

Recherches au temps perdu : les albums photographiques privés de Hugh Le Caine

The Private Photo Albums of Hugh Le Caine

Alexandre Robertson

Number 81, Spring 2009

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/553ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (print)

1923-8932 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Robertson, A. (2009). Recherches au temps perdu : les albums photographiques
privés de Hugh Le Caine / The Private Photo Albums of Hugh Le Caine. *Ciel
variable*, (81), 47–51.



Recherches au temps perdu Les albums photographiques privés de **Hugh Le Caine**

ALEXANDRE ROBERTSON

« [...] un changement de temps suffit à recréer le monde et nous-mêmes. »
– Marcel Proust

Malgré son rôle de pionnier de la musique concrète, Hugh Le Caine (1914-1977), physicien reconnu, inventeur d'instruments de musique électronique et compositeur autodidacte, demeure une figure relativement obscure : l'information disponible à son sujet se limite presque exclusivement à son apport au développement de la musique électroacoustique et à ses innovations scientifiques¹.

Pourtant, il a alimenté toute sa vie une production artistique de collages secrets, rarement montrés à quiconque : albums photographiques, collages et courts métrages qui, à l'aide de procédés artistiques complexes et originaux, expriment la discontinuité entre son image publique et sa vie privée. Effectivement, ce corpus inédit, conservé dans les archives de sa famille, a été longtemps passé sous silence – entre autres puisqu'il était jugé trop personnel, mais aussi parce qu'il suscite des questionnements sur l'orientation sexuelle de Hugh Le Caine.

Cartes géographiques, photographies, cartes postales, affects et attitudes : passé maître dans l'art du recyclage, Le Caine récupère dans ses albums photographiques des références littéraires², des éléments de culture populaire et d'imagerie collective qui circulent à l'époque, pour ensuite les intégrer à son univers privé. Avant d'être collées sur les pages noires de ses albums, les photographies sont annotées, marquées de peinture ou passées au bain de virage, puis découpées et agencées selon les impulsions de Le Caine.

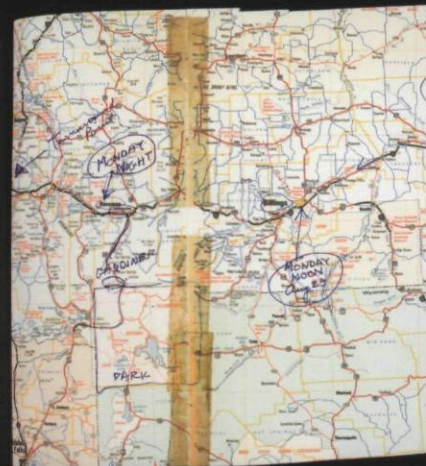
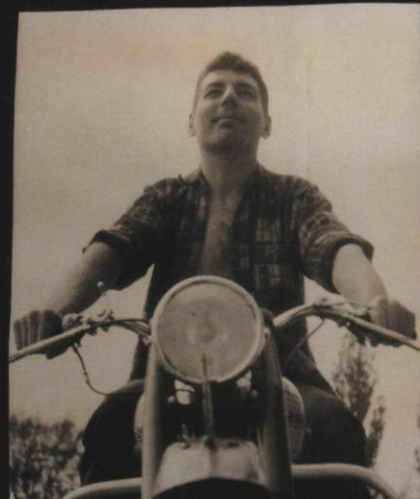
The Private Photo Albums of Hugh Le Caine

“... a change in time is enough to re-create the world and ourselves.”
– Marcel Proust

Despite his pioneering role in the development of *musique concrète*, Hugh Le Caine (1914–77), a well-known physicist, inventor of electronic musical instruments, and self-taught composer, remains a relatively obscure figure: information about him is limited almost exclusively to his role in the evolution of electro-acoustic music and his scientific innovations.¹

However, throughout his life, Le Caine compiled a private artistic production of collages, which he rarely shared with anyone: photographic albums, collages, and short films that, through the use of complex and original artistic processes, express the discontinuity between his public image and his personal life. These previously unpublished works were kept out of the public eye – in part because they were deemed too personal, but also because they raised certain questions about their creator's sexual orientation.

