

Blocs de sens

À propos d'une exposition de Muriel Leray

Pour introduire au langage de Muriel Leray

Sur le mur, et à même le sol, sont accrochées ou posées des surfaces planes parfaitement rectangulaires d'un noir opaque ou réfléchissant, toujours bordées d'un encadrement d'un noir mat. La matière de ces surfaces est lisse ou peu rugueuse. Ne donnant de prime abord à voir aucune image, elles peuvent s'apparenter à des monochromes noirs. Seuls quelques mots, propos concis et travaillés, y sont placés en lettres noires à des endroits précis.

Chaque ensemble de surfaces et de mots apparaît vite rigoureusement organisé, formant un véritable langage *a minima* dont chaque composition, telle une phrase, est singulière. Ce langage est composé par la position des cadres les uns par rapport aux autres, le rapport de proportions qu'ils présentent et établissent entre eux, leur positionnement dans l'espace (parfois vis-à-vis d'un objet), et l'emplacement des mots qui s'y trouvent apposés ou associés. Dans ces compositions, les éléments ne peuvent aucunement être déplacés sans crainte de mettre en péril leur sens ; la composition y est un recours fondamental, qui diffère du « chaos¹ ».

Les surfaces noires ont une qualité mate ou réfléchissante : le carton noir est mat, le verre (bien qu'obscurci par le carton noir qui se trouve au-dessous) est réfléchissant. Cette opposition matité/réflexion appartient au langage de Muriel Leray. Matité implique absorption de lumière – et absence d'image. Le reflet se produit au contraire grâce à la lumière – et permet l'image. La nature mate ou réfléchissante de ces surfaces permet ou non à l'image d'advenir, et celle-ci peut donc demeurer *potentielle*.

Par contraste radical s'oppose alors à la clarté murale l'obscurité des compositions ; leur cadre forme ainsi un seuil, entre un espace bien visible (celui de l'espace d'exposition) et un champ opacifié (celui des œuvres). Les reflets dépendants d'un fond noir restent volontairement obscurs. Ils perturbent la perception de l'espace où nous nous trouvons, de notre propre image. La lumière qu'ils renvoient demeure obscure, ils se démarquent de l'évidence du réel.

Matériellement, les éléments employés sont donc de simples surfaces rectangulaires et des textes brefs. Les surfaces agissent telles des formes abstraites en renvoyant à plus qu'elles-mêmes ; les textes sont poétiques, ciselés, concis comme des haïkus visant à recréer par une qualité et une densité particulières celles du réel vécu. À l'image est opposée l'absence d'image ; au flot verbal répond une concrétion du langage. La reprise de ce langage œuvre après œuvre relève d'un minimalisme visant à

¹ Muriel Leray écrit : « Il y a d'abord un « contre le chaos » ; c'est la composition ». Voir *L'inquiétude, risques et stratégies esthétiques*, [en ligne], www.muriel-leray.info/3a/MLeray_Linquietude.pdf, p 19.

l'essentiel. Neutralité, impersonnalité et dénuement sont ici mis au service du sens. Cette concrétion rompt avec le flot de messages de notre quotidien pour former un revers « silencieux », sorte de filtrage : « L'œuvre est le vrai silence, celui que l'on peut goûter, *entre* le bruit du monde et le silence stupéfiant². » Il faut noter que le silence de l'œuvre est considéré comme un entre-deux, serait un silence « plein », sans bruit mais non muet ; la vérité de l'œuvre se trouve dans cet interstice.

Les mots sur les surfaces ne sont pas les titres des œuvres. Placés dans les surfaces ou à côté d'elles, leur statut varie subtilement mais ils constituent toujours des indices, des clés plus ou moins directes du sujet de l'œuvre. Dans l'exposition « Reflets, coïncidence », ces inscriptions sont apposées à même les surfaces et révèlent le propos des différentes compositions – Muriel Leray n'utilise pas toujours les mots de cette manière. Résumons-les telles qu'elles apparaissent successivement au fil de l'exposition :

tu,

qui !

noi, un viso

aspetta

si andrà

Quatre inscriptions sur cinq comportent, même implicitement, un pronom personnel et font appel à une subjectivité. Les pronoms singuliers (« *tu* »), pluriels (« *noi* », « *si* »), l'emploi de l'impératif (« *aspetta* »), impliquent le spectateur. Les verbes induisent donc une action en cours ou en projet : ils nous sollicitent, nous invitent à agir.

