Document generated on 08/08/2025 2:58 a.m.

**Espace Sculpture**

ART ACTUEL PRATIQUES ET PERSPECTIVES espace

# Le son, ou le chemin de l'intérieur chez Janet Cardiff, Shirin Neshat et Bill Viola
# Sound, or the Inner Element in the Work of Janet Cardiff, Shirin Neshat and Bill Viola

Manon Blanchette

Number 58, Winter 2001–2002

URI: https://id.erudit.org/iderudit/9343ac

See table of contents

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)
1923-2551 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Blanchette, M. (2001). Le son, ou le chemin de l'intérieur chez Janet Cardiff, Shirin Neshat et Bill Viola / Sound, or the Inner Element in the Work of Janet Cardiff, Shirin Neshat and Bill Viola. *Espace Sculpture*, (58), 16–22.

Tous droits réservés © Le Centre de diffusion 3D, 2001

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/

MANON BLANCHETTE

# LE SON, OU LE CHEMIN DE L'INTÉRIEUR CHEZ JANET CARDIFF, SHIRIN NESHAT et/ and BILL VIOLA

# SOUND, OR THE INNER ELEMENT IN THE WORK OF JANET CARDIFF, SHIRIN NESHAT et/ and BILL VIOLA

→ Si l'influence de la musique sur la peinture est aujourd'hui reconnue à travers l'histoire de l'art, le phénomène de l'installation vidéographique fait actuellement émerger le son comme élément important de l'expérience artistique globale. Joint à l'image vidéographique, le sonore semble détenir un pouvoir sans précédent en art contemporain.

Vers les années soixante-dix, avec Nam June Paik, il est vrai que déjà la musique occupait une place de choix dans la performance. On se souviendra du solo de Charlotte Moorman avec son fameux TV-Cello comme d'un moment charnière en vidéographie. L'instrument de musique offrait alors à voir et à entendre un composite où simultanéité et décalage se présentaient étrangement comme des notions utiles à la composition d'une sculpture vidéographique.

La musique ou le sonore étaient à la fois évoqués par la superposition de trois téléviseurs, sorte de violoncelle dont jouait Charlotte Moorman, ainsi que par le son que réalisait l'instrument. Bien que cette mise en scène fût des plus efficaces à promouvoir l'idée de synthèse ultime entre le visuel et le sonore, rêve que chérissait déjà Paik à cette époque, l'expérience dont il est ici question ne trouve pas d'équiva-

← Today, the influence of music on painting is acknowledged throughout art history; the current video installation phenomenon, however, is bringing out the importance of sound as an element in the overall art experience. Linked with the video image, sound seems to hold unprecedented power in contemporary art.

It is true that music already occupied a prime place in Nam June Paik's performances in the 1970s. Charlotte Moorman's solo performance on her famous TV-Cello can be remembered as a turning point in video. The musical instrument let us see and hear a composite of simultaneity and intervals amazingly presented as useful concepts for the composition of a video sculpture.

Music or sound was evoked by both the three piled up television sets and the instrument, a sort of cello that Charlotte Moorman played. This production very effectively promoted the idea of an ultimate synthesis between the visual and sound, a dream already dear to Paik at the time, — and an experience that has no equivalent in performance video, of whatever form, nor for that matter in music video, of which one may call Paik the father.[1]

In fact, it is rather the case of an experience in which sound is asserted to such an extent that one may very well wonder whether it is the sound or the image that presents the best guide to reading the work. In his outstanding film, *Turbulent* (1999), artist Shirin Neshat successfully exploits the evocative power of sound and its capacity to be positioned in space. And the brilliant installations that Bill Viola has been producing for almost thirty years play with other features of sound to enthrall the spectator.

While many artists use sound in various ways, its role in video installation has become very important. Until now, few contemporary art theoreticians have emphasized sound's essential contribution to the new kinaesthetic understanding of video installation. Yet, according to Bill Viola, video is closer to audio technology than it is to film.

The video camera records both sound and image just as a tape recorder does sound.[2] Crossing the spectrum of potential gradations in the relationship between sound and image, Janet Cardiff's work invites spectators — or rather, listeners — to use only their imagination to create a film noir. Visitors to Cardiff's essentially audio "walks" enter the very heart of the action to become actors and, given the spellbinding sounds in this particular case, victims.

By studying the kind of experience proposed by the works of Neshat, Viola, and Cardiff, we can emphasize specific properties of sound to assess

Janet Cardiff, *In Real Time*, 1999. Audio video walk. Carnegie Library, Pittsburgh, PA. Courtesy of the artist and Luhring Augustine.

lent dans la performance vidéographique, quelle qu'en soit la forme, ni d'ailleurs dans la vidéographie de type musical, dont on peut dire que Paik en est le père [1].

