

Arts visuels et musique en contrepoint Visual Arts and Music in Counterpoint

Louise Déry

Number 81, Spring 2014

Avoir 30 ans
Being Thirty

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/71652ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les éditions esse

ISSN

0831-859X (print)
1929-3577 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Déry, L. (2014). Arts visuels et musique en contrepoint / Visual Arts and Music in Counterpoint. *esse arts + opinions*, (81), 96–107.

Droits d'auteur © Louise Déry, 2014

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

Arts visuels et musique en contrepoint

Louise Déry

Visual Arts and Music in Counterpoint

Rotterdam, 2 juin 2012. Une baleine se promène depuis quelques jours dans le labyrinthe portuaire. Des regards curieux, attentifs et incertains l'observent. Que fait-elle là? Est-elle égarée, apeurée, amusée? Non.ensorcelée. Car dans un vieux hangar à sous-marins de ce port gigantesque, Sarkis est en train d'installer une œuvre emblématique de l'ensemble de son travail, *Ballads* (2012), ayant pour cœur *Litany for the Whale*, de John Cage¹.

1. Sarkis, *Ballads*, Submarine Wharf, du 2 juin au 30 septembre 2012. Le Museum Boijmans Van Beuningen exposait en même temps une œuvre de Sarkis qui réunissait 96 aquarelles interprétant la partition du *Ryoanji* de Cage.

Rotterdam, June 2, 2012: For the past few days, observed attentively by puzzled onlookers, a whale has been swimming around the huge maze of the harbour. What is it doing here? Is it off course, frightened, amused? No. It is enthralled, for in an old submarine hangar, Sarkis has installed a work that is emblematic of his entire oeuvre: *Ballads* (2012), the core of which is John Cage's *Litany for the Whale*.¹

1. *Ballads* was at Submarine Wharf from June 2 to September 30, 2012. At the same time, another work by Sarkis consisting of ninety-six watercolours interpreting Cage's *Ryoanji* was on display at the Museum Boijmans Van Beuningen.



Sarkis, *Ballads*,
vue d'installation | installation view, Submarine Wharf, Rotterdam, 2012.
© Sarkis / SODRAC (2014)
Photo: Wayne Cullen
permission de l'artiste | courtesy of the artist



Sarkis, *Ballads*,
vue d'installation | installation view, Submarine Wharf, Rotterdam, 2012.
© Sarkis / SODRAC (2014)
Photo: Wayne Cullen
permission de l'artiste | courtesy of the artist

Cette légendaire musique n'est pas destinée à être interprétée comme le veut la partition de 1980, établie autour d'un récitatif et de trente-deux réponses chantées par deux voix égales. Suivant la volonté de Sarkis, elle est transposée et jouée sur un clavier complexe par un carillonneur qui fait vibrer un ensemble de quarante-trois cloches de bronze réparties sur une immense structure de bois circulaire, à dix-huit mètres du sol.

Inspirée, dans son élancement gothique et sa dimension sacrée, des tableaux représentant ces églises du dix-septième siècle peints par Pieter Saenredam, l'installation de Sarkis est réalisée dans le cadre d'un partenariat entre le Port de Rotterdam et le Museum Boijmans Van Beuningen pour la revitalisation du Submarine Wharf². Dans ce lieu industriel que l'artiste transforme en un espace de recueillement, une respiration, née de la musique qui se diffuse dans toute l'architecture, se propage, pourrions-nous croire, dans les profondeurs de la mer aux abords de la ville. Pour Sarkis, la présence d'une baleine errante n'est pas fortuite³. Elle porte avec elle l'esprit de John Cage, alors que *Ballads*, en train de voir le jour, porte son empreinte sonore. La démarche de Sarkis provoque ainsi non seulement la rencontre inattendue des baleines et des sous-marins, de l'eau et de l'air, mais également celle de la noirceur des profondeurs marines et de la lumière des fenêtres du hangar, que l'artiste habille de couleur, comme des vitraux. L'artiste multiplie les alliances entre le passé et le présent, entre la guerre qui a tant marqué la ville et cette nouvelle harmonie qui se joue entre les arts visuels et la musique.

Il y aurait une multitude d'autres aspects de cette œuvre fabuleuse à révéler, entre autres le fait qu'elle incarne la dimension mémorielle de la souffrance et la tâche nécessaire de créer de l'harmonie. Le travail de Sarkis est intensément porté par la musique de grands compositeurs et interprètes tels que Jean-Sébastien Bach, John Cage, Dimitri Yanov-Yanovsky, Giya Kancheli et Morton Feldman⁴. Dès que j'ai reçu l'invitation de *esse* pour ce numéro du trentième anniversaire, j'ai pensé aux œuvres de Sarkis, et j'ai souhaité considérer le phénomène si fertile de ces nombreuses pratiques artistiques investies par la musique. Il s'agit selon moi d'une tendance puissante dans la pratique des arts visuels des dernières années.

