Document généré le 17 juil. 2025 08:07

esse arts + opinions

Espaces

Nicole Gingras

Numéro 80, hiver 2014

Rénovation
Renovation

URI : https://id.erudit.org/iderudit/70982ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Les éditions esse

ISSN

0831-859X (imprimé)
1929-3577 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Gingras, N. (2014). Espaces. *esse arts + opinions*, (80), 86–91.

Droits d'auteur © Nicole Gingras, 2014

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

N I C O L E
G I N G R A S

ESPACES

L A P U B L I C A T I O N D E C E T E X T E E S T U N E C O L L A B O R A T I O N E N T R E E S S E
E T O B O R O D A N S L E C A D R E D ' U N E R É S I D E N C E D ' É C R I T U R E S U R L ' A R T S O N O R E .

ROLF JULIUS,
CORNER 1-2-3, 1975-2009,
ET *ISLAND (DIRT)*, 1985-2009.
PHOTO : ERIC MATTSON

On ne voit pas un espace, on l'éprouve. La même chose peut être dite à propos du son.

Le 7 juin dernier, je me rends à Oboro pour marcher dans l'espace de la galerie, alors vide. Quatre ans auparavant, presque jour pour jour, j'y avais également marché, en préparation d'une exposition dont j'étais commissaire[1], évaluant l'espace, *projetant* les œuvres dans leurs éventuels emplacements. Il s'agissait alors de parcourir le lieu d'une exposition à venir, en vue de son montage en compagnie de l'artiste quelques mois plus tard. Entre la marche dans l'exposition à venir et celle de la remémoration, il y a une exposition, *Rolf Julius – Distance*, visitée à diverses reprises pour voir et entendre, pour y passer du temps, pour être dans le son.

Alimenté par ces diverses marches[2] en galerie, ce texte s'appuie sur une succession d'expériences, toutes bien ancrées dans le présent : car l'écoute se fait dans le présent et est indissociable de l'espace. Évidemment, chacune des marches auxquelles je fais référence a une fonction précise : la première est une forme de projection, de prolongement dans le futur, et la plus récente, un plongeon dans le passé pour interroger les traces d'une expérience visuelle et auditive forte. Entre la projection et le retour, il y a l'intervalle de temps et d'espace où se produit l'exposition qui s'écrit au présent, « parce qu'après tout, c'est avec le temps que nous travaillons[3] », pour reprendre les mots du compositeur Morton Feldman.

CRÉER UN ESPACE

Dès son arrivée à la galerie, Rolf Julius en évalue le volume et l'acoustique par un claquement franc des mains. Puis il s'assoit dans la galerie vide. Je le laisse seul. Au bout de quelques minutes, il revient vers moi et déclare : « Je peux travailler, ici. » Le lendemain, nous commençons le montage[4]. Tout au long de l'élaboration de l'exposition, l'artiste préserve le vide de la galerie[5]. Il est précis et travaille lentement, de toute évidence habité par ce projet.

Neuf œuvres occupent les deux salles de la galerie : 34 ans d'une pratique, de 1975 à 2009. Quelques-unes *trouvent* leur espace dès la première journée de montage : *Inside, 5 hanging speakers* (2008), *Music for the Eyes* (1982) et *Corner 1-2-3* (1975-2009)[6]. Certaines sont conçues in situ, comme *Nacht* (2009), dont Julius confie dans un entretien qu'il s'agit de sa toute première projection vidéo grand format[7]. D'autres sont modulées dans et pour l'espace : *Island (dirt)* (1985-2009), *Licht 1-2* (2009) et *Stone Field* (2009). *Small Dot* (2009) et *Carreau* (1991) sont les dernières à être installées par l'artiste.

SURFACES

Sensible aux surfaces, Julius offre la sienne au son, à chaque son. Il compose avec le sol, les murs, le coin de la pièce, la colonne, le puits de lumière à l'entrée de la galerie. À observer la manière dont Julius travaille l'espace, le découpe, l'ausculte, je saisis la complexité de sa démarche et, surtout, la précision de son écoute. Il travaille les plans, sculpte le volume de la salle. Il prend son temps. Il écoute la salle ; il la sonde. Par la suite, les visiteurs marcheront dans ses pas pour découvrir les œuvres de l'exposition.

