

**Concordia University**

**Final submission**

**Gabriel Mondor**

**Presented to  
Cheryl Simon**

**For the class  
ASEM620/4 – The Assemblage**

**December 15th 2025**

## Introduction

Ce texte fait suite à la proposition de recherche formulée au courant de la session. Dans le but de ne pas me répéter et de bâtir après elle, je la joins en annexe (ci-jointe plus bas). Cette introduction fait suite aux commentaires que nous avons échangés et remet en perspective la question de recherche pour mieux l'adapter à l'échelle de cette recherche.

Pour commencer, et avant de discuter de mes multiples lectures, je souhaite préciser le cheminement qui m'a conduit à la proposition du terme « intersensorialité ». Étant un néologisme, cette proposition me vient d'une tentative de nuancer le champ de l'expérience sensorielle. Là où je considère la multisensorialité comme une juxtaposition de sens, telle une énumération, ce terme a été inspiré par la description des pratiques artistiques comme pouvant être multidisciplinaire, interdisciplinaire et transdisciplinaire. Ainsi, j'ai constaté le contraste entre notre capacité à nuancer la notion disciplinaire, mais notre désintérêt/lacune linguistique à nuancer l'expérience sensorielle. Je perçois aussi cette absence comme symptomatique d'un monde de l'art qui s'intéresse davantage à l'individualité/spécificité de l'artiste plutôt que de l'effet ou l'expérience sensorielle que l'œuvre pourrait proposer.

Aussi, je crois que la notion d'intersensorialité serait distincte du phénomène de synesthésie, car cette dernière se produit subjectivement suite à la réception sensorielle, tandis que l'intersensorialité se produirait en amont. Comme pour la multisensorialité, ce nouveau terme définit un potentiel aboutissant en une expérience sensoriellement subjective, mais s'en distingue parce qu'il décrit principalement un phénomène se produisant avant sa réception.

Il faut aussi dire que ce néologisme est fondamentalement lié au principe d'assemblage porté par Deleuze et Guattari, car il articule plusieurs sens ensemble afin de créer quelque chose de plus grand/complexe que la somme de ceux-ci (créant ainsi de nouvelles caractéristiques spécifiques et indivisibles). Ainsi, la somme des sens pourrait être qualifiée de multisensorielle alors que l'assemblage/articulation des sens serait considéré comme de l'intersensorialité.

Par exemple, une œuvre cinématographique ou vidéographique présentant du son et de l'image proposerait une expérience multisensorielle, car ces sens sont uniquement assemblés au moment de la construction de l'expérience subjective vécue (réception).

Dans le cas de l'intersensorialité, considérant que cet assemblage des sens se ferait en amont de la réception spectatorielle de l'œuvre, il se ferait plutôt lors de l'expression de celle-ci. Voici un exemple d'interaction qui transformerait notre expérience sensorielle de ceux-ci respectivement : si je fais vibrer un cône sur lequel il y a aussi une image peinte, la vibration engendrée par la production sonore va rendre l'image peinte floue, transformant ainsi ce qui est sensoriellement perceptible par l'œil humain (phénomène de persistance rétinienne). Dans cet exemple, le son façonne notre expérience sensorielle, mais pas uniquement par le sens normalement prescrit (l'ouïe).

Cependant, je considère que ce terme est possiblement trop spécifique, donc potentiellement peu pertinent pour être adéquatement intégré dans le discours de l'art contemporain, car je ne retrouve que très peu d'œuvres qui fonctionnent sur ce principe. Par exemple, même les œuvres que j'ai mentionné lors de ma présentation orale comme ayant un lien avec la notion d'intersensorialité tel que *forest walk* (Janet Cardiff), *Beauty* (Olafur Eliasson), *chess piano* (Guido

Van Der Werve) ou la majorité du corpus de James Turrell ne proposent qu'une adhésion partielle de à ce concept. Elles proposent toutes un potentiel se rapprochant du concept d'intersensorialité (que ce soit conceptuellement ou physiquement), mais en règle générale elles traitent d'un ensemble de sens qui sont moins directement liés à des sens précis (comme par exemple la notion d'espace qui interagit avec la lumière [la vision] dans le travail de Turrell)

Je souhaitais aussi répondre à votre commentaire/réflexion de ma proposition de recherche :

