

a.



Ceci n'est pas une correspondance

Mais une tentative de critique d'art en forme d'épiphénomène
par Mickaël Roy

Que peut l'écriture sur l'art lorsque l'œuvre, encore non née, est en cours de formation ?
Sur quels indices s'appuie-t-elle ?
Que peut-elle entrevoir de ce qui peut advenir dans le temps de l'atelier ?

Alors qu'il est de coutume que l'exercice de la critique d'art intervienne à l'issue du processus créatif, peu ou prou au moment de la monstration de l'œuvre, Mickaël Roy investit ici une forme d'écriture qui a fait le choix de la correspondance comme l'espace de la relation d'une réflexion située dans un temps anticipé.

Si ces trois lettres ont été écrites sous le sceau du compagnonnage, elles sont aussi inévitablement le résultat d'un espace de travail concomitant à l'atelier de l'artiste, qui a laissé le champ libre aux bifurcations, à une écriture qui parle d'elle-même comme elle a laissé une certaine

place à la subjectivité de l'auteur qui tente de voir ce qu'il n'a pas encore vu. De ces subodorations est né un champ sémantique du visible et de l'intelligible, du doute, du manque et du silence. En cela, l'acte d'écriture ici n'envisage point d'établir des critères de jugement définitifs mais s'efforce de trouver certains mots à poser sur ce qui peut autant apparaître que disparaître. Et si l'œuvre à venir est toujours le résultat d'un cheminement jalonné de procédés à l'égard desquels la précision du langage se cogne, alors ces textes, par l'intention qui les a guidés font par avance amende honorable en laissant le champ ouvert à la réévaluation et ce faisant à la réécriture en se proposant de vérifier les écarts et les proximités qui fondent toute entreprise relationnelle avec une pratique artistique qui n'a jamais dit son dernier mot.

Paris, lundi 18 avril 2016

Cher, chère _____ ,

C'est un réflexe tenace, n'est-ce pas, un impensé : l'exposition des formes d'art dépend encore beaucoup d'une approche optique, rétinienne. Pour savoir, en somme, il faut voir. D'ailleurs, peut-être viendras-tu voir. Peut-être aussi ne verras-tu pas les œuvres de E. – elle aimerait que je parle de tentatives plutôt, dont je vais t'entretenir.

Cependant, je m'adresse à toi, je t'imagine, avec l'espoir en effet que ton attention requise puisse me permettre de mener ce travail de réflexion par anticipation autant qu'il va te permettre de les imaginer en suivant le cours de ma pensée écrite. À vrai dire, cette pensée tout à fait conditionnelle – je ne sais pas en effet ce que vont devenir ces intentions d'œuvres jusqu'au jour de leur monstration, le 26 avril prochain – ne peut exister qu'en regard de ce double horizon sans filet : le temps de l'atelier coexiste avec le temps de l'écriture.

En cela, c'est une manière très commode que d'écrire selon une sédimentation de temps contradictoires et cependant complices, au présent en pensant à un futur, hypothétique par définition, il est vrai, mais tout à fait probable. Je t'écris donc en regardant ce qui peut advenir et s'accomplir, certes avec l'incertitude qui caractérise le péril de ce qui n'est pas advenu, mais déjà avec la conscience du passé, c'est-à-dire avec la conscience de ce qui, par cette correspondance, va s'inscrire dans une mémoire partagée résultant de ce que tous les deux, avec d'autres, nous allons voir – réellement, et voir apparaître par notre capacité à imaginer.

Un auteur, paraît-il, écrit toujours avec l'intention de s'adresser à un récepteur, à l'attention d'un lecteur identifié. Je dois te dire que pendant longtemps, j'ai envisagé cette docte certitude comme une pure abstraction. Aujourd'hui, les conditions de la relation épistolaire qui s'ouvre en ta direction, viennent vérifier cela et c'est une assez bonne raison pour estimer qu'il y a nécessité, sans plus attendre, de s'y atteler. Néanmoins, s'il m'arrive souvent

d'user de la parole pour accompagner un artiste dans le processus d'apparition de ses réflexions et un visiteur au moment de l'exposition publique de ce travail, cette fois-ci, avec E., nous avons souhaité faire acte d'une parole qui s'est organisée et partagée en de complémentaires niveaux de silence : silence de l'artiste au travail dans son atelier pour faire émerger les formes promises ; silence de l'auteur qui, parallèlement, s'emploie, à partir des intentions de l'artiste, à envisager l'existence polysémique et polyphonique de ces travaux ; silence encore de la rencontre avec les œuvres le jour de l'événement – mais silence tout relatif : car la parole leur sera donnée en sus des chuchotements qu'elles promettent de générer. Alors, dans cette perspective, s'est invité un quatrième silence, comme un rouage essentiel aux précédents : dans mon silence, il fallait en effet convoquer celui d'un partenaire fictif, celui de la promesse d'un retour à mes adresses concentrées. Tu l'as compris, c'est toi, lecteur et regardeur potentiel, que j'ai choisi de solliciter pour m'accompagner dans cette traversée.

Je dois d'abord commencer par te dire que j'ai pu échanger de vive voix avec E. la semaine dernière, à quelques semaines de la fin de sa résidence à Toulouse. En quelques heures de discussion qui firent réapparaître d'antécédentes notions déjà librement abordées en d'autres occasions, nous avons fait émerger un corpus de quatre projets parmi plusieurs pistes de travail, dont nous pressentions qu'ils pouvaient entretenir un rapport de proximité les uns avec les autres. Il nous restait à poursuivre la réflexion, chacun de notre côté, en partant de ces promesses, en notre concentration respective.