Julius est préoccupé par les manifestations du son dans l'espace : des sons calmes, à peine présents parfois, qui s'insinuent, comblent l'espace étrangement, laissent des traces dans la mémoire de l'observateur, l'éveillent à d'autres sons, à d'autres seuils de perception sonore. Julius semble plus intéressé par l'acte d'écouter et par les conditions d'écoute que par un déploiement spectaculaire du son dans l'espace – absorbé par la création d'un espace d'écoute.

L'artiste travaille souvent au sol, en posant les éléments de ses sculptures sur le plancher de la galerie. Il regarde le son qui émerge de ses œuvres. La galerie vit, existe dans le son. Il aime dire qu'il regarde la musique, la surface de la musique : « La musique, je la regarde. Je regarde sa surface. Je sens la musique avec mes mains[8], confie-t-il. La surface du son m'intéresse… Et l'intervalle, l'espace entre les sons. À quel point cet espace peut-il être étendu, je veux dire… est-ce que l'immobilité émerge, ou est-ce qu'elle a besoin d'être précédée et suivie d'un son[9] ? » Cette problématique trouve chez le commissaire japonais Shin Nakagawa un écho qui prolonge la pensée de l'artiste : « Écouter la surface du son, c'est comme suivre la vibration du sable. Le mot "surface" n'est pas une métaphore, il veut vraiment dire la peau, l'enveloppe extérieure du son. Il n'est pas possible de chercher à atteindre le sens dans les sons de Julius, pas plus qu'il est nécessaire de le faire. Il suffit de sentir le son lui-même, qui expose très ouvertement sa texture et son motif[10]. »

Les œuvres de Julius exercent un magnétisme sur le visiteur : par la simplicité des matériaux, choisis pour leur relation au son et leurs propriétés acoustiques, par la manière dont ces matériaux s'intègrent à l'espace et par la singularité des sons. Car chaque œuvre occupe un espace qui lui est propre. Je m'explique encore mal ce phénomène (magnétique), bien qu'il soit tout à fait perceptible. Une sculpture sonore, une composition sur disque, un dessin de Julius possèdent une qualité de

1. *Rolf Julius – Distance*, première exposition personnelle de l'artiste berlinois à Montréal. En prévision de cette exposition, j'ai rencontré Rolf Julius à quelques reprises entre 2007 et 2009. Il est venu à Montréal du 10 au 23 septembre 2009 pour l'exposition *Distance*, pour un concert après des années d'absence de la scène performative, pour un entretien que j'ai animé au Goethe-Institut Montréal et pour le lancement de *Wet Speakers*, disque compact produit sur l'étiquette montréalaise ORAL.

2. La marche pour découvrir un espace est une pratique reconnue en art conceptuel et en art sonore. On trouve des références à de premières marches à portée artistique dès le début du 20e siècle. La marche dite sonore peut se faire seul ou en groupe, avec ou sans équipement pour capter les sons et les enregistrer. Cette activité de déambulation, qui a des conséquences écologiques, politiques, pédagogiques et philosophiques, est une façon de découvrir son environnement, d'être sensible à la diversité des sons ambiants. Elle peut mener à la découverte de différents phénomènes acoustiques, à une conscience du présent et à la mobilité des perceptions. La marche sonore confirme que l'écoute se fait dans le présent.

3. Morton Feldman, *Écrits et Paroles*, Dijon, Les presses du réel, 2008.

4. Le montage s'échelonne du 11 au 17 septembre 2009 ; un concert-performance se tient le 18 septembre et le vernissage est le 19 septembre.

5. L'entrée de la galerie devient espace d'atelier. L'artiste y installe deux tables pour déposer équipement, accessoires, disques compacts, notes. Progressivement, certains de ces éléments sont intégrés à l'espace d'exposition, au moment opportun.

