

art press

MAI-JUIN 2020 BILINGUAL ENGLISH / FRENCH

KATHARINA GROSSE ED ATKINS
DOSSIER: LE GESTE SCRIPTU
GEOFF McFETRIDGE LÉOPOLD RABUS
CHRISTIAN JACCARD **ROBERT MORRIS**
YVES KLEIN, GUTAÏ ET ZERO
REM KOOLHAAS AU GUGGENHEIM NY
LA PHOTOGRAPHIE OLFACTIVE
KAFKA SOLLERS RIGAÛT

477
478

M 08242 - 477 - F: 7,90 € - RD



CAN 14,82 SCA - USA 14,86 \$US
DOM 10,00 € - PORT. CONT. 10,00 €
BEL. ESP. ITA. 9,70 € - CH 16,44 FS
MAROC 93,80 MAD

NUMÉR
DOUBL

GESTES D'ÉCRITURES

Scriptural Gesture

Relationships between words and images are nothing new, as far as their manifestations or their stakes are concerned. They have been copiously commented on and analyzed. The new meeting points of art and literature's crossroads have already been underscored. They have been labelled "literary temptation of contemporary art", "exhibition literature", or "literature outside the book". Historically speaking, what was emphasized in this linguistic tropism of art, was the use of words and, in René Magritte's oeuvre, for example, their distance to objects or images. Artists' recent ambition to appropriate writing seems to open new leads, which Henri Michaux had followed on his own. But what has been emerging today, and what seems to overthrow these uses in a way, is the tendency to favour the gesture of writing rather than the written word. Through examples of contemporary pieces, this dossier questions the manual, technical or technological gestures in connection to writing and the issue of know-how, digital tools or archaic practices. After a general text on "scription", peculiar to artists' new writing practices, Magali Nachtergaele analyzes how machines have induced artistic gestures linked to a know-how, with technology modifying the image of the creative gesture. Then Gaëlle Théval, by focusing on sound poets and digital artists, examines writing practices in performances that lead us to reconsider the notion of writing itself. Finally, Marjorie Micucci studies the potential plasticity of Jean-Christophe Norman's scriptural and literary objects, an artist who develops "contemporary physics of writing".

Marianne Mispelaëre.

« Bibliothèque des silences », Projet en cours depuis 2017. Dessin mural in situ au fusain, action performative non annoncée. Dimensions variables. (Ph. Florencia Hisi)

Les relations entre les mots et les images ne sont neuves, ni dans leurs manifestations ni dans leurs enjeux. Elles ont été abondamment commentées et analysées.

Les nouveaux points de rencontre des cheminements croisés de l'art et de la littérature ont déjà été soulignés. Ils ont pour nom « tentation littéraire de l'art contemporain », « littérature d'exposition » ou « littérature hors du livre ».

Historiquement, ce qui ressortait de ce tropisme linguistique de l'art, c'était l'usage des mots et, par exemple dans l'œuvre de René Magritte, leur écart avec la chose ou l'image.

L'ambition récente des artistes à se saisir de l'écriture semble ouvrir de nouvelles pistes sur lesquelles s'était engagé, de manière isolée, Henri Michaux. Mais ce qui point actuellement, et qui paraît renverser d'une certaine manière ces usages, c'est une tendance à privilégier le geste d'écriture plutôt que le mot écrit. À travers des exemples d'œuvres contemporaines, ce dossier interroge les gestes manuels, techniques ou technologiques dans leur lien avec l'écriture et la question des savoir-faire, des outils numériques ou des pratiques archaïques. Après un texte général sur la « scription » propre aux nouvelles pratiques d'écriture des artistes, Magali Nachtergaele analyse la manière dont les machines ont induit des gestes artistiques liés à un savoir-faire, la technologie modifiant l'image du geste créateur. Puis Gaëlle Théval, en s'intéressant aux poètes sonores et aux artistes numériques, examine des pratiques d'écriture en performance qui invitent à réenvisager la notion même d'écriture. Enfin, Marjorie Micucci étudie la plasticité potentielle des objets scripturaux et littéraires de l'artiste Jean-Christophe Norman qui développe une « physique contemporaine de l'écriture ». SB



17 février 2014

Bo

Aman, Inde

26 janvier 2010

k

wak, Malaisie
nce avant 2009

Dhungaloo
Queensland
Silence

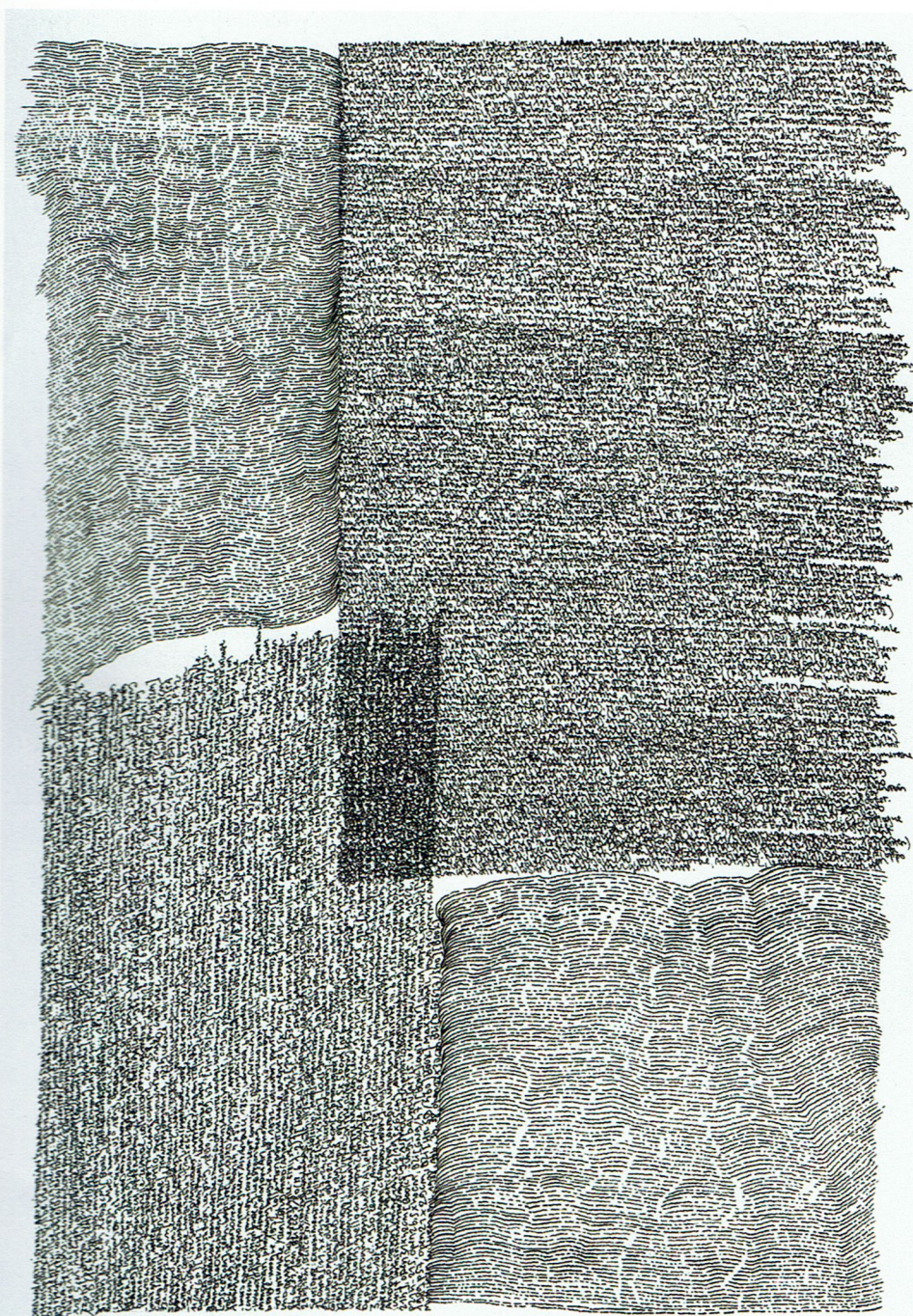
Arikem
Brésil
Silence avant 2000



LA SCRIPTION À L'ŒUVRE

Sally Bonn

Nicolas Aiello. « Sans titre (d'après les notes de J.K.) ». 2019. Dessin à l'encre de Chine. 21 x 15 cm

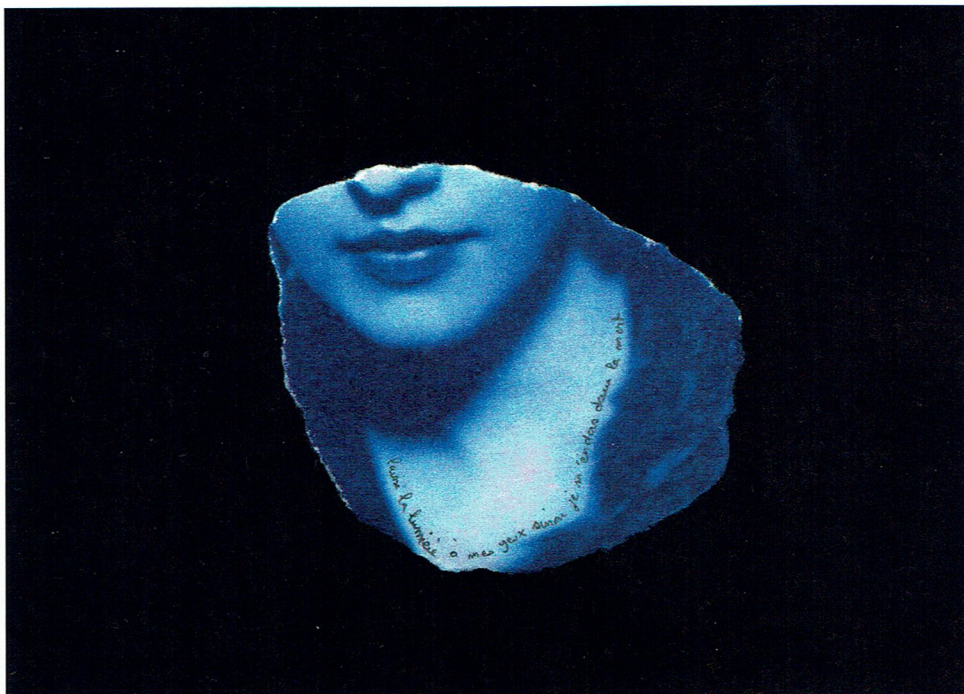


■ « Nos gestes sont en train de changer », écrivait Vilém Flusser en 1976 dans *les Gestes*. Il signalait que le geste d'écrire, entre autres, devenait un geste archaïque, dépassé par les événements et les évolutions techniques. Il est pourtant au cœur de certaines pratiques artistiques contemporaines qui matérialisent le sens sans le figer et renouent avec le *poi'en* (« faire », « créer » en grec).

Le langage, à travers l'écriture, les mots, est une matière ou un outil parmi d'autres que l'art a développé tout au long du 20^e siècle sous différentes formes. À partir des années 1960, on voit apparaître, chez les artistes, une écriture en dehors de l'œuvre (textes théoriques, critiques ou poétiques), mais qui la regardent, dans un rapport de confrontation. Dans l'art actuel, les pratiques d'écriture ne relèvent plus de cette réflexivité (liée à des nécessités critiques et politiques) mais d'un entrelacement. Le concept de chiasme (emprunté à la fois au champ de la rhétorique et à celui de la philosophie) permet de penser ce mode de relation entre écriture et pratique plastique. Il sert de levier pour appréhender plus largement les relations de l'art et du langage. Dans cette relation de l'œuvre au texte, du mot à l'image, le chiasme permet de déplacer, sans l'évacuer, le sens. En les entremêlant, ce n'est plus le texte qui importe mais ce qui l'a initié : un mouvement, une dynamique. Il n'est plus question d'un discours mais d'un geste qui porte le sens, une suite de gestes : une *scription*.

À travers des exemples d'œuvres contemporaines, je voudrais interroger la *scription* propre aux nouvelles pratiques d'écriture des artistes comme la forme et le nom d'une pensée en acte qui se déploie par le biais de la main, de la trace, de la machine, du corps. L'enjeu est de faire du geste d'écrire un geste artistique. Mais ce n'est pas tant le mot que sa trace, pas tant la phrase que le geste de l'inscription ou de la diction. Les artistes développent des stratégies d'effacement ou, au contraire, de matérialisation de la langue en creusant dans l'histoire des gestes, car le geste d'écrire est un geste archaïque. Empruntant aussi bien au régime du signe qu'au régime de l'image, ils se situent à l'intersection, dans une zone intermédiaire qui pourrait être de basculement d'un régime à l'autre, en suspens entre l'abstraction du sens et la figurabilité de l'objet. En reconfigurant un territoire qui n'emprunte plus au langage directement mais qui le dépasse (dans le temps) pour aller vers ses origines, cette pratique nouvelle, cette « *scription* à l'œuvre » échappe au surplomb du langage et retrouve une dynamique du sens insoumise. Un acte, une pensée en acte, reconduite par le geste.

On peut, sur le modèle de la croix auquel le chiasme doit sa forme et sa symbolique, considérer que les axes de cette croix distribuent des régions distinctes et configurent



ce territoire en devenir : la trace/la main, l'effacement, la frappe/la machine, la voix/le corps. Mais c'est aussi un même territoire, les lignes le constituant menant d'une région à une autre. La main est aussi celle qui produit l'effacement ou qui frappe une surface et le corps est partout présent.

