

Skin et Meditation / Medication, de B. Neuenschwander et J. D'hoë.
Notes sur une installation audio-visuelle *in situ*

La vidéo est présentée en boucle, mais le spectateur est informé qu'elle « commence par la partie calme, avec les images des fenêtres ». L'installation vidéo occupe l'ancien dortoir des sœurs Augustines qui administrèrent l'hôpital Saint-Jean du XII^e au XIX^e siècle. À l'étage de cet hôpital médiéval désormais transformé en musée, on atteint le grenier de l'ancienne chapelle, longue pièce éclairée par un œil-de-bœuf à chaque extrémité. On accède au dortoir depuis le grenier, au plafond duquel sont suspendues – à l'horizontale, comme accrochées à un mur – sept toiles calligraphiées, série d'une longueur totale de trente mètres. Le dortoir est vide, que rythment seulement les piliers de bois soutenant la charpente : ces piliers parcourent la pièce dans toute sa longueur. En pénétrant dans le dortoir, on aperçoit trois surfaces de projection formées par des toiles tendues sur des châssis de bois. Elles forment une diagonale coupant obliquement le mur d'extrémité à la gauche de l'entrée et le mur long s'offrant au regard en face de l'entrée. L'un des piliers se situe juste à la jonction des deuxième et troisième écrans, environ un mètre devant eux. Il participe de l'installation : pour voir la vidéo sans que le pilier entre dans le champ de vision, il faudrait se placer de biais, tout contre l'écran, et puis des sièges sont disposés le long de l'autre mur long, celui dans lequel est pratiquée l'entrée. Le pilier qui oblitère une partie de l'image, avec sa matière, sa taille, sa nature tridimensionnelle, induit une perception de la perspective qui conduit l'œil à saisir l'image projetée dans son rapport avec le plafond, le sol et les structures de bois qui l'entourent. Lorsque la première séquence commence, le pilier, en contre-jour, est redoublé par les piliers visibles à l'image dans les trois plans. Ainsi, les trois écrans de l'installation vidéo et les sept calligraphies monumentales suspendues sous la charpente sont traversés par des éléments architecturaux de l'ancienne chapelle et du dortoir, les piliers et les poutres.

Vitesses et matières

Le calligraphe Brody Neuschwander « a élu atelier » durant six mois dans un lieu à l'histoire et à la géographie particulières¹ pour réaliser une installation *in situ* en deux parties : l'une, *Skin*, vidéographique (son, image, geste calligraphique filmé), réalisée en collaboration avec le compositeur belge Jeroen D'hoë ; l'autre, *Meditation / Medication*, calligraphique et de format monumental. Après avoir fait office de scriptorium contemporain, le dortoir a été filmé. Pour les besoins de la projection vidéo, les fenêtres sont calfeutrées ; ainsi plongée dans l'obscurité, la pièce est rappelée à son ancienne fonction de dortoir. La vidéo présente le mur d'extrémité situé à la droite de l'entrée, qui ne fait pas tout à fait face aux écrans : une série de petites fenêtres à coussièges, mais dont les volets sont ouverts. Sur chacun des trois écrans, un plan-séquence montre trois des fenêtres ; les cadrages divisent et recomposent le mur. Chaque plan-séquence, d'une durée de six minutes, a été filmé en *time lapse exposure* durant huit heures, à un moment différent du jour, si bien que les trois images accolées rendent visibles les changements aspectuels de ce mur sur une période de vingt-quatre heures. L'ordre des images est inversé, si bien que chaque plan fait (presque) face aux fenêtres dont il présente la captation.

La condensation temporelle de l'image rend visibles les variations lumineuses qui animent ce lieu dépouillé, grâce à un rapport précis entre vitesse, lumière et image. L'image est vide de toute forme vivante, mais elle palpite continuellement puisque la prise de vue à intervalles accentue chaque fluctuation, dont la plupart seraient imperceptibles sans le procédé de captation. Pour rendre visible le type de métamorphoses lumineuses qui animent le dortoir vide, il faut l'intervention médiatrice de la captation, qui crée une forme, qui produit un visible. Les éléments d'architecture filmés disparaissent ou apparaissent sous la trop forte ou trop faible luminosité, un rayon de lumière

