

Qu'est-ce qu'un artiste étranger?¹

PEDRO DE LLANO NEIRA

Le présent texte a été rédigé à l'occasion de la deuxième présentation publique de l'œuvre de Loreto Martínez Troncoso, *Battement*, le 8 février 2019 au Centro Galego de Arte Contemporánea de Saint-Jacques de Compostelle. *Battement* est une œuvre qui change à chaque fois qu'elle est présentée, une œuvre dont la forme et le contenu varient en fonction de l'endroit où cette présentation a lieu. La deuxième partie de mon texte sera consacrée à la description de cette nouvelle présentation de *Battement* et à la mise en relief de certains des aspects qui la distinguent de la première, qui avait eu lieu au Palais de Tokyo à Paris en 2015. Mais auparavant, je crois qu'il est nécessaire de la replacer dans son contexte : en la reliant ou en la comparant en premier lieu avec les positions et les œuvres d'autres artistes de la génération précédente – David Lamelas, Marcel Broodthaers et Maria Nordman –, puis en faisant référence ensuite à des œuvres antérieures de Loreto Martínez Troncoso.

La première référence est brève et tient au titre du présent texte. À l'automne 1969, le 31 octobre, l'artiste David Lamelas reçoit une lettre de son ami Marcel Broodthaers, qu'il avait rencontré à la Biennale de Venise de 1968, et qui l'avait mis en contact avec la galerie Wide White Space d'Anvers où Lamelas exposa son travail en 1968, 1969, 1970 et 1973. Dans cette lettre, écrite avec cette calligraphie anglaise qui allait devenir son signe distinctif, Broodthaers expose ses idées en cinq points, relatifs à l'essence de l'art conceptuel, la discontinuité entre « la réalité du texte » et « le texte réel » et l'idée de fiction. La lettre se termine par une question que j'ai empruntée pour le titre de mon texte – « Qu'est ce qu'un artiste étranger ? » –, question où il exprimait, de manière rhétorique et indirecte, son scepticisme quant à l'existence d'une quelconque notion d'*extranéité* dans l'art. Une question cruciale pour Lamelas à ce moment précis, en tant que jeune artiste argentin,

fils d'immigrés galiciens, ayant étudié à Londres et venant de déménager à Bruxelles².

¹ Titre en français dans le texte d'origine (NDT).

² Cette lettre se trouve reproduite et commentée dans l'article de Daniel Quiles, « My Reference is Prejudice: David Lamela's *Publication* », *Art Margins*, vol. 2, num. 3, 2013, p. 52-53.

Longtemps après à Central Park, en 1990, l'artiste germano-américaine Maria Nordman – qui avait rencontré Lamelas au moment du déménagement de celui-ci à Los Angeles

au milieu des années soixante-dix, fuyant l'intellectualisme de l'art conceptuel le plus aride pour se tourner vers la richesse de l'iconographie hollywoodienne – mena à bien un projet sous le patronage de la Dia Art Foundation, intitulé *Conjunct City* (1990-1991)³. Dans ce projet, Nordman explorait une nouvelle dimension de l'idée de *rencontre*, idée transversale dans toute son œuvre depuis 1967. À cette occasion, Nordman avait conçu un pavillon tout en bois, construit en cèdre blanc et rouge d'Orégon, en utilisant la technique traditionnelle de l'assemblage (sans clous) et en collaboration avec le charpentier japonais Makoto Imai. *Conjunct City* était situé à l'entrée sud-est du parc (au niveau de la 59^{ème} rue), derrière la statue de William Tecumseh Sherman. Juste au seuil de la ville et du parc, au seuil de la nature.

Le pavillon resta ouvert en permanence, nuit et jour, pendant « douze rotations de la terre » (deux semaines), en juin 1990. Il était divisé en deux pièces symétriques, comme s'il s'agissait d'une maison. Au milieu, un couloir donnait accès à ces deux pièces, avec un lavabo au fond. La chambre de droite était un espace obscur, fermé par de minces panneaux de bois. Elle disposait d'une fenêtre avec des fentes pratiquées au niveau du sol (le pavillon était légèrement surélevé par rapport au niveau du trottoir) et était ouverte « à toute personne passant là par hasard »⁴.

La pièce de gauche, en revanche, était un espace lumineux, flanqué de grandes ouvertures, exposé à la lumière du soleil, et celle de la ville pendant la nuit. Elle disposait d'une sorte de lucarne ou lanterneau et était accessible seulement aux « personnes qui commençaient à être connues »⁵. « The room with the gridded windows makes you feel plunged in the light of the urban landscape »⁶, écrivit Germano Celant, dans sa chronique pour *Artforum*. « In the other space, you feel immersed in a whirlpool of darkness. The city seems far away, but you are connected to it by the sounds of the street »⁷.