Les titres des compositions, eux, apportent d'autres mots, plus nombreux, puisqu'ils forment presque des phrases entières. Dans cette exposition, les titres fragmentés par la ponctuation suggèrent une narration interrompue, saccadée, parfois sous forme de dialogue, que marque la présence d'un « je ». Lus parallèlement aux inscriptions sur les surfaces, ils nous proposent une expérience privée puisqu'ils ne figurent pas sur un cartel près de l'œuvre. Ils ajoutent ainsi un autre type de propos que celui porté par les surfaces. Ces deux discours parallèles peuvent être entendus comme deux voix complémentaires : l'inscription accessible à tout le monde est complétée par le titre de chacune des œuvres, inscrit sur une feuille que le spectateur tient dans sa main. La première est d'ordre public, le second d'ordre privé. La première, collective, le second, intime. J'utiliserai volontiers l'expression « voix seconde » pour étudier ce qu'ajoute aux œuvres cette communication personnelle, ce « murmure » des titres.

2

Voir Muriel Leray, *L'inquiétude, risques et stratégies esthétiques*, [en ligne], www.muriel-leray.info/3a/MLeray_Linquietude.pdf p 7.

Puisque les surfaces sont mates ou réfléchissantes, un plan éloigné peut refléter peu à peu l'espace si le visiteur s'en approche. En nous tenant à une certaine distance, les surfaces reflètent l'espace où nous nous trouvons. Puis en s'en approchant, si nous nous plaçons en face elles reflètent notre propre image. Celle-ci apparaît sombre et délimitée par le cadre ; mais aussi perdue dans l'espace illimité d'une vitre obombrée. La surface est ainsi vecteur d'image et d'espace.

Image et espace, fixité et mouvement, obscurité et clarté alternent les uns avec les autres. Les surfaces usent de l'obscurité comme d'un révélateur : notre reflet y semble d'abord une image obscure, prisonnière dans un encadrement fixe, puis, mouvante, elle se comprend au sein de la spatialité changeante. Ce procédé fait écho de manière inverse à celui des peintres italiens, espagnols ou hollandais de la Renaissance, qui plaçaient leurs modèles sur un fond sombre pour les détacher de leur contexte, les inscrire sur un seuil entre la suspension que vise à produire de l'image et la temporalité de leur présence. Cette dualité entre temps suspendu et mouvement est féconde. Le fond sombre est une abstraction qui suspend le temps comme le fait l'image. Image dont la nuit sera rompue par la visibilité et la mobilité retrouvées du reflet.

Muriel Leray utilise la surface noire encadrée comme élément modulaire d'un langage ; ce cadre agit comme un signe qui peut renvoyer à toute surface rectangulaire construite. La référence au tableau apparaît de manière dominante dans l'exposition « Reflets, coïncidences ». L'emploi de diptyques, de polyptyques, et même d'une prédelle revisitée y concourt (et la langue de l'exposition est l'italien en référence aux œuvres italiennes du Moyen Âge et de la Renaissance). L'encadrement sombre peut aussi - parfois simultanément - symboliser une porte, une fenêtre, une page, un écran, et au sol un tapis, une trappe, etc. L'alternance du mat au réfléchissant complète ce potentiel polysémique.

Les compositions de surfaces et de textes font aussi dialoguer des éléments signifiants de différente nature. Les inscriptions apposées sur les surfaces vont prendre sens *d'après* la composition et *d'après* la qualité mate ou réfléchissante des surfaces. Et vice versa, les inscriptions permettent aussi de donner leur sens aux surfaces sur lesquelles elles sont inscrites. Les compositions (que forment surfaces et inscriptions) peuvent aussi désigner ou prendre à partie des éléments réels - objets ou éléments de l'espace environnant (c'est le cas dans d'autres installations que celles qui se trouvent dans cette exposition).

Sans l'évolution de la position du spectateur, sans sa *rencontre* avec l'œuvre, aucune sorte d'image ni aucune lecture du sens ne peut advenir. Sur la base de cette attente du visiteur, de ce vide à combler, est créée une ouverture au sens. Le sens peut naître en effet dans l'échange entre les mots et les éléments plastiques tangibles de l'œuvre, et est conditionné par l'expérience unique que l'on en fait. Si ce procès - exigence de participation et de réceptivité - est constitutif de bon nombre d'œuvres d'art actuelles, on peut souligner que Muriel Leray l'utilise comme condition *sine qua non* de l'avènement du sens. Ces œuvres confèrent au visiteur un rôle capital en tant que personne vivante : « L'objet n'impose rien ; il doit donner

à exister³. » ; « Le travail de la composition a été mis au service de cette rencontre ; en attente d'un usager désirant⁴. »

L'exposition « Reflets, coïncidences »

. d'œuvre en œuvre, avancer par *étapes*

Chacune des surfaces mentionne un chiffre nettement séparé des mots apposés : celui-ci nous signale que l'exposition procède par étapes. Le point - ponctuation de l'arrêt, de la pause – qui précède chacun de ces chiffres souligne cette intention. Chaque étape indique un passage nécessaire induisant, par l'augmentation des chiffres, une progression. Muriel Leray trace un chemin à suivre dont le but est maintenu inconnu et incertain. La présence des verbes confère des actes à ce parcours dont l'unicité n'est autre qu'initiatique.