Vous avez effectivement souligné un point à la fois important et moins bien défini dans ma proposition de recherche où je n'ai que très peu couvert la notion d'intermédiaire digital. En effet, je crois que je ne situe pas suffisamment les termes de Dewey, mais je comprends (grâce à votre commentaire) que je souhaite réactualiser ses propos, car il y a plusieurs aspects de notre société qui ont particulièrement évolué depuis l'écriture de « *art as experience* » en 1931. La notion principale que je souhaiterais aborder serait la notion de physicalité (d'expérience physique). Depuis le début de mes études en art et même bien avant, je remarque une distinction marquée entre mon expérience physique du réel et mon expérience médiatisée par la technologie digitale de ce même réel. En effet, je reconnais qu'un intermédiaire, quel qu'il soit, interfère avec notre expérience du réel, mais le numérique franchit un certain seuil qui engendre une distanciation tellement grande que cela devient une déconnexion/décalage avec notre expérience du réel.

Il est certain que de manière générale, l'art en soi pourrait être considéré comme un intermédiaire qui décale notre perception du réel, mais j'ai pour avis que les œuvres « *non numériques* » permettent d'élargir notre expérience de la réalité tout en restant dans le royaume

de la physicalité. De plus, ces œuvres (ayant une forte affirmation physique) nous permettent aussi de vivre une certaine expérience de l'altérité, sans pour autant que ça ne soit en rupture avec notre expérience sensorielle du présent, notamment grâce à l'affirmation d'objets qui coexistent dans le même espace physique que le public et qui entrent en interaction avec ce dernier. Par opposition, l'expérience d'une œuvre digitale, qu'elle soit en réalité virtuelle (VR) ou simplement à travers une expérience écranique (et étant réfléchie afin de proposer une fenêtre sur un autre monde) semble promouvoir une expérience toujours étrangère à l'expérience du réel ; comme si je ne pouvais être que le témoin lointain d'un univers m'étant étranger ; où il y aurait toujours une distance infranchissable entre mon existence et ce « *digital realm* ».

Il y a plusieurs médiums ambigus qui requerraient de plus amples nuances (par exemple l'art vidéo), mais j'arrive toujours à distinguer la manière que ce médium est utilisé à travers la proposition de l'artiste : d'un côté, il y aurait une approche proposant une expérience physique étant principalement réfléchie en tant qu'expérience spectatorielle, spatiale et/ou temporelle, alors que de l'autre côté, il y aurait une approche qui tend plutôt à mettre l'accent sur la différence, voire même une sorte de rupture avec notre expérience du réel. Je résumerais cette distinction ainsi : la différence entre la volonté de créer une extension ou un élargissement de notre expérience du réel versus la volonté d'être en rupture avec cette expérience du réel. C'est précisément là où il est important de nuancer la notion d'intermédiaire de Dewey. La dernière partie du commentaire de ma quatrième lecture va plus en détail à ce sujet (p.8).

Pour revenir à ma question de recherche, j'ai décidé d'abandonner la notion de territoire, car la notion d'intersensorialité est déjà très dense et peu (ou pas) établie dans la théorie des arts, alors j'ai cru bon de recadrer la question pour se pencher uniquement sur cette perspective nouvelle.

**Question de recherche initiale** : Comment une expérience esthétique intersensorielle peut-elle contribuer à renouveler notre compréhension du territoire vécu ?

**Question de recherche finale** : Comment une expérience esthétique intersensorielle peut-elle contribuer à renouveler notre manière de réfléchir et de vivre une œuvre d'art ?

Ainsi, je propose dans le reste du texte une annotation succincte des lectures que j'ai effectuées et de la manière qu'elles pourraient être reliées aux notions d'intersubjectivité et d'assemblage. J'ai opté pour cette structure parce que la notion d'intersensorialité étant un néologisme, je crois que nous avons toujours réfléchi l'expérience artistique à travers le prisme de la multisensorialité, donc les affirmations sont majoritairement, d'une manière ou d'une autre, influencées par cette perspective. De plus, n'ayant que peu lu sur la théorie du son et ses influences conceptuelles lors de mon 1<sup>er</sup> cycle universitaire, j'ai décidé de m'y intéresser davantage avec cette recherche, notamment avec le texte de Michel Chion.