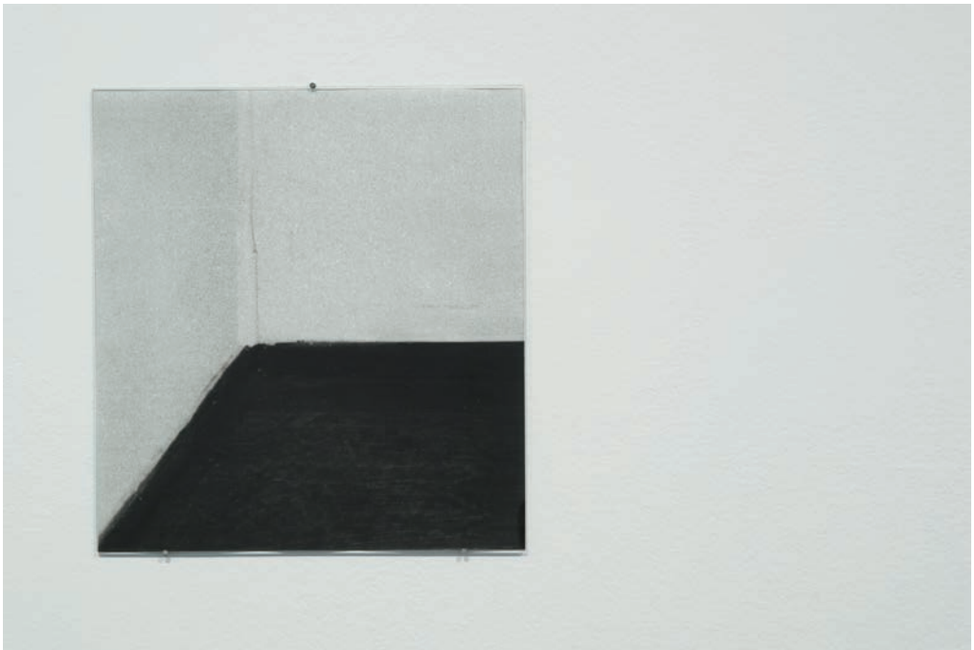
6. Rétrospectivement, je réalise que ces trois œuvres sont, en fait, les grands axes de l'exposition : une diagonale, une tache informe sur le plancher et l'angle d'une pièce. Dans l'espace (en flottement, au plancher, au mur), formellement (une ligne pointillée, un dessin au sol, trois plans cernant l'espace vide autour), du point de vue des supports (sculpture sonore, surface sonore, mise en abyme d'un espace par la photographie), du point de vue du son et de l'espace de résonance (émissions sonores ponctuelles, émissions sonores continues et silence).

7. Conversation avec l'artiste, le 22 septembre 2009, au Goethe-Institut Montréal.

8. Rolf Julius, cité par Shin Nakagawa, « Fragments for Julius », *Small Music (Grau)*, sous la direction de Bernd Schulz et Hans Gercke, Heidelberg, Kehrer, 1995, p. 169. [Traduit du japonais en anglais par Yumiko Urae ; trad. française libre]

9. Rolf Julius, « Dance for nine columns » (1994), *Small Music (Grau)*, op. cit., p. 208. [Trad. libre]

10. Shin Nakagawa, « Fragments for Julius », *Small Music (Grau)*, op. cit., p. 170. [Trad. libre]



ROLF JULIUS,
CORNER 1-2-3, DETAIL,
1975-2009.
PHOTO : PAUL LITHERLAND

présence, une temporalité unique et une forme de silence qui accueille les sons. Étrange sensation physique, confirmant que l'écoute est liée au toucher, au contact de deux surfaces. Et que le temps est l'allié de l'écoute.

Une expérience déterminante révèle ici l'intensité d'un processus de travail ancré dans le présent, la durée et l'espace – trois mots-clés chez Julius. « Je me tenais immobile au milieu du paysage, sans casque d'écoute. C'était la première fois que je faisais cette expérience de me tenir debout en plein cœur de la nature pendant plusieurs heures et de ne rien faire d'autre que d'écouter. C'était extraordinaire, une œuvre magnifique ! Le son était parfaitement transparent ; j'entendais des sons qui venaient vers moi de très loin. Chacun manifestait sa propre "distance". Même si tous les sons avaient à peu près le même volume, ils se distinguaient par leur "distance". J'en ai oublié l'existence du mot "espace[11]". »

On y trouve autant de suggestions pour appréhender *Distance*. L'écoute, la découverte des conditions d'un monde sonore sont telles qu'elles font oublier à l'artiste le mot « espace », ce qui confirme la validité de sa démarche tournée vers le son et l'espace, de ses intuitions sur la manière dont les sons circulent dans un espace, et d'un processus ancré dans l'exercice constant de « contemplation » des sons.