Quelques jours plus tard, E. me confiait par courriel avoir douté de ses intentions, tout en choisissant de mettre ce doute au travail. Tâchant de saisir cet espace interstitiel du processus créatif, j'ai tenté la réponse suivante que je te livre ici :

"Mais douter, n'est-ce déjà pas imaginer, pressentir ? Un des moyens de l'art, en un sens, une de ses potentielles définitions. Le

doute, dans le temps du processus créatif, en cela, est concomitant, consubstantiel, contingent à la recherche, il est en la condition.

Ne crois-tu pas en effet que l'espace intermédiaire, déplacé, de l'atelier autorise ces formes du doute ? À peine écloses, elles trouvent à tâtons leur intentionnalité par leur plasticité mouvante et parfois, se permettent de s'arrêter, et non sans bords, de se situer, selon des contours qui les engagent à exister temporairement, dans un temps et un espace déterminés, selon une forme plus qu'une autre. Mais s'engager ce n'est jamais faire sacrifice d'une immobilité – c'est projeter l'état de forme dans l'événement qui va le surprendre, l'élever en somme, le risquer par modification. Le désir de formes n'engendre ainsi pas systématiquement de formalisme, de quête pure définie et définitive. C'est bien davantage dans le cours des choses que l'image (rétinienne oui, mais aussi tridimensionnelle, spatialisée, et éventuellement immatérielle) se fixe à l'épreuve (à la recherche) d'un chaînon manquant, comme l'a dit Marcel Duchamp, chaînon qui fait advenir l'intention dans la prescience d'une expérience la plus juste, jusqu'à ce qu'elle accepte son propre arrêt. L'œuvre là, est un à venir et s'éprouve dans certains présents.

L'atelier, de ce fait, ne peut se résoudre à la stabilité ! Car avant l'œuvre atteinte, les états de formes dont je parle, tantôt timides, hésitants et courageux, s'ouvrent progressivement à leur existence publique, elle-même fébrile. Ouvrir, en ce sens, c'est ouvrir à des possibilités de réception cet objet (cet espace) qui se façonne (certes par la main, par le geste mais aussi par la conscience qui les guident) gré à gré, par tremblements."

À ce propos, pour commencer, je pourrais te parler du projet *Reading Space*. À son sujet, E. parle à juste titre d'une tentative. La troisième. Jusqu'à présent, il s'est agi de donner des représentations en volume à des espaces architecturés décrits dans le champ de la littérature. Ceux-ci ont d'abord été modélisés et obtenus matériellement par impression 3D pour être présentés, à échelle réduite, sur une table lumineuse. Dans une atmosphère diaphane, l'installation

suggérait une interpénétration des formes sculpturales et du support qui agissait là comme une surface réflexive englobant en profondeur ces images dont la mémoire visuelle résistait en creux, par évanescence, à la lecture des descriptions dont elles étaient issues. La deuxième étape a visé à inclure par gravure numérique, une de ces représentations dans un petit bloc de verre cristallin. Jouant d'un effet de transparence, et par ce biais, de présence et d'absence par mécanisme de diffraction lumineuse, ce fut un autre état de forme, autonome, donné à cette recherche sur la représentation de l'interprétation d'un espace architecturé qui, bien que situé, possédait aussi la qualité d'une flottante apparition. Cependant, jusque-là, ces occurrences se sont orientées vers des formes matériellement figées, soit par des contours circonscrits, bien que prolongés par leurs reflets, soit par un habitacle clos, bien que concerné par la dissimulation de ses arrêtes sous l'effet de leur rencontre traversante avec l'espace environnant. En cela, le travail d'E., à ce moment-là, tendait vers un désir de fixation d'un souvenir aussi fragile que vaporeux.

Mais, de l'écriture, à la lecture, à la projection mentale et à la visibilité de cette apparition, lorsque le regard oublie le texte et se concentre sur l'empreinte imagée de ce qui a été lu et traversé, puis griffonné par le dessin, que reste-t-il de cette expérience, si ce n'est le souvenir structuré d'un espace fictionnel vécu par le pouvoir mouvant des mots agencés ? De ces mots, cependant, jusque là, point de trace, si ce n'est la soigneuse préservation du titre de l'ouvrage duquel est issu l'espace interprété.

Pour la nouvelle étape de cette recherche, le geste domine. Geste après geste, l'espace va s'inscrire, en effet, graphiquement et en mouvement, en l'absence de sa source textuelle, intégrée mais déjà digérée, oubliée. Ainsi l'acte du dessin filmé dans le temps de son événement, traduisant cette expérience par laquelle E. s'astreint à produire une représentation de ces espaces par synthèse de réminiscences, va être donné à voir de manière autonome de son référent textuel et littéraire.