LA TRACE/LA MAIN

Parler de geste d'écriture suggère d'abord la main qui écrit. Souvenirs enfantins sans doute de l'apprentissage de l'écriture et de la formation des lettres : l'action de copier ou de recopier (à laquelle se livre Jean-Christophe Norman) ; que les signes tracés fassent sens ou non est une autre histoire. Dans un même courant auquel appartiennent des artistes comme Irma Blank ou Pierrette Bloch, Nicolas Aiello mêle le geste de l'écriture à celui du dessin, l'un et l'autre se fondant

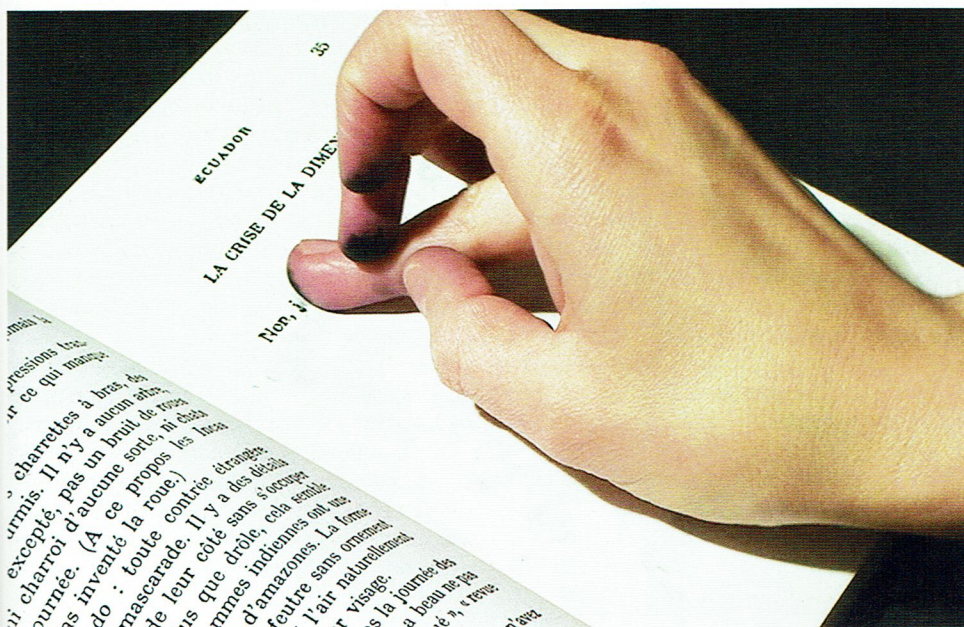
en un même mouvement de la main. Le mot devient une forme graphique d'une expérience observée. Cela produit un brouillage par l'écriture, entre lignes de la main et lignes d'écritures, en appui sur le temps présent et le temps qui passe. Une série de dessins d'Aiello, sur un format équivalent au journal dont il se sert, retrace toutes les phrases écrites d'un quotidien en formes de boucles, de courbes qui s'enchaînent. Dans la série *Pa(ysa)ges* (2007), c'est le parcours dans la ville et la collecte de mots lus qui vont produire le motif du dessin. Les mots récoltés sont ensuite repris pour composer sur la feuille un paysage abstrait fait de croisements, de réseaux et d'enchevêtrements, qui sont la métaphore d'une ville. Quelques mots restent lisibles, mais ils se perdent littéralement dans le flot.

Dans ce jeu lisible/illisible, il est moins question de faire lire que de faire voir, mais sans doute

aussi moins de faire voir que de situer le geste dans un retrait. Celui que l'on trouve dans les *Microgrammes* de l'écrivain Robert Walser, dont l'écriture miniaturisée à l'extrême, gardée secrète, était l'exploration d'un territoire qu'il nommait celui du crayon, dans une attention très poussée à l'acte même de l'écriture.

Dans sa série *les Messagers* (2014), Agnès Geoffray écrit à la main, sur des fragments d'images ou des supports divers, des extraits de lettres de prisonniers de guerre. L'écriture minuscule rend impossible la lecture à l'œil nu et nécessite une loupe. À la série des *Messagers*, répondent *les Impassibles* (2018), photographies de gestes et de mouvements de mains, certaines marquées de mots, ou *les Élégantes* (2018), série de gants de cuir usés dans lesquels des verbes à l'impératif sont découpés. Dans nombre de ses travaux, Geoffray convoque l'écriture et la main parallèlement à une pratique de l'image. C'est la main, chez elle, qui fait le lien entre les mots et les images.

Estefania Peñafel Loaiza travaille depuis plusieurs années sur une série qui se déploie en différentes cartographies à partir du livre *Ecuador* d'Henri Michaux. Ce récit de voyage initié dans le pays de naissance de l'artiste (l'Équateur) sert de support à une série de travaux photo- et vidéographiques. Peñafel Loaiza entre en dialogue avec Michaux, prenant ici un chapitre, là une ligne du livre pour en faire une œuvre. Le chapitre « La crise de la dimension », par exemple, donne son titre à une vidéo de 2010 : des doigts imprégnés d'encre noire se frottent et appuient sur la page blanche d'un livre ouvert pour faire apparaître progressivement les mots. Le texte dactylographié vient de la main, renouant avec les pratiques les plus anciennes, mais en les mimant. C'est une écriture par contact qui assume d'être travaillée artificiellement et « remontée » par la vidéo. Dans *Cartographies 3* (2016), ce sont les doigts qui se chargent progressivement de l'encre des mots et qui noircissent. L'imprégnation devient incorporation. Dans la *Cartographie 4* (2016), des morceaux déchirés d'une page du livre ressortent de la bouche de l'artiste pour revenir dans le livre. Absorption, régurgitation, les mots passent par le corps et le transforment. Dans une vidéo plus ancienne, *Sans titre (paysage)* (2008), plan fixe sur une phrase écrite manuellement, extraite d'*Ecuador*, « l'horizon d'abord disparaît », une main entre dans le cadre et repasse sur la phrase écrite et, en écrivant, l'efface. L'incorporation de l'écriture peut aller jusqu'à son effacement, sa disparition.



De haut en bas/from top: Agnès Geoffray.

« Les Messagers II, 15 ». 2014. Papiers et objets manuscrits, écriture miniature

Estefania Peñafel Loaiza. « Cartographies 1. La crise de la dimension ». 2010. Vidéo HD.

(© E. Peñafel Loaiza)



L'EFFACEMENT

L'effacement implique la main. Maurice Fréchuret (1) en a fait un geste artistique en soulignant le paradoxe. Il avait également inscrit ce geste dans une filiation scripturale, rappelant qu'effacer est un acte lié à l'apprentissage de l'écriture. Le geste d'écrire contient son propre effacement. Ainsi chez Leïla Brett, qui poursuit depuis plusieurs années un travail appliqué de monochromes sur papier, dans un geste répétitif où l'acte de faire, la main et les variations importent autant que le motif. Elle procède par recouvrement, découpe, copie ou ponçage. Elle développe actuellement deux séries dont l'une est le résidu de l'autre : des estampes poncées qu'elle nomme *Macules* et des poussières d'encre et de papier. Dans une série initiée plus tôt et toujours en cours, intitulée *Mille et une nuits (copie aveugle)*, elle recopie au fusain, page par page, l'édition princeps de l'ouvrage, de 1704, téléchargée du site de la BnF, sans regarder ce que faisait sa main sur la feuille. Le résultat est un texte dont les lignes se perdent ou se chevauchent dans la matière noire et brumeuse du fusain, et que la main efface à mesure qu'elle écrit. L'écriture s'évanouit et donne à voir une image du texte qui en est une interprétation ou une transcription.

Marianne Mispelaère s'intéresse aux langues et au langage, à leurs représentations. Aux gestes qui les produisent aussi. Son travail se décline en dessins, écritures, gestes, performances. Dans une action performative et collective de dessin, elle invitait à reporter sur une feuille blanche les lignes tracées à l'intérieur de la main jusqu'à recouvrement. Le sens de *No Man's Land* était de faire apparaître, à même le corps des participants,

Leïla Brett. « Mille et une nuits (copie aveugle), Nuit CL ». 2009. Fusain sur papier. 29,7 x 21 cm.
(Avec le soutien de la DRAC Île-de-France. © Leïla Brett)

l'image de ceux qui effacent leurs empreintes en traversant les frontières. Dans sa *Bibliothèque des silences*, travail en cours depuis 2017, elle dresse la liste des langues éteintes qu'elle inscrit au mur de la galerie ou du lieu qui l'accueille, au fusain, en notant toutes les informations, puis elle les efface pendant l'exposition lors d'une performance. La trace de l'effacement est aussi celle du souvenir. Le corps, toujours présent, fait acte.

Dans le pavillon luxembourgeois de la Biennale de Venise en 2019, Marco Godinho avait installé une gigantesque pente sur laquelle étaient installés des milliers de cahiers de notes collectés tout autour de la Méditerranée et ouverts, dont les pages blanches, gondolées par leur passage dans l'eau, racontaient une histoire illisible. Non loin, une vidéo montrait les images filmées de ces gestes d'écriture : l'artiste accroupi au bord de l'eau, les mains tournant une à une toutes les pages du cahier. Dans ce geste d'écriture sans écriture, Godinho devient scribe aux mains mouillées. Il ne veut rien graver, il privilégie le flux, le mouvant, l'impermanent. Son geste scriptural rend compte d'un invisible, celui de la multitude des spectres qui hantent ces flots. Sa main participe au langage. Il renvoie à la fluidité de l'écriture, une encre transparente mais chargée d'histoires.

L'effacement, ou la disparition apparaît alors comme une manière de ne pas vouloir ajouter au trop-plein de sens que produisent les images et les mots. Ce geste-là, de soustraction, invite à aborder les nuances et les interstices. Les cahiers de Godinho attendent un texte, un geste d'écriture manuscrit ou tapuscrit.

LA FRAPPE/LA MACHINE

Si la machine sert à des performances d'écriture poétique (comme le montre Gaëlle Théval), elle est aussi utilisée comme un outil artistique plastique à part entière, tels la machine à écrire ou les plombs d'imprimerie. Raffaella della Olga réalise des livres sans mots, les bras de sa gigantesque machine à écrire traçant des motifs et des trames à l'aide d'un signe. Ce sont des livres d'artiste uniques. Elle retourne ainsi la dimension reproductible au profit d'une unicité du geste mécanique. Elle remplace le rouleau encreur par du papier carbone de différentes couleurs et intercale des tissus pour donner une texture à ses trames. Elle va de la texture au texte et du texte au tissu. Roland Barthes rappelait, dans son article « Texte (Théorie du) », publié dans l'*Encyclopaedia Universalis*, qu'étymologiquement, « texte » signifie « tissu ». Un texte, « c'est le tissu des mots engagés dans l'œuvre », écrit-il. Les mots

ont disparu dans le travail de della Olga, mais elle reconduit les gestes. Il s'agit d'une écriture visuelle centrée sur la frappe, le geste de frapper ; le bras de la lettre (rare) ou du signe (fréquent) troue parfois la surface pourtant faite de couches superposées de papier, de papier carbone et de tissu.

Car écrire, c'est aussi faire des trous, pénétrer une surface, creuser la matière. *Graphien*, étymologie du verbe écrire, veut dire « gratter une surface ». L'histoire de l'écriture commence par des signes creusés dans l'argile fraîche à l'aide d'un roseau taillé.

Sara Favriau ou Raphaël Tiberghien s'emparent de cette inscription à même la matière en utilisant des plombs d'imprimerie. Pour la sculptrice Favriau, la matière blanche du plâtre est comme la surface amollie d'une page blanche sur laquelle les phrases tirées de ses poèmes apparaissent dans une série de *Grimoires* (2018), assemblages disparates d'outils manuels et d'objets sculptés. Elle mixe imprimerie et sculpture.

Ces manières anachroniques de mêler les techniques d'inscription se retrouvent chez de nombreux artistes qui parcourent l'histoire en tous sens pour s'extraire de sa linéarité. Raphaël Tiberghien, par exemple, pratique aussi bien la poésie, la sculpture ou l'installation. Le texte a, dans son travail, une dimension spatiale, sonore, performative, une dynamique qui provient de l'émotion que provoque le sens d'un mot. La stratification temporelle à l'œuvre renvoie à l'histoire de l'écriture. Dans la série *Sécrétions* (2018), des plaques de céramique émaillée sont marquées au plomb d'imprimerie. On y lit des phrases, des mots, des fragments qui relèvent de la prise de notes. La fugacité de la pensée contraste avec le geste lent de l'empreinte. L'artiste remplace le texte dans cette dimension entre corps et espace. Il prend la lettre dans ses doigts et marque l'argile. Cette inscription physique de l'écriture fait signe vers un retour du corps. Une re-matérialisation du sens.

Au début de l'année 2018, à la galerie Florent Maubert, Jonas Delhaye réitérait, sous forme d'herbier, une singulière expérience d'écriture où le corps est immergé dans l'espace. Au cours d'une résidence au domaine de Kerguéhennec en 2012, Delhaye, tel un baron perché, a grimpé en haut d'un chêne muni d'une tablette d'écriture en bois et cire d'abeille qu'il s'est fabriquée et a imprimé en creux, avec des plombs d'imprimerie, les feuilles du chêne. Lettre à lettre, au plomb, et de feuille en feuille, il a ainsi inscrit, dans la surface végétale, l'intégralité d'une nouvelle de Borges, *L'Écriture du dieu*. Le geste d'écriture marque la surface de cire, la creusant, tout en créant un vide dans la feuille. Le temps fait le reste. Les feuilles ont jauni et sont tombées, les mots ont disparu au vent puis dans la terre. Lorsqu'il reprend ce projet, Delhaye prélève quelques feuilles et les place entre deux

plaques de verre, exposées au mur selon leur emplacement dans la page. Ce qui reste de l'expérience tient du retour à l'espace du livre et du mur, mais le manque, le vide (qui est aussi celui laissé par les lettres dans la matière tendre de la feuille) laisse ouvert le sens, ne l'enferme pas totalement. Comme pour Peñafel Loaiza, lecture et écriture se confondent dans une expérience corporelle.

LE CORPS/LA VOIX

Ce que l'on trouve également dans le travail performatif de Madeleine Aktypi qui fait entendre les modulations de langues différentes. Elle est artiste et poète. Elle est également théoricienne des médias et elle explore les relations entre lecture et écriture. Son travail poétique se déploie sous différentes formes : numériques et plastiques, elle publie en ligne, sur papier ou dans l'espace, au sol ou à la craie, mais aussi par la voix, par un corps qui investit l'espace à travers les mots de sa poésie. Son étonnant travail observe et parcourt les entrelacements des langues entre elles et ceux du langage et de la forme. La performance est ce qui fait le lien. Camille Llobet, quant à elle, à travers des performances filmées, explore, par les mots, la

langue et les gestes, la distance qui nous sépare du réel. Elle s'intéresse aux questions de traduction, de transcription d'un langage ou d'une langue dans une autre, et à ce qui se perd ou se maintient. Sa série de dessins *Ekphrasis*, notamment, s'en tenait à la description verbale d'une image. Dans la vidéo *Voix ce qui est dit* (2016), une jeune femme sourde, placée à côté d'un chef d'orchestre pendant des répétitions de l'orchestre du Collège de Genève, commente, raconte, décrit l'orchestre en langue des signes. Ses gestes se confrontent à ceux du musicien. Elle dit ce qu'elle voit mais n'entend pas. Dans une autre vidéo, la jeune femme seule est visible et une voix retranscrit ce que font voir ses gestes. Llobet s'inscrit dans les écarts entre description, inscription et transcription.

