

Le concept d'obstacle

Pour clarifier un peu mon propos, je voudrais commencer par expliciter le rapport que je veux entretenir avec les œuvres, et pas seulement celles de Muriel Leray.

Comme bon nombre d'acteurs du monde de l'art contemporain, je n'ai pas de pratique dans ce monde ; et il serait sans doute naturel de m'inclure dans le simple « public ». C'est-à-dire parmi les spectateurs. Par opposition, sans doute, à ceux qui sont acteurs de ce monde. On le sait, le problème de cette opposition spectateur/acteur, c'est qu'elle constitue une sorte de division entre des gens actifs et des gens passifs ; et que la passivité favorise l'indifférence, qui ne rend nullement justice aux efforts que les artistes ont mis dans leur création.

Alors, certes, des œuvres savent aujourd'hui faire entrer, dans le processus même de création, tout un tas de non-artistes : différents acteurs sociaux, travailleurs, techniciens, ingénieurs, communautés... mais chacune de ces œuvres entretient ce type-là de relation très localement, avec un petit cercle de personnes, pendant un court laps de temps.

Pour ma part, comme pour la plupart des gens du public, on m'accueille rarement dans ce type de relation. Finalement, pour moi, comme pour la grande majorité du public, le rapport à l'art n'a pas beaucoup changé avec l'esthétique relationnelle : la plupart du temps, on se trouve devant un objet qui ne nous écoute pas vraiment, qui resterait inflexible si on essayait de faire évoluer notre relation à lui : il nous propose une procédure d'interaction et, si nous en sortons, il nous ignore. Rapport asymétrique établi de longue date.

Si j'accepte ce constat, je me pose aussitôt la question suivante : comment un rapport asymétrique peut-il devenir autre chose qu'une indifférence ? Car le miracle opère souvent, on le sait. Quelque chose d'autre se passe.

Cette question me poursuit depuis longtemps. Je suis écrivain. Il y a une dizaine d'années, je proposais le concept d'obstacle. Je voulais, par ce concept, rendre compte d'un type d'impact qu'une œuvre d'art pouvait avoir sur une pratique étrangère ; en particulier, sur une pratique littéraire, bien sûr. Une sorte d'impact maximal : lorsque l'on accepte de se faire toucher par une œuvre à un tel point qu'elle vient remettre radicalement en cause nos choix. Trois possibilités s'offrent alors à nous : 1 : tout

arrêter ; 2 : se convertir à la pratique étrangère ; 3 : rester à l'intérieur de notre propre trajectoire, mais prendre un virage.

J'ai un exemple canonique pour cela : celui de l'écrivain O. Cadiot. Il ouvre sa pratique d'écriture par une sorte de poésie littérale, collage de manuels de grammaire ; il rencontre les œuvres de J. Kosuth et de L. Weiner, et sa page lui apparaît comme bien plus faible que la cimaise. Il aurait pu (1) en déduire que le destin de sa pratique d'écriture était de s'interrompre, puisque la sculpture la remplace ; il aurait pu (2) devenir sculpteur, et continuer sur une autre voie la pensée qu'il avait ouverte dans la poésie ; il choisit plutôt (3) de faire varier sa trajectoire d'écrivain : il use de ses inventions langagières dans l'espace du roman.

Voilà une relation asymétrique qui n'est pas une indifférence. Elle est extrême : toute œuvre ne nous fait pas tout remettre en question ! Mais la radicalité de cette expérience nous éclaire sur des relations plus apaisées. L'œuvre d'un autre ne nous pointe pas toujours un impossible dans la nôtre ; parfois elle met en évidence une simple absence, choisie peut-être, dont elle nous donne l'occasion de confirmer le choix ; faire circuler cette absence de notre côté, c'est aussi une manière de nous mettre en relation avec une présence dans l'autre, sans pour autant copier la présence autre de notre côté, ou sans pour autant changer de bord, ou sans pour autant généraliser l'absence (tout arrêter).

On peut donc sentir en soi, grâce à l'autre, un impossible ou une absence. Dans le présent texte, ce sera le type de position que je vais adopter vis-à-vis de l'œuvre *rest, reset*. Qu'est-ce que cette œuvre me dit des limites de ma pratique ? Qu'est-ce qu'elle fait spécifiquement, avec ses moyens propres, que la littérature ne peut pas faire, ou que ma pratique a choisi de soustraire ? Quels trous dans l'écriture nous montre-t-elle ? Que peut faire mon écriture de ce trou, comment puis-je y réagir ?

