

Come In, the House Is Yours ***Loreto Martínez Troncoso ou l'art de l'incise***

JULIE PELLEGRIN

Ent(r)e. Ainsi avais-tu intitulé ton exposition à La Ferme du Buisson en 2012. Tu y examinais la manière dont un lieu, avec ses propriétés, pouvait constituer un espace d'écriture mais aussi un espace « à écrire ». En amont, tu avais passé beaucoup de temps dans le centre d'art, seule ou accompagnée de tes lectures. Comme à l'intérieur d'une tête, tu en avais exploré les greniers et les sous-sols, les escaliers et les fenêtres, les recoins illuminés et les zones sombres, tu avais gratté les peintures, toqué contre les cloisons, écouté les craquements de la charpente et l'écho des salles vides.

A partir de là, tu as tenté de te glisser entre les strates existantes comme tu insères des parenthèses dans les mots, des marges dans les textes. Les lames du plancher ont été soulevées, les portes suspendues, les murs pivotés ou troués, des mots chuchotés ou projetés qui semblaient transpercer l'espace. L'écriture en trois dimensions, court-circuitait, réinterprétait et réinventait la syntaxe architecturale. *Le dedans* devenait *dehors*, les planchers plafonds, les murs et les tables se faisaient caisses de résonance des profondeurs.

Cet espace « retroussé » où les espaces secrets étaient mis à nu, avait évoqué à Mathieu Abonnenc¹ les fouilles de maisons organisées par la répression franquiste. Peu de temps auparavant, tu lisais en effet *Los topos* de Jesús Torbado et Manuel Leguineche. L'ouvrage relate l'histoire des rescapés républicains contraints de se terrer pendant des années dans des abris de fortunes, des doubles fonds d'armoires ou des combles minuscules, après la victoire de Franco. A force de vivre entre les murs, certains étaient ressortis aveugles. Difficile de mesurer à quel point l'exposition, avec ses murs éventrés, ses chuchotements et ses fantômes, portait l'empreinte de cette histoire, mais les chemins auquel tu invitais pouvaient être perçus comme un lointain écho de ces odyssees immobiles, silencieuses et obscures. Parvenir à disparaître, se taire, ou s'abîmer dans les failles pour exister ou survivre, sont des points de mire de ton travail.

Ent(r)e était une invitation au visiteur à pénétrer dans un lieu physique et dans un univers mental. Mais aussi une façon de désigner un espace intermédiaire pour ouvrir des brèches, des lignes de fuites. Que tu te situes entre les murs ou entre les mots, tu construis une architecture invisible à l'intérieur de l'architecture existante, du texte ou du bâtiment.

Les moindres interstices.

2
Eyal Weizman, *À travers les murs : L'architecture de la nouvelle guerre urbaine*, La Fabrique Éditions, Paris, 2007.

3
Elena Narbutaitė, échanges avec Loreto Martínez Troncoso pour la préparation de l'exposition.

A l'époque je lisais *À travers les murs* d'Eyal Weizman². L'architecte y décrit la manière dont l'armée israélienne emprunte des comportements au monde animal pour déployer des tactiques d'attaque dans les territoires occupés. Les soldats pénètrent dans les maisons palestiniennes non pas par les portes et les fenêtres mais de *l'intérieur*, en passant de maison en maison à travers les murs et les planchers.

Weizman explique qu'en creusant trous et tunnels, ils réécrivent le texte urbain. La comparaison s'arrête là mais tu es habitée par la métaphore animale et tes excavations – tes « terriers » – permettent au spectateur de se faufiler dans les méandres de ta pensée. Ton écriture ne se déroule pas, elle creuse, elle s'enfonce dans la matière. L'ordre de l'espace commande l'écriture de l'exposition autant que l'exposition produit un espace *autre*, depuis l'intérieur.