CAMOUFLAGE

« *L'invisible est l'horizon de la vue*. Une investigation du monde de l'audition est aussi une investigation de l'invisible. Écouter rend *présent* l'invisible de façon similaire à la présence du muet dans la vision[12]. »

Certaines pièces sont paradoxales : à peine visibles et si attirantes par leur étonnante intégration à l'espace, elles diffusent des sons subtils, à faible volume, parfois quasi inaudibles. Elles obéissent à une forme unique de *camouflage* dans le lieu, sur la surface où elles sont déposées. C'est une opération dans laquelle Julius est passé maître. Mais les pièces sont également omniprésentes dans leur matérialité physique et sonore, si on y regarde à deux fois ou si on écoute bien. Le camouflage peut alors être compris comme une stratégie pour retarder la découverte, pour tenir à distance, pour entretenir la distance. Car déceler le camouflage requiert une perception aiguisée. En fait, le camouflage est une question de seuil perceptif où acuité et distraction cohabitent paisiblement, dans une étrange forme de friction. Mais le terme « camouflage » suppose aussi le repérage, l'orientation, la perception. En fait, le camouflage pourrait n'être que temporaire, dans la mesure où l'artiste propose un état ou un degré relatif d'absence, sous la forme d'une durée qui s'offre à l'observateur jusqu'à ce qu'il repère ce qui se camoufle dans la matière – ce qui s'y camoufle… jusqu'au moment où il est perçu.

PARCOURS

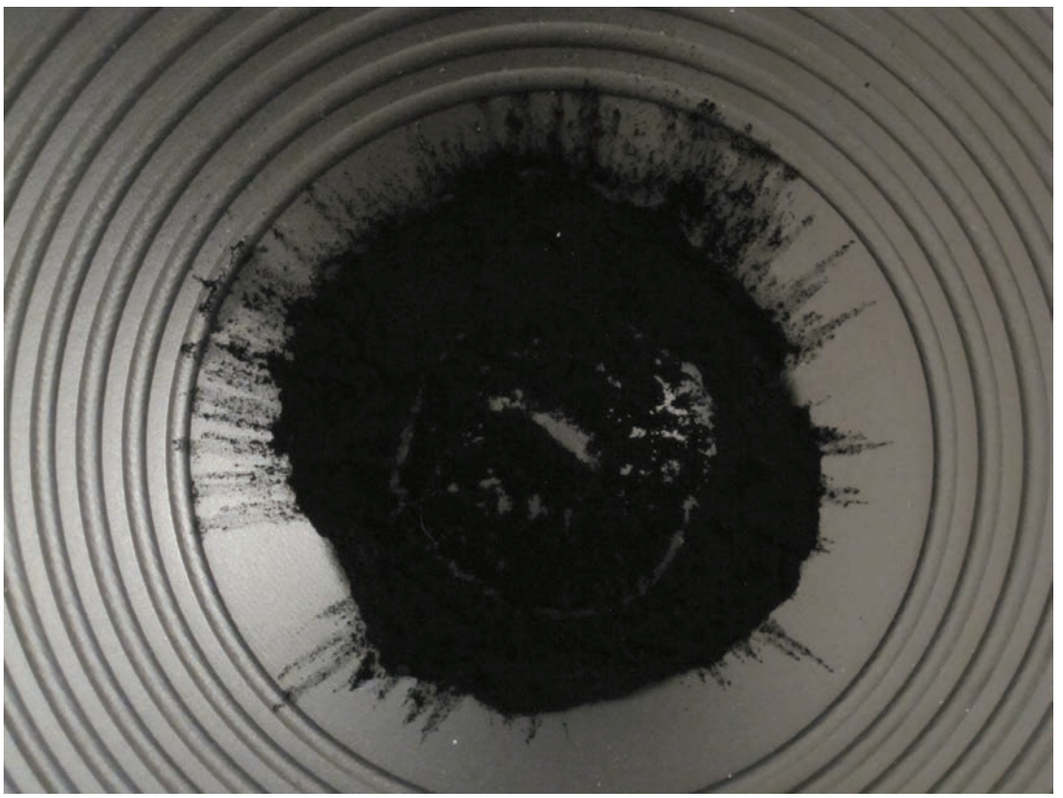
Dans une exposition des œuvres de Rolf Julius, le visiteur est invité à déambuler – en fait, c'est incontournable. Car derrière la question de la distance, il y a celle de la plus ou moins grande proximité du visiteur avec les sources visuelles et sonores, avec toutes surfaces – notion essentielle à l'expérience de l'œuvre. Le visiteur se retrouve très rapidement en position dynamique d'observation et d'écoute dans l'espace. Les œuvres, déposées au sol, fixées au mur, suspendues du plafond, indiquent divers niveaux d'espace ; elles explorent divers rapports d'échelle, imposent différentes distances. Trouver la bonne distance, à chaque instant, c'est être à l'écoute, simplement. C'est *éprouver* l'œuvre dans l'espace et le temps, démarche qui s'apparente à celle d'un artiste contemporain de Julius, Max Neuhaus, pour qui l'espace est un matériau. « Depuis toujours, les compositeurs situent les éléments de la composition dans le temps. L'une des idées qui m'intéressent est de les situer plutôt dans l'espace et de laisser l'auditeur leur trouver une place dans son propre temps[13]. »