Maps, photographs, postcards, emotions, and attitudes: having mastered the art of recycling, Le Caine salvaged literary references,² elements of popular culture, and images that were circulating in society at the time, then integrated them into the private world of his photographic albums. The photographs were annotated, marked



Résistant à toute tentative de classification, ces œuvres habitent un espace ambigu entre le collage, le photomontage, le journal de voyage, voire le livre d'artiste. Débutés entre 1946 et 1949 alors qu'il traverse l'Amérique du Nord en motocyclette à plusieurs reprises – à l'époque même de la naissance de la *beat generation* –, ces albums photographiques incarnent la quête identitaire de l'artiste. En effet, bien loin de la vocation documentaire de l'album de voyage ou de l'album photographique traditionnels, ces regroupements de photos sont des constructions qui tiennent plutôt de la fiction, voire de l'autofiction.

De l'autre côté du miroir

L'autoportrait prend une place primordiale dans les pages de ces albums détournés. Sorte de miroir gauchi de la mémoire, il reflète les esquisses d'affects et les souvenirs retravaillés de Le Caine. Les albums deviennent la « vitrine du soi³ », espace d'auto-examen et d'introspection. Est-ce la manifestation de ses identités publique(s) et privée(s) ? L'accumulation d'autoportraits semble servir de rappel constant de la dichotomie entre ces deux identités, soulignant par le fait même que c'est bel et bien la face cachée de Le Caine qui est ici mise en avant.

Cette mise en abyme souligne l'érosion de la frontière entre le portrait et l'autoportrait en maintenant l'illusion d'une relation sujet-photographe. Mais nous ne pouvons néanmoins que ressentir une sorte de malaise face à ce regard intense qui nous fixe sans nous voir, qui n'a d'yeux que pour lui-même. Le dialogue, exclusivement personnel, est celui d'un journal intime éclaté : un miroir brisé qui, comme les collages de Le Caine, projette dans toutes les directions des reflets parcellaires et présente une image fragmentaire du tout – ou encore un miroir, comme celui de Lewis Carroll ou de Jean Cocteau (où il prend une dimension homoérotique), qui est le lieu de la transcendance vers un monde intime et surréel⁴.

Un monde où Le Caine peut mettre en scène, revivre ou prolonger des rencontres : par la disposition particulière d'images, par la relation ambiguë qui est esquissée entre certains personnages, par sa tendance à insister sur la photographie de tel ou tel jeune homme, tout en les dissimulant, les éparpillant aux quatre coins de son album, Le Caine tente – consciemment ou non – à la fois d'exprimer et de cacher certains aspects de sa vie, certaines des sensations qu'il ressent.

with paint, or dipped in toner, and then cut out and arranged according to Le Caine's whims on the albums' black pages. Resisting any attempt at categorization, these works inhabit an ambiguous space between collage, montage, travel diary, and artist's book. Begun between 1946 and 1949, when he repeatedly journeyed across North America by motorcycle – just as the Beat Generation was coming into being – they embody Le Caine's quest for identity. Far from the documentary function of the travelogue or traditional photo album, these groupings of photographs are constructions that have more to do with fiction – or perhaps even self-fiction.

Through the Looking-Glass

Self-portraits figure prominently in the pages of these subverted photo albums. Le Caine's sketches of emotions and reprocessed memories are reflected in the warped mirror of remembering. The albums become a "cabinet of the self,"³ a space for introspection and self-examination. Is this a manifestation of his (multiple) public and private identities? The accumulation of self-portraits certainly seems to serve as a constant reminder of the dichotomy between his two identities, underlining by this very fact that it is well and truly Le Caine's hidden face that is put forward here.

Le Caine is undoubtedly involved in the construction of an ecstatic personal geography

This *mise en abyme* highlights the erosion of the distinction between portrait and self-portrait by maintaining the illusion of a relationship between subject and photographer. Nevertheless, we cannot help but feel a certain uneasiness when faced with this intense gaze – that stares at us without seeing us; that has eyes only for itself. Exclusively personal, the dialogue is that of a diary burst apart: a broken mirror that, like Le Caine's collages, projects slivers of reflections in all directions and offers a fragmentary image of everything – or a mirror that, like Lewis Carroll's or especially, Jean Cocteau's (where it takes on a homoerotic significance), is the scene of a transcendence to an intimate and surreal world.⁴