. *tu*, : Premier seuil



C'est par une adresse extrêmement brève (. *tu*,) placée dans la vitrine extérieure de la galerie que l'artiste nous intercepte dans la rue. Centrée dans un cadre noir de petites dimensions, cette adresse est placée à hauteur des yeux. Le cadre n'est pas plus haut qu'une tête, un seul coup d'œil suffit à l'embrasser. Ce dispositif et sa concision verbale semblent définir concrètement les dimensions de l'*interpellation*. La virgule qui ponctue l'interpellation directe annonce une suite : de la rue à l'exposition, il n'y a manifestement pas de rupture.

³ Voir *Note d'intention*, [en ligne], www.muriel-leray.info

⁴ Voir *Précisions sur l'économie*, [en ligne], www.muriel-leray.info

La « voix seconde » du titre (*sarai lì ? [tu seras là ?]*) souligne la dimension personnelle de l'adresse et la projette dans le futur. Notre implication et notre présence sont requises par cette première œuvre – et le seront en acte dès la prochaine.

. **01** : nécessité d'une présence (individuelle)



La verticalité de la composition répond maintenant à celle de notre corps. Mais le cadre du haut est opaque et notre corps n'y est pas reflété. Il y est « manquant » : le second cadre placé au-dessous – de format allongé – reflète, lui, la position de nos pieds sur le sol quand on se trouve face à l'œuvre. Cette information visuelle, complémentaire, fait fonctionner ce second cadre comme les prédelles complétant la représentation (ici manquante) de ce que le dispositif lui-même aurait dû indiquer frontalement : notre corps.

S'impose alors avec force le propos de cette première composition qui met subtilement en rapport lieu, présence et temps. Il nous faut être « ici » (en italien, « *qui* ») comme le demande le dispositif, par le corps, mais avec les *pieds*. L'artiste requiert de nous une présence physique dont l'authenticité est prouvée par l'emplacement de nos pieds sur le sol. *L'ici* attesté par la présence physique à cet instant-là est posé comme condition. Ce n'est vraisemblablement pas de voir dont il s'agira avant tout, mais d'*être là*.

Le titre donné dans la documentation que l'on tient en main est le suivant : *in prossimità di... ci sono 6 posizioni dei piedi... L'effetto di un numero è troppo instabile per portarne l'accento.* [à proximité de... il y a 6 positions des pieds... L'effet d'un nombre est trop instable pour en porter l'accent.]. Les expressions « six positions des pieds » et « l'effet d'un nombre » suggèrent l'existence d'une pratique constituée de règles théorisées, d'une danse ou même d'un rite. La relation établie entre le mot « nombre » et l'adjectif « instable », qui est attribué à son « effet », s'approche de l'oxymore : un nombre vise plutôt à énoncer une vérité, que l'on espère crédible et stable même temporairement. À la suggestion d'une danse ou d'un rite succède celle d'une organisation possible de cette danse. Le terme instable vient ensuite ébranler ces suggestions. Notre corps n'étant pas reflété dans le cadre opaque, le sentiment d'incertitude se voit renforcé, physiquement. Notre mouvement s'ouvre ainsi à une dimension énigmatique.

. 02 - Collectivité une



La deuxième composition (si l'on se réfère au numérotage de l'artiste) juxtapose deux cadres différents : un étroit brillant à gauche, un beaucoup plus large, mais opaque, à droite. Le cadre de gauche mentionne, placée de part et d'autre de la hauteur du cadre, l'inscription suivante : « *noi, un viso* » [nous, un visage]. Après avoir désigné la présence individuelle, cette deuxième composition nous confronte au « nous », au collectif, qu'elle identifie à la réalité une et indivisible d'un « visage ».