En fait, il s'agit davantage d'une expérience où le sonore s'affirme à un tel point par rapport au visuel que nous sommes pratiquement en droit de nous demander ce qui, de l'image ou du sonore, offre la meilleure piste de lecture de l'œuvre. L'artiste Shirin Neshat, dont le film *Turbulent* (1999) nous révèle le talent, a bien exploité le pouvoir d'évocation du sonore ainsi que sa capacité à se positionner dans l'espace. Les installations magistrales que réalise pour sa part, depuis près de trente ans, Bill Viola, jouent sur d'autres

the new languages made possible today by the videography of the 1960s. In other words, the specificity of video is responsible for the current infatuation with video installation and more precisely, for its developed sound presentation. Video images and sound are closely linked as a space for autonomous expression, and both have been subject to the impact of technology, especially that of the computer. Images can thus be combined with sound to expand a work's presentation, creating unique and striking theatrical experiences in which both body and mind are required to participate.

A condition specific to sound is that listeners immediately feel inside the space of the work itself, whether it is an installation or a sound

BILL VIOLA, *The Stopping Mind*, 1991. Video / sound installation. Collection of Museum für Moderne Kunst, Frankfurt, Germany. Photo: Kira Perov.

caractéristiques du son pour subjuguer le spectateur.

Si les moyens qu'utilisent les nombreux artistes sont différents, le rôle du sonore dans les installations vidéographiques n'a plus rien d'accessoire. Or, peu de théoriciens de l'art contemporain ont jusqu'à maintenant souligné l'apport incontournable du sonore dans la nouvelle appréhension kinesthésique de l'installation vidéographique. Pourtant, selon Viola, la vidéographie serait plus proche de la technologie audio que de celle du film, par exemple.

La caméra vidéographique enregistre son et image tout comme le magnétophone le fait pour le son [2]. Traversant le spectre des possibilités de gradation du rapport entre le son et l'image, le travail de Janet Cardiff propose à chaque spectateur ou plutôt, à chaque auditeur, de se créer son propre film noir par la seule force de son imaginaire. Pénétrant ainsi au cœur même de l'action, le visiteur des « marches », œuvres

track (Janet Cardiff). "In this listening position, the feeling of being 'at the centre of the noise' appears as a revealing fantasy, significant of the frequently egocentric and centripetal nature of sound." [3] Also, in respect to this central position of sound, the listener is animated by a constant search for the sound's origin. The process is almost a reflex.

If the source or, more precisely, the cause of sound is necessary to satisfy thought, its "image-weight" also gives us many nuances about the object or the activation source. [4] The sounds of breaking glass in Bill Viola's *The Stopping Mind* (1991) are explicit. Here, the sounds of fine, fragile material being broken certainly have nothing to do with the sounds of a falling tree, to take a popular image.

In fact, our knowledge of sound is based largely on our cultural experience. Nevertheless, sounds exist that are closely akin to certain archetypes. For example, Viola suggests that reverberations of sound

SHIRIN NESHAT, *Passage*, 2001. © 2001 Shirin Neshat. Avec l'aimable autorisation de la Galerie Barbara Gladstone. Photo : Larry Barns.

BILL VIOLA, *The Stopping Mind*, 1991. Video / sound installation. Collection of Museum für Moderne Kunst, Frankfurt, Germany. Photo: Kira Perov.

surtout sonores de Cardiff, devient comédien figurant et, dans ce cas spécifique, victime, étant donné l'envoûtement du sonore.

C'est à partir de l'étude du type d'expérience que proposent au public tant les œuvres de Shirin Neshat que celles de Viola ou de Cardiff, que les propriétés spécifiques du sonore sont mises en relief dans le but d'évaluer les nouveaux langages que l'avenue de la vidéographie, dans les années soixante, permet aujourd'hui. En d'autres termes, la spécificité de la vidéographie aurait fait en sorte qu'elle soit le médium responsable de l'engouement actuel pour l'installation vidéographique et, plus précisément, pour la mise en scène élaborée du sonore que celle-ci nous présente. Étroitement liée au sonore comme espace d'expression autonome, l'image vidéographique, qui subit tout comme celui-ci l'impact du développement des technologies, surtout celle de l'ordinateur, permet donc, en s'associant au son, d'ouvrir l'espace de présentation de l'œuvre pour en faire un théâtre d'expériences uniques et de chocs auxquels le corps et l'intellect sont appelés à participer.