1. Le Musée Memling-hôpital Saint-Jean est installé dans la chapelle d'un ancien hôpital médiéval, l'un des premiers d'Europe, intégré à une abbaye (le premier bâtiment fut construit vers 1150). Lieu de séjour autant que de passage, cet hôpital accueillait les pèlerins et les citoyens de Bruges, qu'ils aient besoin d'assistance, d'un refuge ou de soins. La charpente du grenier est la plus ancienne charpente monumentale en bois du Benelux, et l'une des plus anciennes de ce type conservée au monde. À l'origine situé aux portes de la ville, le bâtiment se trouve désormais au centre. Hans Memling a séjourné à l'hôpital Saint-Jean. Des six tableaux de Memling à présent exposés au musée, quatre ont été peints et offerts à la communauté pendant ce séjour.

puissant se réfracte jusqu'à éclaircir le dos d'un pilier qui se trouve dans l'ombre, les fenêtres et le paysage surexposés deviennent des rectangles blancs. L'image accélérée donne une sensation du temps dans le dortoir, à travers les variations des ondes lumineuses. Les métamorphoses ne sont pas cycliques, car les cadrages et la durée des plans-séquences fragmentent le lieu et le temps : aucun « moment » du mur ni aucun moment de la journée ne se répète.



Tandis qu'à l'image un processus d'accélération produit une forme inédite du lieu, au son, c'est le processus inverse – l'étirement – qui transforme la matière. En effet, la bande sonore de la première séquence, de ce prologue que les artistes baptisent du nom de méditation, est un passage d'une quarantaine de secondes qui a été ralenti pour durer six minutes (voir les fichiers audios ci-joints). L'étirement de l'enregistrement sonore produit une onde de texture « électrique », en vibration constante et en continuelle métamorphose. Dans ce son étiré, de nombreux éléments se transforment, tandis que d'autres conservent la mémoire de l'enregistrement. Les hauteurs, en particulier, sont conservées : on pourra reconnaître certaines notes chantées. Certaines articulations

phonétiques perdurent aussi, qui permettent de reconnaître des phonèmes (la transition entre les mots *your* et *skin*, par exemple). La texture du son, elle, se modifie. Un « fond » sonore régulier apparaît (le grain d'itération lui donne une continuité rythmique), dérangé de soubresauts : il est ponctué par le passage épisodique des cordes de la guitare qui animent l'onde autrement régulière. Par contre, il est moins facile de distinguer la guitare de la voix, l'étirement du son modifiant beaucoup les timbres, et la texture électrique les unifiant en leur donnant un grain semblable. Il est donc difficile d'attribuer précisément une source (voix ou guitare) à chaque son. Les notes déjà tenues par la chanteuse deviennent si longues que le chant ne s'apparente plus à une interprétation vocale et mélodique de mots. Parce que la manipulation de l'enregistrement altère les mots tout en gardant les hauteurs, c'est non seulement la source sonore qui clignote, mais aussi la source textuelle. Comme c'est souvent le cas dans la calligraphie contemporaine, il n'est plus possible de reconnaître les mots et de s'en remettre à la compréhension du texte.

À l'image comme au son, chaque forme se compose dans une durée nouvelle qui ne correspond pas au temps de l'interprétation ou de la captation. Les sons concrets de la musique, comme la guitare utilisée de façon percussive (tapée, grattée ou effleurée avec la paume, les doigts et les ongles), sont complètement transformés par le processus de ralentissement extrême. L'oreille ne perçoit pas une séquence de notes et de bruits émis par différentes sources, mais plutôt une vibration de l'onde sonore, de sa matière. À cause de l'étirement du son, les attaques et les finales s'évanouissent, et les notes se fondent lentement les unes dans les autres. Au début de la vidéo, le son naît dans un très lent crescendo, la vibration se diffuse et semble émaner de la lumière vacillante de l'image qui précède l'arrivée du son. La vibration sonore et la fluctuation lumineuse réagissent l'une à l'autre, et les ondes se répondent. Le glissement des sons les uns dans les autres (en particulier la voix et la guitare qui se relaient à la fin de la séquence « méditation ») s'accorde aux fluctuations de l'image : toute variation semblant provenir d'une même substance en transformation. Associés, l'image et le son produisent la sensation d'une durée rendue sensible par les matières densifiées (ondes lumineuse et vibrations sonores), c'est-à-dire d'une matière temporelle indissociable de l'espace dans lequel elle se déploie. C'est moins le défilement lumineux d'un jour, rendu visible, que la durée matérielle d'un espace traversé par une multitude d'événements, rendue sensible. Plutôt que le passage du temps, ce sont les métamorphoses temporelles d'un lieu que

cette composition audio-visuelle rend sensibles : une durée particulière du dortoir.