Dans *Conjunct City*, et de même que dans d'autres projets de Nordman, l'architecture est fonctionnelle et son objectif n'est autre que celui d'intensifier le ressenti de l'entourage⁸. L'architecture agit comme un stimulant de la perception, en filtrant les sensations lumineuses, auditives et même tactiles, afin de nous connecter et de nous isoler en même temps de l'entourage, comme c'était le cas dans son projet *Saddleback Mountain*

3 Maria Nordman, *De Musica. New Conjunct City Proposals*, cat. exp., Westfälisches Landesmuseum, Münster; Kunstmuseum Luzern, Lucerne ; Public Art Fund Inc, Dia Center for the Arts, New York ; Kulturbehörde, Hamburgo ; et FRAC Bretagne, Rennes, 1993.

4 Ibid., p. 56-57.

5 Maria Nordman montra le pavillon démonté, au cours de l'exposition qui eut lieu au Dia Center for the Arts, entre septembre 1990 et juin 1991. Voir la critique publiée dans le *New York Times* le 30 novembre 1990, disponible en ligne sur <<http://www.nytimes.com/1990/11/30/arts/reviews-art-maria-nordman-s-exhibition-of-permanent-transience.html>>. [Dernière consultation : 28/03/2019].

6 « La chambre aux fenêtres à carreaux vous plonge dans la lumière de l'environnement urbain ».

7 « Dans l'autre espace, vous êtes immergé dans un tourbillon de ténèbres. La ville semble très loin, mais vous y êtes connecté grâce aux sons de la rue ». Germano Celant, « Three Passers-By at the Intersection of Fifth Ave. and 60th Street », *Artforum*, vol. 29, num. 3, novembre 1990, p. 142.

8 Fonctionnelle, car chacun de ses éléments possède un double objectif structurel et pratique ou utilitaire : elle fuit l'idée de décoration. Les chaises sont des caisses et les fenêtres agissent comme des murs, comme c'était le cas dans *Workroom* (Santa Monica, 1969-1999) et, plus tard, aussi dans *The Samaritain* (Rolandseck, 2004).

à Irvine, en Californie, en 1973. Autre caractéristique importante de la *maison*, l'absence de porte et le fait qu'elle invitait tous les passants à y entrer. Il s'agissait d'un espace *non privilégié* qui contrastait – déjà au début des années quatre-vingt-dix – avec la pressante privatisation du sol sur l'île de Manhattan. C'est peut-être pour cela que Celant la voyait comme un « refuge » ou une « caverne », ou une espèce « d'utérus », face à une ville « hostile, étincelante et bruyante »⁹.

9
Germano Celant, art. cit., 1990, p. 142.

10
« Une personne qui commence à peine à respirer et à formuler des sons, en présence de son accompagnateur ». Maria Nordman, op. cit., p. 56.

11
Maria Nordman, *Manifesto aperto: Open Hand on Sculpture*, Emporio Grafico, Udine, 2001, p. 5. « The air is an author of this work – that body containing physical traces from the passages of other presences having interiorized and exteriorized through their bodies the same molecules leaving the nitrogen unaltered – the air is a trace body which has touched the progenitors:
Parentage is present in the formation of every word – with the breathing cycle. moving in unpredictable currents as named winds and respirations – this body is a constant co-enactor from the first moment of presence to the last ».

12
Maria Nordman, op. cit., 1993, p. 57.

La singularité de ce projet réside par conséquent dans le fait qu'il essayait d'établir un dialogue entre l'espace public et l'espace privé. Et ce, non seulement du fait des différents niveaux d'accès et d'intimité dans le pavillon, mais aussi parce que cette construction était liée à son exposition, inaugurée en septembre 1990, dans la salle de la Dia Art Foundation de la 22^{ème} rue à Chelsea, où fut exposée une série de dessins dans des boîtes, à côté des éléments démontés de ce pavillon qui avait été élevé à Central Park trois mois auparavant.

Dans certains de ces dessins, Nordman commença à travailler avec des *exhalaisons* d'encre sur papier. Les dessins faisaient référence à une rencontre que Nordman avait rendue possible, dans l'œuvre de Central Park, avec un genre de collaborateur très spécial. Selon ses propres mots : « a person having just begun to breathe and beginning to formulate sounds, in the presence of his or her speakers-in-accompaniment »¹⁰. À savoir, un nouveau-né amorçant le processus d'apprentissage de la parole. Un individu commençant à former des sons et à s'intégrer dans la *culture*, accompagné par ses aînés. « La famille (*parentage*) », écrit l'artiste dans le point numéro 13 de son *Manifesto aperto: Open Hand on Sculpture* (2001), « est présente dans la formulation de chaque mot, au sein du cycle respiratoire »¹¹.

Nordman souligne la nature abstraite – ouverte, exploratoire, processuelle – de ces moments liminaires dans la socialisation des humains, en mettant en relation les babillages émis par le nouveau-né avec le processus respiratoire et les sons créés par les animaux. Pour Nordman, l'apprentissage de la parole est un processus d'édition « géospécifique » : le locuteur reconnaît des sons partagés par son entourage et en abandonne d'autres, parmi les infinies possibilités qui lui sont offertes¹². New York, une ville où l'on parle presque deux-cent langues, semble le contexte idéal pour ce genre d'initiative.