Ce faisant, il s'agit de

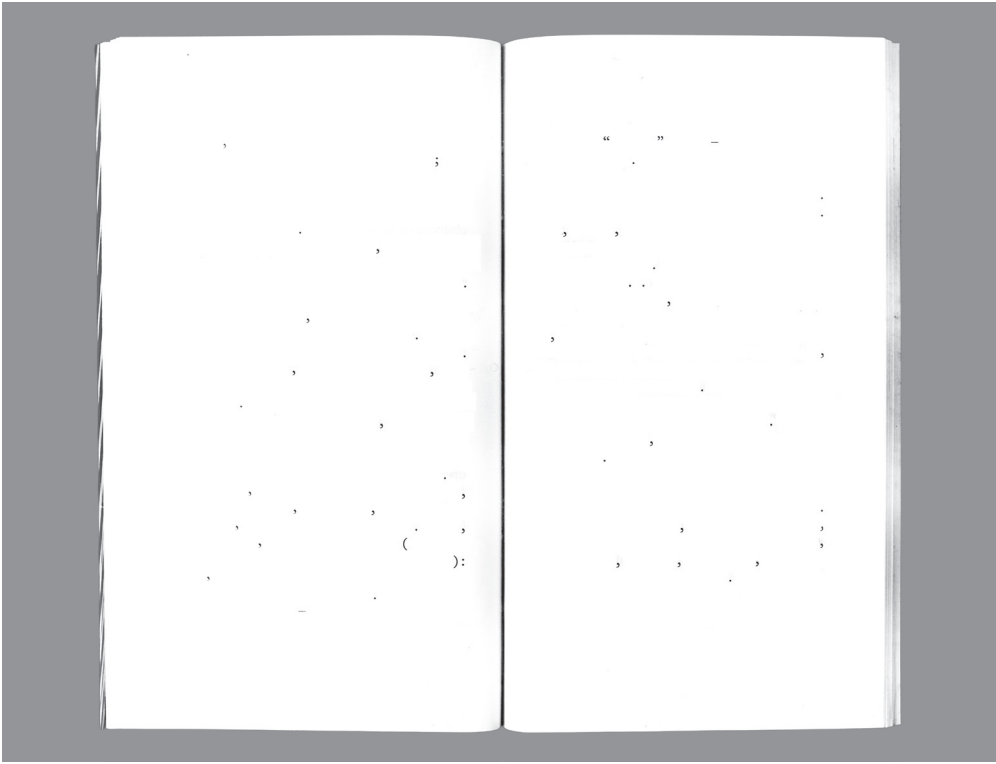
souligner un double écart : cette impossibilité qu'il y a à saisir dans le même temps l'exercice de la lecture, dissocié de celui de l'imagination et de celui de la traduction par le dessin. Mais de celui-ci, par mécanisme successif de *disegno*, c'est-à-dire de projection à dessein d'une réalisation, de mobilisation de signes, et par là, de désignation, permettant la lecture et la compréhension d'un processus de traduction, ce dispositif semble pouvoir produire l'effet d'une prothèse, d'un prolongement interdépendant (ici d'ailleurs, l'outil de dessin devient aussi l'outil de la projection de l'image obtenue) : entre la part de prospection qui se joue dans le moment de la réception d'un texte évanoui et de l'ouverture de l'imaginaire qui se produit *de facto* dans le même temps et la part d'abandon qui intervient inéluctablement : ce sont des images que l'on a sur le bout de la langue, à la frontière de la pupille.

Tu remarqueras que j'écris ces lignes au présent, comme si l'œuvre (l'état d'ouverture devrais-je dire) était déjà formée. Mais je me projette là, à partir des intentions exposées par l'artiste, qui vont dans le sens d'une association d'outils visuels et gestuels, et qui ensemble provoquent une expérience adressée : sous nos yeux quelque chose prend forme, il faut en suivre la ligne. C'est là le pouvoir de la lecture des signes visuels, et de la co-existence d'un langage aussi visible que dicible. Sur une ligne, on peut bien poser des mots, n'est-ce pas ? Et bien qu'ici l'image qui apparaît ne soit pas redoublée de sa description, sa nudité mobilise l'emploi d'un vocabulaire qui donne à l'espace représenté la possibilité d'être nommé. Il n'en va pas, ainsi, d'une exigence de compréhension ; il en va, par contre, de la production d'un sentiment troublé, d'une incompréhension travaillée en ce sens qu'elle est aussi une promesse de déchiffrement.

Par ailleurs, le doute dont nous parlions à double titre, jamais évacué, se maintient encore en d'autres temps, en d'autres circonstances. Car douter, c'est aussi ne pas savoir, ne pas connaître et avoir l'impression imprécise de reconnaître – depuis les premiers gestes, jusqu'à l'espace de l'expérience de l'objet-œuvre, jusqu'à l'attention encore du premier regardeur,

peut-être du premier auditeur. Et aussi du premier auteur, avant l'artiste. Qu'il s'agisse de l'écrivain, on l'a vu, pour *Reading Space*, dans l'espace du livre. Mais aussi dans l'espace du commun : sans s'estimer à cet endroit de l'écriture, celui qui regarde une œuvre a pu la générer par mégarde, par usage et écriture du quotidien. Retour à l'envoyeur. Par effet grossissant d'un réel décodé et réencodé en l'absence du code source. Je pense à cet égard à la série des *Dessin Zéro*. Dépourvue d'éléments d'un vocabulaire intelligible mais zone d'un langage mu en une écriture visuelle, là, l'image s'annonce pourtant encore comme une page à lire.

M.



b.



c.

Cher, chère _____ ,

En t'écrivant il y a deux jours, j'ai eu le sentiment que l'on parlait de voir des silences.

Sans doute parce que le titre de la série des *Dessin Zéro* évoque chez moi un état nul, non-né, pas encore réalisé. Pas fait, mal fait ? Mais à bien y regarder, dans les premières tentatives de ces dessins, l'on comprend que ce degré zéro correspond à un type de *dessin* bien spécifique, involontaire en quelque sorte : un dessin qui ne serait pas considéré à l'endroit de l'art car les sept dessins de grands formats dont il s'agit sont inspirés des traces de stylos souvent laissées, en tant que possibilités d'essai d'un outil graphique, sur les petits blocs de papier disponibles aux abords des présentoirs à stylos en papeterie. De ces gestes primaires, sans dessein artistique, de l'ordre du griffonnage, réalisés rapidement et en ordre dispersé (bien que s'accommodant des quatre marges de l'étroite surface de papier), E. a entrepris de développer des compositions par agrandissement, de fait par extrapolation d'une expression scripturale dont le résultat premier, limité à l'existence de traces que d'aucun trouverait sans importance, se voit conforté et élargi pour sa qualité intrinsèque avec la certitude que de telles empreintes possèdent déjà la valeur de témoignages.