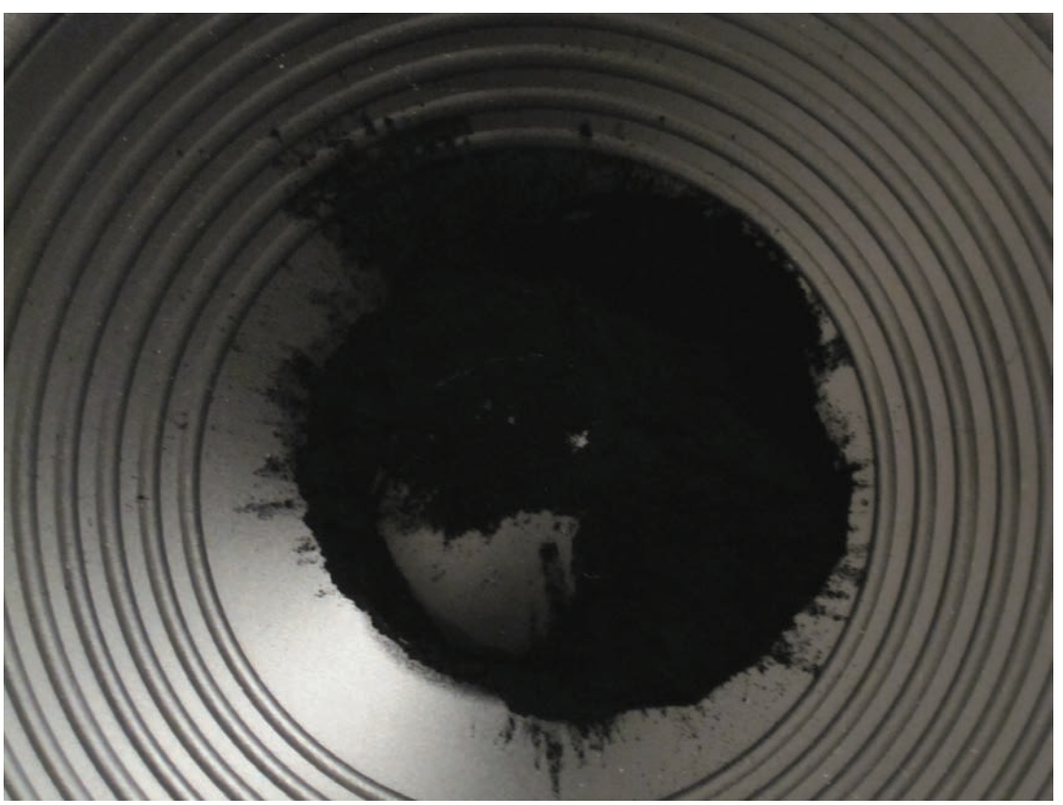
Le visiteur peut s'allonger au sol et placer de petits haut-parleurs sur ses paupières pour percevoir les sons par ses yeux et les os de son

11. Rolf Julius, cité par Shin Nakagawa, op. cit., p. 171. [Trad. libre]

12. Don Ihde, «The Auditory Dimension», *Listening and Voice: Phenomenologies of Sound*, Athens, Ohio University Press, 2007, p. 51. [Trad. libre]

13. Max Neuhaus, « Program notes », *Sound Works, Volume 1: Inscription*, Ostfildern/Stuttgart, Cantz, 1994, p. 34. [Trad. libre]