* * *

Loreto Martínez Troncoso (Vigo, 1978) est une artiste qui appartient à une génération formée au cours de la deuxième moitié des années quatre-vingt-dix, qui commence à travailler au moment du changement de siècle, et pour qui les expériences des artistes du mouvement conceptuel, entre lesquels figurent Maria Nordman, Lamelas et Broodthaers, entre autres, sont fondamentales. Le changement de paradigme – du visuel au linguistique –, l'idée de la *dématérialisation* de l'œuvre d'art, ou l'accent mis sur le processus auquel est soumis l'objet, sont quelques-uns des éléments qu'ils possèdent en commun. Dans le cas de la comparaison entre Nordman et Martínez Troncoso, on trouve concrètement plusieurs points de contact. Par exemple, le fait que toutes les deux sont devenues des artistes dans des cultures et des langues différentes de leurs lieux de naissance, un fait qui a exercé une influence décisive sur leur travail.

Où l'importance que chacune d'entre elles attribue aux rencontres avec les inconnus qui viennent voir leur œuvres. Nordman les appelle « les personnes qui arrivent par hasard » (« Whomever arrives by chance »)¹³, afin d'éviter l'usage de la notion de *spectateur*, qui manque de sens selon elle, dans le cadre d'une œuvre qui résiste à être appréhendée en termes purement visuels. Un fait qui constitue aussi pour Loreto Martínez un facteur indispensable : « [...] je crois que j'ai besoin de sentir presque l'autre, cet autre qui entrera dans un espace et s'abandonnera (plus ou moins) à ce qui y arrivera. C'est-à-dire, un événement. " L'art, c'est un rendez-vous ", m'a dit un jour quelqu'un. C'est une rencontre (bonne ou mauvaise) »¹⁴.

13
Maria Nordman, *De Sculptura. Works in the City: Some Ongoing Questions*, Schirmer & Mosel, Munich, 1986.

14
Loreto Martínez Troncoso, *Por dónde empezar, si est-ce qu'il y a un commencement quelconque*, Galería PM8, Vigo, 2017, p. 20.

Au-delà de ces questions, il est vrai que l'œuvre de chacune d'entre elles est très différente. Mais la manière que possède Norman d'aborder le processus d'apprentissage du langage dans *Conjunct City* m'a semblé opportune, en tant que clef ou référent afin de contextualiser l'œuvre récente de Loreto Martínez Troncoso. Tout spécialement en raison du degré d'abstraction et d'ouverture que toutes les deux réussissent à atteindre en estompant les limites entre le parler, la communication et l'existence (la respiration). De fait, voilà le sujet de plusieurs des œuvres de Martínez Troncoso depuis 2014, comme par exemple *Puls[at]ion* (2014), *El aire que yo respiro es el aire que tú respiras* [L'air que je respire est l'air que tu respirez] (2016), *Desde la oscuridad* [Depuis l'obscurité] (2017) ou *Se ven caras pero no se ven corazones* [On voit des visages mais on ne voit pas de cœurs] (2018), qui constituent, à leur tour, le cadre à partir duquel surgit la performance *Battement*, depuis 2015.

Les premières performances de Loreto Martínez Troncoso, peu après son installation en France en 1999 grâce à une bourse Erasmus, dans le but de

continuer ses études à l'École des beaux-arts de Bordeaux, étaient liées au geste ou à l'action de *prendre la parole*, dans un contexte qui lui était alors étranger, tant au point de vue culturel que linguistique. En février 2005, Loreto Martínez Troncoso écrivait : « Mon travail est né à la rencontre et de la rencontre avec la langue française »¹⁵.

15

Loreto Martínez Troncoso, *Por dónde empezar, si est-ce qu'il y a un commencement quelconque*. Galería PM8, Vigo, 2017, p. 20.

16

Allocution réalisée directement en français (NDT).

17

François Piron, « Contra la vida extraña y hostil », dans *Proyectos seleccionados en la convocatoria Arte e Investigación Montehermoso 2007*, cat. exp., Centro Cultural Montehermoso, Vitoria, 2007, vol. VI, p. 1.

À ce moment, elle vivait en France depuis presque six ans, et venait de réaliser plusieurs vidéos : certaines sous la forme de *communiqués* (novembre 1999, février 2000, avril 2000...) où l'artiste se présentait et commençait une sorte de conversation virtuelle avec les spectateurs, d'autres où elle s'interrogeait sur son identité (*Vous me demandez qui je suis ?*, 2001) ; une autre reflète son premier *discours d'ouverture*, le 25 mai 2002, face au musée des beaux-arts de Bordeaux. Un genre d'œuvres qui font spécifiquement

allusion à son identité en tant qu'artiste. Dans chacune d'elles elle prenait la parole et essayait d'entrer en relation avec son public. Au début de manière vacillante et élémentaire, puis de manière plus intime, directe et complexe, à mesure qu'elle se familiarisait avec sa nouvelle langue.

