

Janet Cardiff

Notes sur la portée d'une fiction

Janet Cardiff. Notes on the range of a fiction

Louise Provencher

Number 83, Spring 2008

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/9168ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Provencher, L. (2008). Janet Cardiff : notes sur la portée d'une fiction / Janet Cardiff. Notes on the range of a fiction. *Espace Sculpture*, (83), 23–28.

Janet CARDIFF

Notes sur la portée d'une fiction

Notes on the range of a fiction

Louise PROVENCHER

Il y a bien plus de langages qu'on ne l'imagine; et l'homme se trahit bien plus souvent qu'il ne le souhaiterait. Tout parle! Mais bien peu savent écouter, de telle sorte que l'homme [...] déverse ses confessions dans le vide; il gaspille ses « vérités » comme le soleil gaspille sa lumière. N'est-il pas dommage que l'espace vide n'ait point d'oreilles?

— Friedrich NIETZSCHE

Offrir des « oreilles » à l'espace, selon le vœu de Nietzsche, ... sinon en pourvoir pour qui s'y meut, instaurant des interprétations conflictuelles de soi et, de ce fait, d'autant plus « vraies ». Voici le pari que semble s'être donné Janet Cardiff par la conception de dispositifs explorant les limites de notre perception; traquant par là même le pouvoir de révélation de notre registre cognitif et du spectre de nos émotions. Sans doute peut-on, Cardiff elle-même le souligne,

There are far more languages than we imagine; and man betrays himself far more often than he wishes. Everybody talks! But so few know how to listen, to the point that man (...) pours out his confessions to the void; he wastes his "truths" as the sun wastes its light. Is it not a pity that empty space is without ears?

— Friedrich NIETZSCHE

Providing space with "ears," as Nietzsche wished, ... and if unable to, supplying them to those who move in space, gives rise to conflicting self-interpretations that are, for this, all the more "true." Here are the stakes that Janet Cardiff seems to have taken up in creating devices to explore the limits of our perception: tracking thereby both our cognitive register's power to reveal and the spectrum of our emotions. We could no doubt—Cardiff stresses as much herself—tease out the relationship between her work and a lineage of visual modes engendering "virtual" worlds, from painting to the cinematographic adventure.¹ Despite this, voice, often the artist's own, plays a crucial role in elucidating the images; a narration troubled, moreover, by noise and sounds intended to pull us into a "here and now" ... while simultaneously proving disruptive catalysts of unruly slippages in sense. The tradition of audio art moves forward stepping softly. It is up to us to be "all ears," for the echoes of an experience that renders the implications of our senses palpable, and the power of recording to call forth polyphonic meaning. It is also the opportunity to see through the critical analysis of social man's plasticity, that "somnambulist" in Gabriel Tarde's formulation.

ON HEARING, AS THE POWER TO SEE AN EVENT APPROACH.

Flash back to the origins of life, and its evolution. Our organism, like that of "epineurian" creatures, was formed by bringing our sensory system² to the surface of the body. The risk in this, if there was one, lay in the abandonment of a protective shell—and in covering the skeletal structure with muscle mass—thus creating a vulnerable surface. The incontrovertible gain meanwhile was in the cognitive faculties, through the reciprocal development of the brain and skin.³ A consequent advantage also lay in our perceptual and motor abilities; we were able to capture visual information at greater distance and, most importantly, to hear minuscule stimuli.

A noise, one shudders. In an instant we perceive—

← Janet CARDIFF & George BURES MILLER, *Pandemonium*, 2005-2006. Matériaux: batteurs robotisés frappant des lumières, tuyaux, placards, lits et tambours d'aciers contrôlés par un système MIDI / Materials: robotic beaters hitting lights, pipes, cupboards, beds and steel drums controlled by MIDI. Installation 2005-7 Eastern State Penitentiary Museum, curated by Julie Courtney. Photo: Sean Kelley, Eastern State Penitentiary Historic Site. Avec l'aimable autorisation / Courtesy of the artist and Luhring Augustine, New York.



dégager une filiation de son travail avec une généalogie des modes visuels de création de mondes «virtuels», de la peinture à l'avenue cinématographique¹. Il n'empêche que la voix, la sienne souvent, de surcroît, joue un rôle crucial pour l'élucidation des images ; narration troublée, en sus, par bruits et sons censés nous arrimer à un ici, maintenant... lors même qu'ils peuvent se révéler, simultanément, de troublants catalyseurs de glissements et dérapages, non contrôlés. La tradition de l'art audio s'avance à pas feutrés. À nous d'être tout ouïe, pour la réverbération d'une expérience rendant palpable l'implication de nos sens, et la puissance d'un enregistrement, pour l'advenue, polyphonique, du sens. L'occasion également d'entrevoir une analyse critique de la plasticité de l'homme social, ce «somnambule», suivant la formule de Gabriel Tarde.

DE L'OUÏE, COMME PUISSANCE DE VOIR VENIR L'ÉVÉNEMENT

Flash-back sur les origines du vivant, et de son évolution. Notre organisme, à l'instar de celui des épineuriens, s'est constitué par l'expulsion à la surface du corps de notre système sensoriel². Risque, s'il en est, de l'abandon d'une coquille protectrice—et du recouvrement par la masse musculaire de la structure osseuse—, tandis que se déplie une vulnérabilité de surface. Gain cependant incontestable sur le plan cognitif, par complexification réciproque du cerveau et de la peau³. Avantage conséquent sur les plans moteur et perceptif, du fait de pouvoir capter à distance par la vue et, au premier chef, l'ouïe les plus infimes stimuli.