Cependant, E. évite la reproduction et l'imitation *stricto sensu*, et c'est une chose à souligner. Nous ne verrons pas les mêmes images. En cela, il y a certes ressemblance mais aussi différenciation, et l'image produite tire par ce biais toute sa force d'autonomie d'œuvre d'art en engageant une prise de distance à l'égard de son référent. Car, pour reprendre une réflexion de Michel Melot à propos du problème de la distinction entre le modèle et son double, l'on pourrait penser que " l'image n'est pas une chose, mais une relation. Elle est toujours image de quelque chose ou de quelqu'un, dont elle n'est pas pour autant la copie." Cette distinction à l'égard de cet ensemble de dessins se trouve être tout à fait activée en ce que, d'une part, les dimensions sont modifiées (tentative, explique E., de comprendre la nature du

geste à l'œuvre en réinventant un geste à la mesure de chaque signe) et, d'autre part, par l'emploi d'outils graphiques qui n'entendent pas imiter les couleurs et qualités d'encre ou de mine des feutres, crayons ou stylos "essayés" sur le support papier d'origine. Ce déplacement, explique-t-elle encore, a lieu par l'emploi de papier carbone et de graphite. Peut-on comprendre par ce choix qu'elle accorde à ces traces "pauvres" d'un flux collectif de gestes-éclairés le droit à être "enregistrés" (c'est le rôle du papier carbone que de garder la mémoire d'un signe graphique par impression) compte-tenu de leur fragilité? Mais en les faisant cohabiter avec d'autres signes tracés à la mine graphite, en tant qu'outil de dessin confirmé, il va se produire une confusion entre la nature des uns et des autres. D'un niveau zéro à un niveau prétendument plus élevé, du dessin sans qualité au dessin de genre, cette transposition par vraisemblance ne va pas cesser d'interroger le regardeur sur ce qui distingue le geste du faussaire du geste du dessinateur, de l'artiste. Sans doute apparaît là un espace de translation, plus relatif que définitif, au cœur duquel la distance qui règne entre les signes reproduits et ressemblants, de l'origine au résultat, produit quelque effet de perturbation : ce sera à vérifier devant ces signes discrets qui, dans mon esprit, ne devraient pas cesser de vibrer, de se faire entendre-voir.

Je t'en parlais dans ma première lettre. À ce sujet, il est question d'un paradoxe fécond. On a l'habitude de regarder-voir. Mais la redondance que permet là cette expression employée comme pour indiquer une direction soulignée, supplémentaire au sens que doit emprunter le regard, qu'il emprunte déjà si instinctivement vers quelque chose qui l'interpelle – un signe ou un signal, s'estompe immédiatement au profit d'un hiatus, lorsque l'on tente autrement de voir et d'entendre, en même temps, ou dans une relation de cause à effet, d'entendre-voir, donc, mais de sous-entendre aussi, s'il est question de silence.

Il n'est pas rare de faire remarquer qu'une œuvre est bavarde, qu'en cela elle ne présente aucune retenue dans la relation qu'elle installe dans

l'espace de son altérité. À cet égard, face au boucan réel, la manifestation d'un bruit, discret voire muet est une quête rare. Alors, s'il y a de l'étrangeté, n'est-ce-pas, à penser qu'à une image peut correspondre un silence actif duquel surgit la potentialité d'un bruit et inversement, c'est aussi le critère positif d'une œuvre qui installe les conditions de sa réception – qui énonce sans s'épancher.

On pourrait dire que tout se joue dans le tiret (entendre-voir), dans le fait de faire suivre autant que d'installer un écart. E. doit certainement en avoir le sentiment car elle me faisait part, lors de notre premier échange de vive voix, de cette intuition dont s'est fait l'écho, en d'autres termes, Rainer Maria Rilke, dans ses *Notes sur la mélodie des choses* (1898) : "Je ne peux penser plus heureux savoir que cet unique-ci : qu'il faut devenir un initiateur. Un qui écrit le premier mot derrière un séculaire tiret." Plus qu'un tiret, je dirais qu'il est question d'un trait d'union, de médiation, de relation, entre, d'une part, la connaissance et ses doutes, et, d'autre part, la prescience de l'intuition et l'incertitude de celle-ci. L'initiateur, artiste, auteur, ne le sait que trop : la prise de risque aujourd'hui ne réside plus dans le fait de se situer à l'avant-garde, mais dans le fait d'ajouter de l'épaisseur au vocabulaire, de poursuivre la phrase du temps quitte à tordre sa direction, de se situer utilement après-coup, d'intervenir après l'histoire, après les faits, après le langage. Et si l'acte de création s'inscrit et se pense pour une part importante dans une perspective originelle, il me semble que les recherches que mène E. trouvent souvent leurs fondations dans des données littéraires et scientifiques, en somme, culturelles, auxquelles elle confère quelque résonance, de l'écho – un bruit métaphorique.

Cette correspondance (entendre-voir) fonctionne ainsi comme une traduction, une transposition : en cela, j'entends (entendre, c'est déjà comprendre) qu'il s'agit d'une fonction déplacée à l'endroit du concept dont elle serait le substitut, ou plutôt juste sensiblement à côté ou à cheval sur l'image, sur la

lettre. Il ne s'agit non pas d'un équivalent, mais plutôt comme le suggère Umberto Eco : presque la même chose. Et c'est de cette friction dont vient la potentialité d'un bruit, d'un glissement, d'un froissement. Georges Perec parlerait bien ici de grincement.