It is a world in which Le Caine can direct, relive, or prolong encounters. Through the specific arrangement of images, the ambiguous



Les albums sont également enluminés de nombreux portraits de jeunes hommes, souvent marqués ou graffités et quelquefois rehaussés de couleurs ou de peinture avec une grande délicatesse; des touches qui font presque penser à des caresses. Mais elles atteignent parfois une fébrilité qui, sans tout à fait devenir une mutilation, une marque de violence sur le visage ou le corps, représente peut-être une prise de possession – un symbole d'affection ou de propriété. Pour quelle raison Le Caine s'en prend-il à ces photographies? Peut-être consciemment, par stratégie critique, ou inconsciemment, par intériorisation des mœurs de la société des années 1940 et 1950⁵.

Évidemment, comme dans le cas de nombreux artistes de ce temps, les indices de l'orientation sexuelle de Le Caine, même dans ces albums privés, sont relativement subtils. Mais sans qu'il ne participe à la vie homosexuelle contemporaine, ses œuvres démontrent une familiarité avec le répertoire iconographique et typologique de rôles et de représentations gaies du milieu du XX^e siècle – et semblent parfois faire référence à une expérience homosexuelle qui est tout juste au-delà du cadre de l'image⁶. L'autocensure qu'effectue Le Caine est une conséquence naturelle du contexte social – hostile à toute manifestation de désir homosexuel – de l'époque.

Parcours scientifiques, artistiques et identitaires

Outre l'exploration par le collage de ses pulsions et identités, d'autres ferments d'inspiration alimentent également les recherches de Hugh Le Caine. Chez lui, l'art permet l'expression d'éléments de la théorie de la relativité qui révolutionnent la physique des premières décennies du XX^e siècle. Peu d'artistes avaient jusqu'alors réellement intégré les bouleversements scientifiques à leur production. L'importance, dès les années 1940, du métissage entre la physique et les collages de Le Caine ferait donc de lui un précurseur de cette nouvelle conception. Plus encore, les stratégies artistiques dont il se sert pour gérer la notion d'identité sont le résultat direct de sa familiarité avec les éléments les plus révolutionnaires de la physique nucléaire de l'époque.

Le Caine applique des permutations à l'espace-temps de son album, ralentissant, accélérant, télescopant ou comprimant ainsi ses souvenirs et insufflant, par la mise en relation de signes iconographiques puissants, une potentialité énergétique, identitaire ou sensuelle à des images statiques – des constructions informées par la rencontre avec le « nouvel » espace-temps quantique. Il choisit

relationship that is sketched among certain characters and the tendency to dwell on the photograph of such-and-such a young man (while concealing him and scattering him to the four corners of his album), Le Caine tries – consciously or not – to simultaneously express and conceal certain aspects of his life, as well as some of the feelings that he grapples with.

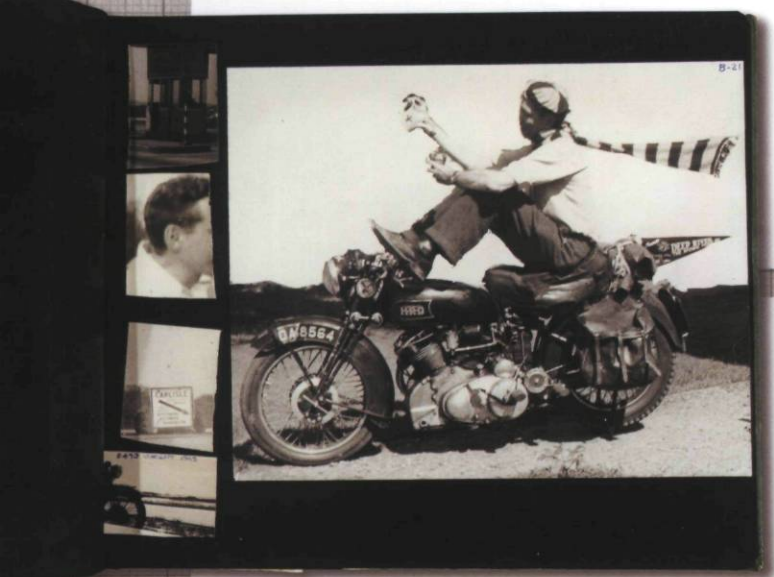
The albums contain numerous portraits of young men, which are often touched up with graffiti-like touches and sometimes delicately enhanced with colour or paint; these touches almost make one think of caresses. But sometimes the changes are applied with an intensity or feverishness that – although clearly not a mutilation or mark of violence – certainly symbolize affection or ownership, a taking of possession. Why does Le Caine alter these photographs? Perhaps through some conscious, critical strategy; or perhaps unconsciously, by interiorizing the social mores of the 1940s and 1950s.⁵