in a Gothic cathedral are inextricably linked to a profound sense of the sacred and tend to evoke our private space of contemplation and a realm of the ineffable. [5]

On another level, think of the echo that evokes the experience of the uterine environment. It creates a rhythm, according to Françoise Dolto, which is "the most archaic stage of what is called the sound sensation." [6] And the philosopher Taine adds, "the sensations we detect are changed into images. Our intellect operates with these materials, images that determine the workings of illusion, hallucination, even madness." [7]

Thus, sound is not very different from the visual. Through the perception of sound, the intellect creates images, which explains the great strength of Janet Cardiff's audio works. But sound has advantages in relation to the visual. If the "shown" is understood above all as a frontal and slightly lateral relationship that is simply the result of the position of the eyes, sound does not have these limits. Despite the placement of the ears, sound can be heard from several sources simultaneously.

L'une des spécificités du son est de permettre immédiatement à l'auditeur de se sentir à l'intérieur de l'espace même de l'œuvre, qu'elle soit du type installation ou bande audio (Janet Cardiff). « Dans cette position d'écoute, le sentiment d'être "au centre des bruits" apparaît comme un fantasme révélateur, ... significatif du caractère fréquemment égocentriste et centripète de l'audition [3] ». De plus, dans cette position centrale par rapport au son, l'auditeur s'active dans une recherche constante des origines de ce qu'il entend. Ce mécanisme est pratiquement de l'ordre du réflexe.

Although sound is normally heard in an identical way by both ears at the same time, it can cross matter, rebound and repeat itself according to the nature of the surfaces it encounters in its movement.

Also, sound can have a beginning and an end in the same work without the work's reading even being completed. The concept of time here is free and complex because several notions of time can be superimposed: that of sound and that of experiencing the work, to name only two.

This being said, how do video installations, and the works of Cardiff, Neshat and Viola in particular, present some of these sound features,

Or, si la source ou, plus précisément, la cause du son est nécessaire à la satisfaction de la pensée, « l'image-poids » du son nous donne également de multiples nuances en ce qui concerne l'objet ou la source du déclenchement[4]. Les bruits de verre brisé que l'on entend dans *The Stopping Mind* (1991) de Bill Viola sont explicites. Il s'agit bien là du bris d'une matière fragile et fine dont le bruit n'a rien à voir avec le son que pourrait faire la chute d'un arbre, pour reprendre l'image populaire.

En fait, la connaissance que nous avons du son est fortement basée sur notre expérience culturelle. Il existe cependant des sons qui rejoignent certains archétypes. Pour sa part, Viola suggère que la réverbération du son dans une cathédrale gothique, par exemple, est inextricablement liée à notre sens profond du sacré et tend à évoquer notre espace privé de contemplation et le domaine de l'indicible[5].

Dans un autre registre, pensons à l'écho qui évoque l'expérience du milieu utérin. Il crée un rythme qui serait, selon Françoise Dolto, « le stade le plus archaïque de ce qu'on peut appeler la sensation sonore[6] ». Et le philosophe Taine d'ajouter que « les sensations que nous percevons se transforment en images. Notre intellect fonctionne avec ces matériaux que sont les images et qui déterminent le mécanisme de l'illusion, de l'hallucination, voire de la folie[7] ».

Ainsi donc, le son ne serait pas très éloigné du visuel. Par la perception du sonore, l'intellect créerait des images, ce qui expliquerait d'ailleurs toute la force des œuvres sonores de Janet Cardiff. Mais le son possède des atouts par rapport au visuel. Si le « donné à voir » s'appréhende surtout dans une relation frontale et légèrement latérale, ce qui est tout simplement dû à la position des yeux, le sonore, pour sa part, ne possède pas ces limites. Malgré la position des oreilles, le son peut être entendu de plusieurs sources à la fois. Bien qu'il soit normalement entendu de manière identique des deux oreilles à la fois, il peut traverser la matière, rebondir et se répéter selon la nature des surfaces qu'il rencontre dans son déplacement.

De plus, dans une même œuvre, le son peut avoir un début et une fin sans que l'appréhension de l'œuvre soit pour autant terminée. Le concept de temps y vit donc de manière libre et complexe puisque plusieurs temps peuvent se superposer : celui du sonore et celui de l'expérience de l'œuvre, pour ne nommer que ceux-ci.

Cela dit, comment les installations vidéographiques, et plus particulièrement les œuvres de Cardiff, Neshat et Viola, mettent-elles en scène, de manière exacerbée ou non, certaines de ces caractéristiques du sonore pour faire en sorte que l'expérience artistique soit unique et marquante ?

