l'âme de la liberté.

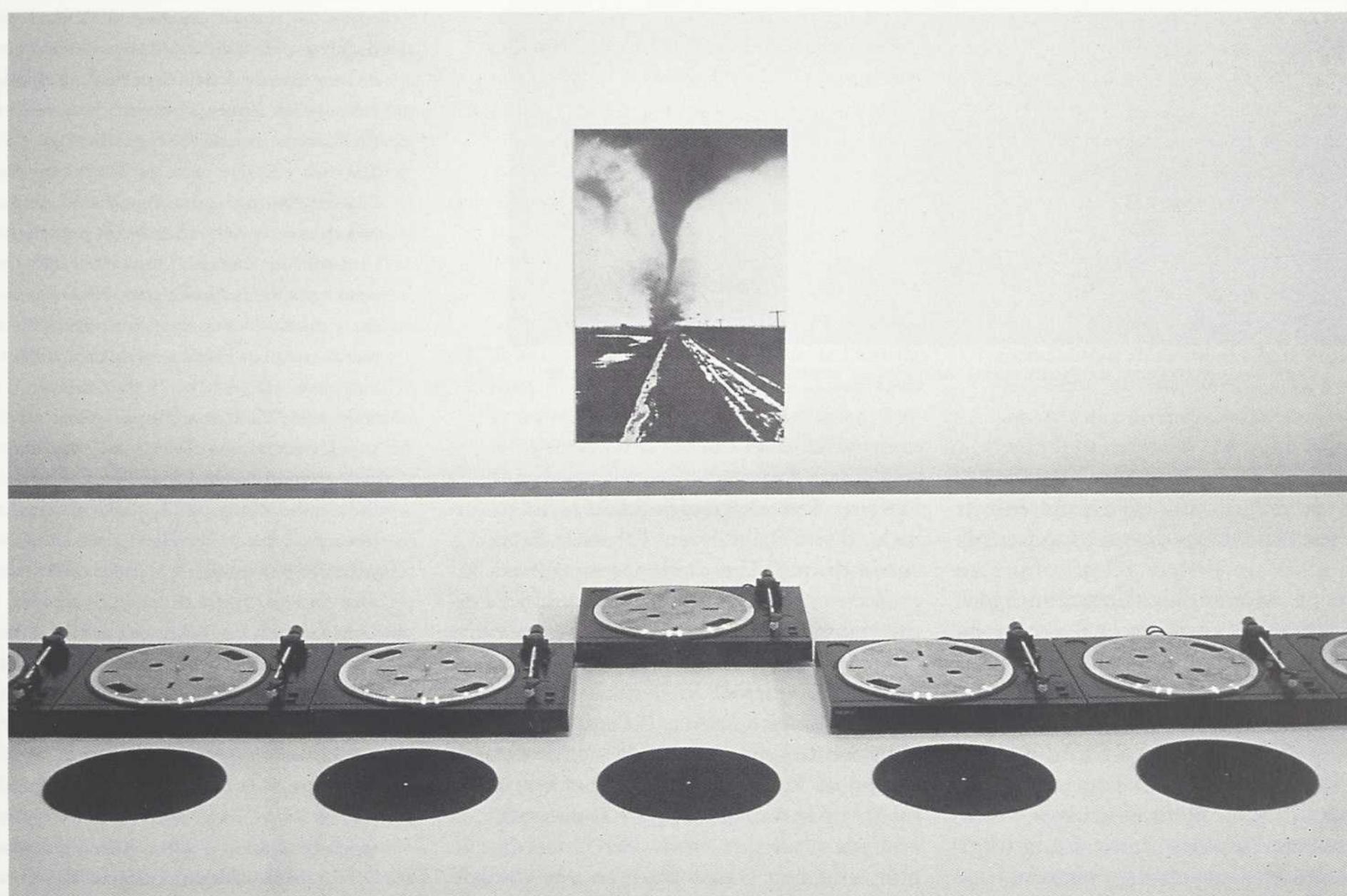
Plissons les yeux et fixons la main droite de «La Liberté éclairant le monde». Que tient-elle entre ses doigts? Une flamme, une torche, un cône, une tornade...

