

« Le risque fait partie du rythme ¹ »

Anja Isabel Schneider

C'est happé par une myriade de sons que l'on pénètre dans *Ent(r)e*, l'exposition personnelle de Loreto Martínez Troncoso au Centre d'art contemporain de La Ferme du Buisson. Depuis les installations sonores d'où résonne la voix de l'artiste jusqu'aux sons produits par les mécanismes de ces interventions architecturales, les différents rythmes des œuvres non seulement ponctuent l'exposition mais permettent également d'appréhender plus largement *Ent(r)e* comme un espace *de* et *pour* l'écriture.

De fait, *Ent(r)e* est aussi une écriture de l'espace, du mouvement, où le corps est à la fois présent et absent. Au rez-de-chaussée, une phrase est projetée, en lettres floues, sur un large écran : « Il y a quelque chose qui m'affecte, j'ai besoin de réagir. » Cette nécessité de (ré)agir se retrouve dans nombre des œuvres de l'artiste, y compris les récents films, installations et pièces sonores, venus s'ajouter aux premières performances ou « prises de parole » (avec / sans parole), dans lesquelles Loreto Martínez Troncoso s'adresse à un public à un moment et dans un espace donnés, en y engageant pleinement le (para)texte de l'exposition – en lui-même un champ spatial – « de sorte à le présenter / à le rendre présent ² ».

La pratique de Loreto Martínez Troncoso commence et finit avec le langage. Si le langage constitue le matériau de ses œuvres apparemment immatérielles,

1 « *The risk is part of the rhythm* » (le risque fait partie du rythme) est une phrase empruntée à Edwin Denby dans « *Forms in Motion and in Thought* » *Salmagundi*, n° 33-34, printemps-été 1976, p. 115.

2 « Plus que d'une limite ou d'une frontière étanche, [le paratexte est ici] un seuil (...). « Zone indéfinie » entre le dedans et le dehors, une zone non seulement de transition, mais de transaction : lieu privilégié d'une pragmatique et d'une stratégie, d'une action sur le public au service (...) d'un meilleur accueil du texte et d'une lecture plus pertinente (...). » Gérard Genette, *Seuils*, Éditions du Seuil, Paris, 1987, p. 8.

Ent(r)e (ré)-adresse de manière intrinsèque la notion de présence, et par conséquent celle d'absence, au travers de thèmes tels que la disparition ou la perte. Dépouillé de sa parenthèse, le titre de l'exposition devient *ente*³, qui signifie « être » en espagnol, alors que la préposition française « entre » indique un état transitoire, un intervalle, un entre-deux. Ici, l'expérience visuelle essentiellement corporelle fait partie intégrante de la conception et de la mise en espace de l'exposition. Elle aiguise notre perception de nous-mêmes (inscrits) dans l'espace, non sans provoquer disjonctions et sentiments de malaise. Comme le jeu des multiples (re)lectures du titre de l'exposition le suggère, *Ent(r)e* est d'abord une invitation à « entrer », physiquement et mentalement, dans un lieu, un état, à la rencontre d'une œuvre aux limites du langage.

Témoignant du goût de l'artiste pour les références denses et les textes fragmentés, une « table-autel » en bois porte les cicatrices d'écrits, parmi lesquels figurent des thèmes, des allusions, des jeux de mots marquants : « hanter », « ent(r)e », « pénétrer », « sortez »... et quelques mots en espagnols, parmi lesquels « *corazón* » (cœur). À travers cette accumulation de mots, parfois placés en miroir, parfois superposés, des pistes intertextuelles se dessinent fugitivement. D'abord accessoire de performance, la table sert aussi, à la manière d'un palimpseste, de liaison entre mots et œuvres, dedans et dehors, intériorité et extériorité, mouvement et sensation.

3 En espagnol les verbes *ser* et *estar* peuvent être traduits par « être, exister » (*ser*) ; « être là, dans un certain état » (*estar*).