Ce n'est vraiment pas un phénomène récent, la jonction de la musique et des arts visuels ayant pratiquement toujours eu cours. Depuis le début du vingtième siècle, surtout, de multiples artistes en ont fait l'expérience et une pléiade de penseurs, tel le philosophe Adorno⁵, se sont intéressés de près à la rencontre des arts, avec pour résultat de faire résonner cette incontournable oscillation entre le propre de chacun et l'effrangement de leurs frontières quand ils s'effleurent. Tant les arts visuels que la musique ont connu cette riche dérive qui naît de leur croisement et qui appelle autrement la question de l'écoute et du regard. Dans l'audition et la vision, dans ce qui relève de l'entendement et de la perception – ou encore de la compréhension et de l'intelligible –, quelque chose surgit de cette impressionnante convergence explorée par les Sarkis, Michael Snow, Stan Douglas, Allora et Calzadilla ou encore Patrick Bernatchez, pour ne m'en tenir qu'à ceux-ci⁶. Ils ont tous réalisé des œuvres majeures intégrant la musique, qu'ils n'ont pas considérée comme un langage destiné à traduire ou à interpréter le visuel, ou comme la transposition de possibles équivalences formelles, structurales ou rythmiques. Ils s'en sont approchés en empruntant des chemins très différents, mais – et c'est là un trait qui me semble particulièrement significatif – ils l'ont tous traitée comme une substance malléable, un matériau sculptural modelé dans le contexte du performatif, une matière anthropologique capable de recevoir l'empreinte du visuel et de concourir à la mise en œuvre de la pensée.

This legendary music, dating from 1980, was not rendered according to the score's instructions, which call for a repeated recitation followed by thirty-two responses sung in alternation by two equal voices. Instead, Sarkis had it played by a carillonneur on a complex keyboard that rang a carillon of forty-three bronze bells set in a colossal circular wooden structure rising eighteen metres above the ground.

The installation—its gothic upward thrust and sacred dimension inspired by Pieter Saenredam's seventeenth-century paintings of churches—was part of a project undertaken jointly by the Port of Rotterdam and the Museum Boijmans Van Beuningen to revitalize Submarine Wharf.² Transformed by the artist into a space of contemplation, this industrial building resounded with music to produce a kind of respiration that we might well believe spread into the depths of the sea around the city. Sarkis felt that the presence of a wandering whale was no mere coincidence.³ It carried with it the spirit of John Cage, while *Ballads*, a work in progress when the whale arrived, bore Cage's aural signature. Sarkis's creative activity brought about not only the unexpected meeting of whales and submarines, water and air, but also of the darkness of the sea's depths and the light of the hangar's windows, which the artist arrayed with colour, like stained glass. Many were the interconnections established by the artist between past and present, and between the war, which left its mark on this city, and a new harmony involving the visual arts and music.

A host of other aspects of this fabulous work merit discussion, among them the fact that it embodied the memorial dimension of suffering and the effort required to create harmony. Sarkis's production is permeated by the music of great performers and composers, such as Johann Sebastian Bach, John Cage, Dimitri Yanov-Yanovsky, Giya Kancheli, and Morton Feldman.⁴ When asked to contribute to this thirtieth-anniversary issue of *esse*, I immediately thought of Sarkis and wanted to consider the fertile phenomenon of the many current art practices pervaded by music. I believe this has become a vital trend in the visual arts over the past few years.

It is not really a recent phenomenon. The joining of music and the visual arts has nearly always been common. Especially since the early twentieth century, many artists have experimented in this area, and a myriad of thinkers, such as philosopher Theodor Adorno,⁵ have taken a keen interest in the encounter of the arts. As a result, an unmistakable resonance hovers between the characteristics specific to each, their boundaries fraying as they rub against one another. The visual arts and music have both undergone an enriching shift that ensues from their cross-fertilization and invokes listening and looking in a different way. In hearing and vision, in what has to do with understanding and perception (or comprehension and intelligibility), something springs forth from this impressive convergence explored by artists such as Sarkis, Michael Snow, Stan Douglas, the duo Allora and Calzadilla, and Patrick Bernatchez, to name only a few.⁶ They have all created major works that incorporate music, which they regard neither as a language for translating or interpreting the visual, nor as the transposition of possible formal, structural, and rhythmic equivalences. They approach the question by way of different paths, but—and this strikes me as particularly significant—they all treat music as a malleable substance, a sculptural material modelled in a performative context, an anthropological material that can absorb the imprint of the visual and stimulate thought.