La manière dont tu entailles les structures du bâtiment procède d'une anatomie. Tu démantèles, tu éclates ce corps. On pourrait penser aux opérations de Gordon Matta-Clark mais si tes déconstructions produisent également une critique, elles visent surtout à ouvrir l'espace pour mieux l'habiter. Une fois l'incise opérée, on peut s'y loger. Au CGAC, tu ne « touches » pas à l'architecture rationaliste d'Álvaro Siza. Tu n'accroches rien, tu n'interviens pas sur les murs, les images elles-mêmes ne s'y arrêtent pas, préférant être freinées par des toiles libres ou s'échouer dans le vide. Pourtant, les projections filmiques, sonores et mentales redécoupent les lignes épurées et abstraites. Les zones d'ombres creusent les volumes. La projection éclatée du film *Floresta* (2019) les diffracte. Le spectateur peut s'y mouvoir et, coupant à son tour le faisceau lumineux, il peut même entrer dans l'image elle-même en y inscrivant son ombre.

L'espace est ainsi habité à l'image de la lumière travaillée avec Elena Narbutaitė. Cette dernière imagine des lumières changeantes intitulées *cranes* (grues). Au lieu de remplacer l'installation originelle, ses grues se nichent temporairement à l'intérieur des appliques de Siza elles-mêmes. « C'est là qu'elles se cachent mais aussi là qu'elles se montrent »³. Elles habillent l'architecture et la redessine de l'intérieur, lui donnant de nouvelles températures. Comme un nouveau cerveau dans un corps existant.

L'architecture se dissout dans une forme d'organicité, elle devient un corps vivant, palpitant au gré des pulsations sonores ou lumineuses, traversé par des souffles. Elle est pervertie par les formes d'intimité et de subjectivité que tu y injectes. Renouant avec divers inconscients, la « maison » est hantée par un mélange de rêves, de cauchemars et de fantasmes. Les murs pleurent et soupirent, on avance à tâtons parmi des présences invisibles mais palpables

– des silhouettes qui se meuvent dans l’obscurité, des morceaux de corps qui apparaissent çà et là (un œil, une langue, des mains), des respirations heurtées, des voix d’outre-tombe, des images et des sons qui surgissent comme autant d’apparitions qui disparaissent aussitôt.

L’espace devient événement.

Cet espace mental et phénoménologique que tu inventes est un carottage effectué dans l’espace existant. Il ne s’agit pas de nous emmener ailleurs mais bien « ici », comme le précise l’amorce du titre de l’exposition au CGAC, *Vestiges d’un ici*. Tu composes avec les strates narratives, affectives, ou historiques qui sont déjà là. Tu les déplies, fais ressurgir des œuvres passées, des événements enfouis dans la mémoire du lieu. Tu vides les réserves de l’institution pour ramener leur contenu sur le devant de la scène, réinstalles les appliques originelles d’Alvaro Siza qui avaient été démontées. À La Ferme du Buisson, tu donnes accès à la cave, tu rouvres des fenêtres murées, tu plaçais des micros pour écouter une salle condamnée depuis des années, tu t’imprégnais des récits du lieu racontés par l’équipe.

Sur ce terreau volatile, tu proposes à ton tour des sédimentations, des concrétions : une émotion qui se concentre dans un tas de larmes cristallisées, une image de soleil qui brûle la pellicule et la rétine, un geste de pression qui tente de saisir la matière – empreintes de mains dans l’argile noire comme autant de tentatives répétées de pénétrer cet « infracassable noyau de nuit » cher aux Surréalistes.

L’exposition constitue alors une expérience d’un ordre nouveau : non plus uniquement visuelle mais physique, sonore, sensible et affective. Au CGAC, plus encore qu’à La Ferme du Buisson, elle suppose une suspension du visible. À l’image de ce film noir que tu es en train de réaliser. Ce film, tu en as rêvé pendant longtemps : comment filmer le noir ? Comment faire l’expérience physique de l’ouverture et de la fermeture – des paupières, cette fois ? Comment parler depuis l’obscurité ? S’adresser au spectateur sans l’intermédiaire du regard, entrer dans son corps, le faire ressentir, en interpellant l’ouïe, l’odorat, le toucher ? Lui donner la chair de poule, le faire rougir, lui transmettre de la chaleur ? Là où d’autres utilisent la caméra comme un œil, tu te sers de la pellicule comme une peau à imprimer, à imprégner, puis à tripoter en laboratoire.