Par exemple, il m'arrive d'avoir la sensation qu'à partir de l'espace vertical qu'ouvre un clavier d'ordinateur, au cours d'un traitement de texte, la lettre "R" peut valoir pour le chiffre "5". Et inversement. A ce moment là, le "5" sonne et siffle comme un "S" - autre association, tandis que le "R", racle et ronque. Cela sans doute se passe à l'endroit d'une connexion cognitive qui me surprend et me dépasse toujours. Est-ce que cela résulte d'une proximité entre ces formes typographiques aussi sinueuses que droites, bien différentes et qui, si elles se croisaient, produiraient autant de ressemblance que de désordre ? En tous les cas, cela provoque en moi toujours une étincelle et une confusion. Un bruit sourd, interne qui se confond et se dissout. Pas désagréable non - ce sont les caractères (ah tiens, des personnages peut-être) qui se frôlent et s'irritent mutuellement. Cette association mentale s'impose et je ne peux l'empêcher : il y a en effet des images desquelles sourd un événement, un bruit donc, discret, mais un événement quand même et qui pourtant s'invite avec le respect de ses hôtes, de ses convives - cela dépend d'où part l'invitation. Peut-être la qualité de cette tonalité ne se situe pas tant dans l'absence ou dans la discrétion de ce qui se passe que dans l'écart, dans l'intériorité diffuse, dans lesquels cela se passe. C'est dans cet intervalle sans doute que se répandent les ondes de chocs que la rencontre de ces corps en rebonds implique.

J'ai le sentiment, te disais-je, que l'on parle, pour ces travaux actuels, de voir des silences. Evidemment, pour accéder à ce qui pourrait sembler être là une aberration de l'esprit, il faut considérer qu'un silence, quand on le repère en tant que tel, est déjà un événement en soi : on le voit être dans l'espace visible de notre environnement comme on l'entend occuper l'espace, s'y diffuser - c'est pourquoi, le silence est déjà un bruit, un événement. C'est ce degré inframince d'une notion insaisissable, impliquée dans

un devenir-image, qui fait l'intérêt de cette figure qui se retourne sur elle-même. Aussi, la manifestation de ce silence peut être d'une intensité variable lorsqu'il échappe à sa définition sonore. L'image en mouvement d'ailleurs ne serait pas plus bruyante que l'image fixe. Elle le serait autrement, par des moyens qui parviennent à provoquer ce bourdonnement moyen. Ni vraiment bruyant, ni vraiment calme. À ce titre, *Reading Space*, dont on attend une mise en mouvement, produit par cette attente, déjà, un début de bruit - par l'emploi d'un participe présent dans son intitulé, on s'attendrait en effet à assister à un espace "en train d'être lu", je veux dire, mis en voix. Si cette attente peut être d'une certaine manière déçue, volontairement par l'absence de voix, c'est en cela que le silence se produit activement.

Je crois en effet que E. travaille là à un débouché qui semble tout naturel à l'égard de cette réflexion qui, du processus jusqu'à sa restitution, implique autant la possibilité d'une concentration mentale de l'artiste qui tente de suivre l'image de sa mémoire, que d'une immersion sensorielle déléguée au regardeur qui suit de ses yeux cette quête sans parole. Par une gestualité muette, fantomatique, l'événement à voir implique qu'on ne peut qu'imaginer alors le son de la trace du passage du trait dessiné, le souffle hors-champ à l'extrémité de ce bras qui guide la main qui avance, invisible. *In fine*, on imagine aussi le bruit intrinsèque à ces espaces en train d'apparaître sur une surface diaphane, que l'on est invité à parcourir fictivement dans un territoire intermédiaire qui n'a pas encore trouvé sa forme - en cours d'information : Gilles Deleuze, dans ses conférences sur l'implication du cinéma en tant qu'image-temps et image-mouvement, expliquait, je crois, d'ailleurs à ce sujet que le principe de mise en mouvement des images permet précisément à des données visibles de s'informer, c'est-à-dire de prendre forme : en cela, le mouvement serait donc la condition *sine qua non* de la diffusion de l'information, de la mobilisation de la connaissance.

Mais que se passe-t-il alors quand le silence s'arrête, s'installe, ne se déplace plus ? Comment peut-on encore le voir, lorsque le paradigme cinématographique du déplacement de l'image face à un regard captif s'inverse au profit

d'un paradigme pictural selon lequel le regard-corps circule face et aux abords de l'image ? Alors, le silence, soumis à la perception de lui-même, prend de l'espace, grignote le verbe, se substitue à lui. Objet auto-réflexif par le fait qu'il souligne son existence propre, il peut apparaître comme une métaphore de ces temps où la langue en mouvement n'a pas de prise sur le langage en cours de formation, par exemple dans une conversation.