Le 15 juillet 2004, dans le contexte de l'atelier Mugatxoan, Loreto Martínez apparut sur la scène de l'auditorium du musée de Serralves et prit la parole à nouveau : « Avant tout je voudrais vous remercier d'être là. Vous dire que ce n'est pas facile d'être ici devant vous en train de parler »¹⁶. La possibilité ou l'impossibilité de la communication ont été, en plus de la question de l'identité, deux des grands thèmes abordés par Loreto Martínez Troncoso au cours des premières années de sa carrière. Et ce au moins jusqu'en 2006, quand elle a commencé à se focaliser sur le thème de la *disparition*, au cours d'une deuxième étape de Mugatxoan.

En France, Loreto s'est retrouvée face à l'altérité linguistique et culturelle. Elle était passée d'un pays homogène et vieillit à un pays multiculturel et varié, en dépit de toutes ses tensions et ses conflits. Là, elle a eu accès à toute une tradition artistique, littéraire, théâtrale et cinématographique, qui constitue l'aliment des intertextes et des palimpsestes qui composent ses œuvres. En réalité, « un seul et unique texte, toujours sous-jacent, repris et augmenté au fil des différentes apparitions », selon la définition du critique François Piron¹⁷. En France, l'artiste a eu recours aux philosophes – Derrida, Deleuze... – et à des écrivains comme Le Clézio, Georges Perec et Marguerite Duras. Et à Albert Camus, bien sûr, amant d'une autre galicienne, de La Corogne dans ce cas-ci, et figure de premier plan des arts dramatiques : la grande Maria Casarès. Elle s'est aussi intéressée à des cinéastes et à des actrices, comme

cette Nana (interprétée par Anna Karina) qui discute avec un philosophe dans un bar parisien, dans le film *Vivre sa vie* (Jean-Luc Godard, 1962), à propos de « parler » et de « se taire », de « vivre sans parler », et des « mots qui nous trahissent »...

La littérature a constitué en effet une grande source d'inspiration pour Loreto Martínez Troncoso, presque autant qu'ont pu l'être les arts visuels. Ce sont surtout des œuvres littéraires qui, à partir de 2006, l'ont conduit à s'intéresser à la question de la *disparition*, en lisant des écrivains comme Enrique Vila-Matas et son *Bartleby et compagnie*, et *Oblomov*, d'Ivan Gontcharov, ou le scénario de Georges Perec pour *Un homme qui dort...*¹⁸ En lien aussi avec tout cela, ses réflexions sur l'action et l'inaction, auxquelles elle fait référence dans plusieurs textes et performances de cette époque.

C'est ainsi que le 21 juin 2009 elle fait sa dernière « performance-prise de parole », intitulée *Finalmente, ¿con o sin título ?* [Finalement, avec ou sans titre ?], où elle se dirige au public sans détour. À partir de là, elle *arrête de parler* et le silence s'installe, en plus de l'absence ; des thèmes auxquels elle consacre son exposition dans le cycle *Entrar en la obra* [Entrer dans l'œuvre] au Marco de Vigo en 2011¹⁹, où *Finalmente, ¿con o sin título ?* fut présenté sous la forme d'un tourne-disque accompagné d'une plante et par le biais d'un enregistrement sur disque vinyle, que le spectateur pouvait activer lui-même. Dans le texte qui accompagnait l'exposition, Loreto écrivait : « Mais... qu'est-ce qui nous (empêche) de passer à l'acte ou, de manière plus poétique, de " franchir le pas " ? Et je pense à la peur, à la responsabilité, à la culpabilité, au silence (choisi et/ou imposé...) »²⁰.

* * *

Cinq années de *silence* suivent cette importante exposition, jusqu'à ce que l'artiste *retrouve la parole*, comme on dit familièrement, à l'occasion de l'invitation qu'elle reçut pour participer au festival *Do Disturb* (littéralement, « Déranger » ou « Dérangez »), en avril 2015, au Palais de Tokyo, à Paris. Ce « non-parler », souligne-t-elle, est une exagération semblable à celle de Thomas Bernhard dans « l'art de l'exagération »²¹ : elle renonce à parler en public dans un cadre spécifique, mais elle *parle* en revanche, et beaucoup, dans des installations sonores, des textes édités, des dialogues et des collaborations avec d'autres artistes, des opérettes... Cette nouvelle *prise de*

18

Loreto Martínez Troncoso, « La Ferme ! (Soliloque d'un insomniaque) », dans la brochure *Treasures for Theatre*, La Ferme du Buisson, Centre d'Art Contemporain, Noisiel, 2009.