Un bruit, on tressaille. *Illico*, sans besoin qu'il y ait de tourner la tête, on perçoit avec acuité—croit-on—de quel côté il provient. La puissance du signal sonore se détecte, au quart de tour, par nos oreilles œuvrant tels des miradors. En cas de danger, aucune hésitation n'est permise : il nous faut saisir la direction du son afin de discriminer celle permettant la fuite. L'identification de la source, et la qualification du son, viennent par la suite. De même que l'évaluation précise des distances, l'ordonnancement des objets au gré du mouvement des yeux, et de celui de notre tête conditionnant l'ampleur de notre champ de vision⁴.

Janet Cardiff et son collaborateur, George Bures Miller, œuvrent en maîtres sur les potentialités que recèle notre appréciation directionnelle du son, et sur ses effets sur le psychisme. Ils s'y entendent à réactiver, et à manipuler, cette visée «primitive»—ayant pour finalité la survie d'un organisme—aux fins d'une mise en relief de la dimension projective, sinon fictive, des espaces auxquels elle donne lieu. Ambiances de théâtre, scénarii d'errances, atmosphères de polar et roman noir : choix qui semblent s'imposer pour la raviver, à notre corps défendant. Et, simultanément, des plus consentant... jusqu'à se couler dans la peau du décrypteur d'indices, sinon du complice⁵.

DU «LIEU» COMME SUBSTRAT D'UNE MÉMOIRE «ARTIFICIELLE»

L'imagination s'est sans doute toujours déjà chargée de perturber notre réception de l'espace physique immédiat, rappelle une artiste puisant dans la littérature un de ses plus puissants motifs. On se souvient, pour notre part, de cet «art de la mémoire» initié par le poète Simonide de Céos et retracé avec éloquence par Francès Yates⁶. Le lieu architectural s'avérait le relais paradigmatique pour des orateurs prestidigitateurs, permettant l'accroissement des capacités de cumul d'information par la mémoire mais, surtout, de son potentiel d'invention⁷. Une créativité mnémotechnique intrinsèquement liée à l'intensification de la perception. De l'atrium à la salle de séjour, au détour d'un passage ou à la montée d'un escalier, une *imago* saisissante—formée par l'imagination à partir de tout le spectre des données sensorielles—se trouvait virtuellement greffée afin que se déclinent, en toute fluidité, figures et argu-

acutely, we think, and without needing to turn the head—from which side the sound arises. We detect the strength of the sonic signal in quarter-turns, our ears working like watchtowers. When danger arises, no hesitation is permissible: one must recognize where the sound comes from in order to determine which way to flee. Identifying the source, and the kind of sound, comes later. As do precise evaluations of distance, the use of the eyes to distinguish specific objects and turns of the head to enlarge our field of vision.⁴

Janet Cardiff and her collaborator, George Bures Miller, work masterfully with the potential of directional sound recognition, and with its psychological effects. They manage to reactivate and manipulate this “primitive” design—which is ultimately about the survival of an organism—in order to accentuate the projective, if not fictitious, dimensions of the spaces to which it gives rise. Theatrical ambiances, wandering scenarios, the atmospheres of thrillers and pulp novels: choices that seem to impose themselves on our resisting bodies, in order to revive them. And, simultaneously, for the most consenting... to get under the skin of the clue-finder, the accomplice.⁵

ON “PLACE” AS A SUBSTRATUM OF “ARTIFICIAL” MEMORY

An artist, drawing on one of the most powerful motifs from literature, reminds us that the imagination has always — unquestionably — busied itself with disrupting our awareness of the immediate physical environment. We remember, for our part, the “art of memory” initiated by the poet Simonides of Ceos and eloquently retraced by Frances Yates.⁶ Architectural space proved the paradigmatic context for prestidigitating orators, allowing memory to increase its capacity to accumulate information, but, above all, its potential for invention.⁷ A mnemotechnical creativity, intrinsically tied to intensifying perception. From the atrium to the living room, detouring around a hallway or the ascent of a staircase, a compelling *imago*—formed by the imagination from the whole spectrum of sensory data—finds itself virtually grafted to the job of smoothly reciting figures and arguments from a speech. Thus the exercise of a skill was joined to fictitious “*loci*” “for thought can embrace any region whatsoever and in it and at will construct the setting of some locus.”^{7a}



Janet CARDIFF & George BURES MILLER, *Pandemonium*, 2005-2006.
Matériaux : batteurs robotisés frappant des lumières, tuyaux, placards, lits et tambours d'acier contrôlés par un système MIDI / Materials: robotic beaters hitting lights, pipes, cupboards, beds and steel drums controlled by MIDI. Installation 2005-7 Eastern State Penitentiary Museum, curated by Julie Courtney. Photo: Sean Kelley, Eastern State Penitentiary Historic Site. Avec l'aimable autorisation / Courtesy of the artist and Lühring Augustine, New York.