Pour Cardiff, et bien que ses œuvres soient presque exclusivement sonores, on ne peut nier la présence de l'écran vidéographique miniature que tiennent en main les visiteurs lorsqu'ils se déplacent et suivent les consignes précises de la voix. En ce sens, il s'agit bien d'une installation vidéographique, dont les stratégies se positionnent *pratiquement à l'opposé de celles que propose Bill Viola dans la plupart de ses installations où l'image est monumentale.*

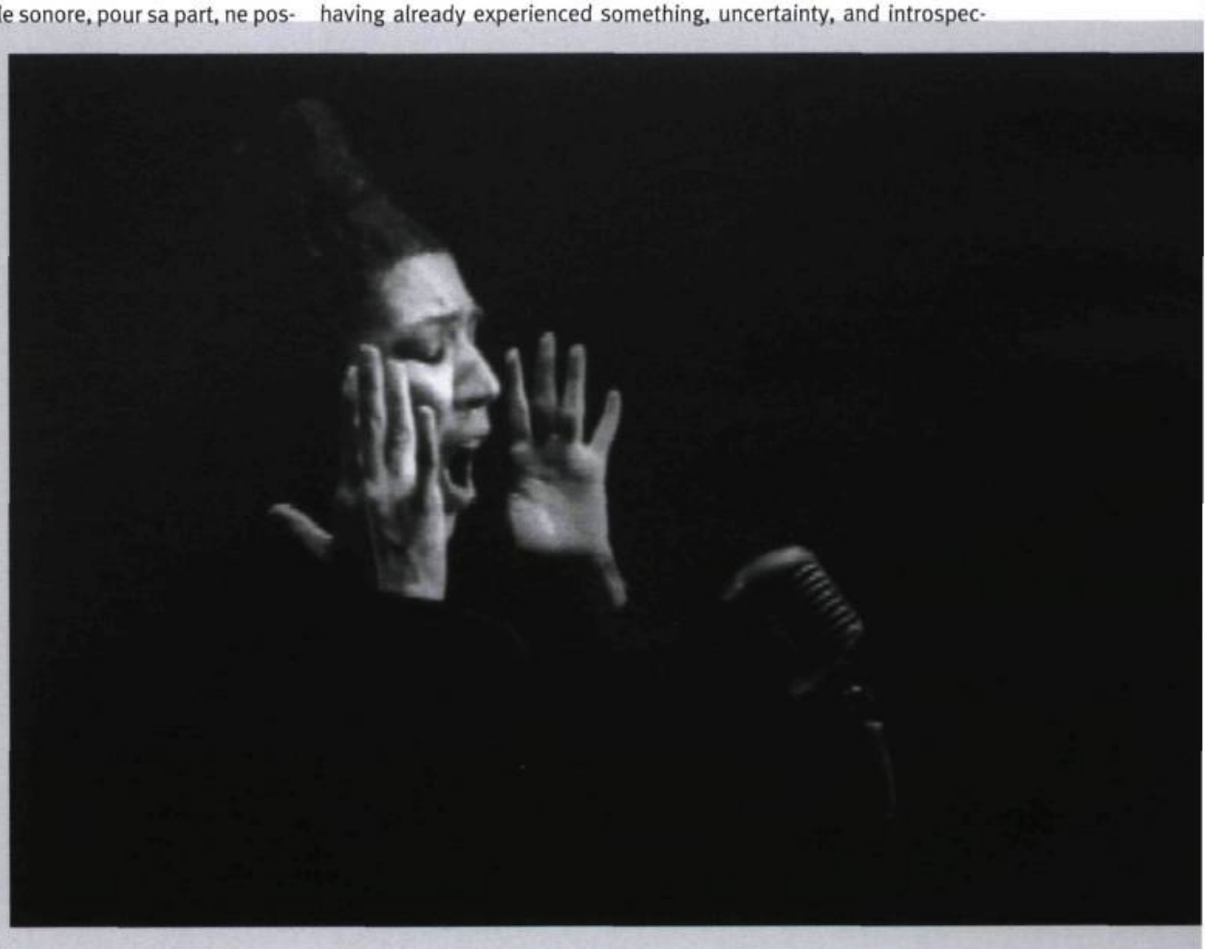
Dans *in Real Time* (1991) de Cardiff, les images aperçues sur le petit écran sont la traduction légèrement différée de la réalité temporelle. Ce décalage concourt déjà à créer une zone de turbulence. Cependant, l'artiste ne mise pas uniquement sur ce seul facteur pour construire le sens de son œuvre. Le visiteur qui se déplace réellement dans un

whether exaggerated or not, to produce a unique and outstanding art experience ?