## Bibliographie annotée

**Schrimshaw, W. (2016). *Exit immersion. Sound Studies: An Interdisciplinary Journal*, 2(1), 155–170.**

Dans le cas de Schrimshaw, je ne m'étendrai pas énormément sur ce texte, car ma présentation orale a largement tenté de résumer sa pensée. Dans son texte, je crois que le lien le plus grand avec la notion d'intersensorialité serait lorsqu'il parle d'immanence, plus spécifiquement dans l'optique que l'expérience d'immanence ne viendrait pas d'un acteur extérieur, mais émanerait plutôt de l'intérieur de l'œuvre. De plus, le souhait de Schrimshaw d'élargir le potentiel conceptuel du son va dans cette même direction : cloîtrer le sonore dans la litanie a pour effet de restreindre le son à n'être que l'*alter ego* de l'image, alors qu'il pourrait y retrouver une agentivité renouvelée permettant une autonomie accrue et indépendante du visuel. Ainsi, le son n'étant pas uniquement ce que le visuel n'est pas, les arguments Schrimshaw nous permettent de dépasser les vieux carcans initialement utilisés pour se porter à la défense du sonore, mais qui aujourd'hui constituent une cage dorée beaucoup plus restrictive que libératrice.

Pour la notion d'assemblage, je crois que cette libération du contexte binaire entre rationnel et émotionnel permet au sonore un potentiel d'assemblage conceptuel qui lui offre beaucoup plus d'agentivité, donc beaucoup plus de potentiel à créer des assemblages significatifs et où le sonore pourrait être considéré comme plus qu'un simple écho insaisissable et irrationnel. D'ailleurs, c'est entre autres par cette libération que je peux moi-même utiliser le sonore dans une optique d'intersensorialité, car comme dans l'exemple d'interaction entre le son et l'image

exprimée plus tôt dans l'introduction, l'aspect sonore y est justement utilisé avec davantage de nuances et pas uniquement avec ses caractéristiques le condamnant à l'immersion.

**Chion, M. (1990). L'audio-vision : Son et image au cinéma. Paris, France : Nathan, 25-32.**

Suite à ma lecture de Chion, je réalise que la critique de Schrimshaw avait déjà été répondue 27 années avant son énonciation. De surcroît, je crois même qu'il dissout la critique du texte précédent à travers une proposition transversale : chez Chion, il n'y a dans le sonore aucune restriction ou enfermement dans une description litannique qui la restreindrait/condamnerait à l'immersion (critique de Schrimshaw). Celui-ci propose même déjà la solution à ce problème en parlant du rapport *ouïr/entendre* avec *voir/regarder*. De ce fait, nous pouvons comparer les deux sens (ou disciplines) sur un même pied d'égalité. De plus, Chion approche l'expérience du son par trois attitudes d'écoute différentes : l'écoute causale, l'écoute sémantique et l'écoute réduite. Brièvement, l'écoute causale nous permet d'utiliser le son pour nous informer sur une origine physique (une cause) qui lui est liée. Quant'à elle, l'écoute sémantique est plutôt liée au sens contextuel des sons en rapport à un code ou un langage. Pour finir, l'écoute réduite, elle-même introduite par Schafer, propose une attitude envers le son orientée envers l'expérience du son lui-même. C'est ce qui se rapproche d'une écoute du son pour sa propre spécificité. Ainsi, Chion argumente que l'ambiguïté expérientielle de cette attitude d'écoute ne proviendrait pas d'un acte volontaire de restreindre le son dans des qualités abstraites ; selon lui, la raison principale proviendrait plutôt d'un manque culturel de concepts, de critères et de langages adaptés à ce type d'écoute. Ainsi, ce serait donc une lacune culturelle qui nous serait moins naturelle et qui demande d'établir une habitude et une attitude d'écoute différente, décalée et plus active de ce que nous avons l'habitude de faire.

Dans un autre ordre d'idées, la pensée de Chion se base sur des fondements qui sont en harmonie avec la notion d'assemblage. Tout comme la théorie de l'assemblage, les types d'écoute de Chion sont des modes (ou états) de perception qui nous permettent de concevoir et d'articuler notre expérience du monde qui nous entoure. L'écoute causale et l'écoute sémantique sont deux attitudes qui impliquent intrinsèquement un acte d'assemblage en agençant un son avec son origine ; tant avec un objet ou une situation physique (causale) qu'avec un contexte ou un code spécifique (sémantique). Pour l'écoute réduite, j'ai l'impression qu'elle a plutôt été établie comme un terrain de jeu encore inexploré où l'existence de nouveaux concepts et de nouvelles manières de percevoir inciteront naturellement à une approche inspirée de l'assemblage.