The most musically inclined of these artists is incontestably Michael Snow, whose visual art practice merges with the music that he improvises, composes, and "sculpts." A blues and jazz pianist, brilliant improviser, and

2. L'entrepôt, construit en 1937, se compare en dimensions avec le Turbine Hall de la Tate Modern de Londres.

3. Louise Déry, entrevue avec Sarkis, Paris, 19 septembre 2012.

4. Voir Louise Déry, *Sarkis, 2600 ans après 10 minutes 44 secondes*, Montréal, Galerie de l'UQAM, 2004, 148 p.

5. Voir la conférence de Theodor W. Adorno, *L'art et les arts*, Paris, Desclée de Brouwer, 2002, 138 p.

6. Il y aurait bien sûr les Anri Sala, Philippe Parreno, Ragnar Kjartansson, etc.

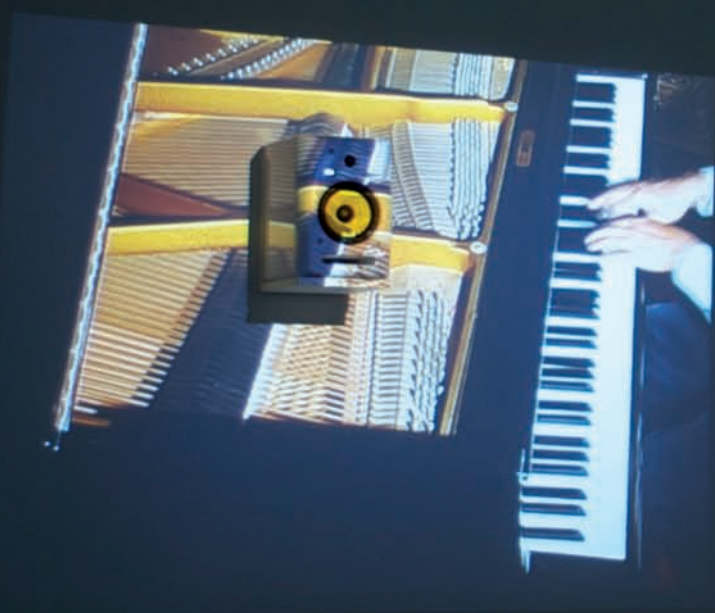
2. Submarine Wharf, built in 1937, is comparable in size to the Turbine Hall at the Tate Modern, London.

3. Sarkis in conversation with the author, Paris, September 19, 2012.

4. See Louise Déry, *Sarkis, 2600 ans après 10 minutes 44 secondes* (Montreal: Galerie de l'UQAM, 2004), text in French and English.

5. See Theodor W. Adorno, *Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei. Die Kunst und die Künste* (Berlin: Akademie der Künste, 1967).

6. And, of course, Anri Sala, Philippe Parreno, Ragnar Kjartansson, and others.



Michael Snow, *Piano Sculpture*,
vue d'installation | installation view, Galerie de l'UQAM, Montréal, 2009.
Photo: L.-P. Côté, © Michael Snow
permission de | courtesy of Galerie de l'UQAM, Montréal





Stan Douglas, *Luanda-Kinshasa*,
captures vidéo | videostills, 2014.
Photos: permission de | courtesy of the artist
& David Zwirner, New York

prolific composer, he promotes experimental music produced in a context of free and spontaneous improvisation. As he wrote in 1967, “I am not a professional. My paintings are done by a filmmaker, sculpture by a musician, films by a painter, music by a filmmaker, paintings by a sculptor, sculpture by a filmmaker, films by a musician, music by a sculptor... sometimes they all work together. Also, many of my paintings have been done by a painter, sculpture by a sculptor, films by a filmmaker, music by a musician.”⁷ His wish is to orchestrate mediums all of which have specific traits, and to develop variations on themes that fall within a continuous movement in his approach as a whole.

Snow’s *Piano Sculpture* (2009), a pivotal work, consists of four videos projected on the wall showing the artist’s hands as he improvises at the piano—four solos meant to be presented simultaneously. The projections seem identical but they are not, any more than is the music that goes along with them—a set of subtle piano variations featuring the glissandi and tone clusters characteristic of the artist’s aural experiments. It is, as Snow puts it, a “handmade” work,⁸ sculpted in the musical material itself, exploiting the possibilities of the instrument and the movement of the hands over the keys to produce a quartet of high-energy sounds. By including loudspeakers in the image of each projection, the artist creates a kind of bas-relief that induces us to stop and take in the unique musical identity of each element. In so doing, we move around the sculpture and experience its three-dimensional reality as both an audible shape and an aural sight. *Piano Sculpture* acts doubly on us: it attracts both ear and eye; its fourfold projection both resonates and illustrates.