Les fluctuations visibles se propagent elles aussi dans l'espace du dortoir. Les écrans réfléchissent la luminosité de l'image et projettent sur le plancher des rectangles lumineux venant des fenêtres filmées. Les surfaces lumineuses projetées sur le sol sont zébrées par l'ombre des piliers dans l'image vidéo, mais aussi interrompues par l'ombre du pilier qui se trouve devant les écrans. Les contrastes de lumière et d'ombre connectent ainsi les différentes surfaces de la pièce. Des couleurs apparaissent et varient en fonction de la quantité de lumière et du moment de la journée. Les murs beiges prennent des teintes roses ou vertes, le bois du plancher des teintes bleutées, et ces couleurs se projettent aussi sur le sol du dortoir. Il arrive que les touches colorées lient les quatre surfaces (les trois écrans et le sol), bien que les trois images présentent des périodes différentes de la journée, donc des températures de couleur variées. Ainsi, quand l'écran de gauche présente le jour qui se lève, la pièce est complètement sombre ; par les fenêtres on aperçoit seulement quelques toits et la lumière très bleue. Simultanément, l'écran de droite présente un moment de la journée très lumineux. La ville disparaît derrière les fenêtres, surexposée, alors que la lumière fait briller le plancher du dortoir de reflets d'un bleu semblable à celui du ciel sur l'image de gauche. La lumière fait déjà circuler les couleurs entre l'intérieur et l'extérieur, entre la ville et le dortoir. Maintenant, sur l'écran central, une calligraphie s'inscrit en blanc sur un fond bleu-gris de teinte similaire (résultat de la conversion de l'image filmée en négatif). Le rapport entre la lumière et l'espace permet donc d'associer les plans de calligraphie et les images, le lieu actuel et sa forme audio-visuelle singulière, mais aussi les deux espaces que sont la ville de Bruges et l'hôpital Saint-Jean.

Le passage à partir duquel a été conçue la bande sonore de la « méditation » est un extrait d'une composition musicale de douze minutes. Dans cette composition musicale, la prise de son rend perceptible l'espace environnant : la tonalité de la pièce (*room tone*) et la présence des deux interprètes (les bruits de pas, les souffles). Le compositeur joue de la circulation des sons dans l'espace, du rapport entre le son et le lieu d'enregistrement. Mais l'étirement du son, tout en densifiant la matière sonore, réduit la perspective spatiale. On pourrait dire alors qu'un espace-densité se substitue à un espace-profondeur. L'espace sonore de la « méditation » donne la sensation d'une matière qui se tend à

l'excès mais qui, au lieu de s'aplanir, s'anime de reliefs. La condensation de la captation visuelle concentre l'énergie lumineuse, la tension de l'étirement du son remplit l'espace sonore. Ensemble, elles rendent sensible et presque palpable la densité temporelle d'un lieu, exprimant ses métamorphoses dans le temps, les formes et les rôles multiples dont il est traversé. La « méditation » faisant éprouver une durée, le Musée Memling-hôpital Saint-Jean se découvre comme concentration archéologique d'événements et d'affections.

