

Musique et sculpture

Pierre Bertrand

De la modernité au modernisme

From Modernity to Modernism

Number 25, Fall 1993

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/10125ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Bertrand, P. (1993). Review of [Musique et sculpture]. *Espace Sculpture*,(25), 52–53.

REPÈRES

Musique et sculpture

Concert expérimental organisé par Louis Allard à la salle Gabriel-Cusson du Conservatoire de musique de Montréal, le 14 avril 1993, avec la participation d'étudiants du Conservatoire. Initiateur de l'événement: Édouard Lachapelle; calligraphie de la partition: Marc Sylvain; composition *Variations sur la méthode de "Terratum musical"* de Marcel Duchamp; Dominic Garant; interprètes: Martin Côté, Dominic Garant, Frédéric Lefebvre, Marie Hélène Petit-Clerc, Jean-Marie Zeitouni; sculptures de France Andrée Sevilano et Jean-Louis Émond.

De prime abord, la rencontre qui se fait ici entre musique et sculpture peut sembler arbitraire, un peu à l'image de la rencontre surréaliste d'un parapluie avec une table d'opération, ou plus pertinemment, à l'image des permutations ("quand le père mute la mère pute") de Marcel Duchamp. Tout l'événement n'est-il pas d'ailleurs construit sur le passage fortuit de Marcel Duchamp au marchand du sel, avec dès lors comme exergue la parole biblique, "si le sel perd sa saveur qui le lui rendra..."? Fort d'une telle genèse, le sel sera le fil qui parcourra la musique sous forme d'une certaine tonalité cristalline, traversera le texte psalmodié et sera partie constitutive des deux sculptures, comme représentation et comme matériau.

Ce règne du hasard est instructif et n'est pas lui-même là par hasard. Le hasard en effet n'est pas introduit arbitrairement. On pourrait dire le contraire. Le hasard est accueilli dans l'oeuvre au lieu d'être, comme c'est le cas le plus souvent, arbitrairement évacué au profit d'un ordre dès lors superficiel. Le hasard, à la condition d'en être digne, peut être haussé à la hauteur d'une certaine nécessité. Toute rencontre, par définition, peut ne pas avoir lieu. Elle dépend d'une multiplicité de circonstances qui la

rendent toujours a priori improbable. À commencer peut-être par la rencontre initiale de l'ovule et du spermatozoïde qui a donné naissance, à travers les siècles des siècles, précisément maintenant, parmi la multitude d'êtres possibles, à celui-là même que nous sommes (aussi bien dire à nous-mêmes). Si en commençant, nous ne sommes même pas nécessaires, toutes les rencontres qui s'ensuivent ne peuvent pas l'être. Cette situation ne caractérise d'ailleurs pas uniquement l'individu, mais il est à parier que l'univers lui-même, que ce soit sous la forme d'une explosion initiale, ou d'une déclinaison des atomes à la manière épicurienne, aurait pu ne pas être, si bien que la question métaphysique par excellence, "pourquoi y a-t-il quelque chose plutôt que rien?" serait d'une pertinence absolue, tout en étant bien sûr, tout autant absolument insoluble. Tout cela pour dire que la rencontre fortuite de deux sculptures et d'un morceau de musique s'inscrit dans la droite ligne de ce qui est. Et telle est précisément la fonction de l'art: élever ce qui est à la plus haute puissance de sorte à le révéler ou le dévoiler. Ce qui ne veut pas dire copier, car ce qui est est création, et donc l'art comme création reste dans la ligne.

En quoi consiste "le sel de la terre"? Précisément en ceci qu'on ait la puissance de faire de toute rencontre de hasard un événement, ou une forme de nécessité. Le hasard nous précède, il ne nous reste qu'à l'incarner avec la plus haute noblesse ou dignité. Et c'est précisément dans une telle rencontre que tout se passe. La nature elle-même est pleine de telles rencontres, rencontre entre corps célestes, entre la guêpe et l'orchidée, entre tel être

humain et tel autre. La philosophie, la science, l'art en sont jonchés. Combien de découvertes scientifiques se sont faites au hasard? Dans la faculté de juger esthétique kantienne, la raison et l'imagination respectivement entrent en relation de manière

du même genre qui se produit dans la rencontre entre sculpture et musique. Rencontre entre l'espace et le temps. Mais d'une part, la sculpture occupe au sens fort l'espace, le crée comme tel, donc met l'espace dans le temps, le fait durer, lui donne une portée



telle que chacune est forcée par l'autre à dépasser ses limites. C'est justement leur rencontre qui crée un combat ou une opposition, qui pousse chacune à la limite de sorte qu'elle atteigne une ampleur qu'elle n'aurait pas atteinte toute seule. Et l'harmonie se réalise à la limite, comme accord discordant. Dans le cinéma de Marguerite Duras, il y a hétérogénéité entre le sonore et le visuel, et c'est précisément en cela qu'ils se rapportent l'un à l'autre, l'incommensurabilité de leur rapport les forçant à donner tout ce dont ils sont capables, seuls et ensemble. C'est un phénomène