« rest, reset, »

C'est donc un rapport fertile entre deux intelligences hétérogènes que j'essaye de construire : ma pratique littéraire d'un côté, une pratique de sculpture de l'autre. Mais, justement, les œuvres de Muriel Leray mettent souvent en jeu, en elles-mêmes, un rapport similaire, un nouage entre deux intelligences différentes du sensible :

- Une logique littéraire, poétique, construite autour d'un court texte : une phrase, un long titre, tout cela avec un travail rythmique et/ou fictionnel ;
- Une logique de sculpture minimaliste : des cadres dans l'espace, indexant les formes rectangulaires autour d'eux, donnant ainsi du relief à des objets utilitaires qui ont rarement droit au regard (compteurs, chauffages, prises électriques).

Dans *rest, reset*, ce monastère virtuel qu'elle nous fait visiter dans le *Virtual Dream Center*, il y a des fresques qui donnent ce premier découpage poème/cadre ; mais il y a aussi une seconde opposition, entre les fresques et le monastère que l'on parcourt. En effet l'espace lui-même, avec sa bande-son spatialisée, propose une expérience disjointe, qui suit d'abord des lois sensibles différentes.

Or il me semble que le rapport entre les fresques et le monastère vient ici provoquer la variation dont je parlais plus tôt : plutôt que de confronter deux impossibles réciproques que deux sujets s'indiqueraient mutuellement, elles se nouent, plus pacifiquement, autour de deux absences en miroir.

L'expérience elle-même nous prépare à être attentifs aux absences. Car s'il y a une première chose qui frappe dans ce monastère, dans un premier temps, c'est bien la composition des absentements. La vidéo se coupe parfois ; les bruits de foules et de respirations s'interrompent ; leur spatialisation les fait s'éteindre au moment où les fresques deviennent lisibles, quand la profondeur elle-même s'absente.

Ces absentements marquent aussi des fractures entre fresques et monastère virtuel. Le bruit est bien une sorte d'impossible des fresques, dont le dessin ne peut pas tout à fait solliciter l'oreille. Mais c'est surtout deux qualités de silences auxquelles nous sommes confrontés. Un silence spatialisé, temporalisé, qui surgit dans le monastère par surprises successives, un silence d'interruption ; un silence atemporel de la fresque, qui se lie à la capacité d'abstraction du langage, suggérant ici une sorte de pauvreté choisie par l'artifice virtuel : l'argent n'est pas emmêlé à l'existence de notre avatar et de son monde (« and nothing of value was lost » vient nous aussi faire prendre conscience de cela).

Du côté du littéraire, cela m'évoque une autre fracture. Dans chaque œuvre, nous avons un choix. Nous pouvons entrer par la lecture à haute voix, ou nous pouvons entrer par la surface de la page. Je ne crois pas qu'il y ait une option plus noble que l'autre ; mais une même œuvre ne pourra pas vraiment tenir les deux simultanément. La plupart de mes écrits partent du papier, souvent pour donner les moyens à deux logiques disjointes de se développer (typiquement, mathématique et fiction), et afin de laisser le lecteur prendre le temps dont il a besoin pour leur saisie (en particulier pour les mathématiques, qui nous obligent souvent à ralentir notre lecture, à revenir en arrière). *rest, reset*, me dit alors que j'y absente le bruit et les interruptions, que je suis du côté des fresques ; que c'est alors par la puissance d'abstraction de ses énoncés que l'écrit se met en relation avec le bruit du couloir (et qu'il éclaire ainsi, différemment, les silences qui y surviennent). Par conséquent, elle m'aide à compléter ma proposition littéraire ; elle m'invite à construire une lecture à haute voix à partir d'un texte écrit pour la page, selon un principe dont elle me montre qu'il est fertile : une telle lecture qui s'articulerait autour des silences, des absences (du côté du texte écrit comme du côté du texte lu). Dans mon cas, être fidèle à *rest, reset*, consisterait simplement à explorer cette possibilité.