En ce qui concerne la notion d'intersensorialité, je considère ce texte comme l'établissement d'un terreau fertile pour que ce néologisme puisse s'épanouir. Cependant, je ne vois pas de lien direct avec l'intersensorialité, mais je comprends que c'est plutôt une attitude de perception qui élargirait la manière d'approcher la notion de « *l'inter* ». Comme mentionné dans le texte, il est tout à fait possible d'approcher une expérience sensorielle avec plusieurs types d'écoute en parallèle (par exemple causale et sémantique à travers la transmission orale par les mots exprimés et le ton employé). Cependant, cela resterait dans le cadre de l'audible, donc d'un seul sens, alors que l'intersensoriel implique par définition plusieurs sens. Par contre, une autre partie de l'ouvrage aborde la notion d'audio-vision, alors peut-être qu'une lecture complète de cet ouvrage me permettrait de relier davantage cette proposition à ma question de recherche.

**Schafer, R. M. (1994). The soundscape: Our sonic environment and the tuning of the world.  
Rochester, VT : Destiny Books, 3–28.**

Cet ouvrage étant un jalon historique dans l'élargissement théorique du son ainsi que sa réception/expérience, j'ai senti un grand attrait à les découvrir. En résumé, Schafer propose plusieurs néologismes qui permettent d'approcher la pratique et la théorisation du médium sonore afin de le vivre autrement. Entre autres, il présente le terme « *soundscape* » en référence au « *landscape* », et entretient une relation semblable au sens qui lui est relié (le visuel et l'auditif) tout en marquant une différence :

*« There is nothing in sonography corresponding to the instantaneous impression which photography can create. With a camera it is possible to catch the salient features of a visual panorama to create an impression that is immediately evident. The microphone does not operate this way. It samples details. It gives the close-up but nothing corresponding to aerial photography. » (p.7)*

Ce constat me fascine énormément, car Schafer propose de nouvelles perspectives afin de comprendre notre relation au sonore. Premièrement, nos appareils d'enregistrement (entre le *photographique* et le *sonographique*) n'ont pas du tout les mêmes capacités, ce qui nous mène à une expérience sensorielle particulièrement distincte. Encore une fois, contrairement à ce qu'indiquerait Schrimshaw, Schafer met en relief que nous ne pouvons percevoir le sonore qu'à travers un assemblage de détails ; une mise en relation de sons précis. Ainsi, selon Schafer, le *photographique* (visuel) nous permettrait de saisir plus facilement les choses dans leur globalité,

en plus de nous permettre plus aisément une mise à distance du sujet et ainsi de faire émerger une « *impression* ».

Ainsi, je crois que la perspective proposée par un « *soundscape* » s'imbrique naturellement dans la philosophie de l'assemblage, car elle nous force à assembler ces fragments/détails sonores afin d'en créer un ensemble qui ne peut exister qu'à travers leur considération simultanée.

Une autre perspective de notre relation au sonore s'inscrit émerge dans un cadre d'analyse du son proposé par Schafer, soit les termes « *figure, ground & field* ». En résumé, il propose ces termes comme un cadre pour organiser notre expérience du son. Se basant sur les « *psychologues de la Gestalt* », la figure serait le sujet de notre attention, le « *ground* » serait le contexte dans lequel la figure se trouve et le « *field* » serait la posture phénoménologique de réception (la personne qui vit le son). J'y perçois aussi un autre lien avec l'assemblage, car pour Schafer il est clair que l'expérience du « *soundscape* » ne peut se vivre que par l'articulation de ces trois notions.

En ce qui concerne la notion d'intersensorialité, je crois que je trouverai davantage de liens concrets dans la troisième partie du livre (chapitres 8 à 13) dont je n'ai eu l'occasion de n'en lire que quelques pages pour l'instant. Cependant, dans l'introduction de son livre faisant référence la troisième partie, Schafer parle du phénomène où « *Hearing is a way of touching at a distance* », notamment grâce à la capacité du son d'engager le sens du toucher lorsqu'il produit de très basses fréquences. Ce simple constat ouvre pour ma recherche un champ de possibilité très intéressant qui me permettra de réfléchir le son comme pouvant potentiellement interagir non seulement avec le visuel, mais aussi avec le tactile.