In his most recent film, *Luanda-Kinshasa* (2013), Stan Douglas masterfully deploys the poetical and political force of jazz by revisiting the history of a legendary midtown Manhattan recording studio. Nicknamed “the Church,” Columbia’s studio on 30th Street (no longer standing) was where countless musicians recorded famous albums over a period of three decades, including Glenn Gould (*Bach: The Goldberg Variations*, 1955), Miles Davis (*Kind of Blue*, 1959), Vladimir Horowitz (*Complete Masterworks Recordings*, 1962–73), Bob Dylan (*Highway 61 Revisited*, 1965), and Pink Floyd (*The Wall*, 1979). Re-creating the studio in a deconsecrated church in Brooklyn, Douglas stages a fictional jam session in the spirit of the 1970s. A dozen professional musicians improvise on sax, trumpet, drums, and guitar to paint a rich musical fresco that combines powerfully magnetic ethnic and stylistic influences.

The musicians concentrate on their work in a setting that seems frozen in time, in which friends, journalists, and sound technicians bustle or linger quite naturally. The visual representation focuses on the musical experience itself and lasts more than six hours. The film that we watch and that makes us witnesses to the performance is at once an improvisation that produces musical material, a recording session that establishes the enduring character of the work, a method of sampling and editing (musical motifs are reinitialized and fragments of the session are looped), and documentation ensuring the archival value of the performance.

Douglas’s power of evocation is embodied in the smallest details, with indications of the period such as posters and newspapers, cigarette and coffee brands, the musicians’ clothes, and various props that conjure up a vision of the Vietnam War era. These visual elements are woven into the musical fabric like a counterpoint. They transfer the meaning from the external world to the shared intimacy of music. The title, *Luanda-Kinshasa*, signals the film’s affiliation with the African origin of jazz. Improvisation as a means of giving birth and life to musical material is its basis; it guarantees freedom. The artist openly acknowledges this work’s debt to Jean-Luc Godard’s *Sympathy for the Devil* (1968), in which the Rolling Stones record a song with that title for their album *Beggars Banquet*. Godard shows the rock

7. Michael Snow in *Statements/18 Canadian Artists*, exhibition catalogue (Regina: Norman Mackenzie Art Gallery, 1967), unpaginated; reprinted in *The Collected Writings of Michael Snow* (Waterloo, Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 1994), 26.

8. See Louise Déry, *Solo Snow: Œuvres de/Works of Michael Snow* (Tourcoing: Le Fresnoy, Studio national des arts contemporains; Montreal: Galerie de l’UQAM, 2011), 60.

Le plus musicien d'entre eux est sans conteste Michael Snow, qui fusionne à sa pratique d'artiste visuel la musique qu'il improvise, compose et « sculpte ». Pianiste de blues et de jazz, brillant improvisateur et compositeur fécond, il est adepte de la musique expérimentale produite dans un contexte d'improvisation libre et spontanée. Comme il l'écrivait en 1967, « je ne suis pas un artiste professionnel. [...] Mes peintures sont faites par un cinéaste, mes sculptures par un musicien, mes films par un peintre, ma musique par un cinéaste, mes peintures par un sculpteur, mes sculptures par un cinéaste, mes films par un musicien, ma musique par un sculpteur... qui parfois travaillent tous ensemble. En outre, mes peintures ont été en grand nombre faites par un peintre, mes sculptures par un sculpteur, mes films par un cinéaste, et ma musique elle, par un musicien⁷. » Il démontre, de fait, une volonté d'orchestration de médiums ayant tous des traits spécifiques, et un travail de variation sur des thèmes qui trouvent à s'inscrire en un mouvement continu dans l'ensemble de sa démarche.

Piano Sculpture (2009) est une œuvre phare de Snow. Elle comprend, projetées sur les murs, quatre vidéos montrant l'artiste en train d'improviser au piano autant de solos destinés à être présentés simultanément. Les projections semblent identiques, mais ne le sont pas, pas plus d'ailleurs que la musique qui les accompagne et qui consiste en un jeu de variations pianistiques subtiles mettant en relief les *glissandos* (glissements des doigts sur le clavier) et les effets d'accumulation propres aux expérimentations sonores de l'artiste. Il s'agit, comme le dit Snow, d'une œuvre « faite à la main⁸ », sculptée dans le matériau même de la musique, avec les possibilités caractéristiques de l'instrument et les mouvements des mains qui s'agitent sur le clavier pour produire un énergique quatuor sonore. En intégrant les haut-parleurs dans l'image de chaque projection, l'artiste crée en quelque sorte des bas-reliefs devant lesquels nous nous arrêtons pour percevoir l'identité musicale singulière de chaque élément. Ce faisant, nous tournons véritablement autour de la sculpture et nous expérimentons sa réalité tridimensionnelle autant comme forme audible que comme vision sonore. *Piano sculpture* agit doublement sur nous : l'œuvre attire l'oreille et le regard, est à la fois mise en résonance et mise en évidence du quatuor.