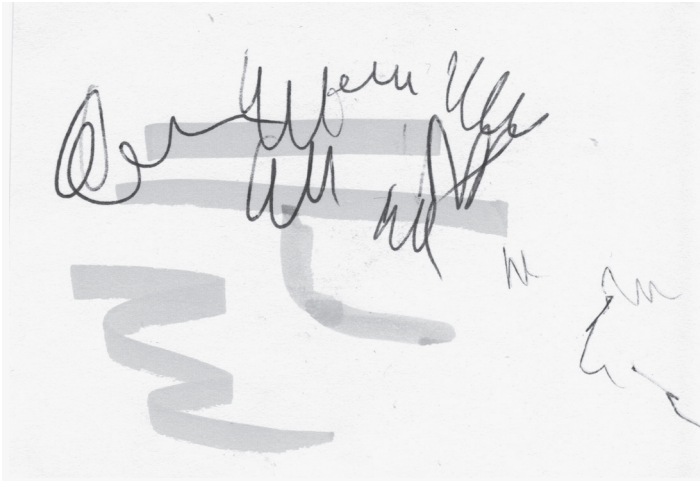
Je lisais dernièrement un texte étonnant de Samuel Beckett (*Trois dialogues*, 1948, Editions de Minuit), qui, imaginant la retranscription d'entretiens fictifs à propos du travail de certains artistes, écrits suite à des échanges informels avec le critique et historien d'art Georges Duthuit, a signifié, au cours d'une de ses conversations transcrites, sa surprise face à la réponse de son interlocuteur en marquant un espace tout à fait blanc sur la page : la parole manquante valant pour silence - signe que la répartie de l'un a pu couper le sifflet à l'autre. Ainsi, si le silence s'invite dans l'espace de la page, là où, a priori, tout est écrit, déjà dit, fixé à la suite d'une pensée fugitive maîtrisée par l'exercice de la transcription, il se produit un nouveau type d'expérience : une forme de substitution. Si, par cette absence la langue bute, c'est aussi l'espace d'une respiration, d'un souffle retenu, court ou long, d'une quête imperceptible d'espacement. C'est en cela presque un geste de sculpteur - "essarter" comme l'explique Martin Heidegger dans ses *Remarques sur art-sculpture-espace* (1964). C'est en effet toujours une recherche que de rompre, d'infiltrer l'espace - cet "immatériau" que l'on voit par indication ou quand il vient à manquer. "La fin approchera l'imperceptibilité". Cette citation a été soulignée par E. d'ailleurs dans le texte *Confessions d'un compositeur* (1948) dans lequel John Cage s'exprime à propos de son intention de réaliser "un morceau de silence ininterrompu". À cet égard, E. développe un nouveau geste qui tient compte de cette expérience musicale qu'elle souhaite impliquer dans un processus de traduction, d'un registre audible à un registre visible par la voie du maintien dans l'espace de la page des signes de ponctuation d'un texte tandis qu'ont disparu les caractères qui le constituent.

Bientôt, je tâcherai de poursuivre ma réflexion en m'attardant davantage sur les prémisses de ces intentions, en réfléchissant à cette esthétique de la disparition, de la fin et du début d'un langage. Il en est aussi question dans la piste

qui s'esquisse avec Y/AI : alors qu'un être disparaît, c'est le bruit qui refait son apparition par l'intermédiaire d'un cri. Seulement, tous les cris ne se ressemblent pas, et je crois que E. compte en faire un état des lieux, une sorte de classement, si

bien que le langage, non, n'a pas dit son dernier mot.

M.



d.



e.

Cher, chère _____ ,

Cela fait quelques jours que je souhaite revenir sur mes mots et t'en adresser d'autres – me risquant à cet exercice toujours sans filet, à l'aveugle, à l'égard des recherches que E. fait évoluer à n'en pas douter dans le bruit silencieux de l'événement de l'atelier.

Aujourd'hui, je souhaite te livrer ma récente rencontre avec la phrase suivante : « Si l'on me demandait de quoi est faite la parole, je répondrais : de silence. La parole est le moyen privilégié que les hommes détiennent de faire entendre le silence. » (Jacques Lusseyran, *Le monde commence aujourd'hui*, 1959)

Fort à propos, je crois qu'elle n'est pas sans rapport avec nos considérations. Parole = silence ? C'est en quelque sorte une contre-définition, une définition inframince, contradictoire, tant la parole est comprise communément comme moyen privilégié de faire entendre une voix, un propos, un discours. Le silence, alors, d'emblée selon cette approche pourrait consister en l'absence totale de parole, comme une réaction radicale d'opposition, de retrait, lorsque celle-ci se fait boulimique, bruyante, insistante. Le silence serait alors aussi efficace qu'une césure, un espace de repos pour la parole précisément, de respiration, une forme d'alerte (dans le silence il se passe quelque chose) sur la cause de celle-ci : une pause, un temps de réflexion, ou pire, un rejet. C'est dans le silence aussi que s'installe souvent la perception de sa propre parole et de celle d'autrui, parfois dans l'attente ou dans la concentration de la réception de cette parole qui nous est adressée.

Ainsi, parfois intermédiaire, parfois sans retour, le silence, s'il est un trait d'union, silence-respiratoire autant pour la voix que pour la pensée qui se forme par la parole (c'est là un écho à l'approche positivement empiriste de la conversation que présentait, vers 1805, Heinrich von Kleist dans ses considérations épistolaires sur l'élaboration progressive du discours par la parole), offre de déposer la parole dans le lit d'une réflexion qui progresse selon l'enchaînement de la cognition à la diction. Penser = parler et inversement,

chemin faisant. Et si le silence est l'objet qualitatif d'une recherche, d'une quête, il est le moyen de conférer à la parole une qualité renouvelée, non consommée, attentive, installée dans le temps de l'échange.

"Faire entendre le silence" : cette perspective interpelle, par l'oxymore dont elle procède, sur les moyens qui permettent de "le" faire entendre précisément – puisque dans le silence souhaité et parfois atteint, résident encore des bruits, des résidus de bruits, des bruits autres dépendant d'activités qui échappent à notre corps situé dans le silence a priori. C'est d'ailleurs tout l'enjeu de l'œuvre 4'33", jouée en 1952 par un interprète à la demande de John Cage : rendre attentif aux bruits audibles agissant dans l'enceinte du Maverick Concert Hall de Woodstock en faisant du piano présent un objet silencieux, en lui ôtant sa fonction sonore, rendu à l'état de support de gestes lents et arrêtés, ceux d'un musicien dont les mains levées se sont limitées à indiquer la succession des mouvements. Ces mains dressées, bienveillantes (veillant-bien-à-être autant qu'elles sont bien visibles), ont suffi à accompagner l'événement sonore furtif. Tout s'est déjà passé alors que l'auditoire n'a sans doute rien entendu, puisqu'était attendu le son, connu, d'un piano. Mais les sons diffus, déjà présents, et non pas diffusés à l'intention de l'écoute d'un événement, étaient donc là, à entendre, comme les composants d'un silence qui pouvait poindre entre eux, si bien que les bruits comme les silences peuvent être considérés comme des signes de ponctuation respectifs et mutuels par surimposition de deux motifs (celui du silence continu et celui du bruit contingent) qui ne cherchent pas à s'imposer l'un à l'autre par la domination de leur jeu respectif, mais à se laisser écouter, par la conscience coïncidente de leur déroulement.