De la matière à la surface

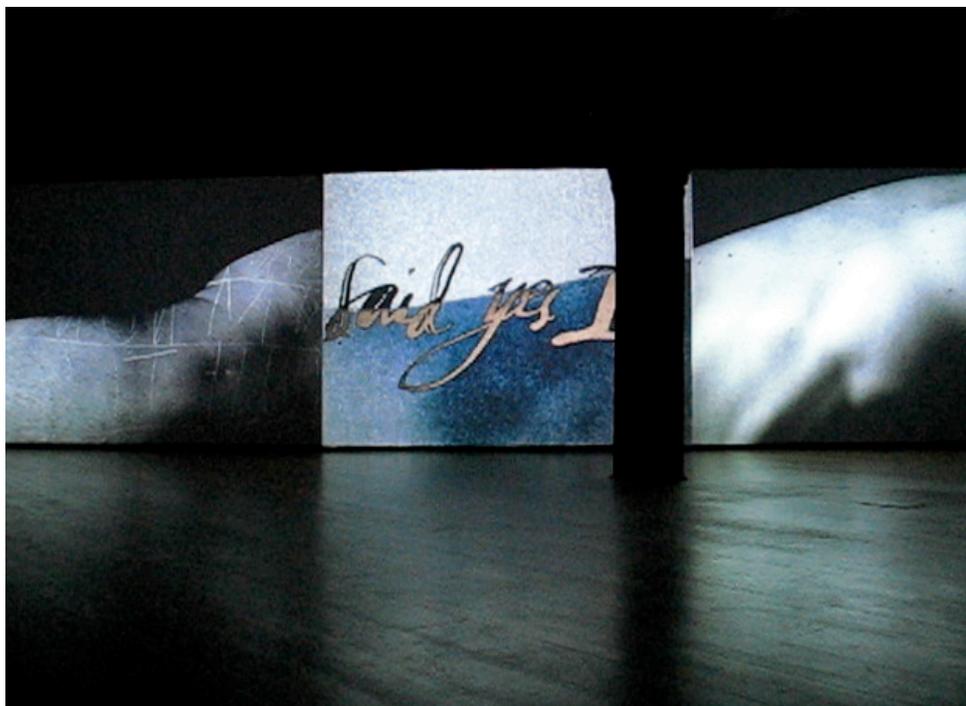
Le ralenti et l'accélééré provoquent la perte de relations identitaires directes ou uniques avec des sources – avec la voix, l'instrument ou le texte qui sont à la base des sons, avec la situation temporelle et lumineuse permettant de produire l'image. De plus, la technique de captation de la calligraphie en mouvement fait disparaître l'outil et la main, en filmant l'envers de la surface d'inscription translucide. Ce processus d'abstraction donne accès en retour aux interactions concrètes des matériaux : grain des textures, « poids » graphique des traits, frottements et vibrations des matières. C'est ce qui permet de rendre visible et audible un état singulier du lieu, plutôt que de reproduire des espaces visuels et sonores. Ce n'est pas que le lien de la forme à sa source soit rompu, mais la relation d'identité établie maintient les rapports de sens dans une certaine logique, différente de celle qui permet de composer cette nouvelle réalité du dortoir. Il s'agit « not so much to negate the source as to provide an autonomy to the event, favoring the act of forgetting to focus on what is otherwise invisible and impalpable » (Ross 2006, 96).

Une fois associées l'image condensée et la musique étirée, la matière électrique du son et la matière lumineuse de l'image entrent en tension. La texture concrète des ondulations acquiert une qualité « organique ». Les accords joués lentement deviennent une occurrence de notes très espacées, le « silence » est remplacé par la texture de fond, si bien que, dans les parties de la musique sans voix, l'espace semble peuplé de micro-bruissements. L'image et le son animent le lieu d'une vie organique mystérieuse que l'œil et l'oreille hallucinent. Le dortoir n'est pas l'enveloppe figée qui accueille l'œuvre *in situ* et le spectateur, il est un espace en vie, « a living organism » (Neuenschwander et D'hoë 2007). La vidéo du dortoir crée une sensation épidermique : dans ce lieu sombre, « ça frémit ». Singulièrement, l'espace-densité ancre les

perceptions dans l'ordre du microscopique et du contigu. On ne perçoit plus les contacts de la peau et de l'instrument, les variations de distance de la bouche au micro, etc., mais on ressent les vibrations. Les contacts des matières produisent un frémissement des surfaces. C'est ce qui se passe aussi à même la surface d'écriture, derrière laquelle passe l'ombre de la main, floue et à peine discernable, donnant l'impression qu'un voile sépare la calligraphie de ses sources ou que le support d'inscription flotte légèrement.