Janet CARDIFF & George BURES MILLER, *Pandemonium*, 2005-2006.
Matériaux : batteurs robotisés frappant des lumières, tuyaux, placards, lits et tambours d'acier contrôlés par un système MIDI / Materials: robotic beaters hitting lights, pipes, cupboards, beds and steel drums controlled by MIDI. Installation 2005-7 Eastern State Penitentiary Museum, curated by Julie Courtney. Photo: Sean Kelley, Eastern State Penitentiary Historic Site. Avec l'aimable autorisation / Courtesy of the artist and Lühring Augustine, New York.

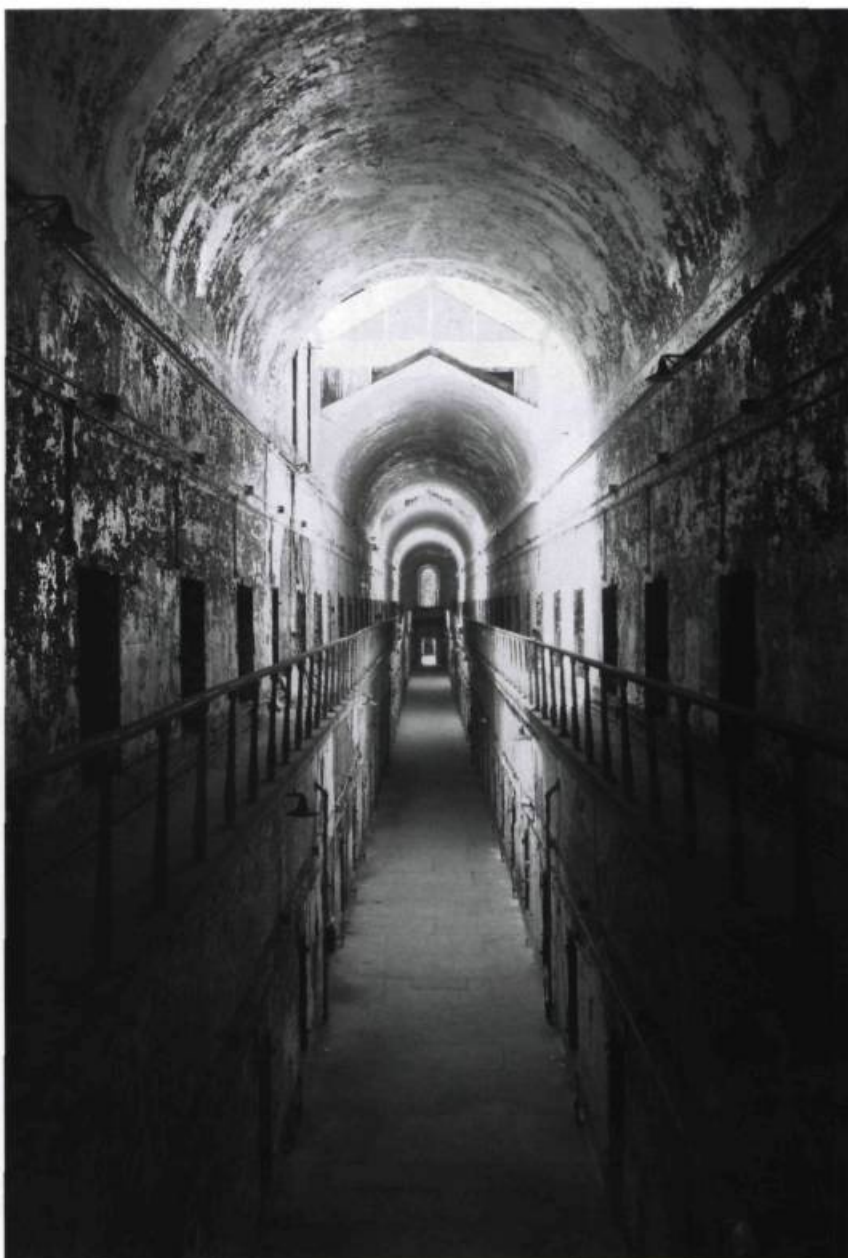
ments du discours. S'y jouxait l'exercice d'une habileté à y surajouter des *loci* fictifs, « car la pensée peut envisager n'importe quel endroit et, à volonté, y disposer la construction d'un locus ». Selon Simonide, propos que rapporte Cicéron, « [...] de toutes nos impressions, celles qui se fixent le plus profondément dans l'esprit sont celles qui nous été communiquées par les sens; or, de tous nos sens, le plus subtil est la vue. Il en conclut que le souvenir de ce que perçoit l'oreille ou conçoit la pensée se conserverait de la façon la plus sûre, si les yeux concouraient à le transmettre au cerveau⁸ ».