En parlant de ces moyens qui font entendre le silence – toujours en tentant de comprendre l'ambiguïté qui réside dans le fait d'entendre ce qui ne se donne pas à entendre mais qui est en situation d'écoute latente, de même que nous avons déjà parlé du fait qu'il y a des choses-événements qui ne s'entendent pas de manière stricte mais s'entendent parce que leur

pouvoir sonore réside dans leur médiation visuelle (entendre-voir), il me semble que E. a fait le choix d'utiliser des signes de ponctuation dans le cas d'une nouvelle réalisation, pour signifier le silence dans l'espace non pas de la parole orale, mais de la parole inscrite, de l'écriture.

Il s'agit de *Silent Prayer*, un transfert mural réalisé au format d'une double page agrandie à l'échelle du mur, qui s'empare d'un extrait de texte de John Cage, maître du silence s'il en est. Même sans être de papier, en étant à fleur de l'architecture, sans bords et replis, même en ayant perdu ses caractères, c'est-à-dire la lisibilité et ce faisant l'intelligibilité de son contenu, de son sens, et qui pourtant garde la structure paginée du vocabulaire rendu invisible, il me semble que l'on pourra reconnaître la présence de la page par sa bipartition. D'ailleurs, E. me faisait part d'une réflexion de Jacques Derrida, concordante avec notre propos, que je te livre volontiers à mon tour, au sujet de cette question de la permanence de la page : "Si elle est d'abord une figure du papier, la page continue aujourd'hui (...) d'ordonner un grand nombre de surfaces d'inscription, là même où le corps de papier n'est plus là en personne, si on peut dire, continuant ainsi de hanter l'écran de l'ordinateur et toutes les navigations à voile ou à voile sur l'Internet. (...) L'ordre de la page, fût-ce au titre de la survivance, prolongera donc la survie du papier – bien au-delà de sa disparition ou de son retrait."

Pour ce projet, je retiens qu'ici encore le silence est donné à voir par la présence de signes réduits mais de signes quand-même, qui ont le pouvoir de marquer des espacements, et ainsi d'impliquer autant de temps pour le regard, de lire le silence qui, virgules et points faisant, se fait entendre par les voix captives des regardeurs transférées en leurs regards bavards, qui ne vont pas manquer d'y projeter leurs interrogations par la voie de la parole ouverte, sonorisée (peut-on dire ou lire un silence ?) ou de la parole retroussée, autrement dit intériorisée. Et même gardée pour soi, en silence, la parole, n'est-ce pas déjà du bruit ? En cela, la fin du langage n'est pas encore arrivée : tant qu'il y

a des points et des virgules, des points-virgules, des temps pour que la pensée s'installe, s'accroche et se repose, il reste toujours de l'espace pour prendre place après un tiret.

Somme toute, si la parole produit assurément des silences, la mythologie nous rappelle qu'elle est aussi vecteur de mémoires et d'affects.

Et il n'a justement pas échappé à E. que le mythe d'Apollon et de Hyacinthe rapporté dans le livre X des *Métamorphoses* d'Ovide sur lequel elle s'appuie pour développer la performance Y/AI repose sur le fait qu'une des manifestations de la voix, dans la douleur, c'est-à-dire le cri (la lamentation), est associée à un support symbolique (une fleur) permettant la survivance de l'objet même de cette disparition, un individu, et dans le temps, de l'absence de celui-ci. Dans cet épisode en effet, du sang écoulé de Hyacinthe, mortellement touché par accident à la tempe, naît une fleur (passée dans le langage courant comme étant une Iris), dont les pétales sont marquées d'un Y (d'un I grec, c'est à souligner), initiale en grec ancien du prénom de la victime, ou, selon la version, de l'idiotisme «AI», signifiant «hélas» en grec ancien encore, expression du cri de lamentation d'Apollon, responsable du drame autant qu'il en est endeuillé. Ainsi, la lettre isolée du prénom de l'être perdu vaut aussi pour l'identification du sentiment de douleur que cette disparition implique.

Ce faisant l'on comprend, dans un processus à double détente, que la voix est autant le vecteur d'un élément de langage à entendre que d'un signe à lire, autrement dit la voie d'accès entre registre visible et registre dicible, entre ce qui se voit et ce qui se dit et s'énonce. De la disparition et du manque effectif autant qu'affectif se produit une opération de langage signifiante qui s'installe dans le temps et dans les pratiques humaines : une fleur aujourd'hui encore porte la trace et le nom de cette histoire de même qu'une lettre de notre alphabet. De cette anecdote cependant E. retient qu'à un événement peut être associé un sentiment, lui-même associé à une expression vocale et se donne pour objectif d'écrire, c'est-à-dire de fixer par le mot et de faire interpréter, de donner à entendre, un corpus de cris remarquables