19

À propos de cette exposition, organisée sous la direction d'Agar Ledo et Iñaki Martínez, le site internet du Marco indiquait : « Dans sa proposition pour le Marco, elle aborde des sujets comme la disparition, la perte, la mémoire ou la peur, par le biais d'œuvres et de documentations déjà existantes ou de nouvelle facture, construites à partir de citations et de superpositions. Ses œuvres sont des palimpsestes, où le pouvoir du langage est mis en évidence et où l'intertextualité devient un moyen de communication. Ces dispositifs de transmission sont fondamentaux de part leur volonté de maintenir une relation directe avec le public ».

20

Citation écrite en galicien dans le texte d'origine (NDT).

21

Thomas Bernhard, *Extinction* [1986], Gallimard, Paris, 1990.

parole est expliquée de la manière suivante, dans le protocole qu'elle rédigea pour accompagner l'incorporation de *Battement* à la collection du Centre national des arts plastiques (CNAP), une des collections d'art moderne et contemporain les plus prestigieuses de France, quelques mois après sa première représentation en public :

Avec *Battement*, j'ai eu l'occasion de me demander à nouveau ce que signifie « prendre la parole ». Aujourd'hui, 27 novembre 2015, voilà donc seize ans que je parle, un peu plus de dix ans que je me suis tu, et un peu plus de sept mois que j'ai repris la parole : le 10 avril 2015, jour au cours duquel j'ai prononcé les mots qui accompagnent ce protocole (v. p. 13).

Le résultat de cette expérience fut décrit par la critique d'art Marie Cantos, sur invitation de l'artiste, dans une lettre dirigée à celle-ci et écrite peu après la performance au Palais de Tokyo. Cette lettre fait partie de l'œuvre, tout comme le présent texte. Ils constituent des réactions ou des témoignages que Loreto Martínez demande et encourage, afin qu'ils fassent partie du contenu de l'œuvre dans la même mesure que ses propres interventions.

En plus de la rédaction de ces textes ou de ces suppléments, l'œuvre doit répondre à d'autres exigences chaque fois qu'elle est présentée : « La performance ne peut en aucun cas être interprétée par une tierce personne ». C'est l'artiste qui doit toujours le faire. Elle ne peut non plus être réinterprétée de la même manière que la première présentation publique, qui avait donné lieu à son acquisition par le Cnap. Il s'agit donc d'une œuvre métamorphique, ou *itérative*, qui se transforme sous l'effet de la simple répétition au cours de la vie de l'œuvre, qui se modifie chaque fois qu'elle est énoncée : « Chaque activation de cette performance sera l'occasion, pour l'artiste, de formuler une nouvelle parole afin de poser encore la question suivante : “ que signifie prendre la parole ? ”, afin de réfléchir sur “ la nécessité et l'impossibilité de dire ” » (v. p. 13).

Dans sa lettre, Cantos commençait en rappelant certaines de ses expériences antérieures avec l'œuvre de Loreto Martínez Troncoso, depuis sa première rencontre avec elle aux *Laboratoires* d'Aubervilliers, en 2006. Puis elle décrivait la façon dont elle avait abordé la performance du Palais de Tokyo et la curiosité que lui avaient suscité les thèmes dont l'artiste avait parlé au cours de celle-ci. Après le début du monologue, Cantos décrivait l'espace dans lequel la performance s'était déroulée, le lieu occupé par Loreto, les réactions du public, en confessant que, par moment, elle avait eu la sensation que l'artiste se dirigeait à elle, ce qui la rendit un peu mal à l'aise.

Ce qui retient le plus l'attention de l'écrivain, c'est le très long silence – 40 minutes – qui arrive à la fin, au cours duquel l'artiste cesse de parler, abandonne la parole, et reste immobile en regardant le public. Ces minutes de non-communication, embarrassantes, au cours desquelles personne ne sait très bien que faire ni quelle attitude adopter, comme lorsque quelque chose cloche dans une rencontre amoureuse, furent définies par Cantos comme « amusantes, émouvantes et gênantes », et sont à l'origine des réflexions suivantes, qui résument en bonne partie son expérience, le 10 avril 2015, devant la première représentation de *Battement* :

« Je sens, par mon silence, le creux dans ma bouche ». Tu sais à quel point cette phrase – déclaration d'une patiente lors de sa première séance rapportée par le psychanalyste Pierre Fédida dans son ouvrage intitulé *L'Absence* – m'obsède. A quel point cette phrase obsède mon rapport à l'art. Ce soir-là, j'ai senti, par ton silence, le creux dans ta bouche. Il a grandi, grandi, grandi, grandi à mesure que la lumière croissait. Il a pris la forme de l'ancienne salle de cinéma, en devers comme l'entrée d'une gorge. Inconfort²².

Cette puissante image du « creux de la bouche » de l'artiste, qui grandi et grandi jusqu'à adopter la forme de la salle, comme s'il s'agissait d'une grande « gorge », nous fait penser à un vide. Un vide ou un conduit au travers duquel il serait possible de sentir, d'écouter, si le public prêtait attention et affinait ses sens, un battement ; le battement qui donne son nom à l'œuvre. La vie dépouillée de tout ce qui est accessoire, même la parole, qui ne deviendrait plus nécessaire afin de *rencontrer* et *connaître* l'autre, l'artiste dans le cas présent. Un espace d'intimité collective paradoxal.