L'asymétrie formelle du diptyque nous fait hésiter quant à notre position face à lui. Si dans le cadre de gauche, le plus étroit, nous trouvons bien inscription et reflets, l'opacité du grand cadre de droite complète le cadre de gauche par un silence. Ce cadre ne reflète en effet rien de l'espace où nous nous trouvons, ni de notre propre visage – visage auquel on aurait pu identifier ce « nous ». Dans l'étroit reflet du premier cadre, nous ne faisons qu'entrevoir le « visage » du « nous » collectif. Si l'on considère que le second cadre, opaque, à droite, désigne la place grande ouverte de ce qui est à venir, la perception de ce « visage » collectif appelé dans le premier cadre se voit donc suspendue, questionnée.

La voix seconde, qui semble relater de façon fragmentaire le récit d'une souffrance collective (*o poca cosa... noi, restiamo qua... Non è neanche un dolore alla fronte*. [ou pas grand chose... nous, nous restons là... Ce n'est même pas une douleur au front.] corrobore cette dimension. Elle prolonge la dimension subjective et empathique du visage par celle de la douleur. Présentant la notion de collectivité, cette deuxième composition introduit la notion d'union de l'individuel et du collectif.

. 03 et . 00 : Dernier seuil ?

Présentées au sol et au mur face à nous, en regard l'une de l'autre, les deux dernières compositions de l'exposition s'appréhendent simultanément. En suivant le principe du parcours, comment trouver leur hiérarchie ? D'un point de vue algébrique, la composition aux lettrages « . 03 » face à nous vient après le « . 02 » qui précédait. Mais du point de vue physique, la composition aux lettrages « . 00 », placée au sol, s'interpose entre nous et la composition aux lettrages « . 03 » ; son accès se trouve, sinon

impossible, différé. Cette étape « . 00 », nous ramenant au néant du point 0, remet en question notre avancée. Liés par cette ambivalence, les deux dispositifs renvoient donc l'un à l'autre.

. 03 : Perspective



La quatrième composition est le premier triptyque. Il est remarquable que les surfaces soient pour la première fois organisées de façon symétrique : deux surfaces verticales opaques « encadrent » une surface-miroir centrale presque carrée. On note que l'ensemble a les proportions d'un retable ; on ne peut qu'y voir une allusion aux œuvres du Moyen Âge et de la Renaissance - et une évocation spirituelle. L'image centrale (le reflet) confère cette fois encore une potentialité visuelle aux deux cadres extérieurs, que la réminiscence formelle des triptyques médiévaux et renaissants accentue.

On remarque aussi que la surface centrale constitue le premier cadre-miroir large - « grand écran », pourrait-on dire - de ce qui se trouve devant elle. Il reflète largement l'espace dans lequel nous nous trouvons : nous y discernons notre visage, le haut de notre corps et l'espace alentour. Avec cette ouverture du champ réapparaît la « ligne d'horizon », hauteur de ce que le regard embrasse. Rappelons que les autres compositions s'attachaient quant à elles à orienter ou contrarier cette « profondeur de champ » : ce champ de vision est une perspective *retrouvée*.

Et justement, à la perspective visuelle s'ajoute la perspective verbale : on lit sur le cadre central une phrase au futur (*si andrà*) qui fait usage du pronom « on » (*si* en italien). La référence à la collectivité dans la composition qui précédait est projetée dans l'avenir (*andrà*, forme future du verbe « aller »). Le verbe « aller » n'indique pas de but précis : c'est un « aller » absolu, un devenir pur. Pendant cette expérience, la présence au sol de la « barrière » du cadre . 00 fait obstacle à la réalisation de ce « *si andrà* » en projet. Le titre complet de cette quatrième composition est : *non sembra que... delle spalle... Non lo so, però non lo credo. - Dove sei ?* [il ne semble pas que... des épaules... Je ne le sais pas mais je ne le crois pas. - Où es-tu ?]. Ce titre vient corroborer le doute ressenti dans la composition . 01. Il affecte ici en effet

successivement la perception, la connaissance et la conviction. La question de la présence (« Où es-tu ? ») porte cette fois sur autrui.

L'inscription projette finalement un acte collectif doublement indéfini : l'usage du pronom « on » et l'absence d'attribut au verbe « aller ». Le titre, lui, s'achève sur une question ouverte à l'altérité. La suite – et notamment l'action suggérée par le verbe – ne sera pas éclaircie.

. 00 – Attendre



La composition qui se trouve en regard est posée par terre, constituée d'un unique miroir sombre. Elle reflète le plafond, mais aussi l'œuvre qui nous fait face : elle est à la fois seuil et puits. Représente-t-elle aussi un autel ? L'accès à la composition finale interrompu renouvelle en effet la perception d'un seuil. Le choix d'introduire une étape « . 00 » est en lui-même signifiant. Le 0 est un chiffre absolu, celui du néant. La mention écrite « *aspetta* » [attends] retient littéralement notre élan, le ramène à 0, antérieurement au commencement. Notre expérience de la composition . 03 est, physiquement et verbalement mise en suspens.