D'autres relations à la voix, aux voix diverses qui peuplent nos existences se développent dans les œuvres de Dominique Petitgand ou de Violaine Lochu. Ce sont d'autres gestes d'écriture non inscrits mais physiques et dans l'espace.

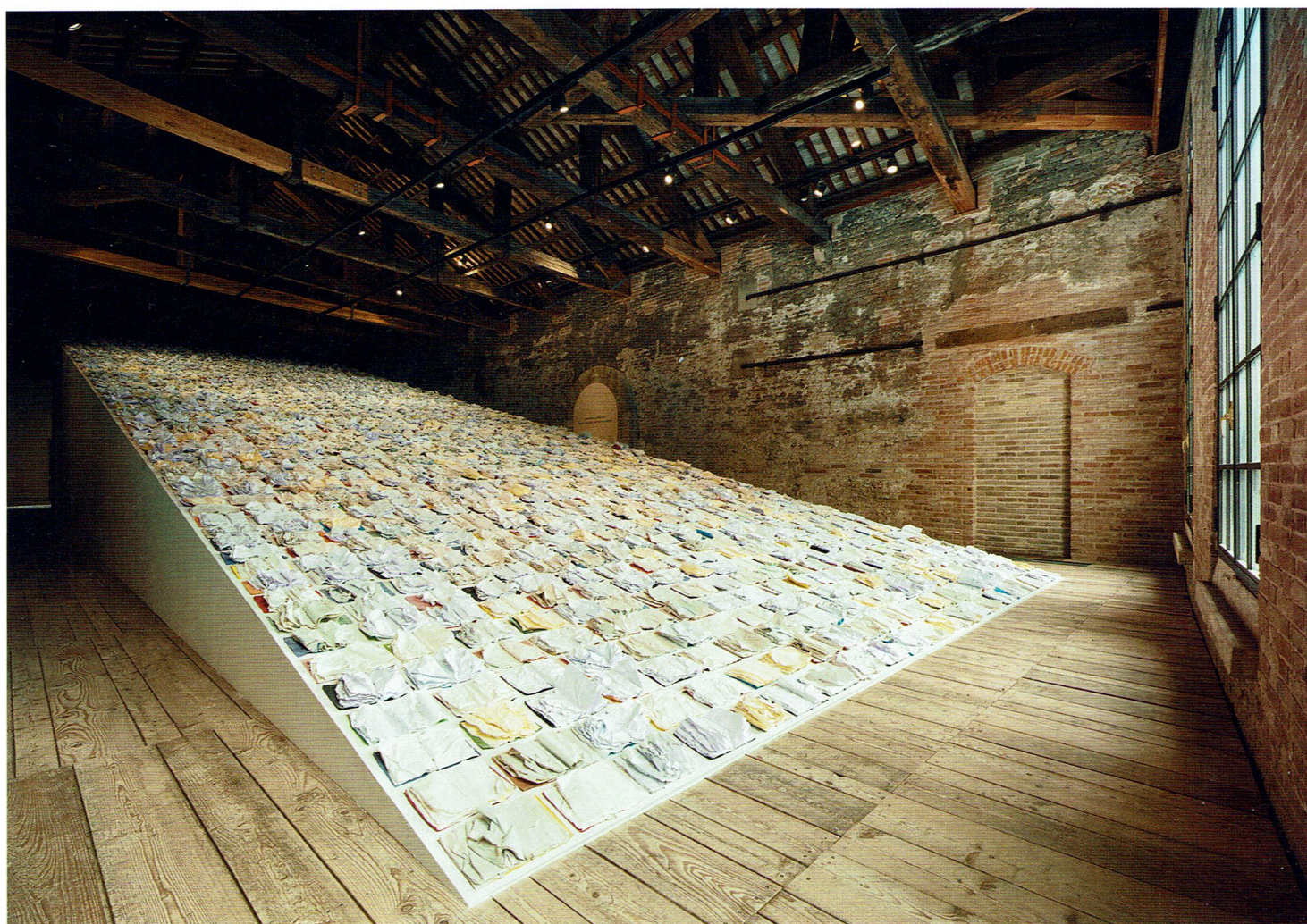
Ce sont là quelques exemples de ces gestes d'écriture, il y en a d'autres et ils sont divers. Les rassembler ici n'a pas vocation à en faire

un courant artistique, mais plutôt à faire apparaître des traits communs à des pratiques contemporaines qui redessinent ou reconfigurent le territoire des relations entre les écritures et les arts. La spécificité de la *scription* est qu'elle défait la position de surplomb du langage sur l'art dans une approche non binaire. Si la figure du chiasme est opérante pour décrire et penser cette *scription* à l'œuvre, c'est qu'elle remet en cause le dualisme de l'art et du langage, et montre que la pensée passe par le corps et s'élabore dans des gestes. ■

(1) Maurice Fréchuret, *Effacer : paradoxe d'un geste artistique*, Les presses du réel, 2016.

Sally Bonn est autrice, critique d'art et commissaire d'exposition. Elle enseigne l'esthétique à l'Université de Picardie Jules Verne. Ses travaux portent sur la dimension poétique de l'écriture dans le champ artistique. Elle a notamment publié *les Mots et les Œuvres, Seuil, « Fictions & Cie »*, 2017.

Marco Godinho. « *Written by Water* ». Vue du pavillon luxembourgeois, Biennale de Venise 2019. (Court. Marco Godinho © Luke A. Walker)



Scription at work

"Our gestures are changing", wrote Vilém Flusser in 1976, in *Gestures*. He pointed out that the gesture of writing, among others, was becoming an archaic gesture, overtaken by technical events and developments. It is, however, at the centre of certain contemporary artistic practices that thus materialize meaning without freezing it and reconnect with "poiein" (meaning "to make," "to create" in Greek). Through writing and words, language is a material or a tool among others, which art has developed in different forms throughout the 20th century. Since the 1960s, artists have introduced writing practices outside the oeuvre (theoretical, critical or poetic texts), but that look upon it, in a confrontational way. In contemporary art, writing practices no longer stem from the reflexivity between text and oeuvre (linked to critical and political necessities) but from an intertwining. The concept of chiasmus (borrowed both from the field of rhetoric and from that of philosophy) helps to reflect upon this type of relationship between writing and plastic practices. It serves as a lever to better understand the connections of art and lan-

guage. In this relationship between oeuvres and texts, words and images, the chiasmus makes it possible to shift the meaning without evacuating it. By mixing up writing and plastic practices, it is no longer the text that matters but what initiated it: a movement, a dynamic. It is not about words but about a gesture that carries meaning, a series of gestures: a scription.

Through examples of contemporary works, I would like to question scription peculiar to artists' new writing practices, such as the form and name of a thought in action that unfolds by means of the hand, the trace, the machine, the body. The idea is to turn the gesture of writing into an artistic gesture. But it is not so much the word than its trace, not so much the sentence than the gesture of inscription or of diction. Artists develop strategies of language effacement or – on the contrary – language materialization by searching through history of gestures, for writing is an archaic one. Borrowing both from the sign system and from the image system, they find themselves at the intersection, in an intermediate zone that could be a shifting from one system to the other, suspended between abstraction of meaning and figurability of object. By reconfiguring a territory that no longer borrows directly from language but overtakes it (timewise) to reach its origins, this new practice, this "scription at work" avoids language's overhand and finds an unsubdued dynamic of

meaning. An action, a thought in action, renewed by the gesture.

Following the model of the cross from which the chiasmus gets its shape and symbolism, one can regard this cross's axes as distributing different regions and shaping this territory in the making: trace/hand, effacement/typing/machine, voice/body. But it is the same territory, the lines that constitute it leading from one region to another. The hand is also that which creates effacement or hits a surface, and the body is present everywhere

TRACE/HAND

Speaking of the gesture of writing suggests first and foremost the hand that writes. Childhood memories, no doubt, of learning to write and to form letters: the action of copying or reproducing (undertaken by Jean Christophe Norman); whether or not the signs that are traced make sense or not is another story.

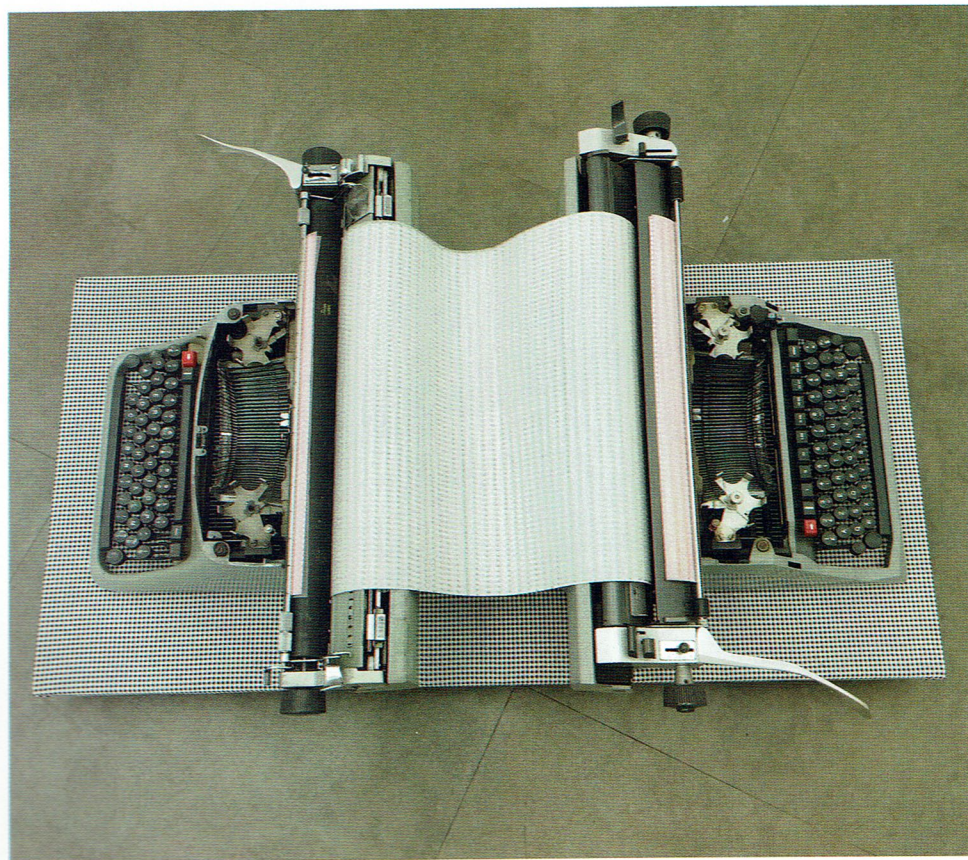
Part of a movement in which can be found artists such as Irma Blank or Pierrette Bloch. Nicolas Aiello combines the gesture of writing with that of drawing, both blending into the same hand movement. Words become the graphic form of an observed experience. This produces a blur by writing, between palm lines and writing lines, leaning against the present and the passing time. A series of Aiello's drawings, on a format similar to that of the newspaper he uses, retraces all the sentences written in the daily paper into a string of loops and curves. In the series entitled *P(ysa) ges* (2007), it is the journey through town and the collection of read words that create the drawing's motif. The collected words are then used to compose upon paper an abstract landscape made of crossings, networks and jumbles, which serve as a metaphor of a city. A few words remain visible but are literally lost in the flow.

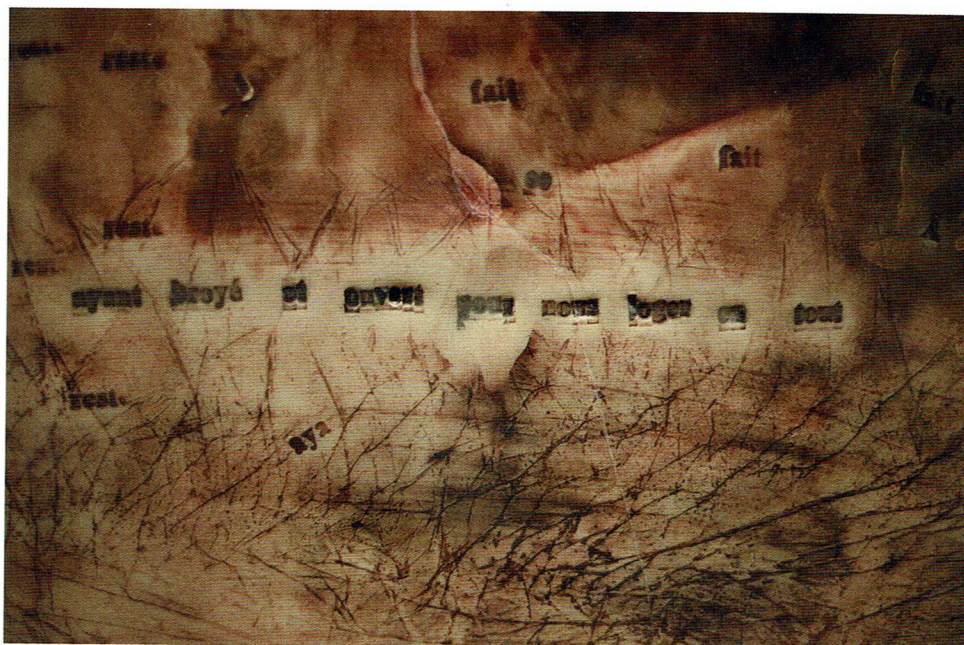
In this game between the legible and the illegible, the issue is not so much to have read than to show, but also not so much to show than to place the gesture in retreat. That which is found in author Robert Walser's *Micrograms*, whose extremely miniaturized writing, kept secret, was the exploration of a territory which he called the "pencil zone"; it is a very advanced focus on the act of writing itself.

In her *Messagers* series (2014), Agnès Geoffray wrote by hand on fragments of images or various materials, excerpts from war prisoner letters. The tiny handwriting makes it impossible to read with the naked eye and requires a magnifying glass. The *Message* series echo *Les Impassibles* (2018), photographs of gestures and hand movements, some marked with words – or *Les Élégantes* (2018), a series of used leather gloves in which imperative verbs were cut out. In many of her works, Geoffray summons writing and

Raffaella della Olga. «Twins». 2018.

Deux Olivetti Lexikon 80 modifiées, trois tapuscrits sur papier et papier calque, chariot, tissu. 100x50 cm





hands alongside a practice of image. It is the hand that links words to images.