Dans son plus récent film, *Luanda-Kinshasa* (2013), Stan Douglas déploie de manière magistrale la force poétique et politique de la musique de jazz. Il revisite l'histoire du studio Columbia de la 30^e rue, à New York, familièrement appelé « the Church » et devenu légendaire par la cohorte de musiciens qui y ont enregistré de célèbres albums pendant trois décennies. Reconstituant le studio de l'église aujourd'hui détruite où ont défilé les Glenn Gould (*Bach: The Goldberg Variations*, 1955), Miles Davis (*Kind of Blue*, 1959), Vladimir Horowitz (*Complete Masterworks Recordings*, 1962-1973), Bob Dylan (*Highway 61 Revisited*, 1965), Pink Floyd (*The Wall*, 1979) et tant d'autres, Douglas se livre à une évocation fictive d'un enregistrement caractéristique de l'esprit musical des années 1970. Il met en scène, dans une autre église désaffectée de Brooklyn, une dizaine de musiciens professionnels en train d'improviser, au saxophone et à la trompette, aux percussions et à la guitare, brossant une riche fresque musicale où fusionnent des influences ethniques et stylistiques au fort pouvoir magnétique.

Nous voyons les musiciens, concentrés, travailler dans un décor qui semble figé dans le temps et où s'activent et s'attardent tout naturellement des amis, des journalistes, des preneurs de son, etc. La représentation visuelle reste au plus près de l'expérience musicale et le film se déroule sur plus de six heures. L'œuvre que nous regardons et qui fait de nous des témoins de la performance évolue à la fois comme

group rehearsing and recording take after take of a song that would become emblematic, alternating with scenes that convey the mood of the times and reinforce the song's revolutionary, symbolic, and satanic dimension.

Rooted in conceptual art and open to politics and subversion, the approach of Jennifer Allora and Guillermo Calzadilla examines the role of music in social organizations and analyzes its perceptible dimension in the relationship between human beings and the living world. The artists probe links between militarism and music, for example, in a work that diverts the use of bagpipes—the only musical instrument, as they like to recall, that is considered a weapon of war.⁹ In their films of an anthropological bent, visual process and musical material are subjected to concepts that grow out of painstaking historical and scientific research. For the 2012 Festival d'Automne in Paris, they explored the collection of the National Museum of Natural History and came upon the unusual case of Hans and Parkie, two elephants confiscated as war trophies and given to the museum in 1798. That year, some musicians organized a concert in the museum during which an experiment was conducted to investigate the effect of music on animals. The film *Apotomē* (2013) is based on this experiment, which Allora and Calzadilla have in a way re-enacted by putting together a concert with a repertoire from that time.¹⁰ They asked Tim Storms, who has the lowest-pitched voice in the world, to sing these pieces in the presence of Hans's and Parkie's skeletons, which are housed at the museum. Watching the film is quite disturbing. The singer's unusual range, reaching eight octaves below the lowest G on the piano, defies human hearing, which cannot detect such low frequencies—only animals the size of elephants can. Listening to *Apotomē* dislodges the order of our perceptions and makes us realize how our experience of sonorous harmonies is subordinate to biological and cultural givens.

Like a number of other artists, Allora and Calzadilla alter the form and function of musical instruments and reserve an important role for performativity. For the duo's *Stop, Repair, Prepare: Variations on "Ode to Joy" for a Prepared Piano* (2008), a circular hole was cut in the soundboard of a grand piano, through which the player slips to play Beethoven's "Ode to Joy" from behind the keyboard. In the music-based series *Lost in Time*, Patrick Bernatchez, another heir of John Cage, also uses a prepared piano to produce an object for performance purposes: *Goldberg Experienced Ghosts Chorus* (ongoing since 2010). As a functional sculpture, the piano has undergone (and is destined still to undergo) physical alterations during the recording of Bach's *Goldberg Variations* in Berlin by the New York pianist David Kaplan. For the vinyl recording of this sound work, *Goldberg Experienced, 01 Berlin Session* (2010–11), Bernatchez prepared the instrument thirty different ways, corresponding to the number of variations composed by Bach. Each preparation produced a sonority eroded by the contrivances placed on the instrument's keyboard and soundboard. Unhinged, dislocated, thrown out of whack, the music creates a sound-space that sets up an intriguing potential for listening through still-recognizable fragments.