La tornade ressemble au pavillon du gramophone. Comme lui, elle émet un son. Mais la ressemblance s'arrête là. Pour Raymond Gervais, elle signifie autre chose. Elle porte un message. C'est en 1990 qu'elle apparaît pour la première fois dans son œuvre. *Les Disques noirs* (in memoriam le tourne-disque) et *Trio* montrent des tourne-

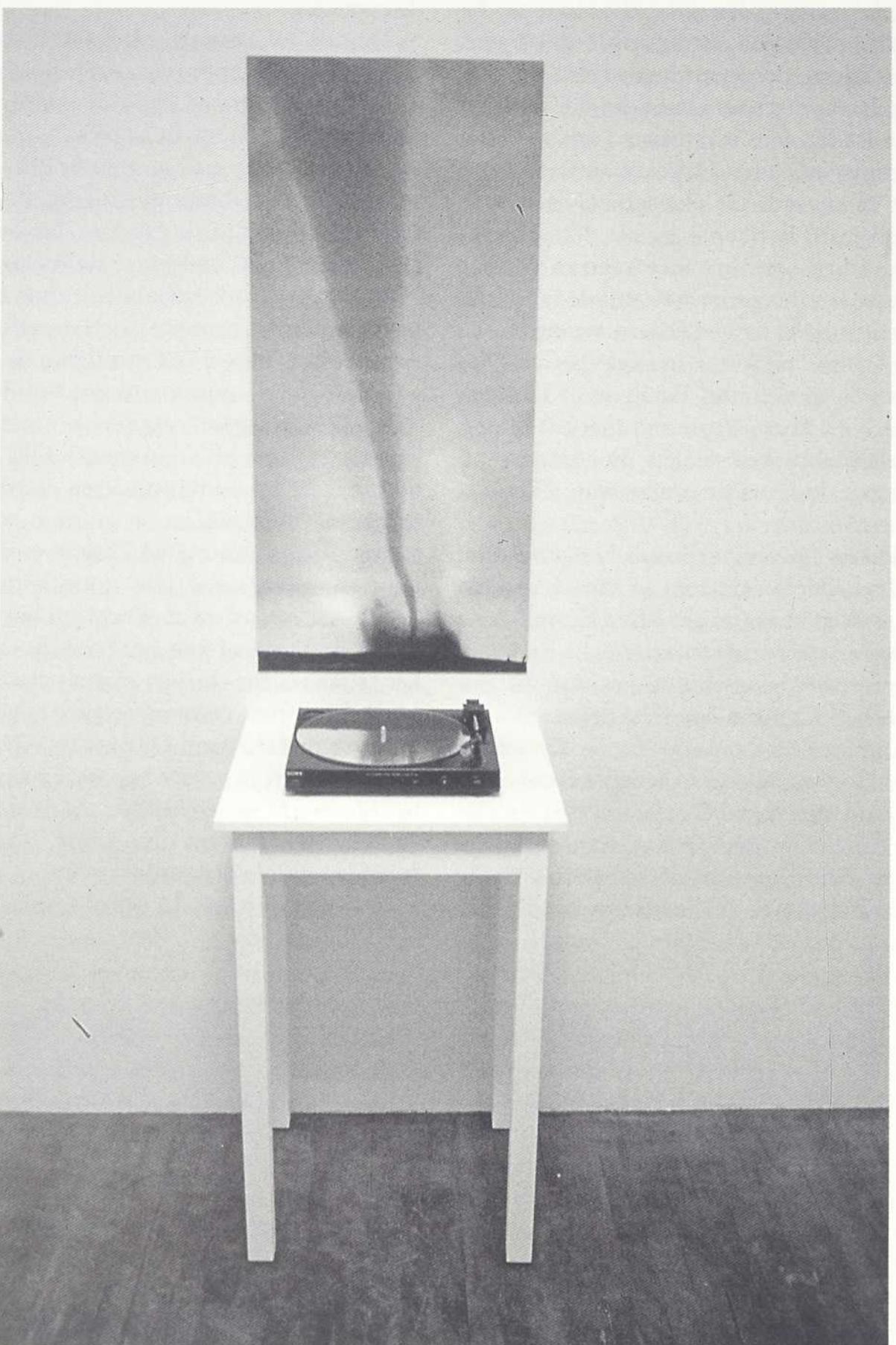
disques en relation avec deux photographies de tornades.