C'est ainsi que l'artiste elle-même se souvenait de ce moment à Paris, trois ans après, dans un courrier électronique envoyé à l'auteur de ces lignes, à l'occasion de l'invitation à participer à la deuxième présentation de *Battement* :

Après avoir parlé pendant 20 minutes, je me suis tue et suis restée immobile ; le public n'est pas parti, et nous sommes restés en silence ensemble pendant 40 minutes. C'est à partir de là qu'a surgi une nouvelle prise de parole, *El aire que yo respiro es el aire que tú respiras*, qui a eu lieu à l'exposition Économie de la tension au Parc Saint Léger, à Pougues-les-Eaux, en 2016. Après l'annonce d'une performance au cours de l'inauguration, j'ai allumé le micro et me suis mise devant lui sans prononcer un seul mot, sauf avec le regard, jusqu'à l'extinction

des lumières de l'exposition et la fermeture (soit près de deux heures et demi de silence). Et il s'est passé plein de choses que je pourrais aussi te raconter.

À partir de sa description, nous pouvons déduire que *Battement* a réactivé le lien direct avec le public, qui avait été naturel dans l'œuvre de Loreto Martínez Troncoso depuis ses débuts, mais aussi que cette période au cours de laquelle l'artiste et son public sont restés en silence, ensemble, l'a aidée à comprendre qu'il était possible d'introduire des éléments dans ses performances, éléments déjà présents dans d'autres genres d'œuvres et qui vont au-delà de la parole et du langage en ouvrant tout un nouveau domaine d'action esthétique et poétique : la respiration, les sanglots, les soupirs, les chants...

23
Loreto Martínez Troncoso, op. cit., 2017, p. 12.

24
Ibid., p. 18.

25
La deuxième partie du titre est en galicien (NDT).

Nous retrouvons des réflexions qui vont dans ce sens dans l'échange qu'elle a maintenu avec son galeriste, Francisco Salas, à propos de son exposition au PM8 à Vigo, en avril 2017, intitulée *Por dónde empezar, si est-ce qu'il y a un commencement quelconque* [Par où commencer, si tant est qu'il y a un commencement quelconque] :

Et bien c'est ça que je suis, un battement sur pattes qui, jour après jour, marche, divague, lutte, entre autres choses, contre le cours du temps et l'inquiétude que cela implique²³.

Ou bien :

Ce moi qui parle, qui convoque, qui se manifeste, c'est un être humain, un être *ressentant*, une manière d'être et de se trouver au monde... Et c'est cela que je veux convoquer et partager. Les voix d'un ressenti, d'un être qui est, se trouve et ressent, dans ce monde²⁴.

d'autres termes, une espèce de chemin inverse par rapport à celui du nouveau-né de l'œuvre de Maria Nordman. *Désapprendre* à parler – ou relativiser le discours – dans le but de retrouver des sensations et des émotions pratiquement pré-linguistiques : « un battement sur pattes », selon ses propres mots.

* * *

La deuxième présentation de *Battement* eut lieu le 8 février 2019 à l'occasion de l'inauguration de l'exposition *Vestiges d'un ici, vestixios de si*²⁵ [Vestiges d'un ici, vestiges de soi], au Centro Galego de Arte Contemporánea de Saint-Jacques de

Compostelle. La performance se déroula dans la bibliothèque du musée, où sont organisés en général les colloques entre les artistes et les commissaires précédant la visite de l'exposition. À cette occasion, et contrairement à la présentation antérieure, *Battement* ne fut pas formulé à partir d'un monologue mais fut intégré à la conversation entre l'artiste et la commissaire Chus Martínez Domínguez, pendant environ vingt-cinq minutes.

Toutes les deux arrivèrent ponctuellement à 19h30 dans la salle où se déroula la conversation puis, sans perdre de temps, donnant l'air d'être pressées et sans même enlever leurs manteaux, elles s'assirent tout au bout de la longue table conçue par l'architecte Álvaro Siza Vieira, devant un public dans l'expectative composé d'une cinquantaine ou une soixantaine de personnes et dont certaines ne savaient même rien de la performance.

« Pour qui parles-tu, Loreto ? », telle fut l'une des premières questions de Chus Martínez Domínguez, alors qu'elle reprenait tout juste son souffle, après une entrée un peu précipitée. Et aussi « Est-ce que quelqu'un nous écoute ? Est-ce qu'on nous écoute ? Comment pouvons-nous être écoutées aujourd'hui ? Comment pouvons-nous parler ? ».