The film *180°* (2011) illustrates the extent of the liberties that Bernatchez takes in exploring the malleability of music. In the ten-minute short, filmed in a concert hall in Montreal, David Kaplan performs Guillaume Lekeu's *Piano Sonata*. The score, each page of which has been rewritten backwards, together with the pianist and his instrument, suspended upside down above the stage, reveal an unaccustomed facet of the music, a sort of underside made manifest by the aural and visual incongruity of the altered sonata and the way the pianist is harnessed. The strange dissonance of the reversed music is echoed by the equally strange position of the pianist, who must strike the piano keys against the force of gravity, as the camera shows in a dizzyingly inverted image. And there we are, transported to the concert hall, riveted by an uncanny experience of both space and listening. With the same Lekeu sonata, Bernatchez also

7. Extrait de *18 Canadian Artists*, Regina, Mackenzie Art Gallery, 1967, n. p., traduit en français dans *Michael Snow*, Paris, Musée National d'Art Moderne, 1979. Paru ensuite dans *The Collected Writings of Michael Snow / The Michael Snow Project*, Waterloo (Ontario, Canada), Wilfrid Laurier University Press, 1994, p. 26.

8. Voir Louise Déry, *Solo Snow. Œuvres de / Works of Michael Snow*, Tourcoing, Le Fresnoy, Studio national des arts contemporains, et Montréal, Galerie de l'UQAM, 2011, p. 60.

9. *There's More than One Way to Skin a Sheep*, 2007, vidéo avec soundtrack, 6:40. Bagpipes were banned as a weapon in Scotland after the Battle of Culloden in 1746.

10. Gluck's *Iphigénie en Tauride* (1779), for example.



Patrick Bernatchez, *180°*, de l'ensemble *Lost in Time*, 2011.

Photo: David Jacques, Galerie de l'UQAM
permission de l'artiste | courtesy of the artist

exercice d'improvisation produisant le matériau musical, comme séance d'enregistrement établissant le caractère pérenne de l'œuvre, comme méthode d'échantillonnage et de montage, alors que les motifs musicaux sont relancés et les fragments de la répétition, repris en boucle, et comme travail de documentation assurant la valeur d'archive de la prestation.

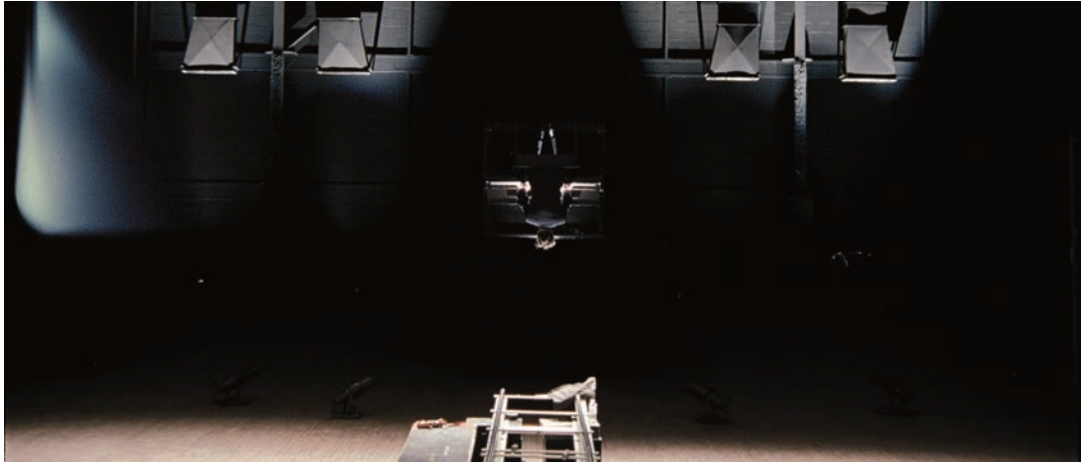
Toute la puissance d'évocation de Douglas s'y trouve incarnée jusque dans les plus petits détails, avec des indices de l'époque tels que les affiches et les pages de journaux que l'on y aperçoit, les marques de tabac et de café, les vêtements que portent les musiciens et les accessoires divers qui campent une certaine vision des années témoins de la guerre du Vietnam. Ces éléments visuels sont insérés dans le matériau musical à la manière d'un contrepoint. Ils font transiter le sens entre le monde externe et l'intimité partagée de la musique. Par son titre, *Luanda-Kinshasa* marque sa filiation avec les origines africaines du jazz. L'improvisation, comme moyen de faire naître et vivre le matériau musical, en est le fondement; elle est garante de la liberté. De l'aveu de l'artiste, cette œuvre tire son inspiration du film de Jean-Luc Godard *Sympathy for the Devil* (1968), qui montre les Rolling Stones en séance d'enregistrement de la chanson du même titre pour leur album *Beggars Banquet*. On y voit évoluer les membres du groupe en train de répéter et de créer, au fil des multiples reprises, une chanson qui deviendra emblématique, pendant que des extraits visuels du contexte de l'époque doublent sa dimension révolutionnaire, symbolique, satanique.