Estefania Peñafel Loaiza has been working for several years on a series that unfolds from Henri Michaux's book, *Ecuador* into different cartographies. This coming-of-age travelogue in the artist's home country (Ecuador) serves as a prop for a series of photographic and videographic works. Peñafel Loaiza engages in dialogue with Michaux, taking from the book a chapter here, a line there, to turn them into an oeuvre. The chapter entitled "La Crise de la Dimension", for example, lends its title to a 2010 video: fingers covered in black ink rub and press onto the blank page of an open book to make the words appear little by little. The typed-up text comes from the hand, thus reconnecting with more ancient practices, but by miming them. It is contact-writing that accepts being artificially shaped and "reas-

De haut en bas / from top: Raphaël Tiberghien.

«Ayant fait notre monde, série Sécrétions». 2018.

Céramique émaillée marquée aux plombs d'imprimerie, acier, plâtre synthétique et fibres coupées. 128 x 104 cm (détail).

Jonas Delhaye. «Synthèse». 2012-17.

Tablette en bois, plombs typographiques, cire d'abeille, feuilles de chêne. Dimensions variables

sembled" through video. In *Cartographies 3* (2016), it is a hand with fingers that are gradually covered in the ink of words, and that blacken from one image to the next. Suffusion becomes incorporation. In *Cartographie 4* (2016), torn-up pieces of a page from the book come out of the artist's mouth to go back into the book. Absorption, regurgitation, words go through the body and transform it. In an older video, *Sans Titre (paysage)* (2008), a still frame on a handwritten sentence, taken from *Ecuador*, "l'horizon d'abord disparaît", a hand comes into the frame and traces over the written sentence, erasing it by writing. For the incorporation of writing can lead to its effacing, its disappearance.

EFFACEMENT

The gesture of effacing involves the hand. Maurice Fréchuret (1) turned it into an artistic gesture by highlighting the paradox. He had also incorporated that gesture into a scriptural filiation, reminding us that erasing is an act connected to learning to write. The gesture of writing contains its own effacement. Such is the case with Leïla Brett, who has been carefully working for years on monochromes on paper in a repetitive gesture where the act of doing, the hand and the variations matter as much as the motif. She covers, cuts, copies or sands down. She is currently developing two series, one of which is the residue of the other: sanded-down etchings she calls *Macules* and ink and paper dust. In an earlier and ongoing series, entitled *Mille et Une Nuits (copie aveugle)*,

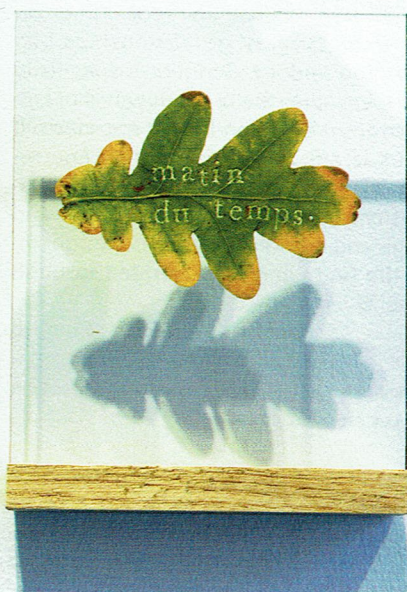
she copied in charcoal, page after page, the 1704 first French edition of *Arabian Nights* downloaded from the BnF site, without looking at what her right hand was doing on the paper. The result is a text whose lines are lost or overlap in the charcoal's black and hazy matter, and where the hand erases as it writes. The writing vanishes and lets us see an image of the text that interprets or transcribes it.

Marianne Mispelaëre focuses on language and languages, on their representations. On the gestures that produces them, too. Her work is composed of drawings, writings, gestures, performances. In a performative and collective act of drawing, she invited one to transfer lines traced inside one's hand onto a blank piece of paper, until it was completely covered in ink: *No Man's Land* revealed, directly on the bodies of the participants, the image of those who erase their tracks when crossing borders. In her *Bibliothèque des Silences*, an ongoing work started in 2017, she draws up the list of extinct languages which she writes on the wall of the gallery or the space hosting her, in charcoal, marking all the information, before erasing it in a performance during the exhibition. The trace of effacement is also that of memory. The ever-present body is at the helm.

In the Luxemburg pavilion of the 2019 Venice Biennale, Marco Godinho had set up a gigantic slope on which were placed thousands of open notebooks collected around the Mediterranean, whose blank pages, crinkled from being in the water, told an illegible story. Close by, a video showed the film of these gestures of writing: the artist crouching by the sea, hands turning one by one each page of the notebook. In this gesture of writing without writing, Godinho becomes a scribe with wet hands. He does not wish to etch; he favours flow, movement impermanence. His scriptural gesture recounts an invisibility, that of the multitude of spectres that haunt these waters. His hand takes part in the language. He refers to the fluidity of writing, an ink that is transparent yet full of stories. Effacement or disappearance thus seem to be a way of refusing to add on to the excess of meaning produced by images and words. This subtractive gesture bids us approach the nuances and interstices. Godinho's notebooks await a text, a handwritten or typed gesture of writing.

TYPING/MACHINE

While the machine is used for performances of poetic writing (as shown by Gaëlle Théval), it is also used as a plastic art tool. In some cases, the typewriter or the type metals become tools in their own right. Raffaella della Olga makes wordless books, the arms of her gigantic typewriter tracing motifs and grids with the help of a sign. They





Camille Llobet. «Voir ce qui est dit». 2016.
Performance filmée, deux vidéos HD

are unique artists' books, composed of typewritten pages of motifs and grids. She thus turns over the reproducible dimension in aid of a uniqueness in the mechanical gesture. She replaces the ink ribbons with different-coloured carbon paper and inserts fabric to give her grids texture. She goes from texture to text and from text to fabric. Roland Barthes pointed out, in his article entitled "Texte (Théorie du)", published in *Encyclopaedia Universalis*, that etymologically speaking, "text" means "fabric". He wrote that a text "is the fabric of the words which make up the work". The words have disappeared in della Olga's work, but she recreates the gestures. It is a visual writing centred on the typing, the striking of the paper; sometimes, the arm of the letter (seldom) or the sign (often) tears through the layered surface of paper, carbon paper and fabric.

For writing is to make holes, to penetrate a surface, to dig through matter. The Greek word "graphein" (the etymology of the verb "to write") means "to scratch a surface". The history of writing starts with signs scratched into fresh clay with a sharpened reed.

Sara Favriau or Raphaël Tiberghien have seized this carving of matter by using type metals. For sculptor Favriau, plaster's white matter is like the softened surface of a blank page on which sentences from her poems appear in a series entitled *Grimoires* (2018), disparate groupings of manual tools and sculpted objects. She blends printing and sculpture. These anachronistic ways of mixing inscription techniques are used by many artists who travel throughout history in order to extract its linearity. Raphaël Tiberghien, for instance, practices and strolls just as well between poetry and sculpture or installation. In his work, text has a spatial, sonorous, performative dimension, a dynamic stemming from the emotion caused by the meaning of a word. The temporal stratification at work refers to the history of writ-

ing. In the *Sécrétions* series (2018), enamelled ceramic slabs shaped like territories are marked with type metal. There are sentences to be read, words, fragments that call to mind note-taking. The fugacity of thought contrasts with the slow gesture of imprint. The artist replaces the text in this dimension between body and space. He takes the letter in his hand and marks the clay. This physical inscription of writing marks the body's return. A rematerialization of meaning.

BODY/VOICE

Early 2018, at Florent Maubert gallery, Jonas Delhaye reiterated, in the form a herbarium, a unique writing experience in which the body is immersed in space. During a residency at domaine de Kerguéhenec in 2012, Delhaye, like a baron in the trees, climbed to the top of an oak tree, holding a handmade writing tablet made out of wood and beeswax, on which he printed, in counter-relief and using metal types, the oak leaves. Letter after letter, and leaf after leaf, he thus inscribed on the plant's surface the entirety of a short story by Borges, *The Writing of the God*. The gesture of writing marks the wax, hollowing it out while creating a void in the leaf. Time takes care of the rest. The leaves have turned yellow and have fallen, the words have disappeared in the wind and in the soil. Later, Delhaye took a few leaves which he placed in between two glass plates, exhibited on the wall according to their place on the page. What is left of the experiment is a return to the space of books and walls, but the absence, the void (which is also that left by the letters in the leaf's tender flesh), leaves the meaning open, prevents it from being completely shut in. As with Peñafel Loiza, reading and writing blend together in a corporeal experience.

What can also be found in the performative work of Madeleine Aktypi, who lets the modulations of different languages be heard.

She is an artist and a poet. She is also a media theoretician and explores the relationship between reading and writing. Her poetic work comes in different forms: digital and plastic – she publishes online, on paper or in space, on the floor our in chalk, but also through the voice, through a body that fills up space with the words of its poetry. Her stunning work observes and travels along the intertwinements of languages as well as the intertwinements of language with form. The performance is what creates the link.

As for Camille Llobet, she explores through filmed performances the distance that separates us from reality with words, language and gestures. She focuses on translation, on language transcription or transcribing one language into another, and on what is lost and what is not. Her series of drawings, *Ekphrasis*, deals with the verbal transcription of an image. In her video *Voir Ce Qui Est Dit* (2016), a young deaf woman, standing next to a conductor during rehearsals of the Orchestre du Collège de Genève, commentates, narrates, describes the orchestra in sign language. Her own movements intersect with the orchestra's. She expresses what she sees but does not hear. In yet another video, only she is visible and a voice transcribes her gestures. Llobet works in the gaps between description, inscription and transcription.

Dominique Petitgand or Violaine Lochu's oeuvres develop other relationships to voice to the various voices that inhabit our existence. They show other gestures of writing that are not inscribed but are physical and spatial. These are just a few examples of gestures of writing; there are others and they are manifold. Mentioning them here is not designed to turn them into an art movement, but rather to bring out the common traits of contemporary practices that redesign or reconfigure the territory of relationships between writing and art. Scription's specificity is that it invalidates the predominance of language over art in a non-binary approach. If chiasmus is effective in describing and reflecting upon this scription at work, it is because it challenges the dualism of art and language and demonstrates that thought involves the body and is elaborated through gestures. ■

Translation: Jessica Shapiro

(1) Maurice Fréchuret, *Effacer: paradoxe d'un geste artistique*, Les presses du réel, 2016.

Sally Bonn is an author, an art critic and a curator. She teaches aesthetics at Université de Picardie Jules Verne. Her works focus on the poetic dimension of writing in the art field. She is the author of *Les Mots et les Œuvres*, *Seuil*, "Fictions & Cie", 2017.



GESTES TECHNIQUES, GESTES TECHNOLOGIQUES ?

Magali Nachtergaele

■ Quand Julien Prévieux remporte le prix Marcel Duchamp en 2014, il met en scène, dans *What Shall We Do Next? (Sequence #3)*, des gestes technologiques brevetés qui se transforment en une énigmatique chorégraphie. Des poètes sonores aux artistes numériques en passant par Laurie Anderson ou l'art xérogaphique (sur photocopieuse), les machines ont induit des gestes artistiques liés à un savoir-faire qui oscille entre maîtrise de l'ingénieur, inclusion de la technologie dans le quotidien et détournement des possibilités techniques.

UNE ESTHÉTIQUE FRONTIÈRE

Le geste artistique, même encore aujourd'hui, reste souvent considéré du point de vue expressionniste, comme s'il continuait une intention de l'esprit (le fameux « disegno ») pour

Julien Prévieux. «What Shall We Do Next? (Sequence #3)». Performance, durée variable, projet en cours depuis 2014. (© J. Prévieux)



Molli Soda. « My Desktop Decor Relaxing ». 2019. Capture d'écran. (Court. l'artiste et Jack Barret, New York)

la matérialiser sur un support ou lui donner une forme. Ce geste artistique relève bien sûr toujours d'un savoir-faire, impliquant des opérations transmises ou acquises –peindre, sculpter, modeler, assembler–, des techniques qui bénéficient de leurs outils privilégiés. Si l'on en revient au sens premier de « technologie », il s'agit de l'ensemble des « termes techniques propres aux arts, sciences, métiers » (1656), sens remplacé au 20^e siècle par des systèmes plus ou moins autonomes permettant de réaliser des ensembles de tâches automatisées. Ces interactions avec les machines sont une tradition conceptuelle, déjà mise en scène par Marcel Duchamp dans la *Mariée mise à nu par ses célibataires, même* (1915-23), ou chez Francis Picabia avec ses fameux tableaux mécanomorphes de moteurs de voiture.

Mais le geste artistique technologique a engagé des expériences déléguées de façon plus spectaculaire avec l'art cybernétique et les artistes de « l'intermedia », pour reprendre le terme de Dick Higgins. Nicolas Schöffer, Nam June Paik, mais aussi la néo-avant-garde cinématique italienne ont expérimenté, avec le monde de l'entreprise et des nouvelles technologies, ce qu'Umberto Eco décrit dans un article de 1962 comme un « art programmé (1) ». Ces interactions avec les machines qui s'animent par l'entremise d'instructions prédéfinies limitent l'intervention directe de la main humaine, mais restent un outil pour la création et l'expérimentation :

en repensant l'imaginaire de la geste artistique, depuis le design jusqu'à l'interaction médiatique, le geste artistique technologique s'inscrit dans ce que la théoricienne N. Katherine Hayles appelle la « technogenèse » de nos actions techno-induites (2). Ces gestes sont en effet le quotidien des civilisations de la modernité avancée, relevant de pratiques désormais vernaculaires, comme taper sur un clavier d'ordinateur, glisser son index sur un écran de téléphone ou programmer un climatiseur. Pour des auteurs comme le poète performeur Kenneth Goldsmith, fondateur d'Ubuweb, la plateforme de ressources poétiques expérimentales en ligne, les interactions créatives avec les machines généreraient des formes déterminées technologiquement, au point où l'outil dépasserait le créateur, ou deviendrait tout du moins un outil de création aussi important que l'humain. La question de l'interaction avec la technologie modifie en effet l'image même de la création et du geste créateur : comme chez des artistes désormais confirmés comme Hito Steyerl ou Ryoji Ikeda, l'utilisation des médias contemporains, la vidéo, les applications web et tutoriels ont donné lieu à des expérimentations artistiques qui déjouent les codes du white cube. Dans cet univers où la proximité des appareils électroniques et des technologies de la communication font partie de notre univers mental et fonctionnent comme des prothèses cognitives, le geste technologique tend à passer inaperçu.