Depuis longtemps, elles fascinent l'artiste. Ce phénomène naturel dévastateur s'explique aisément dans la poétique du tourne-disque. C'est une sorte de gigantesque haut-parleur qui, au lieu de diffuser les sons, aspire les choses et les êtres (les auditeurs) pour les projeter dans les airs. Ils retombent à des centaines de mètres plus loin, brisés. La tornade détruit tout sur son passage. Dans cette perspective, elle pourrait être le symbole par excellence de la disparition du disque et du tourne-disque. Avec *Les Disques noirs*, cela s'énonce très subtilement. Il n'est plus question ici de rendre hommage à tel ou tel musicien disparu. Le tombeau musical est à la mémoire du tourne-disque lui-même. Avant sa disparition complète, l'artiste nous le montre défait, à la fois attiré et effrayé par la tornade qui se présente au loin, au bout du chemin. Les treize tourne-disques alignés au sol semblent faire front commun contre elle. Déjà, le septième est attiré. On sent les vibrations qui grondent, la nature s'agit. Ce n'est plus le $12 + 1 =$ de 1976, mais bien le $13 - 1 =$ de la fin d'un cycle. Traces de tornade aveugle et sourde.

Trio est un haïku. La photographie d'une



LES DISQUES NOIRS, 1990, INSTALLATION, MATERIAUX MIXTES; PHOTO: (LOUIS LUSSIER) GALERIE CHANTAL BOULANGER.



TRIO, 1990, INSTALLATION, MATERIAUX MIXTES; PHOTO: (LOUIS LUSSIER) GALERIE CHANTAL BOULANGER.

tornade se reflète sur un disque miroir déposé sur un tourne-disque. La tornade devient alors un disque télescopique en mouvement. Munie d'une attraction quasi métaphysique, elle aspire la noirceur du vinyle. Elle blanchit le disque et celui-ci devient miroir, lisse. Débarrassé de ses sillons, il ressemble à un être humain sans empreintes digitales. Perte d'identité. C'est là pure ironie, puisque le disque compact dans lequel la main se mire, utilise les techniques de l'enregistrement numérique (digital). Devant *Trio*, le spectateur peut voir une double tornade. L'une descendante, l'autre ascendante. Le miroir est sa frontière. S'il approche le moindrement, il fera partie de

l'œuvre. Son visage sera reflété. Visage-tornade, il sera ébahi devant l'absence de sillons sur le disque. Une seule façon s'offre à lui pour enregistrer sa présence: le souffle, l'expiration qui créera sur la surface glacée une buée éphémère. L'appareil à recueillir les derniers soupirs de Villiers de L'Isle-Adam n'aurait pu faire mieux. Il s'agit ici des derniers souffles du disque. Un souffle excessif qui va de la douceur du soupir à la véhémence de la tornade. Malgré sa puissance, la tornade n'est que vent. Partie du disque noir, elle s'est transformée en une tornade grise laissant derrière elle une surface oubliée. Mais puisqu'elle a ravi au vinyle sa nuit légendaire, elle deviendra ce rayon

lumineux qui lira à jamais nos «chansons perpétuelles»²⁴.