L’exposition au CGAC s’articule également sur cette dialectique voir / ne pas (pouvoir/vouloir) voir. L’alternance de lumières plein feu et d’obscurité rappelle l’oscillation des paupières. Elle provoque un phénomène d’aveuglement qui interdit à l’expérience de passer par l’œil. Tu déjoues ainsi habilement la pulsion scopique du visiteur, qui veut d’abord reconnaître, identifier, comprendre. À la place, tu l’amènes à imaginer et à spéculer en

activant d'autres canaux perceptifs. Il s'agit de « l'imprimer » en stimulant chez lui une myriade de sensations physiques, d'émotions, de pensées, et d'associations tout cela. Comme lorsqu'on ferme les yeux la rétine reste imprégnée par des couleurs, des lumières, des images, des sensations d'espace. Et de faire durer cette *impression*.

Tout un répertoire de l'empreinte est mis en œuvre dans l'exposition – la pellicule exposée à la lumière, le vinyle gravé, la langue qui lèche l'œil, les mains qui pressent la terre, les ombres des visiteurs qui s'incrument dans l'écran, leurs corps qui laissent des traces de frottement sur les murs – qui engage un contact entre les organes, le geste et la matière (ou l'espace).

Le rythme comme empreinte absolue.

Le son occupe ici une place fondamentalement structurelle. C'est lui qui dessine l'espace à habiter. L'exposition est une composition sonore où se mêle en plusieurs plans et en plusieurs séquences :

Le souffle et le cliquetis régulier d'un projecteur 16mm,
Un poème en morse cogné par un poing contre un mur,
Un soupir qui se déclenche au passage des spectateurs, comme
quelqu'un qui s'apprêterait à parler, en prenant sans cesse sa
respiration,
Une petite radio qui crépite et murmure de temps en temps « Parlez-
moi d'amour »,
Un vinyle qui tourne à vide à la fin d'un enregistrement intitulé [*sin
voz*], faisant entendre un bruit blanc,
Même le film, *Floresta*, dont le montage très rythmique définit une
partition sonore.

Se dessine alors une véritable poésie de l'espace : une écriture de la fragmentation et de l'incise nourrie par le son et la musique. L'espace est segmenté par le son comme le film l'est par la durée des bandes 16mm. Les séquences de 30 secondes sont travaillées comme des *samples* et cette pratique de *sampling* s'étend à l'exposition entière. L'incise et la répétition deviennent un outil d'écriture non seulement sonore mais également spatiale.

L'incise, en termes musicaux, est un terme de métrique qui désigne une unité rythmique formant une subdivision à l'intérieur d'une phrase musicale. Elle trouve une expression particulière dans les beats de hip hop. Les premiers DJ hip hop isolaient le *break*, passage rythmique où tout disparaît au profit du battement, du tempo mis à nu. Avant que le *sampling* ne se développe industriellement, quelqu'un comme Grand Master Flash invente des techniques qui lui permettent manuellement d'enchaîner des titres sur le même tempo (*cutting*) ou de jouer avec les vinyles pour répéter plusieurs fois le même

passage (*backspinning*). Je venais de voir *Hip Hop Evolution*⁴ lorsque tu m'as parlé de l'exposition en préparation et je n'ai pu m'empêcher de faire le rapprochement avec ton écriture

4

Série documentaire réalisée par Darby Wheeler, Canada, 2018.

éruptive, ton usage des ellipses temporelles, du bégaiement, de la répétition de *patterns* et de tes jeux sur les pulsations et les syncopes. La petite radio qui murmure « Parlez-moi d'amour » finit par s'emballer et se combiner avec les percussions en morse. Tout l'espace devient une platine où tu mixes des éclats d'une pensée qui cherche à se formuler, en bégayant, se répétant, se reformulant. On assiste à un *éternel retour des mêmes motifs* – narratifs, dramatiques, traumatiques – mais rejoués différemment.