MÉDIAGÉNIE

Pourtant, si on regarde de plus près les vidéos de Molly Soda qui présente sa bibliothèque non pas d'artiste mais de Gifs animés, si on assiste à une séance de développement personnel et de méditation cybernétique de Tabita Rezaire ou encore aux dialogues non verbaux d'une intelligence artificielle avec un danseur dans l'œuvre *Co(Al)l'existence* de Justin Emard, l'interaction technologique et ses gestes spécifiques acquièrent toute leur dimension esthétique, à la frontière entre usage et expérience plastique. Les expériences en ligne de Molly Soda participent d'une esthétique déjà datée, la « tumblr aesthetics » des années 2000, qui reposait sur des curations de contenus personnels en ligne. Après une formation en arts à la Tisch School de New York, ce qui était un passe-temps adolescent est devenu une pratique d'être soi en ligne, une manière de prolonger les expériences autobiographiques d'une Sophie Calle 3.0, dans l'intimité de son desktop. Inscrite dans le courant très général du digital art, lui-même composé en sous-ensembles, le geste esthétique consistait dans son cas à l'auto-filmage et à la mise en ligne : il relevait d'une adéquation parfaite entre la posture médiatique et la captation du public sur les plateformes en ligne. Quel talent, comparable à celui d'une comtesse de Castiglione (3), quel geste artistique est décelable dans cette mise en scène en apparence si banale de la vie quotidienne devant une caméra domestique ? La transformatio

de l'image de soi, dont Cindy Sherman a expérimenté les effets pour ses derniers portraits visibles sur Instagram, ou visible chez Ryan Trecartin et Lizzie Fitch par exemple, fait un usage abondants de filtres, corrections d'image et effets visuels. Elle provoque un tourbillon médiatique qui tend à faire disparaître, face au flot et à la stimulation visuelle, les gestes commandant ces savoir-faire technologisés et médiatiques.

UN GESTE DE CONNEXION

Alors qu'elle explore régulièrement les passages entre réalité virtuelle et expérience esthétique, Justine Emard a invité la chorégraphie des corps vivants et non-vivants dans une confrontation directe. Lorsqu'elle fait s'animer Alter, un robot conçu par un laboratoire d'intelligence artificielle au Japon, elle demande à un danseur de communiquer avec lui par la voix, des gestes de contact et des stimulations lumineuses. Le robot, au visage et aux mains humains, laisse voir sa carcasse de cyborg : il ne s'agissait pas de cacher sa nature technologique, mais, au contraire, d'envisager une interaction avec l'intelligence artificielle en tant qu'organisme non-vivant, un type de relation dans une société animiste, comme le Japon, qui permet une possible familiarité du robot dans l'écosystème humain. La maladresse du robot et ses cris incompréhensibles sont le fruit d'une intelligence artificielle neuronale très simple mais autonome, créant un trouble à la fois existentiel et esthétique dans ce face-à-face irrésolu. Aujourd'hui malencontreusement cassé, Alter ne bouge plus, ne réagit plus. De cette expérience reste un moment, une mémoire de quelque chose d'imprévisible. Le corps dansant réveille, face à la technologie la plus avan-

cée, le sens de nos gestes fugaces, transformant nos interactions quotidiennes en gigantesques chorégraphies inconscientes.

Évoluant dans des atmosphères comparables à celles créées par Shana Moulton ou la très jeune Liz Mputu, Tabita Rezaire, dans sa performance *Lubricate Coil Engine-decolonial supplication* (2017), invite à entrer dans la pensée postdigitale, à mettre de côté la confrontation constante avec l'outil numérique et à se « reconnecter ». L'ordinateur accompagne ainsi un rituel de décolonisation transmédia-tique destiné à soigner l'anxiété, à pacifier notre rapport aux autres, tout en éveillant notre conscience décoloniale. Dans une communion aidée par des simulations numériques et des voyages dans les espaces de l'exploitation des ressources naturelles, guidés par des avatars et l'artiste maîtresse de cérémonie, le geste technologique s'allie à la performance collective pour agir sur les esprits et leurs perceptions, et pour retrouver le sens des rituels communs. ■

(1) Catalogue de l'exposition *Arte programmata, arte cinetica, opere moltiplicate, opera aperta*, 1962, Milan, Negozio Olivetti, commissaire : Bruno Munari.

(2) N. Katherine Hayles, *Lire et penser en milieux numériques: attention, récits, technogenèse* (2012), Grenoble, ELLUG, « Savoirs littéraires et imaginaires scientifiques », 2016.

(3) Figure de la cour de Napoléon III, la comtesse de Castiglione (1837-1899) s'est mise en scène des centaines de fois devant l'appareil du photographe Pierre-Louis Pierson.

Magali Nachtergaele est spécialiste de littérature et art contemporain, critique d'art et commissaire d'exposition.

Tabita Rezaire. « *Lubricate Coil Engine-decolonial supplication* ». 2019. Performance, Aspan Gallery, Almaty, Kazakhstan

Technical Gestures, Technological Gestures?

When Julien Previoux won the Marcel Duchamp prize in 2014, he orchestrated, with *What Shall We Do Next? Séquence n°3*, patented technological gestures that turned into an enigmatic choreography. From sound poets and digital artists to Laurie Anderson's Xerox art (a.k.a. Copy art), machines have led to artistic gestures linked to skills that waver between engineering mastery, inclusion of technology in everyday life, and rerouting of technical possibilities.

BORDER AESTHETICS

Even today, the artistic gesture is often regarded from the expressionist point of view, as if it prolonged an intention of the mind (the famous "disegno") in order to materialize it on a medium or to give it shape. Of course, this artistic gesture comes from a know-how, implying transmitted or acquired operations – to paint, to sculpt, to model, to assemble – , techniques that entail their very own tools. If we consider the true sense of the word "technology", it relates to the "technical terms peculiar to arts, science, trades" (1656), a meaning that was replaced in the 20th century by more or less autonomous systems that allowed to create sets of automated tasks. Such interactions with machines are a conceptual tradition, previously depicted by Marcel Duchamp in *La Mariée Mise à Nu Par Ses Célibataires, Même* (1915-23), or by Francis Picabia's famous mechano-morphic renderings of car engines. But the artistic technological gesture has engaged experiences delegated in a more spectacular way with cybernetic art and "intermedia" artists, to quote Dick Higgins. Nicolas Schöffer, Nam June Paik, but also the Italian kinetic neo-avant-garde have experimented, with the corporate world and new technologies – what Umberto Eco described in a 1962 article as "programmed art (1)". These interactions with machines animated through predefined instructions limit the



human hand's direct intervention, but remain a tool for creating and experimenting: by rethinking the imagination of artistic geste, from design to media interaction, the artistic technological gesture becomes a part of what theoretician N. Katherine Hayles calls "technogenesis" of our techno-induced actions (2). Indeed, these gestures are the daily life of advanced modern civilizations, which depend on now-vernacular practices such as typing on a computer keyboard, sliding one's index across a phone's screen or programming an air-conditioner. For authors like poet-performer Kenneth Goldsmith, founder of Ubuweb, the online experimental poetry resources platform, creative interactions with machines generate technologically-determined shapes, so much so that the tools might surpass the creator, or might at least become a creative tool as important as human beings. Indeed, the issue of interaction with technology changes the image of creation and of the creative gesture itself: with recognized artists such as Hito Steyerl or Ryoji Ikeda, the use of contemporary media, video, web apps and tutorials have given rise to artistic experimentations that evade the white cube codes. In a world where the proximity of electronic and communication technology devices are a part of our mental universe and function like cognitive prostheses, the technological gesture tends to go unnoticed.

MEDIAGENIUS

However, when one takes a closer look at Molly Soda's videos, in which she presents her library of animated Gifs – not art –, if one participates in one of Tabita Rezaire's self-

care and cybernetic meditation sessions, or in the non-verbal dialogues between an artificial intelligence and a dancer in Justine Emard's *Co(AI)xistence*, the technological interaction and its specific gestures take on all their aesthetic dimension, at the border of use and plastic experience. Molly Soda's online experiments are part of an already dated aesthetics, the "tumblr aesthetics" of the 2000s, which was based on the curating of online personal contents. After studying at Tisch School in New York, what used to be a teenage pastime became the practice of being herself online, a way of extending the autobiographical experiences of a Sophie Calle 3.0, in the intimacy of her desktop. Within the very general current of digital art, itself broken down into subsections, the aesthetic gesture consisted in her case in self-filming and uploading: it perfectly balanced media positioning and audience-nabbing from online platforms.

What talent, comparable to that of a Countess of Castiglione, what artistic gesture can be detected in this seemingly mundane staging of daily life in front of a home camera? The transformation of self-image, the effects of which Cindy Sherman experimented with for her latest portraits visible on Instagram, or perceptible in Ryan Trecartin and Lizzie Fitch's work, for example, uses an abundance of filters, image editing and visual effects. It causes a media whirlwind which tends to wipe out, faced with the visual flow

Justine Emard. « Co(AI)xistence ». 2017. Installation vidéo, 12', avec Mirai Moriyama & Alter (développé par Ishiguro lab, Osaka University et Ikegami Lab, Tokyo University). Vue d'exposition. (© Justine Emard)

and stimulation, the gestures that command these technologized media skills.

While she explores on a regular basis the transitions between virtual reality and aesthetic experiences, Justine Emard directly confronts living and non-living bodies through choreography. When she animated Alter, a robot designed in a Japanese artificial intelligence laboratory, she asked a dancer to communicate with it through voice, contact gestures and luminous stimulations.

A GESTURE OF CONNECTION

The robot, which featured human-looking hands and face, let us see its cyborg carcass: the point was not to hide its technological nature, but on the contrary, to consider an interaction with artificial intelligence as a non-living organism, a type of relationship in an animistic society such as Japan, which allowed for a possible familiarity with the robot within the human ecosystem. The robot's awkwardness and incomprehensible cries were the product of a very simple yet autonomous neuronal artificial intelligence, creating a both existential an aesthetic confusion in this irresolute face-to-face. Today, Alter, who was unfortunately broken, no longer moves nor reacts. This experiment left behind a moment, a memory of something unpredictable. The dancing body awakens, before the most advanced technology, the meaning of our fleeting movements, transforming our daily interactions into gigantic subconscious choreographies.

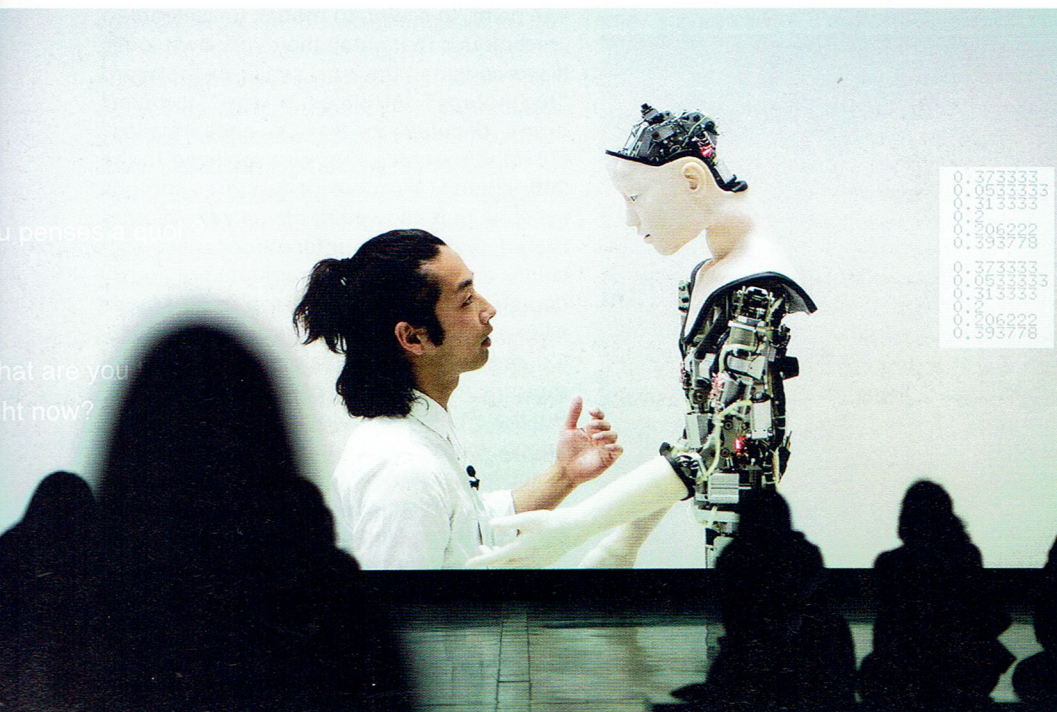
Evolving in atmospheres comparable to those created by Shana Moulton or a very young Liz Mputu, Tabita Rezaire, in her performance *Lubricate Coil Engine - Decolonial Supplication* (2017), bids us enter into post-digital thought, put away the constant confrontation with digital tools and "reconnect". The computer thus accompanies a transmedia decolonization ritual meant to heal anxiety, to pacify our relationship to others, all the while awakening our "decolonial" conscience. In a journey aided by digital simulations and journeys into spaces of natural resource exploitation, guided by avatars and the artist/mistress of ceremonies, the technological gesture unites with the collective performance in order to affect the mind and its perceptions, and to rediscover the meaning of common rituals. ■

Translation: Jessica Shapiro

(1) Arte programmata- arte cinetica- opere moltiplicate – opera aperta, May 1962, curator Bruno Munari, Negozio Olivetti, Milan.

(2) N. Katherine Hayles, *How We Think. Digital Media and Contemporary Technogenesis* The University of Chicago Press, 2012.

Magali Nachtergaele is a literature and contemporary art specialist, an art critic and curator.



ÉCRITURES EN PERFORMANCES

Gaëlle Théval

■ Depuis les tentatives de la poésie action pour « dégutembergriser » (Bernard Heidsieck) la poésie, nombreux sont les poètes qui relativisent la centralité du livre pour en pluraliser les modes de publication. Réalisé dans l'instant éphémère de sa performance, le poème est agi et proféré. Pourtant, la voix n'est que l'une des composantes de cette transmission, et la performance implique à son tour une écriture. D'abord, parce que, comme l'a montré Paul Zumthor à propos de la poésie orale, les gestes effectués s'apparentent à une forme d'écriture scénique. Ensuite, dans la mesure où les technologies utilisées sur scène sont autant de moyens d'écriture en performance du texte. Parmi ces écritures « machinées », certaines présentent un geste

scripturaire. Volontiers solitaire, ce dernier semble pourtant appeler un repli peu propice à la scène. Comment s'inscrit-il dans les « techniques du corps » des poètes performeurs, d'ordinaire produites par des situations de lecture ?