On pourrait dire que le travail de Janet Cardiff prend à rebours cette affirmation et joue, si l'on peut dire, sur les deux tableaux. Sans doute faut-il garder en tête, pour la pertinence de notre rapprochement, que « l'art de la mémoire » a vécu ses années de gloire avant l'invention de l'imprimerie et qu'il allait s'écouler des lustres avant que l'on ne parvienne à enregistrer le son, cette matière volatile, transitoire par définition. Ceci dit, Cardiff problématise cette logique d'une prééminence de la vue par la grâce d'un *Pandemonium* (2005)⁹ où « revit » une prison vétuste de 1836, ayant hébergé des criminels notoires, dont Al Capone. La configuration d'une mémoire « artificielle » s'arrime à la structure du bâti par l'entremise de cliquetis et de percussions générés par contact avec des objets hétéroclites, le tout contrôlé par un système MIDI, culminant en une cacophonie telle que celui qui y déambule croit frôler l'émeute. Inversement, avec *40 Part Motet* (une réactualisation de *Spem in Alium* de Thomas Tallis, 1573), Cardiff conçoit *in absentia* du locus où aurait normalement lieu l'audition, frontale, de la partition – la salle de concert ou la chapelle – les conditions d'une écoute modulée au gré de l'approche du visiteur de haut-parleurs individualisés, sinon « humanisés » par la transmission de chacune des voix du chœur¹⁰. Nous voilà « à l'écoute ». Comme on dit « être aux écoutes », le témoin (indiscret ?) d'un secret. Aux côtés du chanteur, à la limite, usurpant sa place. Puis en changeant. Histoire de mieux apprécier l'étendue du chromatisme de l'œuvre de Tallis¹¹ et, sans que l'on s'en doute, de faire agir notre corps comme surface d'enregistrement polymorphe des cartographies virtuelles de l'espace envisagé comme une « sculpture sonore ». Et Cardiff d'ajouter : « J'ai toujours été "hyper audio aware". Je crois que mon monde sonore est simplement différent de la plupart des gens. C'est réellement un monde physique pour moi, un monde spatial¹². »

D'où la scénarisation de ces « marches » qui ont fait sa marque : de celles qui surimposent aux stimuli environnants – perceptibles dans un lieu architectural tel celui du « cube blanc » conçu pour y résister, le musée, ou dans un espace public comme la rue, ou un jardin – ces intrus bruyants, envahissants, troublant immanquablement le corps de pied en cap et la représentation que l'on s'en fait. Le corps désormais perceptible à la croisée d'espaces concurrents sinon divergents¹³.

DU MOUVEMENT COMME INSTAURATION D'UN ESPACE

Cette thématique, déjà présente, on l'a vu, dans l'« art de la mémoire », se trouve ravivée par les récentes recherches en neuropsychologie. « L'espace n'est pas un concept extérieur au cerveau de l'homme¹⁴ », affirme ainsi Alain Berthoz. Plusieurs stratégies cognitives sont en fait mises à contribution, ne fût-ce que, justement, pour la remémoration d'un trajet parcouru. L'une dite « allocentrée », caractéristique de l'espace abstrait, « conçu », des mathématiques permet la manipulation de cartes « mentales » du trajet. Celle qui la précède, origine de la géométrie comme déjà l'indiquait Poincaré, est dite « égocentrée » puisque conditionnée par la mémoire des mouvements du corps – les kinesthèses –, des objets rencontrés et des moments, agréables ou non, qui ont surgi au cours de notre périple. Cette stratégie est proche de l'espace perçu, espace « inscrit dans l'*Umwelt* du sujet percevant [...] profondément marqué des intentions et de l'histoire de chacun¹⁵ ». Influencé même, on l'aura compris, par l'émotion. Une émotion se révélant comme « un des mécanismes fondamentaux de l'anticipation, de la prédiction



According to Simonides, a point reported by Cicero, "[...] the most complete pictures are formed in our minds of the things that have been conveyed to them and imprinted on them by the senses, but that the keenest of all our senses is the sense of sight, and that consequently perceptions received by the ears or by reflection can be most easily retained if they are also conveyed to our minds by the mediation of the eyes."⁸

One could say of Janet Cardiff's work that it takes this affirmation against the grain and plays, one might say, on both sides of the fence. It should be borne in mind, in the interests of our approach, that "the art of memory" had its glory days before the invention of printing and disappeared ages before we developed the ability to record sound, a volatile material which is transitory by definition. That said, Cardiff problematizes such logic by giving pre-eminence to vision in *Pandemonium* (2005)⁹ in which a dilapidated prison, dating back to 1836 and formerly home to notorious criminals such as Al Capone, is "brought back to life." An "artificial" memory configuration is attached to the building structure through rattling and percussion generated by contact with a variety of objects, all controlled by a MIDI system. All of which culminates in such cacophony that the viewer/stroller feels as if they've walked into a riot. Conversely, with *40 Part Motet* (a recreation of *Spem in Alium* by Thomas Tallis, 1573), Cardiff conceives of the locus in which one would normally hear the score performed, from the front, — the concert hall or chapel — *in absentia*. The conditions of hearing are modulated by the visitor's approach to loudspeakers, individualized, not to say, "humanized," each of them transmitting the specific voice of a choir member.¹⁰ One finds oneself "all ears," as the saying goes. "All ears," and the witness



Janet CARDIFF & George BURES MILLER, *The Muriel Lake Incident*, 1999. Bois, audio, projection vidéo, acier/Wood, audio, video projection, and steel. 72 1/2 X 90 1/4 X 62 inches (184.15 X 229.24 X 157.48 cm). Avec l'aimable autorisation/Courtesy of the artist and Lühring Augustine, New York.