ROLF JULIUS,
INSIDE, FIVE HANGING SPEAKERS,
DETAILS, 2008.
PHOTOS : ERIC MATTSON

ROLF JULIUS,
INSIDE, FIVE HANGING SPEAKERS,
VUE D'INSTALLATION, OBORO,
MONTREAL, 2008.
PHOTO : PAUL LITHERLAND

crâne (*Music for the Eyes*). Il lui arrive de surplomber un regroupement de petites pierres duquel émergent des sons granulaires (*Stone Field*). Les questions d'échelle surgissent des œuvres, car certaines peuvent être interprétées comme des paysages miniatures. Tout comme les sons, d'ailleurs : l'artiste décrit ses compositions en utilisant régulièrement les expressions *small sounds*, *small music*, ce qui traduit une quête de sons non spectaculaires. Petit (*small*), pour écarter le spectacle, pour se tenir à distance du spectaculaire et attirer l'attention vers le presque présent, pour privilégier la découverte, le sensible. « J'aime les petits sons parce que je ne pourrais pas faire davantage[14] », confie Julius.

L'artiste agence les éléments de ses œuvres de manière à créer une constellation d'associations : formelles, spatiales. Il combine de manière intuitive ou selon ses expériences des textures, des formes, des masses, des surfaces, des sons, des objets, des silences – autant de présences. En longeant le corridor qui mène à l'exposition, des sons subtils mais bien présents nous accueillent et guident nos pas vers l'exposition. Paradoxalement, cette forme sonore qui émerge de l'espace se dissout progressivement, dès que le visiteur prend contact avec les éléments visuels et sonores de l'exposition dans un rapport de proximité. En portant notre attention vers une œuvre ou un détail de l'œuvre, la perception du paysage sonore de l'exposition s'estompe, à notre insu. Comme l'a énoncé John Cage de manière laconique : « La musique est permanente ; seule l'écoute est intermittente[15]. »

S'il le souhaite, le visiteur peut découvrir une à une les œuvres de Rolf Julius par une opération de synchronisation du son et de l'image ; il n'a qu'à s'approcher des œuvres et à tendre l'oreille. Mais s'il *oublie* l'exposition et se concentre sur la bande sonore qui résulte de la rencontre entre tous les sons diffusés, l'auditeur expérimente alors la relation entre sons et distance, l'étonnante mobilité des sons et leur déploiement dans le temps (durée) et dans l'espace (volume). « Chaque objet a son propre son, sa propre réalité. Chaque son modifie l'autre son[16]. » Les sons transforment les pièces dans lesquelles on les écoute, ils modifient l'espace d'écoute pour en faire des lieux mesurables subjectivement[17]. Helga de la Motte-Haber, familière des œuvres et des performances-concerts de Julius, décrit avec justesse ce phénomène : « Dans un système de coordonnées déterminées par l'artiste, la perception périphérique de la dimension et de la luminosité devient claire perception.

14. Conversation avec l'artiste, le 22 septembre 2009 au Goethe-Institut Montréal. [Trad. libre]

15. John Cage citant Thoreau, « Introduction to Themes & Variations », *Audio Culture – Readings in Modern Music*, sous la direction de Christoph Cox et Daniel Warner, Londres et New York, Continuum, p. 224.

16. Conversation avec l'artiste, le 22 septembre 2009 au Goethe-Institut Montréal. [Trad. libre]

17. Sur l'expérience d'espaces sonores subjectifs, voir mon texte relatant, entre autres, une marche les yeux bandés et guidée par une non-voyante dans le cadre du projet de l'artiste madrilène Francisco Lopez, en 2006. « À l'écoute pour voir, entendre, penser, inventer », *Toi/You – La rencontre*, Québec, Manif d'art 4 – 2008, ouvrage paru en 2012, p. 116-119.