« Et bien, à vrai dire, tout cela me donne envie de m'exprimer en utilisant mon *portugol*, cette langue qui est la mienne »²⁶, telle fut la réponse de Loreto, selon mes notes, une réponse suivie de plusieurs phrases en français que je fut incapable d'annoter, mais que Loreto elle-même répéta en espagnol immédiatement après : « Ou parfois, le fait de parler en d'autres langues nous permet de dire les choses d'une certaine manière, une manière qu'on n'utiliserait pas dans notre propre langue ».

Je dois reconnaître que la réponse me surprit et m'émut car, à peine une semaine auparavant, cette question de la « langue propre »²⁷ avait été soulevée dans une conversation que nous avons eue après un rencontre informelle, en déjeunant ensemble près du musée. Dans cette conversation, je lui avais montré ma perplexité envers un concept linguistique ancien, mais qui a acquis dernièrement une grande importance dans le débat public en Espagne.

Qu'est-ce qu'une langue propre, au xx^e siècle, me demandais-je, tout en savourant mon potage de fanes de navet, en ce jour pluvieux et gris ?

26

Ces questions et la réponse sont formulées en galicien, langue que l'artiste désigne affectueusement comme du *portugol*, comme s'il s'agissait d'un mélange de portugais et d'espagnol (NDT).

27

Le concept de *langue propre*, en Espagne, fait référence à des langues comme le galicien, le catalan et le basque, qui ont reçu le statut de langues officielles dans les communautés autonomes correspondantes, en plus de l'espagnol. L'origine du concept se trouve dans un article du Statut du régime intérieur de la Catalogne, approuvé par le Parlement de Catalogne en 1933, dans lequel il est établi que la *langue propre* de la Catalogne est le catalan. Jusqu'à aujourd'hui, le concept de langue propre a été fondamental dans le cadre des processus de normalisation linguistique des langues maintenues en situation minoritaire, comme le galicien. Le concept de langue propre – face à d'autres comme, par exemple, celui de la langue vernaculaire – a ses détracteurs face à ceux qui considèrent que l'adjectif implique une plus grande légitimité – en dépit du fait même d'avoir été une langue historiquement marginalisée – dans la mesure où il désigne une langue plus ancienne et historiquement plus enracinée. Entre les deux positions, la possibilité d'un bilinguisme harmonieux semble parfois vouée au conflit, ou bien à la chimère ou à l'utopie. Ceux qui parlent la langue majoritaire méprisent ceux de la langue minoritaire, et ces derniers considèrent que sa survie dépend uniquement de l'expulsion de la communauté dominante. C'est ainsi que les identités s'enkystent et deviennent endogamiques.

Qu'est-ce qu'une langue propre dans un pays où l'on possède la chance d'être bilingue et où certains d'entre nous ont le privilège de parler d'autres langues, comme le portugais ou l'anglais ? Qu'est-ce qu'une langue propre, avais-je demandé de manière rhétorique à l'artiste, en me passionnant de plus en plus, *après* la philosophie de Derrida, du poststructuralisme et du « Je est un autre » de Rimbaud ? L'existence d'une langue propre suppose-t-elle celle d'une autre qui soit impropre, d'autrui, ou étrangère ? Quelles seront les langues propres de l'Espagne ou de la Galice au xxii^e siècle ? L'anglais ? Le portugais ? L'arabe ? Loreto me regardait, intéressée, surprise et peut-être un peu inquiète de la véhémence avec laquelle je m'exprimais. Le fait qu'elle ne vivait plus en Espagne depuis déjà presque vingt ans l'empêchait, d'une certaine manière, de comprendre complètement la question que je soulevais. Mais cet obstacle à ce qu'elle me *comprenne* n'était pas le seul, car il y en avait un autre de nature conceptuelle et lié à son œuvre, une œuvre qui est l'ennemie ou l'antithèse de tout ce qui est « propre », de ce qui est identique à soi-même. Une œuvre opposée

28

Cet aspect se manifeste à la perfection dans ses textes, qui ne s'adaptent jamais aux normes formelles et transmettent une très grande liberté, comme s'il s'agissait de photographies d'un discours dont la véritable nature est l'oralité et qui ne se laissera jamais rattraper par l'écriture, par l'immobilisme.

29

Citation en galicien (NDT).

à la littéralité, à ce qui est inscrit²⁸. À ce qui est fixe. À ce qu'il est permis de « graver dans la pierre ». Au sacré. Une œuvre qui prend son sens précisément dans le fait qu'elle circule entre les langues et les frontières. Comme un mélange impure et hétérogène entre l'espagnol, le galicien, le français et le portugais. Une œuvre qui n'est ni identique à elle-même, puisqu'elle change et se modifie chaque fois qu'elle est interprétée, comme dans le cas de *Battement*.

Une œuvre qui se déconstruit en permanence à coups de battements, par l'effet de la *différance*, ce concept du philosophe Derrida qui nous montra la fiction de l'origine, l'ouverture des mots vers l'autre et le manque de sens complet. L'impossibilité de l'identité par le biais de la *réitérabilité* – c'est-à-dire le changement permanent au sein des processus historiques –, mais aussi de la fiction ; la possibilité de nous réinventer et de vivre des vies multiples, des identités multiples.