(indiscrete?) of a secret. We are at the singer's side, ultimately, usurping his place, while changing. The better to appreciate the chromatic qualities of Tallis' composition¹¹ and to turn our body into a polymorphic recording surface for the virtual cartographies of space envisaged as a "sound sculpture," all without our questioning it. As Cardiff adds: "...I've always been 'hyper audio aware.' I think my sound world is just different than most people's. It's a really physical world to me, a spatial world."¹²

Hence the scripting of the "walks" that have made such an impression: that layer themselves atop environmental stimuli—perceptible in an architectural environment like that of the "white cube," but designed to resist it in the museum, or in a public space like the street or a garden—these noisy intrusions, so invasive, infallibly upsetting the body from head to toe, and the representations we make of it. The body, which from here forward, is perceptible in the crossing of spaces both concurrent and divergent.¹³

qu'utilise le cerveau projectif pour transformer le monde en un monde possible... [qui] aide le cerveau à guider l'action et contribue au choix entre plusieurs comportements¹⁶».

Notre cerveau travaillerait ainsi à l'articulation de différents systèmes référentiels de codification de l'espace, dont ceux propres aux capteurs sensoriels, à la proprioception musculaire et, en outre, à ceux du système vestibulaire. Ce système, on le sait, qui, niché dans notre oreille interne, œuvre en silence pour notre équilibre au gré des mouvements de notre tête¹⁷. Ces informations, au contraire des indices sensoriels tels ceux de l'ouïe ou de la vue, seraient transmises sur un mode continu, à l'abri de toute « ambiguïté » s'il s'agit de savoir si qui ou quoi, de soi ou de l'espace, se déplace. En fait, le système vestibulaire induirait un ensemble d'activités réflexes dans le corps, activités sans lesquelles le regard, en particulier, ne pourrait être « stabilisé ». Se trouverait annulée par là même ne fût-ce que la possibilité de marcher, notre vision devenant « similaire à celle d'un film tourné caméra au poing¹⁸ ».

Troublant parallèle, décidément, avec l'expérience induite au fil des *Marches* proposées par Cardiff. Celle-ci conçoit un dispositif en somme des plus simples, mais d'une efficacité redoutable, pour rendre compte de la préséance du monde perçu, et vécu, ainsi que de la possibilité de les problématiser par un jeu d'interférences quant aux signaux transmis au corps. Un microphone stéréophonique binaural est installé sur une tête postiche pour la prise de son d'ambiance et afin d'effectuer les mesures acoustiques. L'enregistrement se trouve retransmis par écouteurs pour l'auditeur, muni également d'une caméra vidéo. Le seul mouvement de notre tête, déjà, on l'a vu, sans que l'on y prenne garde, engage celui de notre corps en son entier. Puis, l'on se met « en marche ». L'évocation des repères tant visuels que sonores nous entraîne imperceptiblement dans le champ d'une constante valse-hésitation, tout à la fois poursuivi par un *Doppleganger*¹⁹, et s'investissant soi-même comme l'ombre de qui nous donne informations et injonctions sur ce qu'il importe de détecter, là!, à défaut de quoi... Happé par les effluves de l'hypnose au gré des signaux générés au fil des prothèses dont on se trouve affublé, on se laisse porter alors qu'un chat nous passe tout à coup entre les jambes, ou qu'une voiture surgit sans crier gare. Pas de côté, mouvement de recul. Nous voilà rejeté brutalement hors du songe. On y revient, on n'y peut rien, mais le doute désormais fait son œuvre. Le bruit de pas que l'on entend derrière soi fait-il partie du scénario ou n'y a-t-il pas véritablement quelqu'un qui nous suit? On se retourne... ce ne sera pas la seule fois. La montée d'une appréhension, sinon d'une angoisse, tient à la diffi-

OF MOVEMENT AS THE INSTITUTION OF A SPACE

This theme, which was present in the "art of memory" as we have seen, has found new life in recent neuropsychological research. "Space is not a concept exterior to the human brain,"¹⁴ affirms Alain Berthoz. To recall the way in which a particular journey was travelled, several cognitive strategies are put into play. One, called "allocentric," is characteristic of abstract space, "conceptual," in which mathematics allow for the manipulation of "mental" maps of the journey. Its antecedent, and Poincaré has suggested it as the source of geometry, is called "egocentric" because it's conditioned by the memory of bodily movement—kinesthesia—of objects encountered and moments, pleasant or otherwise, that occurred during the stroll. This strategy follows perceived space closely, the space "inscribed in the 'Umwelt' of the perceiving subject [...] profoundly marked by the intentions and history of each."¹⁵ One might even see it as influenced by emotion; an emotion that reveals itself as "one of the fundamental mechanisms of anticipation, of the predictive ability the projective brain uses to transform the world into a possible world ... [that] helps the brain to guide action and contributes to the process of choosing among several behaviours."¹⁶

Thus, our brain works to elaborate various reference systems for codifying space, including, among others, those specific to our sensory apparatus, muscle proprioception, and those of the vestibular system. This system, located in our inner ear, works quietly to maintain one's balance while the head moves.¹⁷ Its information, unlike that provided by senses such as hearing or sight, is transmitted continually and without "ambiguity" when registering if someone or something, oneself, or the space around one, is moving. In fact, the vestibular system induces a range of reflex activities in the body without which sight, in particular, could not be "stabilized;" it would find itself cancelled out, along with—even—our ability to walk, our vision would become "like a film shot with a handheld camera."¹⁸

Certainly, this is a disturbing parallel to the experience created during Cardiff's *Walks*. She makes her apparatus out of the simplest elements, but with a redoubtable ability to underline the precedence of the perceptual, and lived, world, as well as the possibilities for problematizing them by interfering with the signals transmitted to our body. A binaural stereophonic microphone is installed on a head-shaped stand to capture ambient sound and measure acoustics. The recording is transmitted to the listener on headphones, which are also equipped with a video camera. As already discussed, a mere move-



Janet CARDIFF, *Playhouse*, 1997. Installation audio/Audio visual installation. Dimensions variables / Variable dimensions. Avec l'aimable autorisation / Courtesy of the artist and Luhring Augustine, New York.

culté de départager les sources sonores et l'action qui doit en découler. Suspense, vraiment, accentué par les modulations d'une voix, celle dont les inflexions engendrent une cascade de vibrations nous faisant résonner tel un instrument. Écartelé par l'indétermination qui grève ses espaces, le temps d'une déambulation.