made the recording *Piano orbital* (2011), which includes four versions of the work: a performance of the original plus three variations, with the score rotated at an angle of 90, 180, and 270 degrees, respectively.¹¹

A process of transitivity is afoot with Bernatchez, as well as Sarkis, Snow, Douglas, and Allora and Calzadilla, all presented here as artists who explore the transitional space between the visual and the musical. This observation seems to suggest that time is a key to what we might also view as an effect of reversibility. In bringing acoustic and visual phenomena into contact, what comes into play in duration (listening) is heightened by what is revealed in the instant (looking). Visual form and aural echo produce a resonance that creates new tension and awakens new attention.

[Translated from the French by Donald Pistoiesi]

11. See Mélanie Boucher, *Patrick Bernatchez: Lost in Time* (Montreal: Galerie de l'UQAM, 2012).



Patrick Bernatchez, 180°, de l'ensemble *Lost in Time*, 2011.
Photos: © Patrick Bernatchez
permission de l'artiste | courtesy of the artist

La démarche de Jennifer Allora et Guillermo Calzadilla, ancrée dans l'art conceptuel et ouverte sur des dimensions politiques et subversives, examine le rôle de la musique dans les organisations sociales et analyse sa dimension sensible dans la relation entre les hommes et le monde vivant. Ils ont notamment ausculté les liens entre le militarisme et la musique en réalisant, par exemple, une œuvre qui détourne l'utilisation de la cornemuse écossaise, dont ils aiment rappeler qu'elle est le seul instrument reconnu comme arme de guerre⁹. Dans leurs œuvres filmiques à saveur anthropologique, le procédé visuel et le matériau musical sont soumis à des concepts qui résultent de patientes investigations historiques et scientifiques. Pour le Festival d'Automne à Paris (2012), ils ont exploré les collections du Muséum national d'Histoire naturelle et découvert le cas exceptionnel de Hans et Parkie, deux éléphants entrés dans les collections comme prises de guerre en 1798. Cette même année, dans le cadre d'un concert organisé par des musiciens, une expérience était menée au Muséum afin d'explorer les effets de la musique sur les animaux. Le film *Apotomē* (2013) est fondé sur cette expérience. Allora et Calzadilla l'ont en quelque sorte reconduite en préparant un concert à partir de pièces musicales de la même époque¹⁰; ils ont demandé à Tim Storms, l'homme reconnu pour avoir la voix la plus grave au monde, de les chanter en présence des squelettes de Hans et Parkie, conservés au Muséum. Le visionnement de ce film est très troublant. La tessiture inhabituelle de la voix du chanteur, qui atteint huit octaves en dessous du *sol* le plus grave au piano, met à l'épreuve l'ouïe humaine, incapable de saisir des fréquences aussi basses, que seuls les animaux de la taille des éléphants peuvent entendre. L'écoute d'*Apotomē* déplace l'ordre de nos perceptions et nous fait constater combien notre expérience de l'harmonie sonore est subordonnée à des acquis biologiques et culturels.

Dans le travail de nombre d'artistes tels qu'Allora et Calzadilla, l'instrument de musique est modifié dans son fonctionnement et sa forme, et le performatif occupe une place importante. C'est le cas de *Stop, Repair, Prepare: Variations on 'Ode to Joy' for a Prepared Piano* (2008), où la table d'harmonie d'un piano à queue est percée d'une ouverture circulaire par laquelle le musicien peut se glisser pour jouer, à l'opposé du clavier, l'*Hymne à la joie* de Beethoven. Il en va de même chez Patrick Bernatchez, autre héritier de John Cage, dont le corpus *Lost in Time* est tributaire de la musique, avec notamment l'utilisation d'un piano modifié pour produire un objet au destin performatif: le *Goldberg Experienced Ghosts Chorus* (depuis 2010). En tant que sculpture fonctionnelle, le piano y a subi (et est appelé à connaître encore) des modifications physiques lors de l'enregistrement à Berlin des *Variations Goldberg* de Jean-Sébastien Bach, avec le pianiste new-yorkais David Kaplan. Pour réaliser l'album de cette œuvre sonore intitulée *Goldberg Experienced, 01 Berlin Session* (2010-2011), Bernatchez a modifié l'instrument trente fois, en concordance avec les trente variations écrites par Bach. Chacune d'elles présente une sonorité érodée par les obstacles placés sur le clavier ou sur la table d'harmonie de l'instrument. La musique est détraquée, disloquée, désaxée. Elle offre un espace sonore qui relance, à travers des fragments pourtant reconnaissables, un intrigant potentiel d'écoute.