NOTES

1. Eisenberg, Evan, *Phonographies. Exploration dans le monde de l'enregistrement*, Paris, Éd. Aubier, 1988; trad. fr. de *The Recording Angel*, McGraw-Hill Book Co., 1987. L'auteur définit la phonographie comme «l'art de faire de la musique sur les disques». Il y est question des grands interprètes de la musique qui explorèrent les nouvelles techniques de l'enregistrement (entre autres, Louis Armstrong, Jelly Roll Morton, Leopold Stokowski, les Beatles, Frank Zappa, Edgard Varèse, Glenn Gould). Mais aussi, surtout, il y est question de ceux qui écoutent ces disques. Histoires de collectionneurs de disques. C'est un livre riche en renseignements sur l'histoire de l'enregistrement. Voir au chap. «Rites d'un solitaire», p. 75-76, un très beau passage sur Nipper. À ce propos, je renvoie le lecteur à l'ouvrage de Bernard Pingaud, *La Voix de son Maître*, Paris, Gallimard, 1973. Plus précisément, à la section «Variation 2 : Le Maître Chanteur», p. 18-19, qui traite de la relation entre Nipper et le gramophone.
2. «Dans tous mes travaux le son entre autres (donc le temps, le mouvement, l'activité), de même qu'un certain traitement du lieu sont des aspects importants à considérer. Parmi les composantes que j'utilise fréquemment dans mes pièces, il y a le tourne-disque (ou petit théâtre de l'histoire et du temps), le disque, l'histoire de la musique, etc. [...] Le tourne-disque est l'objet clé dans plusieurs de mes travaux depuis douze ans.» Catalogue de l'exposition *Elementa Naturae*, Montréal, Musée d'art contemporain, 1987, p. 28.
3. L'artiste emploie cette expression à propos de l'œuvre *Elementa Musicæ*, dont il sera question plus loin dans cet article. L'œuvre fut présentée lors de l'exposition *Elementa Naturæ* au Musée d'art contemporain de Montréal en 1987. Je crois utile de la mentionner maintenant puisqu'elle éclaire tout le travail de l'artiste, et ce, depuis 1975. C'est une image clé. À la p. 28 du catalogue, l'artiste écrit: «[...] Le tourne-disque présent sur l'affiche suggère (déjà) une activité de jeu musical, une réalisation plausible du concept. L'affiche ici serait l'équivalent du disque. Le public en est la tête de lecture (le bras, l'aiguille) et son imaginaire en constitue le contenu, la musique qu'il place sur la platine et qui tourne en lui.»
4. Le fait nous est relaté dans l'exposition *Broken Music* organisée par Michael Glasmeir et Ursula Block de la Daadgalerie à Berlin. À la p. 109 du catalogue de cette exposition consacrée au disque comme médium musical, plastique, sculptural et autre, on reproduit un dessin de l'artiste K.P. Brehmer, *Komposition für Tim Wilson II*, 1986. On y apprend en bas de vignette, que Tim Wilson peut identifier des disques noirs sans étiquette. Il lit, littéralement, les sillons du disque. Beau personnage de roman qui, à lui seul, mériterait un article ou mieux... un roman. Serait-il animé d'un sixième,

septième... trente-troisième sens? En visitant l'exposition, j'ai entendu des gens se demander si cela était «possible». Cela importe peu. Le simple fait que cette situation fasse rêver certaines personnes témoigne d'une réelle force poétique. C'est une œuvre en soi.