LÀ OU L'ESPACE... MENT

Tandis que prolifèrent les interfaces dans le monde du multimédia, et que se démultiplient les « espaces augmentés²⁰ » générés au gré d'une stratification exponentielle de datas, il importe, ainsi que le rappelle pertinemment Goebel²¹, de produire une mise à plat de l'apport irrécusable de nos sens pour l'advenue du sens de ce que l'on entend par le mot « expérience ». Afin, plus spécifiquement, de mieux cerner les potentialités d'une expérimentation artistique et les repères, adéquats, quant à l'interprétation des œuvres.

Il appert qu'en parallèle à ce champ d'investigation, des considérations sur le plan sociopolitique se trouvent également évoquées par le travail de Cardiff. À ce titre, si la technique n'en est pas un enjeu central, ainsi que le rappelle Miller, il n'est qu'à nous observer, faune d'Ipodiens ou de branchés sur cellulaires – avec ou sans fil –, pour mieux mesurer l'apport, critique, que peut susciter la coiffe du casque binaural lors des *Marches* de Cardiff. Ce à quoi les dernières avancées en neuropsychologie, réintégrant sur un mode critique l'héritage de la phénoménologie, peut certainement contribuer. Ainsi que celles de la sociologie, impliquant une remise à jour de l'œuvre de Gabriel Tarde par le philosophe Éric Alliez, commentateur averti de celle de Gilles Deleuze.

« L'état social, comme l'état hypnotique, n'est qu'une forme de rêve, un rêve de commande et un rêve en action. N'avoir que des idées suggérées et les croire spontanées : telle est l'illusion propre au somnambule, et aussi bien à l'homme social²² », disait Tarde. Somnambule, mot composé de *somnus* et du latin *ambulare* « aller et venir » pour désigner une personne qui, pendant son sommeil, « effectue des actes coordonnés », de rappeler le *Dictionnaire historique*. À l'heure des sociétés de contrôle des individus, ainsi que le relève Alliez – particulièrement choyées avec celles qui ont cours actuellement –, la pratique d'une artiste telle celle de Janet Cardiff²³

ment of the head, unless we act against it, will occasion movement in the entire body. We set ourselves to "on." Evoking reference points both visual and sonic, the apparatus pulls us imperceptibly into a constantly hesitating waltz, pursued by a *Doppelgänger*,¹⁹ we cloak ourselves with a shadow that brings us information and injunctions about what must be noted, over there! ... Failing which... Caught up by the hypnotic effluvia of the signals generated along the prosthetic lines to which we are hooked up, we let ourselves be carried along when a cat suddenly passes between our legs, or a car rushes by without warning. Move backwards, not sideways. We are thrown violently from the dream. We return to it, unable to help ourselves, but doubt has begun to do its work. The noise of footsteps behind us, are they part of the script, or is someone actually following? We look behind us... it will not be the only time. Our

apprehension, not to say anguish, grows from our difficulty in distinguishing between sound sources and the actions that must be prompted by them. Real suspense, accentuated by the modulations of a voice, whose inflexions generate a vibrational torrent to which we resonate like an instrument. Torn apart by the uncertainty weighing on these spaces, for the time of a stroll.



n'est pas sans offrir des pistes de réflexion et, qui sait, de résistance lors que, justement, perception et émotion s'y révèlent pour une bonne part produit d'une « fiction ». ←

Louise PROVENCHER est commissaire indépendante, critique d'art et professeur de philosophie. Membre des C.A. d'Occurrence et d'Oboro. Commissaire pour *Porter le mur comme le masque* de Michel Goulet, *Montréal Télégraphe: le son iconographe* (en collaboration avec Richard-Max Tremblay) et *Résonance. Le projet Corps électromagnétiques* (en collaboration avec N. Czegledy): www.resonance-electromagneticbodies.net

THERE WHERE SPACE... LIES

Given the proliferation of interfaces in the multimedia world, and how “augmented spaces”²⁰ are multiplying due to the exponential stratification of data, it is vital, as Goebel²¹ pointedly reminds us, to level out the indisputable contribution of our senses in constructing what we understand by the word “experience.” More specifically, we must do this in order to better discern the potential of artistic experimentation and the appropriate references for interpreting the works.

It appears that parallel to this field of investigation, sociopolitical considerations are evoked in Cardiff's work. In this vein, if technology is not a central theme, as recalls Miller, we have only to observe the “Ipodian” wildlife, or those plugged into their cell phones—wired or wireless—to better assess the critical content that binaural headpieces can create during Cardiff's *Walks*. The recent advances in neuropsychology, critically reintegrating the heritage of phenomenology, may certainly contribute to this... as well as those of sociology, specifically the review of Gabriel Tarde's work by the philosopher Eric Alliez, an informed commentator of Gilles Deleuze.