Cette esthétique du fragment procède chez toi par ruptures successives savamment ciselées et entremêlées. Dans cette dislocation, chaque proposition joue un rôle de parenthèse à la fois autonome et reliée à un écho plus tardif. La phrase interrompue n'est jamais résolue et produit une rythmique qui met l'espace en mouvement, voire en déséquilibre puisque tout ne tient qu'à un fil. Il ressort de cet espace discontinu une forme de composition cacophonique où la polyphonie se déploie sur différents plans et développe une sorte de simultanéité rendue effective par la mémorisation des différentes propositions entrelacées.

Tu racontes par raccourcis, hypothèses et digressions pour éviter le récit linéaire. J'identifie ici une autre de tes obsessions : celle de la fuite qui nous ramène à une forme musicale plus ancienne que tu affectionnes particulièrement. La fugue est entièrement fondée sur le procédé de fuite car l'auditeur a l'impression que le thème fuit d'une voix à l'autre. Chez toi, la parole s'échappe toujours et se perd dans des détours spéculatifs. La structure labyrinthique de ton exposition multiplie de la même manière les possibilités de choix, d'orientation et de mixage pour le spectateur. Tes principes de composition sonore, mais aussi filmique et spatiale, défient toute logique successive. Ils reposent sur des couches, des contrastes, des échos et des implications réciproques. L'exposition procède ainsi d'un ensemble d'opérations (comme un chirurgien incise et opère) indépendantes mais qui peuvent être juxtaposées, combinées, superposées. Qui s'affectent les unes les autres et nous affectent. Tu tisses une toile de propositions plurielles aux points de connexions élastiques, un réseau très organique de trajectoires et de rencontres.

Une prolifération du dedans.

L'incise introduit à la fois une rupture et une possibilité d'inclusion dans un maillage d'événements. Cela lui confère une grande puissance d'intégration pour les pensées, les souvenirs et les rêves. Ce maillage organise horizontalement différents plans, strates et intensités de présence qui surgissent simultanément ou alternativement. Il accueille des motifs existants

(morceaux de textes, d'enregistrements, de films) que tu interpénètres, ou dans lesquels tu viens en insérer de nouveaux. Aux jonctions du filet, s'opèrent ainsi des greffes. Il en résulte une structure chaotique autorisant une approche éminemment subjective de ta part et de celle du visiteur. C'est à lui que s'adresse en premier lieu tes procédés inclusifs. L'incise *ouvre* l'œuvre pour la transformer en abri, en refuge.

L'écriture n'est alors plus temporelle mais spatiale. L'exposition met à plat le temps en intégrant la simultanéité des différentes temporalités, la coexistence du passé, du présent et du futur. Elle invite à une cartographie de l'espace physique et acoustique où cohabitent des cellules. « Dans ses

5
Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Presses
Universitaires de France, Paris, 1957.

mille alvéoles, l'espace tient du temps comprimé »⁵ disait Gaston Bachelard au sujet de la maison. « L'espace est tout, car le temps n'anime plus la mémoire. On ne peut revivre les durées abolies. C'est par l'espace, dans l'espace, que nous trouvons de beaux fossiles de durée [...] ».

Ton approche musicale a pour but non pas de décrire cette poétique de l'espace mais de l'incorporer. Le continuum en pointillé que tu déploies peut ainsi se trouver constamment recomposé par un déplacement, une réaction, un souvenir, imprévu. Plutôt que d'exposer des œuvres, tu *nous* exposes à une expérience, à l'inattendu, à l'accident, au hasard. Comme la pellicule est exposée à la lumière.

Pour le CGAC, tu mets en place une partition qui orchestre jusqu'à la disparition de l'exposition. Celle-ci s'éteint peu à peu. Ou plutôt elle fuit. Telle une fugue, elle change d'espace, s'écoule au dehors, en nous. Durablement imprégnés, nous en devenons la mémoire vivante. La maison n'est plus celle qu'on a quittée mais celle qu'on porte en nous. Les espaces véritablement vécus sont ineffaçables.

Décembre 2018