TRACER

Armand le poète, double dysorthographe de Patrick Dubost, publie depuis 1995 des poèmes manuscrits dans une écriture enfantine gorgée de fautes et de ratures. Les textes existent en livres, mais aussi en vidéo-poèmes, dont le dispositif centre l'attention sur les gestes d'une main écrivant au marqueur sur une feuille. Sur scène, le dispositif est partiellement dupliqué, par un filmage et une projection simultanés. Le poème en train de s'écrire est livré dans sa spontanéité, perpétuant un lyrisme suranné et naïf, jouant sur les clichés liés à l'écriture manuscrite du

poème d'amour mais aussi sur l'indécidable, la maladresse pouvant parfois « frôler la grâce » (Ariane Dreyfus). L'imaginaire du tracé des vidéo-poèmes de Giney Ayme s'inscrit dans un paradigme tout autre, celui du *graphiein* comme écorchure. *Sur la durée des images* (2004) se focalise sur l'écriture d'un texte à la plume, amplifiant le choc de la plume sur le papier. Le texte est entrevu, partiellement lisible puis peu à peu recouvert par sa réécriture, dans une « chorégraphie scripturale [...] de graphes bruyants (1) ».

Le geste de tracer peut appeler d'autres postures d'écriture. Chez Armand, la feuille peut laisser place à de grands lés, que le performeur inscrit en position semi-couchée. Accroupi, Charles Pennequin écrit à l'aide d'un feutre scotché au sommet du crâne sur un lé de papier déroulé à terre, dans une performance donnée aux Écoles municipales artistiques de Vitry-sur-Seine en 2013. Si le tracé

Yoann Thommerel. « Mon corps n'obéit plus ».

Lecture au Festival Actoral, Montévidéo, Marseille, 2018.

(© Marc-Antoine Serra)



se déroule simultanément à la mise en voix d'un texte, il ne se présente pas comme son écriture, mais comme une tentative désespérée et grotesque d'en faire le sismographe de la pensée, de capter ce qui « déconne dans la tête », car « le corps est opposé au langage, le corps dit bien des choses » (*Pamphlet contre la mort*).

ENREGISTRER

« Mon corps/écrit/un poème/à la main ». De ce poème évoqué dans *Mon corps n'obéit plus* de Yoann Thommerel, le lecteur n'aura d'autre image que la description de son tracé, révélant « de sévères anomalies du mouvement cursif et de la conduite du trait [...] ». Les versions performées ne montrent pas le poète tracer le poème décrit, l'auteur préférant à l'illustration une réflexion sur ce que l'acte de lecture implique de performance d'écriture : ainsi l'énoncé précité est-il dit dans le micro d'une tablette tactile puis l'enregistrement diffusé, convoquant un dispositif commun à la poésie sonore en l'articulant expressément à la redéfinition du geste d'écriture. C'est à une réflexion comparable, couplée à l'improvisation, que se livre Anne-James Chaton dans la pièce *le Journaliste* (2009) avec Andy Moor. Le poète y prend pour matériau le journal du jour, dont il lit et enregistre des gros titres au micro pour ensuite opérer un travail de cut-up sonore. Le texte du poème se réalise ainsi de manière aléatoire, différant à chaque performance. L'appareillage technique procède d'un brouillage entre lecture et écriture, que les technologies numériques accentuent.

Écrire à la main, note Arnaud Maïsetti, « dicter les lettres les unes après les autres, mais dans le silence de ce bruit mat que forment les touches appuyées vers le sol (2) ». Ce sont ces bruits que font entendre plusieurs vidéo-poèmes de Corinne Lovera Vitali. *Mon clavier* ne donne pas à lire de texte : des lettres tapées sur le clavier physique se colorent de gris sur un clavier d'écran et émettent un signal d'erreur. Un texte est donc bien en train de s'écrire mais on ne sait pas où, ni s'il s'inscrit. Seule la manifestation indicible sur l'écran du geste de taper est perceptible. Ce geste de taper s'associe à une posture corporelle donnée et connotée, à l'œuvre dans les performances d'écriture de Marion Renaud. Utilisant une machine à écrire, la poétesse improvise des textes dans l'espace public pour, ensuite, les afficher dans la ville ou les donner aux passants, à la demande. Muette et prévue pour un temps long, la performance montre une femme tapant à la machine, qui rappelle alternativement la figure de la dactylo ou de l'écrivain public, déplaçant, et détournant, un geste bureautique.

Les technologies récentes permettent un travail en temps réel, transformant le temps de l'écriture en temps direct de la création. Écrire

en public peut alors revenir à montrer la genèse d'un texte destiné à une publication livresque, comme le fait Jacques Jouet pour quelques épisodes du feuilleton *la République de Mek-Ouyes*. Les performances d'écriture de Julien Bismuth sont parfois réalisées en écriture manuscrite sur papier, parfois au clavier. Durant le festival EXTRA ! au Centre Pompidou en 2017, le public a ainsi pu assister, chaque jour, à l'écriture improvisée et silencieuse d'un texte sur un ordinateur dont l'écran était dupliqué et projeté. Inspiré des « talk poems » de David Antin, parole improvisée devant un public puis enregistrée, le travail de Julien Bismuth s'inscrit dans une approche plasticienne, où la projection produit une image de texte en performance.

CLICKER, GLISSER, SCRAWLER

Dans la performance *Mon corps n'obéit plus*, Yoann Thommerel diffuse l'enregistrement audio de la phrase dite au micro et en module le son au doigt, sur une tablette. Le geste d'écrire à la main renvoie donc à l'opération consistant à enregistrer puis à traiter le son sur l'écran tactile. En régime numérique, les gestes d'écriture sont en effet redéployés en une panoplie inédite, liée à la manipulation de l'outil et de ses logiciels. Taper, clicker, scrawler, déplacer la souris ou le doigt sur l'écran tactile, sont des gestes qui peuvent être ceux de l'écrivain autant que du « lect/acteur »

Charles Pennequin (avec Dominique Jégou).

« Peux-je ? ». 2013



(Jean-Louis Weissberg). Serge Bouchardon aborde cette question, dans *Toucher* (2009), où divers gestes sont requis pour accéder au texte, indiqués sur les doigts d'une main sur la page d'accueil: « mouvoir », « caresser », « taper », « étaler »... (3). Jérôme Fletcher explore également les relations entre texte numérique et performativité, à travers le « grattement » virtuel permettant l'accès aux couches de texte enfouies dans *reusement* (2007).

ÉCRI-LIRE EN PERFORMANCE

La mise en voix d'un flux généré en direct, découvert à l'instant de sa lecture par Luc Dall'Armellina dans la série *Flux* (depuis 2008), rappelant les performances de *Tag Surfusion* par Jacques Donguy (1998) dans le dispositif, confond, par le readymade, le geste d'écriture et le geste de lecture. Les performances de Valérie Cordy sont muettes. Mais, là encore, c'est un flux informationnel qui en est la matière: seule en scène, la performeuse tente de « reproduire les différentes écritures qui surgissent dans le cadre particulier de la rédaction d'un mail par exemple (4) ». L'écran dupliqué montre une écriture improvisée où se mêlent des textes tapés, architextes divers, et textes générés.

L'écriture des flux est la matière première de Lucille Calmel. Matérialisant le flux du Web via des captures d'écran et des projections de conversations de réseaux sociaux, la performeuse associe la manipulation des données, dans *When I'm Bad* (2009), au geste de taper un texte qui vient à son tour nourrir le flux projeté, ainsi qu'à une mise en jeu de son corps, qui entre en contact charnel et dansé, avec la machine ou sur lequel s'inscrivent des mots projetés. La mise en scène de plusieurs modalités d'écritures numériques en interroge les matérialités et les confronte à celle du corps qui peut alors se faire ici, comme dans d'autres expérimentations, à par-

tir de capteurs, « totalement écrivant ». Une telle confrontation a également lieu dans *Contact* (2009) de HP Process, échange silencieux de messages écrits entre un homme et une femme présents derrière leur ordinateur, fait d'hésitations, ratés et distorsions, jusqu'aux brouillages et à la confrontation physique des corps agissants des performeurs aux mots projetés tirés des messages diffractés.

Lorsque le régime de publication est performant, écrire devient un geste au sens plein, révélant son aptitude à « signifier à même le corps » décrite par Michel Guérin dans *Philosophie du geste*. Dans la pluralité de leur mise en œuvre, les gestes d'écriture se chargent de valeurs qui engagent une mise en relation repensée entre le corps du poète et son écriture. Enfin, l'écrit produit sur la scène est éphémère, sa mise en mouvement dans la performance le rend à l'inachèvement, à l'ouverture, traditionnellement associés à l'oralité, amenant une attention renouvelée au texte poétique pris dans son événementialité. ■

(1) www.youtube.com/watch?v=HyUnv0-Xfn8

(2) « Notes (évolutives) sur les écritures d'écran », 19 août 2013, www.arnaudmaisetti.net/spip/spip.php?article1179

(3) http://www.utc.fr/~bouchard/TOUCHER/index_fr.html

(4) Catherine De Poortere, « Valérie Cordy: le numérique n'est pas seulement un outil, c'est un milieu », *pointculture.be*, avril 2018. www.pointculture.be/magazine/articles/focus/le-numerique-nest-pas-seulement-un-outil-ces-t-un-milieu/

Gaëlle Théval est chercheuse membre du laboratoire MARGE (Université Lyon 3) et chercheuse associée au THALIM (Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle / CNRS). Elle a publié *Poésies ready-made, 20^e-21^e siècles, L'Harmattan, 2015* ; elle est co-auteure de *Livre/Poésie: une histoire en pratique(s), éditions des Cendres, 2017*; *Poésie & performance, Nantes, Cécile Defaut, 2018*.

Writings in Performance

Since action poetry's attempts to "degutenbergrize" (Bernard Heidsieck) poetry, many poets have been putting into perspective the centrality of books in order to pluralize their modes of publication. Created in the ephemeral instant of its performance, the poem is acted and proffered. Yet, voice is but one component of this transmission, and performance, in turn, implies writing. First because, as Paul Zumthor demonstrated about oral poetry, the gestures produced resemble a form of scenic writing. Second, inasmuch as the technologies used onstage are means of writing the text in performance. Among these "engineered" writings, some present a scriptural gesture. Readily solitary, this gesture seems, however, to call for a withdrawal unsuited to the stage. How does it fit in with performer-poets' "body techniques", ordinarily produced by reading situations?

TRACING

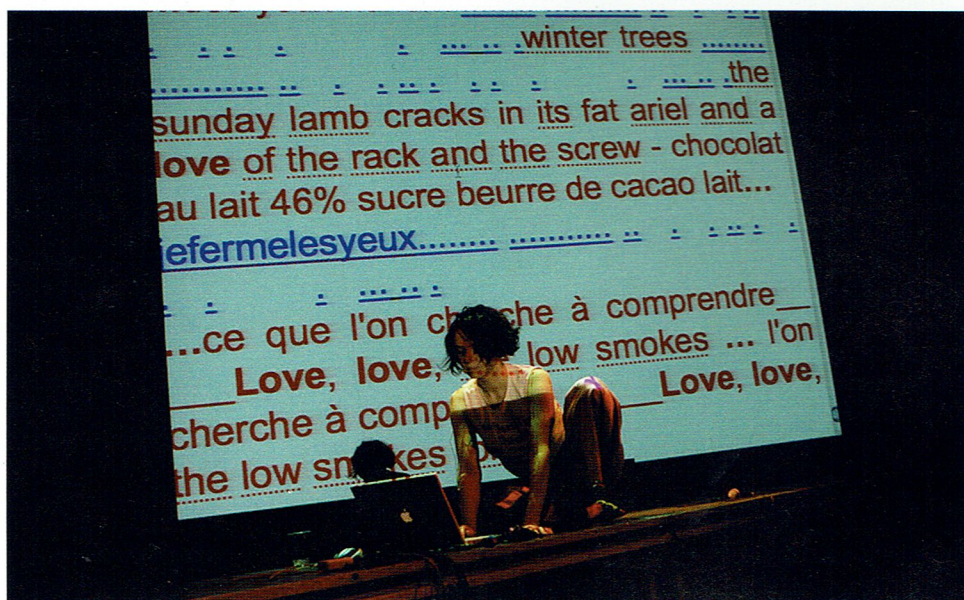
Since 1995, Armand Le Poète, Patrick Dubost's dysgraphic double, has been publishing poems in a childish handwriting full of spelling mistakes and crossed-out words. The texts exist as books but also as videopoems, whose system focuses the attention on the movements of a hand writing on a piece of paper in felt-tip pen. Onstage, the system is partially duplicated by simultaneous filming and projecting. The poem being written is delivered in its spontaneity, perpetuating an antiquated and naive lyricism, playing on clichés associated with handwritten love poems but also on the undecidable, awkwardness sometimes "brushing against grace" (Ariane Dreyfus). The imaginary realm of the tracings in Giney Ayme's videopoems is part of a completely different paradigm, that of graphein as abrasion. *Sur La Durée Des Images* (2004) focuses on the writing of a text with a quill, amplifying the impact of the quill against the paper. The text can be glimpsed, it is partially legible before being gradually covered up by its rewriting, in a "scriptural choreography [...] of noisy graphs (1)".

The gesture of tracing can call for other writing postures. In Armand's work, the piece

Lucille Calmel (avec Thierry Coduys).

«When I'm Bad». 2009. Cimatix, Bruxelles.

© Alexandra Sebbag



of paper can be replaced by a long strip, upon which the performer inscribes in a half-prone position. Squatting, Charles Pennequin wrote with a felt-tip pen taped to the top of his head onto a length of paper rolled out onto the floor, in a performance given at Écoles Municipales Artistiques in Vitry-sur-Seine in 2013. While the tracing happened simultaneously with the voicing of the text, it did not claim to be its writing, but rather a desperate and grotesque attempt to turn it into the seismograph of thought, to capture what is “screwed up inside the head” for “the body is opposed to language, the body says many things” (*Pamphlet Contre la Mort*).