“The social state, as an hypnotic one, is merely a kind of dream, a dream of command and a dream of action. To hold only the ideas suggested to one and to believe them spontaneous: this is an illusion appropriate to a somnambulist, but also to the social human being”²² wrote Tarde. Somnambulist, a word composed of *somnus*, and *ambulare* from Latin, “to come and go,” designates a person who, during sleep, “performs coordinated acts,” to cite the etymological dictionary. At a time of the social control of individuals, as well as the school of Alliez—particularly pampered at present—the practice of an artist like Janet Cardiff²³ offers food for thought and—who knows?—a kind of resistance, precisely when perception and emotion reveal themselves largely the product of a “fiction.” ←

Translated by Peter Dubé

Louise PROVENCHER is an independent curator, an art critic and a professor of philosophy. She also is on the Board of Directors of Occurrence and Oboro galleries. She curated Michel Goulet's *Porter le mur comme le masque*, *Montréal Télégraphe: le son iconographe* in collaboration with Richard-Max Tremblay and *Résonance. Le projet Corps électromagnétiques* (in collaboration with N. Czegledy): www.resonance-electromagneticbodies.net

NOTES

- * Translator's note. This citation appeared in an 1883 edition of *Posthumous Fragments* and was quoted in Marie-Louise Mallet's “Nietzsche – enigmas de l'écoute” contained in *L'écoute*, Peter Szendy (ed.), Paris, L'Harmattan, 2001. I was unable to track down an English version within deadline, and have therefore simply translated the French text provided in the article.
1. Janet Cardiff, interview avec Atom Egoyan, *Bomb Magazine*, <http://www.bombmagazine.com/issues/79/articles/2463/> Interview with Janet Cardiff by Atom Egoyan, *Bomb Magazine*, <http://www.bombmagazine.com/issues/79/articles/2463/>.
2. «Les animaux dits «épineuriers», dont nous sommes [...] portent leur système nerveux «sur le dos»». Jacques-Michel Robert, *Histoire naturelle du cerveau humain*, http://documents.irevues.inist.fr/bitstream/2042/8393/1/MURS_1988_13_5.pdf, p. 4 / “Animals called ‘epineurians’ of which we are... carry their nervous systems ‘on their back.’” Robert, Jacques-Michel, *Histoire naturelle du cerveau humain*, http://documents.irevues.inist.fr/bitstream/2042/8393/1/MURS_1988_13_5.pdf, p. 4 [Our translation]
3. «Nous croyons déjà apercevoir [l'ego] dans cette première construction qu'est le sensoriel (suivi de ses effets moteurs). Mais n'est-ce pas le moi qui a travaillé à cette victoire? Il en résulte plutôt. N'oublions pas que l'encéphale appartient au même feuillet embryologique que le cutané...». François Dagognet, *Changement de perspective. Le dedans et le dehors*, Paris, Éditions La Table Ronde, 2002, p. 34 / “We believe we already perceive (the ego) in this first construction, the sensorial (followed by motor effects). But isn't it the I that made this victory? Rather, it arises from it. Do not forget that the encephalon belongs to the same embryological envelope as the cutaneous...” Dagognet, François, *Changement de perspective. Le dedans et le dehors*, Paris, Éditions La Table Ronde, 2002, p. 34. [Our translation]
4. Johannes Goebel, «The Art of Interfacing», dans *Sciences of the Interface*, Tübingen, Éditions Genista, 2001, p. 311.
5. “I think that the element that resonates with the detective/film noir/science fiction genres in my pieces partially comes out of the medium that I use. Sound has an ability to scare you, its invisible ghostly presence is connected to our primal fears. The impression of a footstep behind you or a cracking twig can make you jump immediately without thinking. By their very nature, the sounds that I use create the content of the pieces.” Janet Cardiff in *The Walk Book*, Vienna, Thyssen-Bornemisza Art Contemporary and Public Art Fund, 2005, p. 209.
6. Frances A. Yates, *L'art de la mémoire*, trad. Daniel Arasse, Paris, Éditions Gallimard, 1975, p. 10 / Yates, Frances A., *The Art of Memory*, London, Pimlico, 1999, p. 19.
7. Mary Carruthers, «Le concept de “place” dans les arts de mémoire au Moyen Âge» in *Les Espaces de l'homme*, Paris, Éditions Odile Jacob, 2005, p. 219.
8. Anonymous, *Ad Herrenium*, Cited in Frances A. Yates, *The Art of Memory*, op. cit., p. 23.
9. Cicéron, *De oratore*, II, LXXXVII, 357. Cité dans Frances A. Yates, *L'art de la mémoire*, op. cit., p.16 / Cicero, *De oratore*, II, LXXXVII, 357. Cited in Frances A. Yates, *The Art of Memory*, op. cit., p.19.
10. <http://www.cardiffmiller.com/artworks/inst/pandemonium.html>
11. Janet Cardiff, dans «Cardiff + Bures», interview par Peter Traub pour Net_Worked_Music_Review http://transition.turbulence.org/networked_music_review/2007/09/20/interview-janet-cardiff-and-george-bures-miller/ Janet Cardiff, in “Cardiff + Bures,” interview by Peter Traub for Net_Worked_Music_Review http://transition.turbulence.org/networked_music_review/2007/09/20/interview-janet-cardiff-and-george-bures-miller/