Although Cardiff's works are almost exclusively audio, one cannot ignore the presence of the miniature video screen that visitors hold in their hands while they move around, following the precise directions of a voice. In this sense, it is certainly a video installation, but its strategies are almost the opposite of the ones Bill Viola proposes in most of his installations, where the image is monumental.

In Cardiff's *In Real Time* (1991), the images on the small screen are a slightly deferred translation of real time. While this interval already contributes to creating a turbulent zone, the artist does not count on this factor alone to construct meaning in her work. Visitors moving in the vast, complex space of an historic library are disrupted as their means of location are put to the test. Hearing loses its power to inform because the real cause of sound in the space no longer has a logical relation to reality.

*The mental image the intellect forms clashes with a practically identical image of the real and creates discomfort for the visitor-listener.* In addition, the sound heard in one ear differs from what is heard — at times simultaneously, at others successively — in the other. "Real" time is woven into the "personal" time that each listener takes to imagine the contents of the text whispered in one ear, and that evoked by the story related in the other ear. In short, sound can create great confusion between the real and the imaginary, so much so that it can make visitors feel intensely distressed. Hallucinations, feelings of having already experienced something, uncertainty, and introspec-



tion are just some of the impressions that suddenly emerge as a result *of sound's power to deconstruct time, its egocentric effect, and its tendency to enlighten visually.*[8]

In his work, Bill Viola exploits different factors to play with the same powers of sound to produce an experience that is just as significant. While *The Stopping Mind* (1991) is not Viola's only video installation to use sound effects in space, it presents enough points of comparison with Cardiff's work to be a model for a certain typology of

vaste espace typé et complexe, celui d'une bibliothèque historique, est perturbé alors que ses modes de repérage sont mis à l'épreuve. L'ouïe perd en effet son pouvoir de renseignement puisque la cause réelle du son dans l'espace n'a plus de relation logique avec le réel.

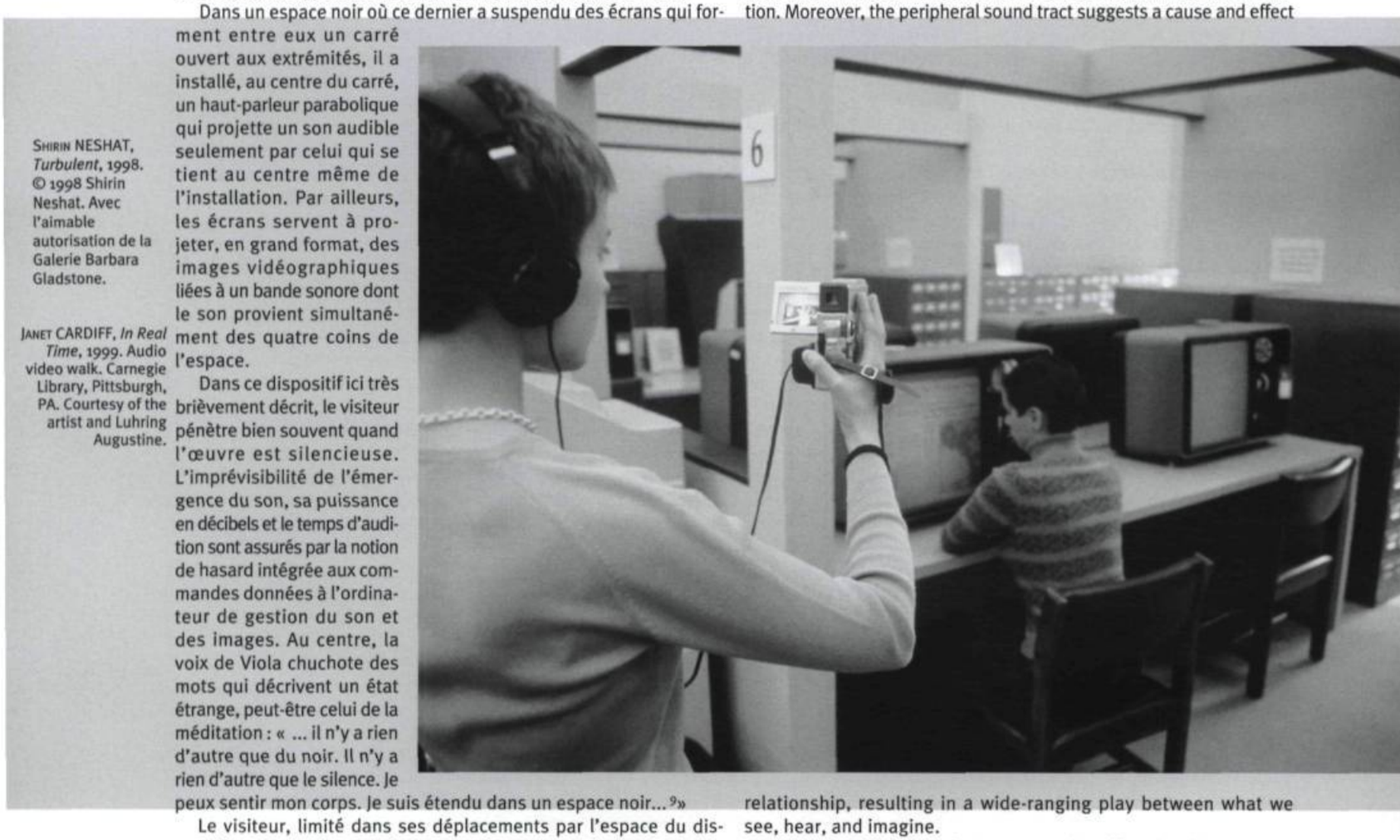
L'image mentale que forge alors l'intellect se heurte à une image pratiquement identique à celle du réel et fait naître l'inconfort chez le visiteur-auditeur. Ajoutons à cela que le son entendu d'une oreille est différent de celui entendu, parfois simultanément, parfois successivement, de l'autre oreille. Le temps « réel » se trame à travers le temps « personnel » que prend chaque auditeur à imager le contenu du texte chuchoté à l'une de ses oreilles, et celui évoqué par la fiction narrée, dans l'autre oreille. Bref, le son concourt fortement à créer une confusion entre le réel et l'imaginaire, si bien que cela a pour effet de faire apparaître, chez le visiteur, un fort sentiment d'angoisse. Hallucination, sentiment de déjà-vu et entendu, incertitude, introspection, sont autant d'impressions que le sonore fait surgir ici par son pouvoir, entre autres, de déconstruction du temps, son effet d'égocentrisme et sa tendance à l'édification visuelle [8].