RECORDING

“My body/writes/a poem/by hand.” The reader would have no other image of this poem, mentioned in Yoann Thommerel’s *Mon Corps N’Obéit Plus*, than the description of its tracing, revealing “severe anomalies of the cursive movement and the conducting of the stroke [...]”. The performed versions did not show the poet tracing the described poem, the author favouring, over illustration, a reflection on what the act of reading involves of the writing performance: thus, the aforementioned statement was recited into the microphone of a touchscreen tablet and the recording was then broadcasted, calling forth a system common to sound poetry by specifically articulating it to the redefinition of the gesture of writing. Anne-James Chaton engaged in a similar reflection, coupled with improvisation, in *Le Journaliste* (2009) with Andy Moor. The poet used the day’s newspaper as material, reading and recording the headlines on the microphone and from then on performing a sound cut-up. The poem’s text was thus carried out randomly, differently for each performance. The technical equipment was derived from a blurring between reading and writing, accentuated by digital technologies.

Writing by hand, Arnaud Maïsetti remarks, “dictating the letters, one after another, but in the silence of the muffled sound produced by the keys pushed towards the ground (2)”. Those are the noises that can be heard in several of Corinne Lovera Vitali’s videopoems. The text in *Mon Clavier* cannot be read: the letters typed on the physical keyboard turn grey on a on-screen keyboard and emit an error signal. A text is indeed being written, but we cannot say where, or if it is being inscribed. Only the on-screen indicial manifestation of the typing gesture is perceptible. This typing gesture is associated with a given, evocative, physical posture, with the oeuvre within Marion Renauld’s writing performances. Using a typewriter, the poet improvises texts in public spaces, before posting them throughout the city or giving

them away to passers-by, on demand. Silent and planned over a long period of time, the performance shows a woman using a typewriter, alternately calling to mind the figure of the dactylographer and of the public writer, displacing and redirecting an office-related gesture.

Recent technologies allow for work in real time, transforming writing time into direct creation time. Writing in public can therefore amount to showing the genesis of a text meant to be published as a book, like a few episodes of Jacques Jouet’s serial, *La République de Mek-Ouyes*. Julien Bismuth’s writing performances are sometimes done in handwriting on paper, and sometimes on the keyboard. During the EXTRA! festival at Centre Pompidou in 2017, the public was thus able to watch, every day, the improvised and silent writing of a text on a computer whose screen was duplicated and projected. Inspired by David Antin’s “talk poems”, an improvised and recorded speech in front an audience, Julien Bismuth’s work pertains to a plastic approach, where the projection produces an image of text in performance.

CLICKING, SLIDING, SCRAWLING

In his performance entitled *Mon Corps N’Obéit Plus*, Yoann Thommerel broadcasts the audio recording of a sentence spoken into the microphone and modulates the sound with his finger, on a tablet. The gesture of writing by hand thus refers to the recording and treatment of sound on the touchscreen. Digitally, the gestures of writing are indeed redeployed into an unprecedented display, related to manipulating the tool and its software. Typing, clicking, scrawling, moving the mouse or the finger across the touchscreen, are gestures that could be that of the writer as well as the “read/actor” (Jean-Louis Weissberg). Serge Bouchardon addressed this issue in *Toucher* (2009), where various gestures were required in order to gain access to the text, gestures indicated by the fingers of a hand depicted on the homepage: “move”; “caress”; “type”; “spread” (3). Jerome Fletcher also explored the relationships between digital text and performativity, through virtual “scratching” that allowed access to buried layers of text in *Reusement* (2007).

READ-WRITING IN PERFORMANCE

The voicing of a flow generated live, discovered at the moment it is being read by Luc Dall’Armallina in his series entitled *Flux* (since 2008), which calls to mind the performances of Jacques Donguy’s *Tag Surfusion* (1998), mixes, through readymade, the gesture of writing and the gesture of reading. Valérie Cordy’s performances are silent. But in this instance too, the material is a flow of information: alone on stage, the performer

attempts to “reproduce the different writings that emerge specifically during the writing of an email, for example (4)”. The duplicated screen shows an improvised writing in which typed texts, various architexts and generated texts blend together.

Flow writing is Lucille Calmel’s raw material. Materializing the web’s flow through screenshots and the projecting of social network conversations in *When I’m Bad* (2009), the performer associated data manipulation with the gesture of typing a text that in turn feeds the projected flow, as well as with the body’s involvement, by putting it in touch, sensually and through dance, with the machine or by projecting words onto it. The staging of several digital writing modalities questioned their materiality and confronted them with that of the body, which could then become here as in other experiments, through the use of sensors, “completely writing”. Such confrontation also took place in HP Process’s *Contact* (2009), a silent exchange of written messages between a man and a woman from behind their computer, made of hesitation, mistakes and distortions, until the acting bodies of the performers blurred and physically confronted the projected words taken from the diffracted messages.

When the publishing system is a performance, writing becomes a gesture in the full sense of the term, revealing its ability to “signify straight onto the body”, as described by Michel Guérin in *Philosophie du Geste*. Through the plurality of their implementation, gestures of writing become charged with values that engage a revised connection between the poet’s body and his or her writing. Finally, the writing thus produced on stage is fleeting, its setting in motion within the performance brings it to incompleteness, to an opening, traditionally associated with orality, resulting in renewed attention to the poetic text taken in its “eventness” ■

Translation: Jessica Shapiro

(1) www.youtube.com/watch?v=HyUnv0-Xfn8

(2) “Notes (évolutives) sur les écritures d’écran”, 19 August 2013, www.arnaudmaïsetti.net/spip/spip.php?article1179

(3) www.utc.fr/~bouchard/TOUCHER/index_fr.html

(4) Catherine De Poortere, “Valérie Cordy : le numérique n’est pas seulement un outil, c’est un milieu”, *pointculture.be*, April 2018. www.pointculture.be/magazine/articles/focus/le-numerique-nest-pas-seulement-un-outil-cest-un-milieu/

Gaëlle Théval is a research member of the MARGE laboratory (Université Lyon 3) and an associate researcher at THALIM (Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle / CNRS). She has published *Poésies Ready Made, 20^e-21^e Siècles, L’Harmattan, 2015*; she has co-authored *Livre/Poésie : une Histoire en Pratique(s) éditions des Cendres, 2017*; *Poésie & Performance Nantes, Cécile Defaut, 2018*.

JEAN-CHRISTOPHE NORMAN

physique contemporaine de l'écriture

Marjorie Micucci

« Ulysses, a long way (Paris) », 2014



« La recherche », 2013. Installation au Frac Franche-Comté

« Et ce silencieux tumulte dort
Au cœur de l'un des livres de la calme
Bibliothèque. Il dort et il attend. »

Jorge Luis Borges

« Un livre », *Histoire de la nuit* (1977)

■ Une fin de matinée d'avril 2013, à Besançon, ville du Jura dont il est natif, Jean-Christophe Norman dévoila à quelques visiteurs les pages A4, saturées par tous les bords d'une écriture serrée, étouffante, d'un manuscrit encore incomplet, où le noir d'un feutre immobilisait toute respiration du blanc de la feuille. L'accumulation verticale de ces pages 80 g au format normalisé, non reliées, produisait une image de feuilleté imperceptiblement mouvant, accordé à la rythmique visuelle aléatoire des lignes de noir et de blanc, laissant visible à l'œil un objet souple et indéfini, né d'un geste triple : scriptural, de recouvrement et, *in fine*, sculptural. Ce qui semblait un manuscrit d'une incroyable densité d'écriture, sans rature d'auteur, sans repentir d'artiste, mais tendu par une main concentrée sur son propre effort physique, saisie, par endroits, de fatigue, de lassitude, était l'une des stases de la (ré)écriture, artiste et discrète, d'*Ulysse* de James Joyce. Ce projet « Ulysse », encore nachevé à ce jour, débuté par Norman en 2012, prit, dans les années suivantes, le nom d'*Ulysses, a long way*, et la forme d'une ligne tracée à la craie blanche, sur des surfaces de bitume ou

des murs, fragmentée géographiquement, autant transportée que déposée dans les paysages de villes traversées, de Paris à Tokyo, de Gdansk à Palerme, de Trieste à Malaga, d'Hiroshima à Grenoble, de Metz à Madrid, et dont l'éphémère présence adhère au réel circonstanciel. L'*Ulysse* de Norman est un transport du roman joycien vers une multitude topographique et temporelle ; il est à la fois sortie provisoire du livre et retrouvailles avec le geste manuscrit originel, dans une paradoxale continuité du texte imprimé, quoique dispersé par le mode par le pas épars de l'artiste.

topographies et des surfaces exogènes, à des gestes répétitifs, venus du dessin ou de la peinture, tel élargit, par ce que Jean-Christophe Bailly nomme « une émancipation du matériau », une relation artiste à la fois libre et iconoclaste tant avec l'écriture qu'avec le livre et ce qu'il porte de littérature. Il y a dans cette pratique la mise en forme « d'une écriture revenue de l'écriture (1) ».

Le geste générique de Norman produit du scriptural et du littéraire, situés dans l'étendue de plasticités potentielles, forme des vies possibles d'écritures et de littératures, où se sont dissoutes toutes limites de genre, de style, d'auteurs et d'espace. Se postant au croisement fertile de l'étymologie grecque du verbe « écrire » – *graphein* –, se situant sans distinction dans, avec et hors du livre, le geste scriptural de Norman ouvre le livre et le détache de la page imprimée, non pas pour le « copier » ailleurs, mais pour le « commencer encore (3) », au risque d'une mise en danger. Parce que de la (ré)écriture d'*Ulysse* de Joyce sur les asphaltes urbains à celle de la *Recherche* de Proust sur des feuilles A4 épinglées au mur frontalement, ou de la (ré)écriture des *Fictions* de Borges à l'horizontal d'un plafond d'une salle d'exposition à celle de la *Mort de Virgile* d'Herman Broch sur une toile grand format proche du tableau peint, Jean-Christophe Norman défie le corps écrivant, ainsi que les surfaces d'écriture et les lieux

ÉCRITURES POTENTIELLES

Jean-Christophe Norman trace sa première ligne d'écriture en 2005. C'est une captation manuscrite du temps, à la craie blanche, dans une traversée-marche de Berlin (*Crossing Berlin*). Ce sera également une performance de 24 heures, *Un jour une nuit* (2006/2010), au cours de laquelle l'artiste écrit au clavier d'ordinateur, continue, le jour, le mois, l'année, l'heure, la minute, la seconde ; le texte s'affichant dans le temps de son inscription sur l'écran virtuel. Écrire, marcher, tracer, recouvrir, sont, pour Norman, une expérience d'un temps.

Si, depuis les années 2000, Norman a fait de l'écriture, du livre, de la bibliothèque et de la littérature ses matériaux principaux, les défilant, les re-agençant, les soumettant à des

des murs, fragmentée géographiquement, autant transportée que déposée dans les paysages de villes traversées, de Paris à Tokyo, de Gdansk à Palerme, de Trieste à Malaga, d'Hiroshima à Grenoble, de Metz à Madrid, et dont l'éphémère présence adhère au réel circonstanciel. L'*Ulysse* de Norman est un transport du roman joycien vers une multitude topographique et temporelle ; il est à la fois sortie provisoire du livre et retrouvailles avec le geste manuscrit originel, dans une paradoxale continuité du texte imprimé, quoique dispersé par le mode par le pas épars de l'artiste.

« La recherche », 2013. Installation au Frac Franche-Comté

« Et ce silencieux tumulte dort
Au cœur de l'un des livres de la calme
Bibliothèque. Il dort et il attend. »

Jorge Luis Borges

« Un livre », *Histoire de la nuit* (1977)

■ Une fin de matinée d'avril 2013, à Besançon, ville du Jura dont il est natif, Jean-Christophe Norman dévoila à quelques visiteurs les pages A4, saturées par tous les bords d'une écriture serrée, étouffante, d'un manuscrit encore incomplet, où le noir d'un feutre immobilisait toute respiration du blanc de la feuille. L'accumulation verticale de ces pages 80 g au format normalisé, non reliées, produisait une image de feuilleté imperceptiblement mouvant, accordé à la rythmique visuelle aléatoire des lignes de noir et de blanc, laissant visible à l'œil un objet souple et indéfini, né d'un geste triple : scriptural, de recouvrement et, *in fine*, sculptural. Ce qui semblait un manuscrit d'une incroyable densité d'écriture, sans rature d'auteur, sans repentir d'artiste, mais tendu par une main concentrée sur son propre effort physique, saisie, par endroits, de fatigue, de lassitude, était l'une des stases de la (ré)écriture, artiste et discrète, d'*Ulysse* de James Joyce. Ce projet « Ulysse », encore nachevé à ce jour, débuté par Norman en 2012, prit, dans les années suivantes, le nom d'*Ulysses, a long way*, et la forme d'une ligne tracée à la craie blanche, sur des surfaces de bitume ou

des murs, fragmentée géographiquement, autant transportée que déposée dans les paysages de villes traversées, de Paris à Tokyo, de Gdansk à Palerme, de Trieste à Malaga, d'Hiroshima à Grenoble, de Metz à Madrid, et dont l'éphémère présence adhère au réel circonstanciel. L'*Ulysse* de Norman est un transport du roman joycien vers une multitude topographique et temporelle ; il est à la fois sortie provisoire du livre et retrouvailles avec le geste manuscrit originel, dans une paradoxale continuité du texte imprimé, quoique dispersé par le mode par le pas épars de l'artiste.

topographies et des surfaces exogènes, à des gestes répétitifs, venus du dessin ou de la peinture, tel élargit, par ce que Jean-Christophe Bailly nomme « une émancipation du matériau », une relation artiste à la fois libre et iconoclaste tant avec l'écriture qu'avec le livre et ce qu'il porte de littérature. Il y a dans cette pratique la mise en forme « d'une écriture revenue de l'écriture (1) ».