Concert expérimental. À gauche: France Andrée Sevilano, *Celquileme*, 1993. Bois, acier, cuivre. H.: env. 195, 58 cm. À droite: Jean-Louis Émond, *Vigie*, 1993. Acier, plexi, terre, sel. 2,13 m x 46 cm x 11 cm. Photo: Philip Rice.

temporelle. La sculpture fait durer l'espace. Elle ouvre l'espace, au sens de l'Ouvert de Rilke, c'est-à-dire pointe l'être. Il n'y a pas d'espace en dehors de ce qui l'occupe. La sculpture qui l'occupe, en pointant l'être (Heidegger) pointe le fait étonnant (merveilleux et terrifiant) qu'il y ait quelque chose (l'oeuvre même) et non pas rien. L'oeuvre révèle l'espace, elle le fait passer de rien à quelque chose, autrement exprimé, d'une pure extension vide, à l'être comme intensité. Seule celle-ci a valeur. La valeur d'une chose quelconque ne se mesure pas à son exten-

sion, mais à sa complication au sens de subtilité, capacité de se plier et replier, comme la double hélice du code génétique, ou encore les circonvolutions invaginées et labyrinthiques du cerveau : telle est d'ailleurs la définition du fractal, un infini de plis et de replis (un infini d'intensité) dans un espace (extensif) fini.

Mais la musique elle-même, dans ses variations thématiques, ne cesse de s'enrouler et dérouler à l'infini dans un temps qu'elle crée ou occupe. Il n'y a pas de temps en dehors de ce qui s'y déroule. Le temps neutre ou vide est qualifié ou intensifié par la musique. En l'occupant, la musique donne une dimension spatiale au temps. D'ailleurs, le concert comme tel occupe un espace architectural qui a telle ou telle qualité acoustique. Nous regardons les instrumentistes comme autant de sculptures légèrement mobiles. C'est autant le son que le silence qui occupe l'espace (on sait que le son a souvent pour effet de faire entendre le silence). Les échos font voir comme en un jeu de miroirs.

Comme le disait Héraclite à l'aube de la pensée occidentale, «la belle harmonie naît de ce qui diffère», et «toute chose naît de la lutte». Pour qu'il y ait harmonie, il faut une tension, un antagonisme, comme nous disions que toute nécessité ne peut qu'apparaître sur un fond sans fond de hasard. La sculpture lutte avec la musique, en même temps qu'elles se provoquent, se violentent et se forcent mutuellement à atteindre un niveau où elles n'auraient pas pu se rendre toutes seules. Mais déjà la lutte, la tension est constitutive respectivement de la sculpture et de la musique : lutte entre quelque chose et rien, entre le temps et l'espace, entre le hasard et la nécessité, entre le son et le silence.

Et ce qui fait le lien, ou l'unité à travers la tension, ce qui est l'harmonie elle-même comme accord discordant, l'être même pour ainsi dire, est présenté par ce qu'il y a de plus simple et de plus humble, le sel. À savoir le petit rien qui fait la différence, ou la petite différence qui fait qu'il n'y a pas rien. Car si ce sel s'affadit, plus rien ne tient, les liens se défont, on retombe dans le vide, le hasard comme arbitraire. En même temps que les couples, c'est l'être lui-même qui se dissout. Particulièrement, l'oeuvre d'art disparaît. Le sel est d'abord celui de la terre, comme

l'être de tout étant. À un niveau éthique et moral, il est le sens de la vie. À la fois insignifiant et essentiel : ce qu'on ne remarque pas, ce à quoi on n'accorde aucune importance car on le prend comme allant de soi, alors qu'en fait il est infiniment précieux, n'a pas toujours existé (il est né du hasard), peut à tout moment se dissoudre. Oui, le sel est le lien, l'unité, l'être, l'harmonie en tant même qu'il est ce qu'il y a de plus simple, plus humble, plus commun. Il n'est que quelque chose (mais c'est justement là toute la différence avec rien). Il n'est qu'un goût (sur la langue du taureau), qu'un magma de granules (dans le corps de la statue — où il est matériellement, concrètement le sel de la terre). Il n'est qu'un certain cristallin dans la sonorité. Il n'est qu'un condiment, qu'un liant. Mais c'est justement pourquoi il se retrouve partout, dans la mer, dans la terre. On le saupoudrera partout, dans les sculptures, dans la musique, dans les paroles. De sorte que ce qui n'apparaissait au départ n'avoir aucune raison d'être sinon le caprice d'un certain arbitraire, dans la mesure où il sera élevé comme oeuvre d'art, acquerra sens et nécessité. ◆