Of course, as is the case for many artists of that time, the clues to Le Caine's sexual orientation, even in these private albums, are relatively subtle. Yet, although he did not participate in contemporary homosexual life, these works demonstrate a familiarity with the iconographic and typological repertoire of gay roles and representations of the twentieth century, and sometimes seem to refer to a homosexual experience that is just beyond the frame of the image.⁶ The self-censorship that Le Caine performs is a natural reaction to the social context of a period hostile to any display of homosexual desire.

Scientific, Artistic, and Identity Paths

Beyond the exploration of his impulses and identities through collage, other ferments of inspiration also fed into Hugh Le Caine's research. Art allowed him to express elements of the theory of relativity, which had revolutionized physics in the early decades of the twentieth century. At the time, few artists had actually integrated this scientific upheaval into their production; Le Caine's mixing of physics and collage as early as the 1940s would seem to have made him a precursor of this new approach. In fact, the artistic strategies that he used to handle the notion of identity are a direct result of his familiarity with what were then the most revolutionary aspects of nuclear physics.

Le Caine applied space-time permutations to his albums, slowing, accelerating, telescoping or compressing his memories, and infusing static images, through the juxtaposition of powerful iconographic signs, with an energetic, identity, or sensual potentiality – con-



Le Caine récupère dans ses albums photographiques des références littéraires, des éléments de culture populaire et d'imaginaire collective qui circulent à l'époque, pour les intégrer à son univers privé.

de les exécuter à l'aide du collage, qui semble particulièrement bien se prêter à l'expression des concepts changeants du temps, de l'espace et de la réalité qui émergent tout au long du XX^e siècle, qui morcelle les images et l'information comme si celles-ci étaient des molécules à diviser, à réorienter, qui synthétise des mondes où s'activent des compressions et des dilatations relativistes⁷, qui manipule les particules de la lumière et du son avec une pleine compréhension de leurs propriétés.

Trajectoires rémanentes et marques de passage

Les liens entre la relativité et le voyage sont inévitables. Après tout, n'y a-t-il pas lieu de croire que l'effet du mouvement mécanisé de la locomotive sur la manière de voir le paysage (et ce, à une vitesse jamais atteinte auparavant) a peut-être permis l'émergence de la théorie de la relativité ? Comme le dit Peter Osborne, « *Where there is no centre there can be no central medium ; where there is no stasis there can be no static point of view. Everything is transformed by the condition of travelling*⁸ ».

Ce besoin irrésistible qu'a Le Caine de voyager à motocyclette est significatif, puisque son expérience artistique et identitaire, ainsi que sa compréhension de l'espace-temps s'en retrouvent fondamentalement modifiées. Suivant le tracé de ces voyages, les cartes géographiques qu'il appose aux pages de ses albums sont de véritables collages expérientiels : elles servent d'aide-mémoire des rencontres et événements vécus en cours de route. Sans être nécessairement une expression de la longue association entre le voyage et l'aventure sexuelle⁹, on y relève par contre des inscriptions servant à situer certains événements et certaines rencontres (par exemple, la mention « *Friday night – Motorcyclists* ») qui laissent planer une certaine ambiguïté¹⁰. Justement, l'accumulation d'images semble s'intensifier autour de ces « singularités ». À sa manière, Hugh Le Caine procède donc sans doute à la construction d'une géographie personnelle extatique¹¹.



structions informées par l'encounter with the "new" quantum space-time. He chose to execute them using collage, which seemed to lend itself particularly well to the expression of changing concepts of time, space, and reality that emerged throughout the twentieth century: by cutting up images and information as if they were molecules to be split and reoriented, synthesizing worlds in which relativist compressions and dilations take place,⁷ and manipulating particles of light and sound with a thorough understanding of their properties.