Le geste générique de Norman produit du scriptural et du littéraire, situés dans l'étendue de plasticités potentielles, forme des vies possibles d'écritures et de littératures, où se sont dissoutes toutes limites de genre, de style, d'auteurs et d'espace. Se postant au croisement fertile de l'étymologie grecque du verbe « écrire » – *graphein* –, se situant sans distinction dans, avec et hors du livre, le geste scriptural de Norman ouvre le livre et le détache de la page imprimée, non pas pour le « copier » ailleurs, mais pour le « commencer encore (3) », au risque d'une mise en danger. Parce que de la (ré)écriture d'*Ulysse* de Joyce sur les asphaltes urbains à celle de la *Recherche* de Proust sur des feuilles A4 épinglées au mur frontalement, ou de la (ré)écriture des *Fictions* de Borges à l'horizontal d'un plafond d'une salle d'exposition à celle de la *Mort de Virgile* d'Herman Broch sur une toile grand format proche du tableau peint, Jean-Christophe Norman défie le corps écrivant, ainsi que les surfaces d'écriture et les lieux

« La recherche », 2013. Installation au Frac Franche-Comté

« Et ce silencieux tumulte dort
Au cœur de l'un des livres de la calme
Bibliothèque. Il dort et il attend. »

Jorge Luis Borges

« Un livre », *Histoire de la nuit* (1977)

■ Une fin de matinée d'avril 2013, à Besançon, ville du Jura dont il est natif, Jean-Christophe Norman dévoila à quelques visiteurs les pages A4, saturées par tous les bords d'une écriture serrée, étouffante, d'un manuscrit encore incomplet, où le noir d'un feutre immobilisait toute respiration du blanc de la feuille. L'accumulation verticale de ces pages 80 g au format normalisé, non reliées, produisait une image de feuilleté imperceptiblement mouvant, accordé à la rythmique visuelle aléatoire des lignes de noir et de blanc, laissant visible à l'œil un objet souple et indéfini, né d'un geste triple : scriptural, de recouvrement et, *in fine*, sculptural. Ce qui semblait un manuscrit d'une incroyable densité d'écriture, sans rature d'auteur, sans repentir d'artiste, mais tendu par une main concentrée sur son propre effort physique, saisie, par endroits, de fatigue, de lassitude, était l'une des stases de la (ré)écriture, artiste et discrète, d'*Ulysse* de James Joyce. Ce projet « Ulysse », encore nachevé à ce jour, débuté par Norman en 2012, prit, dans les années suivantes, le nom d'*Ulysses, a long way*, et la forme d'une ligne tracée à la craie blanche, sur des surfaces de bitume ou

de leur « avoir-lieu », met en danger le livre et ses récits par ces opérations d'un retour à un manuscrit indifférencié, délitant l'héritage et la monumentalité des épopées romanesques du 20^e siècle. Une écriture qui reviendrait à elle-même, à la modestie ambitieuse du faire, à son instant d'inscription, à sa physique intrinsèque, à sa matérialité corporelle, à son expérience pariétale native et à son ouverture originelle, suspendue à des « horizons d'attente » qui ne seraient plus uniquement le clos du livre. Le geste de Norman participe d'un « ouvert », d'un « déclore », jusque dans ses œuvres de recouvrement au noir de l'encre et du graphite de couvertures et de pages de romans (*Les Covers*), jusque dans ces œuvres de recouvrement pictural qu'est sa récente série des *Book scapes* – ces feuilles de livres recouvertes d'un paysage peint.

ENERGIA CONTEMPORAINE

En mars 2017, Jean-Christophe Norman, invité au MAC VAL, réalise sur le haut mur de la nef centrale une œuvre scripturale éphémère, terre à terre, (ré)écriture au feutre noir d'un texte personnel, publié en 2016 sous le titre de *Grand Mekong Hotel* (4). Dans ce même espace muséal, face à ce qui pouvait se voir comme une fresque dessinée, venait se placer, sur socle et sous vitrine, *Cover (Ulysse)* (2016-18). Ce face-à-face du manuscrit et de l'imprimé, de la phrase et du livre, de l'expansion de la ligne d'écriture sur la scène murale et de son enfouissement dans l'abri livresque, se présentait tel un condensé temporel d'une histoire anthropologique de l'écriture. Une visualisation plastique exemplaire d'« une expérience de littérature exposée impressionnante (5) » ;



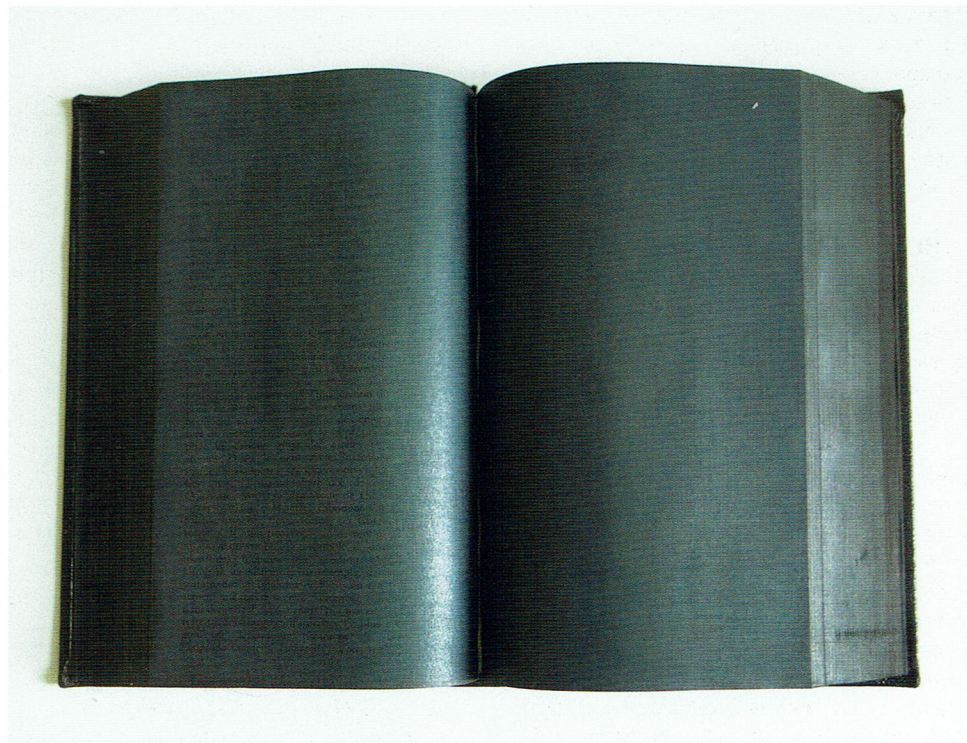
de ce que, de concert, l'on peut également envisager comme une image métaphorique de la « page noire » de littératures accumulées et d'un revenir de l'expérience pariétale de l'écriture dans le contemporain.

Concordance d'époque, Jean-Christophe Norman débute son travail d'écriture et de marche alors qu'une nouvelle génération d'écrivains et d'écrivaines, de Nathalie Quintane à Tanguy Viel, de Célia Houdart à Laurent Mauvignier, entre autres, entrent en écriture,

De haut en bas / from top:

« Ulysses, a long way (Phnom Penh) ». 2015
« Cover (Borges) ». 2020. Encre et graphite sur papier

dans la recherche d'un dépassement vital de cette page noire et d'une phrase saturée de passés, dans lesquelles ils ne veulent pas y voir une fin, mais « le premier pas » d'un « Redébut de l'écriture ». Une « écriture pneumatique », animée d'une « *energia* contemporaine [qui] se révèle être une puissance plastique (6) ». Jean-Christophe Norman tracerait cette voie d'un contemporain de l'écriture, en acterait la physique nouvelle, qui mobiliserait à l'intérieur d'un seul geste ses naissances, ses disparitions, ses géographies, ses temporalités, ses potentialités, ses souffles et ses mélanges... et une forme vivante et furtive, à même le réel, toujours, encore, commencée. ■



(1) Johan Faerber, *Après la littérature. Écrire le contemporain*, PuF, 2018, p.195.

(2) Jean-Christophe Bailly, *l'Élargissement du poème*, Christian Bourgois, 2015, p.9.

(3) Georges Didi-Huberman, *Pour commencer encore*, Argol, 2019.

(4) Jean-Christophe Norman, *Grand Mekong Hotel*, De l'incidence, 2016.

(5) Lionel Ruffel, *Jean-Christophe Norman: mundo difuso*, Zéro2, 2019, p.26.

(6) Johan Faerber, *Ibid.*, p.173.

Marjorie Micucci est critique d'art et poète. Elle travaille sur les pratiques contemporaines liant art, littérature et poésie, ainsi que sur les temps et les scènes de l'écriture artiste. Elle achève une recherche doctorale sur Roni Horn et sa relation avec la poésie d'Emily Dickinson.

Jean-Christophe Norman Contemporary Physics of Writing

"That silent uproar sleeps
Within one of the books
On the quiet shelf. It sleeps and waits".
Jorge Luis Borges, "A Book",
History of the Night (1977)

One late morning of April 2013, in Besançon, his hometown in Jura, Jean-Christophe Norman revealed to a few visitors the A4 pages of a still-incomplete manuscript, saturated with tight, oppressive handwriting from edge to edge, where the black ink of a felt-tip pen halted any possible breath from the white of the paper. The vertical accumulation

of these 80 g unbound pages in normalized format, created an image of imperceptibly shifting layering, in tune with the random visual rhythm of black and white lines, letting the eye see a flexible and undefined object, born of a triple gesture: scriptural, covering, and, in the end, sculptural. What appeared to be a manuscript of incredible writing density, free of authorial strikethroughs, free of artist's regrets, but held out by a hand focused on its own physical effort, overtaken in places by weariness, was one of the stases of the artistic and discreet (re)writing of James Joyce's *Ulysses*. This project, still unfinished as of today, started by Norman in

2012, was later called *Ulysses, a Long Way* and took the shape of a line traced in white chalk upon asphalt or walls, geographically fragmented, transported as well as deposited into the landscape of the cities travelled across, from Paris to Tokyo, from Gdansk to Palermo, from Trieste to Malaga, from Hiroshima to Grenoble, from Metz to Madrid and whose ephemeral presence adheres to circumstantial reality. Norman's *Ulysses* transports the Joycean novel into a topographical and temporal multitude; it is both the

« Terre à terre ». 2017. Installation au MAC VAL, Vitry-sur-Seine



book's temporary release and the rediscovery of the original hand-written gesture, in a paradoxical continuity of the printed text, although dispersed throughout the world by the artist's scattered step.

POTENTIAL WRITINGS

Jean-Christophe Norman traced his first line in 2005. It was a hand-written recording of time, in white chalk, while walking across Berlin (*Crossing Berlin*). It would also become a 24-hour performance, *Un Jour Une Nuit* (2006/2010), during which the artist continuously typed onto the computer, the day, the month, the year, the hour, the minute, the second; the text displayed while being inscribed on the virtual screen. For Norman, writing, walking, tracing, covering, are experiences of an instant.

In the 2000s, while Norman used writing, books, libraries and literature as his main materials, undoing them, reorganizing them, submitting them to exogenous topographies and surfaces, to repetitive gestures that originate from drawing or painting, he expanded, by means of what Jean-Christophe Bailly calls "the material's emancipation", a free and iconoclastic artist's relationship both to writing and to books and the literature they hold. Such practice entails the shaping of "writing back from writing (1)":

Norman's generic gesture produces something scriptural and literary, situated in the vastness of potential plasticities, the form of writings and literatures' possible lives, where all genre, stylistic, authorial and spatial limits dissolve. Standing at the fertile crossroads of the Greek etymology of the verb "to write" – graphein –, located without distinction within, with and outside the book, Norman scriptural gesture opens the book and takes it out of the printed page, not in order to "copy" it elsewhere, but in order to "start again (3)", at the risk of endangering. For, from the (re)writing of Joyce's *Ulysses* upon urban asphalt to that of Proust's *Recherche* upon A4 paper pinned in a frontal hanging, or from the (re)writing of Borges's *Fictions* horizontally upon the ceiling of an exhibition venue to that of Hermann Broch's *Death of Virgil* upon a large painting-like canvas, Jean-Christophe Norman defies the writing body, as well as the writing surfaces and the spaces of their "place-taking", endangers books and their stories through these operations of a return to a undifferentiated manuscript, disintegrating the heritage and monumentality of 20th-century fictional epics. A writing that would turn back to itself, to the ambitious humility of the making, to the moment of its inscription, to its intrinsic

physics, to its corporeal materiality, to its native parietal experience and to its original opening, suspended to "horizons of awaiting" that would no longer just be the book's close. Norman's gestures is part of an "open", of an "unclosing", all the way into his task of covering in black ink and graphite covers and pages of novels (the *Covers*), all the way into these works of pictorial covering: his recent *Book scapes* series – book pages covered up by painted landscapes.

SCRIPTURAL CONTEMPORANEITY

In March of 2017, on the high wall of the central nave of MAC VAL, Jean-Christophe Norman created an ephemeral, down-to-earth, scriptural oeuvre, the (re)writing in black felt-tip pen of a personal text, published in 2016 under the title *Grand Mekong Hotel* (4). In that museum space, opposite what could be considered a drawn fresco, *Cover (Ulysse)* (2016-18) was positioned upon a pedestal, under glass. This confrontation of manuscript and print, of sentence and book, of the written line's expansion on the mural stage and of its burying within the shelter of books, was presented as a temporal summary of the anthropological history of writing. A plastic visualization exemplary of "an impressive experience in exhibited literature (5)"; of what one can also regard as a metaphorical image of the "black page" of accumulated literatures and a return of writing's parietal experience in contemporaneity. In epochal concurrence, Jean-Christophe Norman began working on writing and walking while a new generation of writers, from

Nathalie Quintane to Tanguy Viel, from Célia Houdart to Laurent Mauvignier, among others, started writing, searching for a vital surpassing of this black page and of a sentence saturated with past tenses, in which they refuse to see an end, but rather the "first step" of a "rebeginning of writing". A "pneumatic writing", enlivened by a "contemporary 'energia' that turns out to be a plastic force (6)": Jean-Christophe Norman traces this path of writing's contemporaneity, acknowledges its new physics, which mobilizes within one single gesture its births, its disappearances, its geographies, its temporalities, its potentialities, its breaths and blends and a living and furtive form directly within reality, always and once again begun. ■

Translation: Jessica Shapiro

(1) Johan Faerber, *Après la Littérature. Écrire le Contemporain*, PuF, 2018, p.195.

(2) Jean-Christophe Bailly, *L'Élargissement Du Poème*, Christian Bourgois, 2015, p.9.

(3) Georges Didi-Huberman, *Pour Commencer Encore*, Argol, 2019.

(4) Jean-Christophe Norman, *Grand Mekong Hotel*, De l'incidence, 2016.

(5) Lionel Ruffel, *Jean-Christophe Norman: Mundo Diffuso*, Zéro2, 2019, p.26.

(6) Johan Faerber, *Ibid.*, p.173.

Marjorie Micucci is an art critic and a poet. Her work focuses on contemporary practices that combine art, literature and poetry, as well as times and stagings of artistic writing. She is currently preparing her PhD research on Roni Horn and her relationship to the poetry of Emily Dickinson.



« Book scape (René Daumal) ». 2019.

Huile et encaustique sur papier. (Court. Galerie C, Neuchâtel)