5. Serres, Michel, *Les Cinq Sens*, Paris, Grasset, 1985, p. 91. Lire le chap. sur l'ouïe intitulé «Boîte». Le premier texte s'intitule «Guérison à Épidaure».
6. Exposé de l'artiste publié dans le feuillet distribué au public lors de l'exposition *Aurora Borealis* présentée par le Centre international d'art contemporain de Montréal, lors des Cent jours d'art contemporain, en 1985, à la Place du Parc. Pour plusieurs musicologues, l'année 1908 est celle de la composition de *The Unanswered Question* de Charles Ives. Pour Raymond Gervais, il s'agit d'une année importante. Effectivement, si l'on parcourt l'histoire de la musique, on constatera l'extraordinaire richesse musicale au niveau des nouvelles compositions. Pour souligner, en quelque sorte, cette année-phare, l'artiste a réalisé une performance intitulée *Savitri - 1908*. *Savitri* est le titre d'un opéra de Gustav Holst (1874-1934), composé justement en 1908, année de la composition de *The Unanswered Question*. Lors de cette performance présentée en 1983 au Musée d'art contemporain de Montréal, l'artiste utilisait l'œuvre de Charles Ives pour «séquencer» son action. Depuis quelque temps, l'année 1908 est contestée en ce qui concerne l'œuvre de Ives. Il s'agirait plutôt de 1906. D'ailleurs, il y a deux versions de cette œuvre. Celle utilisée par Gervais, et dont nous reproduisons ici le thème de la trompette, est la deuxième. À ce sujet, je renvoie le lecteur aux notes de pochette de C. Echols de Ives, *Holiday Symphony, The Unanswered Question, Central Park in the Dark*, CBS 40-42381.
7. Extrait de la description de la pièce «Oska T» rédigée par l'artiste et publiée dans le feuillet remis au public pour l'exposition «Raymond Gervais, travaux récents, Disques et Tourne-disques», Musée d'art contemporain de Montréal, 4 novembre 1990 — 10 février 1991.
8. *12 + 1* = est une installation qui date de 1976. Elle fut présentée à la galerie Média à Montréal dans le cadre des «Concerts de Juillet». C'est l'une des toutes premières œuvres où l'artiste utilise le tourne-disque comme médium artistique. L'œuvre comprend treize tourne-disques placés sur une table. Chacun diffuse un disque différent. Il s'agit de musique religieuse de treize pays différents. Les tourne-disques étant automatiques, l'œuvre pouvait durer plusieurs heures, presque à l'infini. La musique religieuse étant souvent vocale, l'œuvre devient une immense prière, un véritable chant du monde. À propos du titre, Raymond Gervais déclare lors d'une récente émission radiophonique: «*12 + 1* =, parce que 13 est le nombre du changement et que c'est une pièce sur le changement.» CKUT, 90,3 FM, Montréal, 4 novembre 1990.
9. Chevalier, Jean et Gheerbrant, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Éditions Jupiter et Robert Laffont, Collection Bouquins, 1982, p. 976.