Bill Viola joue pour sa part sur les mêmes pouvoirs que possède le son pour mettre en scène, grâce à des forces différentes cependant, une expérience tout aussi conséquente. Si *The Stopping Mind* (1991) n'est pas la seule installation vidéographique mettant à profit les effets du sonore dans l'espace, elle présente suffisamment de points de comparaison avec l'œuvre de Cardiff pour être retenue comme modèle d'une certaine typologie du langage multidisciplinaire de Viola.

Dans un espace noir où ce dernier a suspendu des écrans qui forment entre eux un carré ouvert aux extrémités, il a installé, au centre du carré, un haut-parleur parabolique qui projette un son audible seulement par celui qui se tient au centre même de l'installation. Par ailleurs, les écrans servent à projeter, en grand format, des images vidéographiques liées à un bande sonore dont le son provient simultanément des quatre coins de l'espace.

Dans ce dispositif ici très brièvement décrit, le visiteur pénètre bien souvent quand l'œuvre est silencieuse. L'imprévisibilité de l'émergence du son, sa puissance en décibels et le temps d'audition sont assurés par la notion de hasard intégrée aux commandes données à l'ordinateur de gestion du son et des images. Au centre, la voix de Viola chuchote des mots qui décrivent un état étrange, peut-être celui de la méditation : « ... il n'y a rien d'autre que du noir. Il n'y a rien d'autre que le silence. Je peux sentir mon corps. Je suis étendu dans un espace noir... [9]»

Le visiteur, limité dans ses déplacements par l'espace du dispositif, est cependant attiré au centre de celui-ci par la bande sonore du chuchotement. Le son alors ressenti de l'intérieur du corps crée un déplacement fictif d'identité. Il force le visiteur à prendre la place de Viola et à regarder tant les images réelles et imprévisibles que celles que crée l'intellect sous l'influence du sonore. De plus, *The Stopping Mind* érige une structure temporelle imprévisible et originale. Le




SHIRIN NESHAT, *Turbulent*, 1998. © 1998 Shirin Neshat. Avec l'aimable autorisation de la Galerie Barbara Gladstone.

JANET CARDIFF, *In Real Time*, 1999. Audio video walk. Carnegie Library, Pittsburgh, PA. Courtesy of the artist and Luhring Augustine.

his multidisciplinary language.

In a dark space, Viola suspended screens to form a square, open at the corners, in the centre of which he installed a parabolic loudspeaker that projected sounds audible only in the centre of the installation. The screens showed large-scale video images linked to a sound tract in which the sound came simultaneously from the four corners.