**Dewey, J. (1934). Art as experience. New York, NY : Minton, Balch & Company. (ouvrage original)**

**Dewey, J. (2010). L'art comme expérience (J.-P. Cometti, C. Domino, F. Gaspari, C. Mari, N. Murzilli, C. Pichevin, J. Piwnica & G. A. Tiberghien, trad.). Gallimard. (ouvrage consulté) 19 – 44**

Étant un ouvrage historique et très reconnu, j'ai toujours été très curieux de plonger dans la philosophie de John Dewey. Après avoir lu le premier chapitre de « *art as experience* », je réalise que sa pensée est partiellement réminiscente de philosophies systémiques (qui tentent d'encapsuler/définir l'ensemble de l'existence en un seul schéma/système de pensée. Lors de ma lecture, j'y ai perçu quelques accointances avec la proposition de la théorie de l'assemblage, car Dewey parle de l'expérience comme étant dépendante de son environnement extérieur, mais que celui-ci agit selon un rythme/fluctuation constante entre tension et relâchement, équilibre et désordre, ce qui permet de vivre l'un grâce à l'existence de l'autre (s'étant produit dans le passé ou ayant le potentiel de se produire dans le futur). Ainsi, on pourrait potentiellement proposer ces états d'expérience comme des agencements temporaires articulés selon un ensemble de facteurs temporels (ce qui l'a précédé et qui le succédera), physiques (ce qui cohabite dans le même espace-temps) et émotionnels (ce qui est/a été/sera ressenti).

Pour ce qui est de la notion d'intersensorialité, j'y retrouve quelques pistes de réflexion, mais sans nécessairement toucher de manière directe à mon sujet, elle me permet tout de même de réfléchir ces concepts dans la perspective de ma recherche :

« La première remarque [au sujet de la place de l'esthétique dans l'expérience] est que l'existence se déroule dans un environnement ; pas seulement "dans" cet environnement, mais aussi à cause de lui, par le biais de ses interactions avec lui. » (p.34)

Dans la perspective de l'intersensorialité, j'y vois une considération philosophique qui permet à « l'inter » de se manifester en amont de notre réception sensorielle. Cette citation offre aussi un pouvoir d'agentivité à l'environnement qui peut se manifester et agir avant que le public ne le reçoive. Dewey en rajoute une autre couche lorsqu'il postule qu'il y aurait possiblement une interaction ; un *aller-retour* entre l'individu et son environnement.

De plus, cette citation vient aussi appuyer ma réponse à vos interrogations/commentaires sur ma proposition de recherche initiale au sujet de la perspective de Dewey sur la relation entre une expérience et son milieu. Lorsqu'une expérience numérique est proposée, j'en vois une médiation qui porte à une expérience virtuelle (tant esthétiquement que philosophiquement), car ces expériences affirment majoritairement une distance, voire un état d'étrangeté à notre environnement immédiat ; comme si ce vécu affirmait avec véhémence que les œuvres n'étaient pas de ce monde. Avec une expérience davantage ancrée dans le physique (plutôt que numérique), malgré que cela reste toujours (à une certaine mesure) une proposition d'intermédiaire, l'œuvre crée un genre de tension expérientielle qui nous force (en tant que public) à vivre l'expérience du présent de manière plus inévitable. Le fait de se projeter dans d'autres niveaux d'expérience plus abstraite de l'œuvre (par exemple à partir de dialogues, d'écrits ou de toute autre forme de narration audiovisuelle) n'entrave pas le fait que cette expérience reste en dialogue avec une expérience physique du présent, du *hic & nunc*, ce qui amplifie notre expérience globale de l'œuvre à chaque fois que nous effectuons cet aller-retour

(entre sensoriel et intellectuel). À mon avis, cette posture de création permet de concevoir des œuvres ayant un potentiel expérientiel exponentiel, car elle permet à la fois d'approcher l'œuvre de manière plus simple (expérience physique de l'œuvre), de proposer une médiation de l'œuvre beaucoup plus graduelle (car elle assume que le début de l'œuvre commence par son expérience sensorielle, pas uniquement son expérience intellectuelle et narrative) et elle ne demande aucun compromis sur la profondeur potentielle de l'expérience vécue (comme expliqué dans la phrase précédente).