« Mise-en-espace / mise-en-rythme⁴ »

D'un bout à l'autre de *Ent(r)e*, des espaces intermédiaires se créent, qui révèlent des zones liminales d'existence. Dans le parcours chorégraphique que l'exposition propose, le « pas » – à la fois physique et imaginaire – peut être vu comme l'un de ses leitmotivs. Un mur se déplace lentement d'avant en arrière. Les sons que produit sa mécanique résonnent tels des pas de flamenco, suivant un rythme constant et irrégulier. Comme Georges Didi-Huberman le note dans ses écrits sur Israel Galván : « Souvenons-nous que le pas est un mot de l'espace qui s'ouvre : le pas qui permet d'avancer, la passé ou le passage qui permettent de franchir, voire de transgresser⁵. » Avec audace et finesse, Loreto Martínez Troncoso ouvre littéralement l'espace au travers d'interventions *in situ*⁶. Ce faisant, elle dissout les limites préétablies et confère aux éléments architecturaux une présence sculpturale, intensifiant notre appréhension de l'espace et du mouvement : entre brèches et occlusions, entrées, ouvertures, escaliers, seuils, niveaux supérieurs ou inférieurs, le visiteur erre dans l'espace et le traverse⁷. Intrinsèque à l'acte de parler, d'écouter, d'écrire, de respirer, de marcher, de s'interrompre... le rythme se mesure toujours à l'aune de notre rapport au monde.

« Ton fort, ton faible, silence⁸... »

Si le « rythme rend notre monde musical », comme le suggère Didi-Huberman dans « Risque / Rythme⁹ », comment alors s'y accorder ou non ? Entraînés par leur rythme, s'accorde-t-on au son des pas enregistrés que l'on suppose être ceux de l'artiste ? Étrangement présente et absente à la fois, Loreto Martínez Troncoso habite l'espace des interstices de ce que l'on perçoit et de ce qui a déjà disparu, ce qui n'est plus là. Mots, chuchotements, rythmes tremblants, respirations et palpitations, émanent de l'intérieur et des replis de l'architecture altérée. C'est pourtant dans les moments silencieux et immobiles, où « les mots sont retenus », qu'elle crée des zones de contact avec et pour le visiteur. Ici, « le langage se calme, devient respiration (Hauch)¹⁰. »

Dans la danse contact, la priorité est donnée à l'acte d'écoute, à la capacité de répondre à l'autre, au-delà des points de contact physiques. De même, l'acte d'écoute dépasse largement les mots. Espace intime de résonnance affective, *Ent(r)e* réinvestit la rencontre avec l'autre de rythmes, de risques, de pulsations et de tensions. Et, pour sentir, ou plutôt pour « saisir un rythme, il faut avoir été saisi par lui, il faut se laisser aller, se donner, s'abandonner à sa durée¹¹. »

4 Georges Didi-Huberman, *Risque / Rythme*, une conférence dansée avec Israel Galván, <http://vimeo.com/65249661>.

5 Georges Didi-Huberman, *Le Danseur des solitudes*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2006.

6 La référence à d'autres pratiques artistiques paraît inévitable ici. Prenons pour exemple les pièces altérant les surfaces murales de Joëlle Tuerlinckx ou Karin Sander ainsi que les *building cuts* de Gordon Matta-Clark auxquels Loreto Martínez Troncoso fait clairement référence.

7 Le mouvement ici doit être entendu comme un mouvement « d'approximation dans la perception comme dans la connaissance ». Liliane Louvel, « *The Spatio-Rhythmic Sharp* » dans *Poetics of the Iconotext*, Ashgate Publishing, Farnham, p. 175.

8 Georges Didi-Huberman, *Risque / Rythme*, une conférence dansée avec Israel Galván, <http://vimeo.com/65249661>.

9 *ibid.*

10 Éliane Escoubas, *Imago Mundi – Topologie de l'Art*, éd. Galilée, Paris, 1986, p. 238.

11 Henri Lefebvre avec Catherine Regulier-Lefebvre, *Éléments de rythmanalyse : Introduction à la connaissance des rythmes*, éd. Syllepse, collection Explorations et découvertes, Paris, 1992.