In this installation, very briefly described here, the visitor often enters the work when it is silent. The unpredictability of the sound one hears, its strength in decibels, and its duration are provided by notions of chance integrated into a computer program controlling the sounds and images. In the centre, Viola's voice whispers words describing an unfamiliar state, perhaps one of meditation: " there is nothing but darkness. There is nothing but silence. I can feel my body. I am lying in a dark space." [9]

Although the installation space limits movement, the whispering sound track draws visitors to its centre. The sounds the body experiences create an imaginary identity shift. It forces visitors to take Viola's place, to view both the real and unpredictable images and those the intellect creates from the sound. *The Stopping Mind* also establishes an unpredictable and original time structure. Time comprehension can be indefinite because the looped sound tract never reproduces the same sequence of sounds and images twice.

Combined with several other temporalities, like those of the sound interventions and of the time experience chosen by the visitor, this impression creates a time of potentially great reverberation. Moreover, the peripheral sound tract suggests a cause and effect relationship, resulting in a wide-ranging play between what we see, hear, and imagine.

While the relationship between sound and the visual is so strong here that it prevents the sound from being experienced separately, it is enough to say that sound contributes to destabilizing the experience. The shock of unforeseen sound, its power, and the practically uncontrollable introspection it initiates are only a few of the factors creating an emotional state so chaotic that exasperated

temps d'appréhension peut être illimité puisque la bande sonore, montée en boucle, ne reproduit pas deux fois la même séquence de sons et d'images.

Cette impression, associée à plusieurs autres temporalités, dont celles des interventions sonores et du temps d'expérience choisi par le visiteur, font vivre à ce dernier un temps à grand potentiel de réverbération. Par ailleurs, la relation de cause à effet que suggère la bande sonore périphérique fait vivre une large gamme de jeux de va-et-vient entre le vu, l'entendu et l'imaginé.

Si la relation entre le sonore et le visuel est ici tellement forte qu'elle nous empêche d'isoler le sonore dans l'expérience que vit le visiteur, qu'il suffise de dire que le son concourt à déstabiliser celui-ci. Le choc du son imprévisible, sa puissance, les introspections pratiquement incontrôlables qu'il amorce, ne sont que quelques attitudes donnant lieu à un état émotionnel si chaotique que des visiteurs exaspérés quittent parfois la pièce de manière impromptue. Mais Viola, qui s'inspire de l'enseignement de Rumi, poète Perse du XIII[e] siècle, écrit que les nouveaux organes de perception naissent comme conséquences du besoin — il faut donc accroître notre besoin dans le but d'accroître notre perception [10].

*Turbulent* (1999), l'installation de Shirin Neshat, se présente comme un dispositif où le spectateur est immobile bien que sa tête oscille d'un côte et de l'autre, les écrans étant installés en opposition. Après un chant iranien traditionnel évoquant des poèmes de Rumi interprétés par l'homme, la femme entonne un chant presque sans paroles, mais combien explicite dans sa supériorité par rapport à celui de l'homme. Contrairement à *Passage* (2001) où la musique de Philip Glass enveloppe l'image pour bien faire ressentir l'universalité du propos, *Turbulent* amorce son message du « particulier » pour tendre à l'universel.

Par l'introspection, au delà des genres, le sonore suggère l'existence inacceptable de toutes les inégalités sociales possibles et de toutes les répressions. Le chant de la femme est donc celui qui construit l'œuvre, celui de l'homme n'étant que référence préalable ou piste d'envol pour l'intellect. Dès le début de la prestation de la femme, plusieurs stratégies sonores décrivent un espace bien précis. L'écho, la double sonorité où la respiration est en filigrane, la vibration de la voix, exploitée faiblement dans le chant de l'homme, le timbre profond et caverneux, associé à une évocation d'un espace ouvert, le déplacement circulaire du son grâce à l'utilisation de plusieurs haut-parleurs, sont autant d'éléments d'un langage sonore très puissant et efficace pour rejoindre l'individu au plus profond de son être intime.

En résumé, le son possède des caractéristiques extraordinaires qui, ajoutées à celles de l'image dans l'installation de type vidéographique ou filmique, agissent comme stimulant pour le spectateur et le placent dans une position où il devra lui-même faire des choix, étant d'emblée aspiré vers le centre du son, vers le centre de l'œuvre. Difficile, voire impossible, pour le spectateur de rester neutre ou indifférent.

Si l'image possède aussi ses pouvoirs, ceux du sonore stratifient l'expérience du temps un peu comme un prisme décompose la lumière. Le son, ressenti dans tout le corps, dans tous les pores de la peau, enclenche un processus imaginaire d'ordre poétique faisant fi de toute logique. La voix de Sussan Deyhim dans *Turbulent* provient bien du profond d'elle-même (espace fermé) mais évoque un espace illimité par sa projection en écho (espace ouvert).