Pour terminer, je constate ainsi que cette recherche est loin d'être conclue : chaque ouvrage que j'ai abordé ici ne fait que m'appeler à en lire plus ! Je reste avec la forte impression que je n'ai livré qu'une petite partie de mon analyse et réflexion sur ces textes alors que j'ai largement dépassé la limite de mots permise. Suite à ce travail, je suis aussi tenté de lire sur la notion du sublime, chose qui pourrait potentiellement bien se prêter à une expérience intersensorielle, où le sensoriel y est essentiel, mais n'incarne qu'une partie de l'expérience globale.

## **Annexe I – Proposition de recherche**

L'expérience physique du territoire, ici entendu comme un espace géographique, est au cœur de notre capacité à entrer en relation et à nous ouvrir à l'altérité, tant entre êtres humains qu'avec la nature. Dans un contexte où nos interactions avec ce territoire passent de plus en plus par un intermédiaire numérique, il en émerge un éloignement qui altère progressivement notre capacité à reconnaître la complexité des liens sensoriels, sociaux et environnementaux qui nous y rattachent. Un tel éloignement met en péril notre capacité à vivre une relation incarnée avec le territoire, car celle-ci se voit fragilisée lorsqu'elle est médiatisée, voire remplacée par la technologie. En effet, John Dewey rappelle que toute expérience sensorielle est inséparable du milieu où elle s'enracine, ce qui souligne la nécessité de repenser la perception en tant qu'entrelacement sensoriel sans intermédiaire.

C'est précisément ce type d'entrelacement dynamique entre les sens, que je qualifierais d'intersensorialité, qui ouvre tout un champ d'expérimentation, surtout lorsqu'il s'agit de matérialiser l'expérience subjective d'une personne en relation intime avec le territoire.

**Question de recherche globale** : Comment une expérience esthétique intersensorielle peut-elle contribuer à renouveler notre compréhension du territoire vécu ?

Si la modernité a souvent fragmenté les sens en catégories distinctes, les pratiques artistiques contemporaines tendent au contraire à rétablir un continuum sensoriel où la perception devient une articulation, un assemblage de ces sens.

Ma recherche en maîtrise s'ancre globalement dans une expérience de l'altérité, donc à travers l'expérience subjective d'autrui. Pour le cours, je vais laisser de côté l'expérience phénoménologique et affective du territoire ainsi que la notion de transmission de la subjectivité humaine à travers une expérience artistique pour me pencher uniquement sur la notion générative d'une expérience intersensorielle par une œuvre d'art.

Ainsi, cette recherche explorera comment la perception peut être envisagée comme un assemblage d'expériences sensorielles interdépendantes ayant le potentiel de générer de nouvelles formes de contemplation et de relation au monde à travers l'art contemporain.

Pour cela, je vais aborder (sans m'y limiter) au travail de :

Annea Lockwood

Guido Van Der Werve

James Turrell

Janet Cardiff

Olafur Eliasson

De plus, voici les textes préliminaires que j'ai rassemblés pour la recherche de ce cours :

Chion, M. (1990). L'audio-vision : Son et image au cinéma. Paris, France : Nathan.

Dewey, J. (1934). Art as experience. New York, NY: Minton, Balch & Company.

Haraway, D. J. (1988). Situated knowledges: The science question in feminism and the privilege of partial perspective. *Feminist Studies*, 14(3), 575–599. <https://doi.org/10.2307/3178066>

Howes, D. (2014). *Ways of sensing: Understanding the senses in society*. New York: Routledge.

LaBelle, B. (2006). *Background noise: Perspectives on sound art*. New York, NY: Continuum.

Marks, L. U. (2000). *The skin of the film: Intercultural cinema, embodiment, and the senses*.

Durham, NC: Duke University Press.

Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris, France: Gallimard.

Schrimshaw, W. (2017). *Immanence and immersion: On the acoustic condition in contemporary art*. London, UK: Bloomsbury Academic.

Schafer, R. M. (1994). *The soundscape: Our sonic environment and the tuning of the world*.

Rochester, VT: Destiny Books.