Voilà un premier pas vers l'œuvre que l'on me propose, depuis ma place d'écrivain. Il repose sur une opposition assez basique (oral/écrit), je le donnais comme une sorte d'exemple élémentaire. Mais il y a autre chose. Certes, la géométrie temporelle de l'œuvre vient s'incarner dans la spatialisation du son. Mais il y a une autre géométrie dans les fresques, qui s'oppose à celle du monastère. Cette géométrie crée un dynamisme temporel qui est bien connu par la peinture : dynamisme de l'*instant d'avant*. C'est sur le point de tomber, c'est l'instant juste avant que ça tombe, c'est un instant figé dans un déséquilibre. Cette fois, c'est du côté du monastère virtuel que l'atemporel s'exprime : la découpe de lumière au-dessus des portes rappelle les fenêtres dessinées dans les fresques, à ceci près qu'elle est stable, qu'elle ne tombera pas. Encore une fois, deux opposés qui se mettent en relation : stabilité de la lumière, instant d'avant la chute sur les fresques.

Et que nous disent les fresques ? « We watched buildings fall on top of people ». De l'intérieur de cette phrase il y a une première tension à l'œuvre, entre le choix des mots (*watch* plutôt que *see*) et celui des temps (*simple past* plutôt que *past progressive*), tension qui s'appuie sur la distinction entre un événement envisagé dans sa globalité (perfectif) et un événement envisagé depuis l'intérieur de son déroulement (imperfectif). Mais se devine aussi, par contraste avec le dessin, la capacité du langage à distinguer deux types de temporalité fictionnelle : celle où les événements fictionnels apparaissent distants, révolus (l'aspect accompli du passé, exprimé en français par les temps composés) et celle où on vit les événements passés comme s'ils étaient actuels (passé simple, imparfait, présent de narration). Ces distinctions n'existent pas pour le dessin ; mais ici, ce que l'on voit dans la fresque, c'est la temporalité d'une autre chute, qui court-circuite l'accompli et l'actuel pour faire fiction d'un instant d'avant, toujours sur le bord de la chute, instant jamais accompli, jamais actuel : un futur proche, très proche, si proche qu'il nous touche, qu'il n'arrête pas de nous toucher. L'incapacité de distinguer entre accompli et actuel devient donc puissance (affirmative) de conjonction : un point où ces modalités du temps se confondent comme dans une crise.

Une deuxième fois, je peux me poser cette question : comment moi, écrivain, puis-je être fidèle à cette sensation temporelle, sachant que je ne dispose pas des mêmes moyens que le dessin ? Quelles sont mes puissances propres ? Je veux me nouer à cette beauté picturale, qui m'est de prime abord inaccessible ; comment je fais ?

J'ai une réponse propre à cette question, qui ne vaudra pas pour toute pratique, mais qui peut inspirer, je l'espère, d'autres nouages. Pour ma part, si je jalouse l'instant d'avant pictural, et l'atemporel virtuel, et leur nouage, cela me donne envie de développer des aspects temporels nouveaux dans l'espace littéraire, et de chercher les lois de concordance des temps auxquelles ils obéissent.

Ce que dit l'aspect *instant d'avant* de la fresque, c'est que la tenue simultanée de deux aspects contraires (accompli/actuel) crée un aspect temporel propre. Cela ne

m'étonne pas ; du côté littéraire, on sait que les mythes déjà faisaient ce saut par dessus une contradiction, et en tirait une pensée de la différence et la similarité. C.Lévi-Strauss aura même montré comment, dans une métamorphose paradoxale que nous conte un mythe, on reconnaissait parfois l'absentement d'une figure mythique étrangère, figure qu'un autre peuple maintenait de son côté : voir, exemplairement, son article *D'un oiseau l'autre*. La métamorphose y tenait un impossible pour lier deux mythologies, voisines mais singulières, dans un processus de pensée commun.

Il m'apparaît que ce mécanisme peut être repris aujourd'hui pour étendre l'expressivité de nos temps grammaticaux. C'est du reste un mécanisme similaire qui, me semble-t-il, a donné sa stabilité au présent de narration : qu'est-ce qu'un présent de narration, sinon (grossièrement) un présent qui se fait passer pour un passé simple ? Et on pourrait faire le même type d'analyse sur ce que J.Rancière a appelé le plus-que-présent de l'historien : aspect par lequel les historiens donnent à une destinée singulière une valeur d'exemple représentatif d'une époque. Ce temps des historiens est un présent qui se fait passer pour un imparfait...

La plupart des transformations aspectuelles me semblent largement inexplorées. Il y a une sorte d'hégémonie contemporaine du présent et du passé composé, elle doit bien être symptomatique de quelque impasse de pensée. J'ai l'espoir que mon exploration me permettra de sortir, un peu, la tête de l'eau. Je n'en dis pas plus sur mes marottes, car il faut savoir revenir à l'œuvre dont il est ici question.