D'autres fragments, rassemblés dans mon carnet au cours des premiers instants de la performance, évoquent le fait de « dire les choses dans une autre langue », ou parlent de la relation entre « propre langue » [en espagnol, au sens de « à soi »] et de langue propre au sens de « non sale », en français. Il évoquent aussi la possibilité d'être « entre des langues » ; et le « vide » qui se génère entre elles et nous permet de « respirer ». Loreto se demanda aussi s'il était possible de « ne pas dire dans ta propre langue ». Elle parle de « mes propres langues »²⁹ ; c'est-à-dire des différentes langues qu'elle utilise dans son œuvre depuis qu'elle est partie vivre en France : le français, le portugais, l'espagnol et le galicien. Et l'anglais, si nécessaire.

Loreto parla aussi de la langue de la bouche comme d'une arme. Et comme d'un risque : « La corde raide de la langue sur laquelle avance le funambule ».

Ensuite, elle rappela qu'il y avait déjà quatre ans qu'elle avait représenté *Battement* pour la première fois. Et elle exprima son refus « d'être ce qu'elle avait été », ainsi que son désir de « mourir sans perdre la capacité de vivre ».

Dans beaucoup de ses performances, le discours de Loreto Martínez suit cette logique fragmentaire et aphoristique ; comme de brèves interventions, concises et en même temps évocatrices, qui stimulent la pensée et l'imagination de ceux qui l'écoutent.

La commissaire traduisit simultanément du français au galicien la phrase suivante: « Parler avec ma respiration ». Puis immédiatement après : « Vouloir simplement être ».

« Tu donnes le mot au mot lui-même³⁰ », interrompit Chus Martínez. « On reste sans voix », répondit l'artiste. Avec « la bouche ouverte ». « Devenir une gorge énorme à force de ne pas pouvoir parler ». « Le silence, à force de ressentir l'envie de dire ». « Le silence, car parfois on ne se sent pas d'ici ». Cette intervention permet à la commissaire d'interroger l'artiste sur la relation entre la parole et l'occupation de l'espace : « Comment parles-tu de l'architecture du musée ? »³¹. Loreto ne répondit pas, mais pris une bouteille d'eau (ou c'était un verre ?) pour en boire le contenu d'un coup, sans s'arrêter.

À ce stade de la performance, bientôt terminée, l'artiste essaya le son de plusieurs appeaux, de ceux qu'utilisent les ornithologues pour communiquer avec les oiseaux, en y soufflant de toutes ses forces et provoquant un écho dans les espaces de la bibliothèque.

Après ce vacarme et ces grincements, la performance se termine et le silence s'installe. Loreto et Chus restent immobiles en regardant leur public, qui n'ose pas *prendre la parole*. Certains attendent que quelque chose se passe, d'autres chuchotent. On entend le frottement des chaises. Les corps changent de position, et je me rappelle un des fragments de la performance : « Ne t'arrête pas de bouger, même si tu ne cours pas, même si tu ne marches pas ».

Certains, à cours de de patience, commencent à abandonner peu à peu la salle. Les gens commencent à parler entre eux et j'observe le mural du brésilien Ricardo Basbaum qui préside, depuis 2013, le mur principal de la bibliothèque du CGAC : il s'agit de l'un de ses fameux *Diagramas* (Diagrammes),

où l'artiste envisage la possibilité de créer un *super-pronom* capable de fondre en une seule pièce la première et la deuxième personne du singulier, comme s'il s'agissait d'une créature exotique – un oiseau, peut-être – (« eu-ti » / « ti-eu »), et dont l'objectif est de « provoquer la parole chez l'autre ». Basbaum décrit ses *Diagramas* de la manière suivante : « le mélange, l'hybridation, la combinaison réciproque de l'un dans l'autre, de moi à toi et de toi à moi dans une seule entité, l'extase de l'objet et la synthèse idéale du désir ». De cette manière l'espace artistique est conçu comme un lieu où de nouvelles langues peuvent voir le jour, capables de dénaturiser les discours conventionnels, en s'opposant à d'autres, immobilistes, comme peuvent l'être certains qui sont basés sur la religion ou sur des idéologies fanatisées.

Avant de me lever pour sortir, je remarque le micro qui repose sur la table à côté de Chus et Loreto. Attend-il que quelqu'un *prenne la parole* et transforme la performance en quelque chose de complètement différent ? Dans ce cas, personne ne l'a fait, et à Paris non plus. Dans les deux cas, nous sommes restés, dans le public, trop timides ou trop respectueux envers *l'œuvre d'art*. Nous l'observâmes, sans oser en faire partie. Sans oser *prendre la parole*, ni franchir le pas. En galicien, en espagnol, en français, en portugais... Nous nous limitâmes à respirer ensemble.