12. Nam June Paik signe, dès 1962, *De l'exposition de la musique*, texte inspiré, dit-il, de cette «idée de Stockhausen»—autre grand compositeur qui vient de nous quitter—visant à «laisser les auditeurs entrer et sortir librement» dans un espace offrant diverses sources sonores, et une «liberté», traditionnellement réservée à l'interprète. Paru dans la revue *Décollage*, repris dans *Du Cheval à Christo et autres écrits*, Éditions Lebeer Hossman, 1993. Pour une analyse des paradoxes liés au concept d'exposition du son, Peter Szendy, «Expositions de la musique. De la s(alle) d'orchestre aux installations sonores» dans *Le jeu de l'exposition*, Paris, L'Harmattan, 1998, pp. 45-63 / In 1962, Nam June Paik signed the text, *On the Exposition of Music*, inspired he said by that “idea of Stockhausen's”—another great composer, who so recently passed—aiming to “allow listeners to enter and exit freely” in a space offering diverse sound sources and a “freedom” traditionally reserved for the performer. Published in *Décollage* magazine, reprinted in *Du Cheval à Christo et autres écrits*, Éditions Lebeer Hossman, 1993. For an analysis of the paradoxes connected with the idea of exhibiting sound, see Peter Szendy, “Expositions de la musique. De la s(alle) d'orchestre aux installations sonores” in *Le jeu de l'exposition*, Paris, L'Harmattan, 1998, pp. 45-63. [Our translation]
13. “...I've always been hyper audio aware. I think my sound world is just different than most people's. It's a really physical world to me, a spatial world.” Janet Cardiff in «Cardiff + Bures», *ibid.*
14. “I think the video walks really are the most extreme ‘fucking up’ of our physical space. They really screw with your head and we didn't realize this until after we'd done one then we were able to really push and work with these effects.” Janet Cardiff in “Cardiff + Bures”, interview: Peter Traub, *Op.cit.*
15. Alain Berthoz, «Espace perçu, espace vécu, espace conçu» in *Les Espaces de l'homme*, Paris, Éditions Odile Jacob, 2005, p. 127. [Our translation]
16. *ibid.*, p. 128. [Our translation]
17. http://www.college-de-france.fr/media/phy_per/UPL9798_res0304berthoz.pdf [Our translation]
18. Pierre-Jean-Marie Flourens, au XIX^e siècle, formule la première hypothèse sur la fonction vestibulaire, celle plus précisément du labyrinthe en tant qu'«organe périphérique dans lequel résideraient les forces modératrices des mouvements». On sait désormais que le capteur vestibulaire est composé de deux types de capteurs, «les canaux semi-circulaires qui sont des capteurs de rotation de la tête, et les capteurs otolithiques ou maculaires qui perçoivent les accélérations linéaires, soit sous forme de translation de la tête ou d'orientation de celle-ci par rapport à la gravité». <http://www.snlsalk.edu/~fklam/pubs/Chap1-theseffk.pdf> / Pierre-Jean-Marie Flourens, in the 19th century, formulated the first hypothesis concerning vestibular function, more precisely that of the labyrinth as a “peripheral organ in which reside the forces moderating movement.” We know, since that time, that the vestibular receptor is composed of two parts “the semicircular canals that capture the head's rotation, and the otolithic receptors that perceive linear accelerations either in the form of translatory movements of the head or its orientation in relation to gravity.” <http://www.snlsalk.edu/~fklam/pubs/Chap1-theseffk.pdf> [Our translation]
19. *id.* [Our translation]
20. Doppel (double) et Gänger (marcheur) / Doppel (double) and Gänger (walker).
21. Lev Manovich, *The Poetics of Augmented Space: Learning from Prada*, <http://www.google.com/search?hl=fr&client=safari&rs=fr&q=lev+manovich+%22augmented+space%22&btnG=Rechercher&lr>
22. Johannes Goebel, op. cit., p. 306.
23. Gabriel Tarde, *Les lois de l'imitation*, Paris, Éditions Kimé, 1993, p. 83. Cité dans/Cited in *Œuvres de Gabriel Tarde*. Monodologie et sociologie, dir. Éric Alliez, Paris, Éditions Synthélabo, 1999, p. 31.
24. «The way we use audio makes you much more aware of your own body, and makes you much more aware of your place within the world, of your body as a «real» construction. What is reality and authenticity if not that?» Janet Cardiff dans «An Intimate Distance Riddled with Gaps: The Art of Janet Cardiff», interview par Carolyn Christov-Bakargiev dans *Janet Cardiff. A Survey of Works Including Collaborations with George Bures Miller*, New York, P.S.1 Contemporary Art Center, 2001, p.16 / “The way we use audio makes you much more aware of your own body, and makes you much more aware of your place within the world, of your body as a “real” construction. What is reality and authenticity if not that?” Janet Cardiff in “An Intimate Distance Riddled with Gaps: The Art of Janet Cardiff,” interview by Carolyn Christov-Bakargiev in *Janet Cardiff. A Survey of Works Including Collaborations with George Bures Miller*, New York, P.S.1 Contemporary Art Center, 2001, p.16.