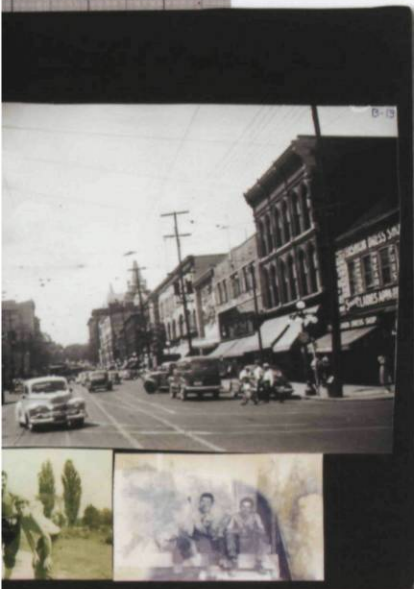
The Persistence of Trajectories and Signs of Passage

The links between relativity and travel are inevitable. After all, is it not reasonable to believe that the mechanized motion of the locomotive (and its never-before-attained speeds) could have had such an effect on the manner of seeing the landscape that it may have set the stage for the emergence of the theory of relativity? As Peter Osborne writes, "Where there is no centre there can be no central medium; where there is no stasis there can be no static point of view. Everything is transformed by the condition of travelling."⁸

Le Caine's irresistible desire to travel by motorcycle is significant, since both his artistic and identity experience and his comprehension of space-time are fundamentally changed by it. The maps that he placed in the pages of his albums, tracing the routes of these voyages, are true experiential collages: they serve as a reminder of the encounters and events that transpired during his travels. Although they do not necessarily express the long association between travel and sexual adventure,⁹ one can nevertheless discern inscriptions situating certain events and encounters (for example, the note "Friday night – Motorcyclists") that occasionally touch on a certain ambiguity.¹⁰ In fact, the accumulation of images seems to be concentrated around these "singularities." In his own way, Le Caine is undoubtedly involved in the construction of an ecstatic personal geography.¹¹

Are the experiences displayed entirely true, false, or exaggerated? It is impossible to say. We must rely on Le Caine's words and memories, which inhabit the hazy borderland between fiction and reality. But perhaps this is beyond the point. After all, according to Le Caine's own relativist perspective, reality is dependent on the observer's point of view: his take on events is therefore as valid as ours. And this point of view is fundamentally rooted in the notion of travel, itself central to the contemporary conception of identity processes.

Le Caine is the ideal postmodern subject: he resists the pressure to forge and maintain a fixed identity, and instead seeks to live and relive experiences while maximizing the array of possibilities avail-



Les expériences illustrées sont-elles entièrement vraies, fausses ou exagérées? Impossible de le confirmer. Nous devons nous fier à ses dires et à ses souvenirs, qui habitent la frontière floue entre fiction et réalité. Mais cela importe peut-être peu : selon la perspective relativiste de Le Caine, cette réalité dépend du point de vue de l'observateur. Celui de Le Caine est donc tout aussi valide que le nôtre. Et ce point de vue est fondamentalement ancré dans la notion de voyage, lui-même d'ailleurs central à la conception contemporaine des processus identitaires.

Le Caine est le parfait sujet postmoderne, lui qui résiste à la fabrication et à la conservation d'une identité fixe, mais veut plutôt vivre et revivre des expériences et multiplier les options offertes au Soi. Son identité multiple se fonde sur une accumulation d'ébauches d'existences : les parties individuelles, fragiles, incomplètes sont structurées par la répétition, l'identité est affermie par leur union. Le collage n'est jamais terminé. Le Caine tend à se penser comme une œuvre *in progress*, en éternel devenir qui, pour se réaliser dans sa plénitude, doit – à tout prix – rester inachevée.

Alexandre Robertson est artiste et historien de l'art. Il habite à Montréal. Cet essai est un bref résumé de son mémoire de maîtrise, *Collage éthique et esthétique : arts, sciences et quêtes d'identités dans les albums photographiques privés de Hugh Le Caine* (Université de Montréal, 2006).