Quand on écoute une fenêtre ou un mur, la distance devient subjectivement claire, la proximité et la distance acquièrent une présence. Les pièces ne se mesurent plus juste en termes géométriques, elles deviennent des espaces d'expérience. [...] Les sons transforment les pièces en sites qui peuvent être mesurés subjectivement[18]. »

En visitant *Distance*, les auditifs repèrent immédiatement *Island (dirt)*, œuvre de poussière au sol, de laquelle émergent des sons à peine perceptibles que j'associe à de légers sursauts. L'œuvre est presque rien et tout à la fois. Elle est au centre de la galerie, mais ne s'impose pas, au contraire. Elle est de ces œuvres-camouflages auxquelles j'ai fait référence précédemment. La poussière, les débris, le petit haut-parleur qui y est intégré et le plancher ne font qu'un. La présence d'*Island (dirt)* est essentielle au groupe d'œuvres rassemblées ici. Il s'agit d'une œuvre emblématique dans le corpus de Julius : elle conjugue une tension entre extérieur et intérieur par le déplacement d'une matière modeste glanée à proximité de la galerie (de la poussière, du sable et quelques débris), dirige le regard et donc l'écoute vers une mince surface de poussière, du presque rien (doit-on y voir une référence à Duchamp ?). Emblématique aussi car elle est l'incarnation de ce que Julius qualifie de *small sounds*.

Paradoxalement, les visuels, eux, se dirigent immédiatement vers *Inside, 5 hanging speakers*, œuvre qui décrit une diagonale créée par la succession de cinq haut-parleurs noirs suspendus, vibrant par intermittence ou à l'unisson. Semblant flotter, ils dessinent des ombres circulaires au plancher – à la fois traces (ou fantômes de traces) et présences. Des sons transmis par les haut-parleurs entraînent un soulèvement du pigment noir déposé sur leur membrane. Voir le son : on comprend qu'il y a émission sonore en observant les motifs qui se forment à la surface de la membrane des haut-parleurs.

Carreau ne laisse aucun visiteur indifférent. Transparent, le carreau de verre déposé sur un petit haut-parleur fixé au mur est un obstacle relatif à la vue. Il encadre le son. En plus d'esquisser un cadre autour de ce haut-parleur, sur lequel elle est déposée, la surface de verre a une incidence sur le son diffusé : elle est surface de résonance. *Carreau* est une autre œuvre paradoxale ; entre présence et absence, elle exerce une forme de camouflage du son, elle fait écho à *Island (dirt)*, autre œuvre discrète.

En déambulant dans l'espace, le visiteur choisit ou découvre un point d'écoute (comme on dit « un point de vue »). Un point dans l'espace où il est à l'aise pour écouter, mais un point aussi où l'espace – le lieu d'écoute – s'ouvre : espace de résonance. Et alors, c'est en ce(s) lieu(x) et à ce moment qu'il perçoit une composition. Il y a autant de compositions[19] que de points d'écoute dans une exposition de Rolf Julius, et *Distance* en recèle un nombre infini.

Il n'y a ni début ni fin à l'exposition. Elle se découvre dans le temps. Les œuvres dessinent une constellation sonore et visuelle de points et de surfaces dans l'espace. Les parcours sont multiples et forment des boucles. On comprend très rapidement que cette exposition est en fait une sculpture sonore qui se déploie dans la durée, « une sculpture sonore qui dure[20] », pour reprendre les mots de Marcel Duchamp.

L'auteure remercie de leur appui le Conseil des arts du Canada (pour la recherche), Oboro (pour la rédaction) et *esse* (pour la parution) de ce texte écrit dans le souvenir de Rolf Julius, décédé en janvier 2011.

18. Helga de la Motte-Haber, « Music for the Eyes », *Small Music (Grau)*, op. cit., p. 19. [Trad. libre]

19. Chaque élément enregistré et transformé par Julius, intégré à ses œuvres, est de durée variable. Diffusés en boucle, ces sons se superposent de façon aléatoire, créant ainsi une composition différente à chaque jour.

20. Marcel Duchamp, « La Mariée mise à nu par ses célibataires, même », *Duchamp du Signe,* Paris, Flammarion, 1994, p. 47. Marcel Duchamp, en 1934, décrit son œuvre *Sculpture musicale* en ces termes, étonnants d'actualité aujourd'hui, si on pense à une définition pour « installation sonore ».

Nicole Gingras vit à Montréal. Elle est chercheuse, commissaire indépendante et auteure. Les expositions, les programmations et les publications dont elle est commissaire ou éditrice ainsi que les séminaires qu'elle anime traitent du temps et du mouvement, des processus de création, des mouvements de la pensée, des traces et de la mémoire. Elle s'intéresse à l'image, que celle-ci soit visuelle, sonore ou textuelle.