10. Hofstadter, Douglas, *Gödel, Escher, Bach: les brins d'une guirlande éternelle*, Paris, InterÉditions, 1985, p. 85-86; trad. fr. de *Gödel, Escher, Bach: an Eternal Golden Braid*, New York, Basic Book, Inc., 1979. Informaticien, philosophe et artiste, l'auteur établit, tout au long de son ouvrage, de 884 pages, des liens entre les gravures d'Escher, la musique de Bach et la logique mathématique. Il y est souvent question du tourne-disque et du disque. Disques défectueux, à mélodies multiples, cassés, dans l'espace, en tant que casseurs de phonographes, en tant que labyrinthes, disques et tourne-disques comparés à des constituants cellulaires, tourne-disques à basse fidélité, comparés à des systèmes formels, croqueurs de Tortue, en tant que révélateurs d'information, etc. Le tourne-disque devient alors une métaphore, un moyen de comprendre divers concepts scientifiques. Livre fabuleux à mettre en perspective avec les œuvres et les préoccupations de Raymond Gervais.
11. Il n'est pas étonnant d'apprendre que Paul Desmond, Lester Young et Charles Mingus aient enregistré des disques. Mais que Debussy, Mahler et de Falla l'aient fait, cela surprend. Effectivement, en 1905, ces trois musiciens enregistraient au piano «*Welt Mignon*» quelques-unes de leurs œuvres. Ces enregistrements sont disponibles dans un coffret de cinq disques intitulé «*Welt Mignon, 1905*», Telefunken (5LP) 6.35016.
12. McLuhan, Marshall, *Pour comprendre les médias*, Montréal, Éditions HMH, 1971, p. 310: «[...] Le phonographe est un music-hall imaginaire. Le cinéma, la radio et la télévision constituent une salle de cours imaginaire.»
13. Desbeaux, Émile, *Physique populaire*, Paris, Flammarion, 1891, p. 7-8. En p. 9 une très belle gravure nous montre la scène.
14. Voir à ce sujet l'excellent dossier «Le Big Bang n'a jamais eu lieu» préparé par Jean-Pierre Verdet, Jean-François Robredo et André Compte-Sponville paru dans la revue *Ciel et Espace*, n° 249, juillet-août 1990.
15. Pour une description plus formelle de l'installation, je renvoie le lecteur à une monographie intitulée «Raymond Gervais, installation 1987-88» publiée par la Galerie Chantal Boulanger où l'on trouve deux textes (Rober Racine et Paul Théberge) ainsi que cinq photographies sur l'œuvre en question.
16. Cette phrase est tirée d'une entrevue que m'accordait l'artiste à l'émission «Présence de l'art» au réseau FM de Radio-Canada le 22 septembre 1987.
17. Voir son article «Du jardin en musique», *Parachute*, n° 44, 1986, p. 13-15. Une section de ce texte s'intitule justement: «Le tourne-disque comme jardin».
18. Exposé de l'artiste, publié dans le catalogue de l'exposition *L'Artiste au jardin* présentée au Musée régional de Rimouski du 28 juin au 5 septembre 1988.
19. Les trois pièces qui composent la suite *Gaspard de la Nuit* furent écrites en 1908. Étrangement, le premier thème joué à la main gauche dans «Le Gibet» s'apparente à celui joué à la trompette dans *The Unanswered Question* de Charles Ives de 1908.
20. En français, «nipper» signifie: «Fournir de nippes, de vêtements, vêtir. Se nipper: s'approvisionner en vêtements, mettre des vêtements»; *Petit Robert*, 1987. Le disque serait, à la limite, la peau de la musique. En anglais «nipper» signifie à la fois «gosse, mioche» (enfant) et pince, tenailles; *Robert & Collins*, 1987.
21. Dernière strophe du poème «Le Gibet» d'Aloysius Bertrand, tel que publié dans la partition musicale, Paris, Éd. Durand & cie. Le texte est formé de six strophes. Les cinq premières posent une question. La dernière offre pour toute réponse le tintement d'une cloche. Encore une fois, il y a un rapport à faire entre ce texte et *The Unanswered Question* de Charles Ives.
22. L'œuvre fut présentée pour la première fois en 1989 au 49^e Parallèle à New York sous le titre *Claude Debussy regarde New York*. Lorsqu'elle fut présentée à Montréal, en 1990, à la Galerie Chantal Boulanger, l'œuvre devint *Claude Debussy regarde l'Amérique* et reprenait pour l'essentiel l'œuvre initiale.
23. Le choix de ce sport n'est pas anodin. La configuration du terrain reprend en quelque sorte celle du tourne-disque: un cercle (le monticule) au centre d'un losange (presque un carré sur une pointe). Les joueurs (sons/mouvements) évoluent autour d'un axe central (lanceur). Si on regarde un plan de la configuration de ce jeu, on notera qu'en partant du receveur (en bas) pour remonter vers les voltigeurs au champ, le terrain s'élargit pour former un haut-parleur, un cornet acoustique. De là aux tornades, il n'y a qu'un pas. Mentionnons enfin un ouvrage qui illustre l'intérêt des artistes pour ce sport: *Diamonds Are Forever. Artists and Writers on Baseball*, de Peter H. Gordon, Sydney Waller et Paul Weinmann, San Francisco, Peter H. Gordon, Chronicle Books, 1987.
24. Je fais référence, bien sûr, à l'œuvre de l'artiste intitulée *Chanson perpétuelle*. Dans une chambre noire, une lampe de poche allumée, placée sur un tourne-disque en rotation, éclaire le plafond. Ce qui produit un disque lumineux. Ce pourrait être une allégorie. À l'intérieur d'un lecteur-compact (noir) un disque tourne sans jamais être vu sauf du rayon lumineux (laser) qui le lit.

Rober Racine est un artiste qui vit à Montréal.

Beginning with the idea that the record player is a “microcosmic theatre of History and time,” Rober Racine comments on recent installations by Raymond Gervais. In Gervais’ work, the record player becomes a model for not only the arrangement of elements, but the meaning of the work itself. Paying homage to painters, musicians and inventors, on the one hand, and designing imaginary concerts, on the other hand, the artist stages both the formal and poetic aspects of the record player’s passage in the 20th century.