1 Exception majeure : *Blues pour saqueboute*, fascinante biographie de Le Caine publiée par la musicienne Gayle Young. Mais elle n'a pas eu accès à certains documents privés. 2 Notamment James Joyce et Marcel Proust. Les notes que rassemblait Le Caine en vue de rédiger un jour son autobiographie portent d'ailleurs le nom de *Recherches au temps perdu*, jeu de mots à la fois sur ses travaux scientifiques et sur ses excès occasionnels de modestie. 3 Martha Langford, *Suspended Conversations: The Afterlife of Memory in Photographic Albums*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2001, p. 41. 4 Il est d'ailleurs intéressant de noter la force symbolique du miroir dans les manifestations de la culture homosexuelle de l'époque. 5 Un collage de Robert Mapplethorpe (*Bull's Eye*, 1970) met en évidence cette étrange relation aux images, informée par la censure. Voir aussi *Outlaw Representation*, de Richard Meyer, qui évoque la pratique autrefois commune de censurer les images homoérotiques en retirant ou masquant la partie jugée « obscène » – et le potentiel qu'avait cette pratique d'ainsi « érotiser » la fragmentation. 6 Jonathan Weinberg, *Speaking for Vice: Homosexuality in the Art of Charles Demuth, Marsden Hartley, and the First American Avant-Garde*, New Haven, Yale University Press, 1993, p. 62. 7 Voir par exemple sa célèbre composition *Dripsody* [Rhapsodie d'une goutte d'eau] (1955). 8 Peter D. Osborne, *Travelling Light: Photography, Travel and Visual Culture*, Manchester, Manchester University Press, 2000, p. 184. 9 *Ibid.*, p. 16. 10 Notons l'importance de la motocyclette dans l'iconographie homosexuelle de l'époque : symbole de liberté et de virilité. Mais pour Le Caine, elle est aussi un dispositif expérimental dont la force motrice permet de faire l'expérience de changements de vitesses et de points de vue nouveaux sur la réalité, et dont la force symbolique peut libérer cette potentialité corporelle et cette énergie sensuelle. 11 Peter D. Osborne, *op. cit.*, p. 129.

able to the Self. These multiple identities are based on an accumulation of sketches of existences: the individual, fragile, incomplete parts are structured by repetition; identity is solidified by their union. The collage is never finished. Le Caine thought of himself as a work in progress, eternally evolving, who, in order to realize his fullness, must – at all costs – remain uncompleted. Translated by Kätke Roth

Alexandre Robertson is an artist and art historian who lives in Montreal. This essay is a brief summary of his master's thesis, *Collage éthique et esthétique : arts, sciences et quêtes d'identités dans les albums photographiques privés de Hugh Le Caine* (Université de Montréal, 2006).

1 The major exception is *Sackbut Blues*, a fascinating biography of Le Caine published by musician Gayle Young. She was not, however, granted access to certain private documents. 2 Notably James Joyce and Marcel Proust. It thus seems appropriate that the notes Le Caine gathered with a view to one day writing his autobiography bore the name *Recherches au temps perdu*, a play on words on both his scientific work and his occasional excesses of modesty. 3 Martha Langford, *Suspended Conversations: The Afterlife of Memory in Photographic Albums* (Montreal: McGill-Queen's University Press, 2001), p. 41. 4 It is, incidentally, interesting to note the symbolic power of the mirror in expressions of homosexual culture at the time. 5 A collage by Robert Mapplethorpe (*Bull's Eye*, 1970) highlights this strange relationship with images, informed by censorship. See also Richard Meyer's *Outlaw Representation*, which recalls the once-common practice of censoring homoerotic images by withdrawing or masking the part judged "obscene" – and the potential that this practice had of thus "eroticizing" the fragmentation. 6 Jonathan Weinberg, *Speaking for Vice: Homosexuality in the Art of Charles Demuth, Marsden Hartley, and the First American Avant-Garde* (New Haven: Yale University Press, 1993), p. 62. 7 See, for example, his famous composition *Dripsody* [Rhapsodie d'une goutte d'eau] (1955). 8 Peter D. Osborne, *Travelling Light: Photography, Travel and Visual Culture* (Manchester: Manchester University Press, 2000), p. 184. 9 *Ibid.*, p. 16. 10 One should note the importance of the motorcycle – a symbol of freedom and virility – in the homosexual iconography of the time. But for Le Caine, it is also an experimental mechanism whose driving force allows him to experiment with changes in speed and new points of view on reality, and whose symbolic force enabled him to free this corporal potentiality and sensual energy. 11 Osborne, *Travelling Light*, p. 129.