Je ne m'en étais pas tellement éloigné, car l'œuvre nous invitait assurément à ouvrir notre expression du temps. J'en veux pour preuve supplémentaire l'affiche que M.Leray lui a associée. Cette affiche vient donner une autre expression temporelle : on y fait l'expérience d'un temps en trois moments (d'abord, la perception picturale de deux mots presque jumeaux ; « rest », « reset » ; puis l'apparition d'une différence minimale lorsqu'on les lit, à savoir la lettre *e* ; puis le retour au dessin par la ligne qui touche les deux *r* et les lie au cadre).

L'affiche répond ici à l'appel du monastère virtuel, avec ses moyens propres ; c'est bien ce que, émus par notre expérience, nous pouvons faire de notre côté. J'ai dit ce qu'elle ouvrait pour moi. En ces temps où nous manquons de commun, il n'est pas si mauvais d'annoncer explicitement ce à quoi l'on se lie. Pour terminer, je voudrais faire un premier pas sur cette route. On trouvera donc, dans la section suivante, une sorte de poème en prose qui, par son exploration d'un aspect de l'imparfait français, voudrait s'articuler à *rest, reset,*.

La version anglaise de ce texte poursuit ce travail temporel à sa façon. Chaque langue a sa propre structure grammaticale pour exprimer le temps ; les constructions ne se portent pas automatiquement de l'une à l'autre. J'ai donc choisi d'être fidèle au poème français par un travail différent ; au couple aspectuel habituel/sécant de l'imparfait français, j'ai substitué le couple modal *habitual/conditional* de l'auxiliaire

would (tel que je le ressaisis dans ce qu'il faut bien appeler, avec humilité, mais avec joie, mon créole à base anglaise). Rapport mythologique entre les deux textes, au sens de C.Lévi-Strauss, encore une fois... j'encourage ceux qui lisent l'anglais à s'y reporter ensuite.

« Je vécus »

Je vécus seule dans une chambre meublée avec simplicité. La scène se dessina avec clarté dans mon souvenir. Ce fut un passé proche, très proche. Le tapis passa presque sous le lit, et il porta l'ombre des draps froissés. Il n'y eut nulle catastrophe remarquable dans ce type de moments, jamais. Le drap plia imperceptiblement sous la gravité. Les corps tombèrent partout.

Voilà, localement, le tissu faisait un v ou un y. Et cet instant continuait, revenait sans cesse. Mon cœur émit un battement. Et, lorsque je m'étirais, mon pouls restait régulier. Malgré la fatigue. Le drap réagissait, il battit une fois. Le dessin du tapis y fut insensible, toujours insensible. Ce n'était pas encore une insomnie, et bientôt je vis sur mon réveil qu'il était vingt-trois heures.

Je m'habituais à passer des nuits similaires. Si le rideau oscilla parfois à la fenêtre, légèrement, ce frisson de l'air disparaissait de lui-même, et n'avait finalement aucune répercussion : la lumière de la lune semblait geler le paysage. Le reflet du mur était homogène, certes froid, presque doux. La stabilité apparut avec une clarté inquiétante, mais cette clarté se manifestait en certaines autres occasions, et ce moment-ci n'avait rien de singulier.

En bas, le tapis touchait la plinthe ; je distinguais l'angle fait par les deux plans, malgré la pénombre, et les imperfections des lignes m'étaient devenues familières.

Voilà comment je tombais sur elles. Je voulais me dégourdir les jambes ; je m'apprêtais à me lever. Je me redressais la tête, et le halo blanc sur le mur attirait mon attention. Le mouvement causait un fléchissement du matelas. La sensation était plus frappante lorsque l'on ne remarquait pas cette petite variation. Même si on la remarquait... elle faisait partie d'un équilibre plus grand qu'elle, et le calme universel se manifestait. À mon sens, c'était ce calme que l'on prenait parfois, en journée, pour une difficulté, et même pour une résistance à nos actions.

Mais finalement vois-tu, pour moi, je doutais que cela fût très neuf, et le monde inerte me paraissait aussi énigmatique qu'avant, ni plus, ni moins. Les divers incidents qui nous frappaient ne constituaient, sans doute, que des aspérités. Rien ne semblait changer substantiellement — depuis aussi longtemps que je me souvenais. Les scènes fantastiques simplement se répétaient.