De plus, il y a autant d'interprétations dans la relation de cause à effet qu'il y a d'individus à l'écoute, car le processus de construction de l'image mentale généré par le son est basé sur l'expérience et la mémoire de celle-ci.

Dans la perspective d'une fonction progressiste de l'œuvre d'art, le sonore, lorsqu'il est associé à l'image vidéographique, donc à une image tout aussi constamment en mouvement, crée un espace d'interprétation où l'individu est en apprentissage kinesthésique et théorique. Ces deux niveaux d'expérience se conjuguent pour faire en sorte que l'œuvre d'art transforme celui qui l'expérimente. ←

visitors sometimes suddenly leave. Viola, however, inspired by the teachings of Rumi, a 13th century Persian poet, wrote that "new organs of perception come into being as the result of necessity – therefore, increase your necessity so that you may increase your perception." [10]

Shirin Neshat's, *Turbulent* (1999), is an installation in which spectators remain stationary although they move their heads from side to side because the screens are opposite each other. After a man performs a traditional Iranian chant evoking Rumi's poems, a woman starts singing a chant with few words, yet so much more explicit than that of the man. Contrary to *Passage* (2001), in which Philip Glass's music envelops the image to insure the felt universality of the subject, *Turbulent* begins its message with the "particular" in order to arrive at the universal.

Through introspection, and moving beyond genres, the sound suggests the unacceptable existence of all kinds social inequalities and repression. The woman's chant is the one that constructs the work, while that of the man is only a preliminary reference or point of departure for the intellect. From the beginning of the woman's performance, several sound strategies describe a very precise space. The echo, the double sonority veiled in breathing, voice resonance that is only slightly exploited in the man's chant, a deep hollow timbre suggesting an open space, and the circular movement of sound through several loudspeakers, all these are the elements of a very powerful and effective sound language that reaches the individual in his innermost being.

To sum up, sound has extraordinary features that, when combined with images in a video or film installation, act as a stimulant for spectators, placing them in a position where they must make choices, as they are immediately drawn to the centre of the sound, to the centre of the work. It is difficult, even impossible, for spectators to remain neutral or indifferent.

While images are powerful, sound also has the power to stratify the time experience, a little like a prism breaking up light. Sound is felt throughout the body, through all the pores of the skin, and sets an imaginary poetic process in motion that flouts all logic. In *Turbulent*, Sussan Deyhim's voice comes from deep within her — a closed space —, but evokes a limitless space — an open space — through its echoing projection.

Also, because the process of constructing a mental image from sound is based on individual experience and memory, there are as many interpretations of the cause and effect relationship as there are individuals listening.

From the point of view of an art object's progressive function, sound, when connected with a constantly moving video image, creates an interpretative space in which the individual enters a kinaesthetic and theoretic apprenticeship. These two levels of experience combine, such that the art work transforms those who engage with it. ←

*Translation: Janet Logan*

NOTES

1. Bosseur, Jean-Yves, *Le sonore et le visuel*, Paris, Dis Voir, 1996, p. 136.
2. Viola, Bill, *Reasons for Knocking at an Empty House*, London, Thames and Hudson, 1995, p. 62.
3. Chion, Michel, *Le son*, Paris, Nathan, 1998, p. 15.
4. *Op. cit.*, p.10.
5. Viola, Bill, *op. cit.*, p. 154.
6. Dolto, Françoise, *Au jeu du désir*, Paris, Seuil, 1981, p. 277.
7. Cité dans / Quoted in Huisman, Denis, *Les pages les plus célèbres de la philosophie occidentale, de Socrate à Foucault*, Paris, Perrin, 1989, p. 417.
8. L'œuvre *in Real Time* de Janet Cardiff a été réalisée pour le Carnegie international de 1999 que présentait le Carnegie Museum of Art à Pittsburgh. La conservatrice Madeleine Grynsztejn participa à la réalisation d'un catalogue publié en deux tomes en 1999 et 2000 par ce même musée / Janet Cardiff's *In Real Time* was created for the 1999 Carnegie International presented at the Carnegie Museum of Art in Pittsburgh. The curator Madeleine Grynsztejn was involved in producing the two-volume catalogue published by the same museum in 1999 and 2000.
9. Lauter, Rolf et all, *Bill Viola Europaïsche Einsichten /European Insights*, Museum für Moderne Kunst, Frankfurt, Prestel, 1999. Traduction libre d'un extrait en p. 303.
10. Viola, Bill, *op. cit.*, p. 71.