Le film *180°* (2011) illustre l'étendue des libertés que se donne Bernatchez pour explorer la malléabilité de la musique. Dans ce court métrage de dix minutes tourné dans une salle de concert de Montréal, la *Sonate pour piano* de Guillaume Lekeu est interprétée par David Kaplan. Tant la partition, réécrite à l'envers – les notes sont jouées de la fin de chaque page jusqu'au début –, que le pianiste et son instrument, suspendus dans le vide au-dessus de la scène en position renversée, dévoilent une face inédite de la musique, une sorte d'envers manifesté par l'incongruité sonore et visuelle de la sonate modifiée et du musicien palanté de la sorte. À la curieuse dissonance de la musique ainsi réécrite



Jennifer Allora et Guillermo Calzadilla, *Apotomē*,
captures vidéo | videostills, 2013.
Photos: permission de | courtesy of the artists
& Galerie Chantal Crousel, Paris

9. Il s'agit de l'œuvre *There's More Than One Way to Skin a Sheep*, 2007, vidéo, son, 6 min 40 s. Rappelons que la cornemuse fut classée « arme interdite » en 1746, après la bataille de Culloden, en Écosse.

10. Par exemple, *Iphigénie en Tauride*, de Gluck (1779).



Jennifer Allora et Guillermo Calzadilla, *Apotomé*,
vue d'exposition | exhibition view, Galerie Chantal Crousel, Paris, 2013.
Photo: © Marc Damage
permission de | courtesy of the artists & Galerie Chantal Crousel, Paris

fait écho la non moins étrange posture du pianiste, qui doit enfoncer les notes du clavier à l'encontre de la gravité, ce que la caméra dévoile dans un vertigineux retournement de l'image. Nous voilà transportés dans la salle de concert, figés tout autant dans une expérience inédite de l'espace que dans une écoute insolite de la musique. Bernatchez a aussi réalisé, avec cette même sonate de Lekeu, le disque *Piano orbital* (2011), qui comprend quatre variations de l'œuvre : à l'interprétation de la musique originale s'ajoutent trois exécutions de la partition modifiée, celle-ci ayant été tournée et retranscrite à 90, à 180 et à 270 degrés¹¹.

Un procédé de transitivité est en cause chez Bernatchez comme chez Sarkis, Snow, Douglas et le duo Allora et Calzadilla, tous présentés ici comme des artistes explorateurs de l'espace transitoire entre le visuel et le musical. Cette observation semble suggérer que le temps est une clé de ce que l'on peut également voir comme un effet de réversibilité. En mettant en contact les phénomènes acoustiques et visuels, ce qui s'installe dans la durée (l'écoute) est enrichi de ce qui relève de l'immédiateté (le regard). Ainsi, forme visuelle et écho sonore produisent, dans les œuvres, une résonance qui crée une nouvelle tension, éveille une nouvelle attention.

11. Voir Mélanie Boucher, *Patrick Bernatchez. Lost in Time*, Montréal, Galerie de l'UQAM, 2012, 128 p.

Louise Déry détient un Ph. D. en histoire de l'art et dirige la Galerie de l'UQAM à Montréal. Elle a été commissaire de nombreuses expositions (Dominique Blain, Raphaëlle de Groot, Nancy Spero, David Altmejd, Michael Snow, Daniel Buren, Giuseppe Penone, Shary Boyle et Sarkis) en France, en Belgique, en Espagne, en Turquie, aux États-Unis et en Asie. Elle a été commissaire du Canada à la Biennale de Venise en 2007 (David Altmejd).

Louise Déry holds a PhD in art history and heads the Galerie de l'UQAM in Montréal. She has curated many exhibitions (Dominique Blain, Raphaëlle de Groot, Nancy Spero, David Altmejd, Michael Snow, Daniel Buren, Giuseppe Penone, Shary Boyle, and Sarkis) in France, Belgium, Spain, Turkey, the United States, and Asia. She was the curator for the Canadian Pavilion at the Venice Biennale in 2007 (David Altmejd).