Pierre Bertrand

Images du futur '93

Du 14 mai au 19 septembre 1993

Depuis huit ans, *La Cité des arts et des nouvelles technologies* organise dans le Vieux-Port de Montréal une exposition qui défie la raison du possible. À cause du nombre d'oeuvres présentées — une cinquantaine, pour la plupart de grandes dimensions —, à cause du festival international d'animation par ordinateur et de l'exposition thématique (cette année : la naissance de la vie) qui l'accompagne, à cause de sa durée — tout l'été —, à cause surtout du lourd appareil technologique dont elle dépend et qui exerce une dictature féroce du contenant sur le contenu.

Maintenir *Images du futur* en marche, pendant quatre mois, est à ce jour une entreprise en réalité impossible, mais qui ne fait pas reculer ses instigateurs, Ginette Major et Hervé Fischer. Il faut savoir que les images du futur n'appartiennent pas à un

avenir plus ou moins éloigné, elles participent plutôt à la volonté du présent d'échapper à la rigidité des disciplines.

De plus, cette exposition défie la raison du plus fort : la raison du grand public, qui ne discerne que par goût; les responsables l'ont compris et en tirent avantage. Ca leur vaut sans doute d'avoir été plus ou moins boudés par la critique en arts visuels. Voire par un milieu qui, on le sait, s'intéresse peu aux événements qui ne s'adressent pas à lui, exclusivement. C'est fermer les yeux sur les moments privilégiés faisant la force discrète de cette exposition, sous son apparence de foire, qui offre au grand public la possibilité de voir des oeuvres habituellement confinées aux chasses gardées de l'art contemporain.

Prenons pour exemples, en 1988, *Fragments d'un archétype*, une pièce maîtresse de Catherine

ficiel qu'allaient habiter pour les siècles à venir les arts graphiques assistés par l'ordinateur.

Toutes ces splendides réalisations, parquées devant l'Histoire de l'art et un public élargi, dans un vaste hangar du Vieux-Port de Montréal, fixent d'année en année des rendez-vous desquels l'Histoire et le grand public reviennent transformés. Souvent par une seule oeuvre, un objet isolé dans les décombres technologiques qui jonchent l'époque, un simple objet qui impose son silence dans la cacophonie blanche des cathodes.

Cette année, *Transfiguration* de l'artiste new-yorkais Gregory Tarkis Barsamian pourrait bien être celle-là. Chargée d'une poésie bouleversante, cette sculpture électronique, aux croisées d'une naïveté intelligente et d'une maîtrise absolue — voire instinctive — du médium, fait la paix entre tous les faux ennemis



Ikam datant du début des années 1980 — elle revient cette année avec un golem

The Vivid Group, Canada. "Installation de réalité virtuelle", *Images du Futur '93*.

numérique saisissant —; en 1989, les deux sculptures de Nam June Paik, *David et Marat*, accompagnées des magnifiques lithogravures de la série de robots que Paik a réalisée pour souligner le bicentenaire de la Révolution française; l'an dernier, l'étonnante installation vidéo de Anne Bray et Molly Cleator, *Easy Chair, Electric Chair*. Pensons à la première édition, lorsque Tony de Peltry, Marilyn Monroe et Humphrey Bogart, la Sainte-Trinité de l'ère de synthèse sortie des laboratoires de l'Université de Montréal, annonçaient le paradis arti-

que le cinéma et la sculpture, par exemple, le roman et l'image, aussi, l'art et la raison, encore, entretiennent dans des territoires de moins en moins interdits.

Gregory Tarkis Barsamian a «construit» une scène animée, elle mesure près de trois mètres de hauteur et dure à peine une seconde. Il a réussi un cinéma 3D pur, sans projecteur ni caméra, assisté d'une sculpture cinétique douée d'un réel pouvoir de changer la réalité.

Cette monumentale prouesse électronique est en fait un *flipbook* dont chacun des dessins aurait été sculpté et placé sur une structure en mouvement, tournant sur elle-même. Barsamian se sert ensuite d'une