Cette composition s'intitule : *scusa, mi sono perso per un momento... sono stato dappertutto... Tutti oggi si rivolgono a me.* [désolé, je me suis perdu pour un moment... j'ai été partout... Tous aujourd'hui s'adressent à moi.] Ce titre est un témoignage introduit par un « je ». Il reprend l'idée d'un parcours, de l'exploration de ce « je » auquel nous nous identifions. Il se clôt par une affirmation où la collectivité (« tous ») réapparaît, cette fois en s'adressant au « je ».

De la verticalité à l'horizontalité, du petit au grand format, de la figure à l'espace, de l'individualité au collectif, les dimensions progressent simultanément, au long du parcours du visiteur. La composition mentionnant l'inscription « *aspetta* » constitue le dernier seuil avant la perspective ouverte par

l'inscription « *si andrà* » (on ira). Constitué d'étapes singulières, le parcours de la première à la dernière composition est graduel. Il s'offre comme un véritable chemin initiatique.

Témoin et acteur devant l'œuvre

Au moment précis de notre passage, les compositions plurielles de Muriel Leray sollicitent simultanément l'intériorisation de leur lecture, l'attention de notre regard et la présence de notre corps. Elles rassemblent dans l'immédiat d'une visite d'exposition trois composantes de notre rapport au monde, physique, sensorielle et intellectuelle. Elles demandent une expérience.

Leur langage poétique est écrit à l'échelle de notre propre corps ; les reflets qu'elles génèrent composent images et espaces selon nos positions. Cette somme d'indices laissés par l'artiste marque le moment de notre parcours, et ce temps est celui de la seule réceptivité et de la seule compréhension possibles. Les œuvres « puzzles » restent en effet potentielles tant que nous n'effectuons pas ce parcours. Elles prennent place en un lieu et nécessitent un moment de présence pour prendre sens.

Rappelons-le, le langage plastique de Muriel Leray ne fait intervenir que des surfaces noires et des mots. Cette économie formelle fait aussi une place au silence par l'ellipse verbale, l'obscurité du reflet, la matité du cadre qui empêche toute image. À la lumière du monde, Muriel Leray propose l'obscurité. Ce langage est aussi l'inverse d'un monde saturé de messages et d'images ; il en est le négatif.

À la quantité des messages quotidiens s'ajoute la rapidité de leur flux ; une image en remplace vite une autre. On peut alors se demander ce qui se construit dans ce changement perpétuel, ce qui reste en mémoire ou apporte des réponses. À cette *exposition* perpétuelle et changeante, l'artiste oppose un langage plastique lacunaire, codifié, mystérieux : les images réfléchies sont incertaines – retirées derrière les miroirs sombres - ou empêchées ; les phrases sont à éprouver plutôt qu'à comprendre (telles les vers d'un poème).

Ces « dispositifs » atténuent l'évidence de l'image et des mots. La subjectivité a alors pour tâche nécessaire d'investir, de combler l'interstice, le doute et le manque qu'elle rencontre dans ces compositions. Les œuvres, dit Muriel Leray, doivent lutter contre le « bruit du monde », le « contingent », pour y insérer manifestement du sens. Des objets du monde aux œuvres d'art, une continuité peut s'établir : celle du sens que nous leur accordons.

Agnès Prévost.

Annexe : Emplacements et titres des œuvres de l'exposition :

Dans la vitrine (sans numéro) : *. sarai lì ?* [tu seras là ?]

Première salle

.01 *in prossimità di... ci sono 6 posizioni dei piedi... L'effetto di un numero è troppo instabile per portarne l'accento.* [à proximité de... il y a 6 positions des pieds... L'effet d'un nombre est trop instable pour en porter l'accent.]

.02 *o poca cosa... noi, restiamo qua... Non è neanche un dolore alla fronte.* [ou pas grand chose... nous, nous restons là... Ce n'est même pas une douleur au front.]

Seconde salle

.03 *non sembra que... delle spalle... Non lo so, però non lo credo. – Dove sei ?* [il ne semble pas que... des épaules... Je ne le sais pas mais je ne le crois pas. – Où es-tu ?]

.00 *scusa, mi sono perso per un momento... sono stato dappertutto... Tutti oggi si rivolgono a me.* [désolé, je me suis perdu pour un moment... j'ai été partout... Tous aujourd'hui s'adressent à moi.]