selon un ordonnancement dont certaines de ces manifestations et interjections vocales en onomatopées (du grec "création de mots") sont issues de la tradition du théâtre grec classique. Entre registres prophétique ou oraculaire, lyrique, tragique et rituel, il va s'agir d'identifier ces simulations de sons en regard des situations expressives (de provocation, de désespoir, de dégoût, de surprise, de bonheur, de peur, de colère, de plaisir, etc.) spontanées ou conventionnelles, auxquelles elles se réfèrent. Mais surtout, c'est dans le trajet de ces cris qui vont être donnés que l'intérêt de cette performance réside sans doute : alors que les cris ne sont jamais habituellement écrits mais racontés davantage dans la longueur de leur événement ou réservés à une manifestation immédiate pour être entendus, ici, c'est l'acte de lecture de ces cris qui va précéder leur interprétation vocale. Il s'agit peut-être d'anticiper le fait que le langage peut faire doublement image : les lettres sont déjà des signes et ici, d'autant plus encore, image-corps. Mais cette démarche est aussi le signe d'une conscience avérée sur la nature ambivalente de l'efficacité d'un tel parcours de l'écrit au dit, du champ étymologique au champ performatif du cri, qui ce faisant, perd nécessairement de sa manifestation la plus imminente, inattendue, fortuite pour devenir l'objet d'un répertoire, cependant soumis à réinterprétation : il en va en effet d'une recherche sur un vocabulaire commun et universel qui, d'une formule linguistique lisible et audible, peut basculer dans le champ d'une oralité à son tour soumise d'abord à la réverbération de ses échos avant d'être concernée par la disparition de sa manifestation immatérielle.

Devant la fragilité de ce langage et plus largement devant la précarité des expressions vivantes de l'individu, les différentes propositions envisagées par E. à l'issue de cette résidence, viennent produire, me semble-t-il, les traces d'une humanité qui se sait vainement fondée dans sa durée et qui somme toute, tente de s'inscrire dans un temps vivant à partir des outils qui se situent au plus proche de l'être et du corps - pour faire empreinte de lui-même, déjà conscient de son imperceptible présence, pour reprendre cette image dont la sensation traverse l'ensemble des travaux qui vont être présentés,

temporairement, dans quelques jours, qui nous resteront en mémoire et qui reviendront peut-être sous d'autres atours. À ce titre, dans un de ses derniers messages, E. me confiait, que nous pourrions peut-être avoir à faire à une histoire de revenants. Il faudra alors les attraper. Et très justement, cela pourrait se produire par l'acte de voir, m'écrivait-elle encore, compte tenu de la fonction de l'œil qu'elle considère métaphoriquement comme un organe "préhenseur", tel que peut l'être une main qui saisit et qui manipule, pouvant aller au-devant de la perception. En somme, comme ce texte, l'anticiper. Observer et écouter ce qui se joue dans le bruit des images et des interstices de l'environnement qui les entoure. Il s'agirait là, alors, assurément d'un regard qui voit autant qu'il entend.

M.



f.
g.

aaaouhhh
(rituel)

a. Emma Cozzani, *Silent Prayer* (détail), transfert sur mur à l'acétone, dimensions variables, 2016.
b. Emma Cozzani, *Silent Prayer*, document de travail.
c. Emma Cozzani, *Reading Space*, photogramme extrait de carnet de dessin vidéo, 2016.

d. Emma Cozzani, *Dessin zéro*, document de travail.
e. Emma Cozzani, *Dessin zéro*, graphite et carbone sur papier, 80 x 120 cm, série de 7 dessins, 2016.
f.g. Emma Cozzani, *Y/AI*, performance pour une voix masculine, pupitre, partition de cris écrits, durée variable, 2016.

Emma Cozzani

www.echo-echo.fr

La pratique d'Emma Cozzani se construit au croisement de gestes sensibles, interrogeant le savoir-faire technique et artistique, et d'une dimension réflexive sur les notions d'espace, d'image et de langage. Développant une pratique plurielle dont la méthode de création emprunte ses procédés à des champs tels que la technique, la littérature ou encore le droit, elle opère des glissements sémantiques via des re-contextualisations spatiales, temporelles ou historiques latentes à travers des dispositifs – installations, performances, situations. De cette façon, Emma Cozzani extrait du réel une représentation existante ou une situation donnée pour la ré-introduire altérée dans son milieu d'origine ou dans un autre espace, afin d'éprouver sa structure, sa construction, ses modalités d'usages. Par des opérations de traduction, de transcription, d'interprétation, d'un médium à un autre, ces formes déplacent l'expérience du référent vers un dispositif qui rejoue les modalités de cette expérience comme un rapport renouvelé au réel, à l'orée de la fiction.

Mickaël Roy

mickael.roy.vacuum@gmail.com

Mickaël Roy développe une pratique curatoriale indépendante, au croisement de la critique d'art, du commissariat de projets et d'expositions et de la médiation artistique et culturelle. Cette approche dont les principaux outils consistent en la mobilisation de temps, d'espaces et de moyens de langage autour des œuvres, avec ceux qui les font et qui les reçoivent, se fonde notamment sur l'accompagnement de l'existence des formes artistiques du/en commun par la double expérience esthétique et politique à laquelle invite l'art actuel. En 2015-2016, il est chargé d'enseignement en histoire de l'art contemporain & culture générale à l'École municipale des beaux-arts de Sète et assure la coordination du projet curatoriale de l'Institut d'études supérieures d'art / IESA Lyon. En tant qu'auteur, Mickaël Roy a publié dans les revues papier et en ligne *Novo*, *Talweg*, *Offshore*, *Branded*, *Horsd'œuvre* et a récemment contribué au catalogue du 61^{ème} Salon de Montrouge dédié à la jeune création. Par ailleurs, il s'engage dans une démarche tournée vers le renouvellement des voies de l'écriture sur l'art et des formats de monstration et d'existence publique des œuvres.

« Ceci n'est pas une correspondance » a été rédigé par Mickaël Roy à l'invitation d'Emma Cozzani lors de la résidence *Post_Production* qu'elle a effectuée à *Lieu-Commun Artist Run Space* à Toulouse du 1^{er} mars au 30 avril 2016. La présente version du texte a été conçue dans le cadre des contributions éditoriales développées par *thankyouforcoming*.