Dans l'installation vidéo, la première des surfaces d'inscription et d'interaction est la peau. Les tracés calligraphiques en mouvement se fondent sur les compositions créées par la surface des corps allongés de deux danseurs, toujours filmés en plans rapprochés. Presque aucun trait individuel n'est révélé par la caméra, l'éclairage ou le montage. Dans « un processus de fragmentation, d'abstraction et de désorganisation-réorganisation morphologiques continues » (Ross 1996, 109), la division des plans sur les trois écrans recompose un corps-surface singulier, tronqué, trop grand, aux proportions altérées, ni masculin ni féminin. Ailleurs, le montage numérique imprime des marques, des graphies sur ces surfaces : ce sont les inscriptions anguleuses et tranchantes grattées dans le plâtre des sculptures anthropomorphes de Neuenschwander. Ces entailles sont noircies, remplies à l'encre ; apposées en surimpression, elles écorchent la surface des peaux comme des scarifications. La vidéo fait de la peau une surface de réaction, de rencontre entre des éléments plastiques et graphiques. Pour unir l'histoire de l'hôpital Saint-Jean et le thème de l'exposition – ce thème, « La peau de la ville », était imposé –, Jeroen D'hoë et Brody Neuenschwander choisissent de convoquer la forme et la pratique du tatouage – « the first and most obvious reference to skin » (Neuenschwander et D'hoë 2007). À l'aide de textes sélectionnés parmi les tatouages typographiques présentés dans le livre d'Ina Saltz (*Body Type*, 2006), les deux artistes composent un libretto qui servira à chacun de source pour les créations réalisées séparément et réunies au moment du montage².

2. Le compositeur réarrange ensuite ce texte, fragmente et répète de nombreux vers. Le calligraphe l'augmente (d'autres vers tirés des poèmes d'origine, d'autres tatouages, ou de ses propres mots), et n'en calligraphie qu'une partie. Au final, le libretto établi à l'origine n'est nulle part visible ou audible sous cette forme exacte dans l'installation.



En tant qu'action psychologique, la méditation relève de la réflexion, de la pensée approfondie. Ina Saltz (Saltz 2012 ; Saltz 2007 ; Saltz 2006) insiste sur la place qu'occupe le tatouage de texte dans l'ensemble de cette pratique. Dans son enquête sur les tatouages typographiques, elle dresse une liste de fonctions des inscriptions tatouées, distinguant entre autres les *reminder tattoos* (le tatouage marque et remémore un événement ou un moment précis, ou rappelle une conduite à tenir), les *recovery tattoos* (le tatouage célèbre la fin d'une période difficile, une guérison ou concourt même directement à cette dernière) et les *bonding tattoos* (le tatouage est le symbole d'un événement ou d'un engagement entre deux ou plusieurs personnes) (Saltz 2010). En somme, les tatouages de texte, plus fréquemment et de façon plus marquée que les autres, ont une fonction *mémorielle*, *affective* ou *thérapeutique*. Mary Kosut remarque que la réflexion qui mène au choix et à la réalisation d'un tatouage est intrinsèquement liée à la conception qu'a le porteur de sa propre identité (Kosut

2000, 90). Le tatouage, lorsqu'il résulte d'un événement (marquant, traumatique, etc.), comme c'est souvent le cas pour les tatouages de texte, évoque le souvenir ou la promesse d'une expérience individuelle tout en créant un lien avec l'extérieur : « tattoo wearers may be seeking to make public memorial statements, in addition to creating personal reminders [...] » (Gentry et Alderman 2007, 188). Le tatouage de texte opère par conséquent un double mouvement : il intègre en l'inscrivant une idée qui a un sens et un rôle précis pour le porteur, en même temps qu'il la rend visible, la soumet au regard et à la réflexion d'autres individus. Le tatouage de texte tisserait donc une communication réflexive entre un événement ou une idée, le sujet et son identité, et l'extérieur (la communauté qui prend part à cet événement ou le regard du « spectateur » externe). La peau qui accueille l'inscription est la surface ou l'interface de cette réflexion, qui est engagée par le texte et son emplacement sur le corps, qui interpellent le témoin et questionnent sa propre interprétation. *Skin* rejoue ce tissage sensoriel à un deuxième niveau, car les textes employés par le calligraphe et le compositeur sont déjà marqués de la première interprétation que constitue l'appropriation des mots par les porteurs de tatouages. Ces derniers mettent en résonance le sens et la valeur du texte original (emprunté à la poésie, à la littérature, à des chansons) avec l'expérience et la conscience d'un événement individuel. Parmi les textes que les deux artistes ont empruntés à des tatouages, figurent un extrait de *Credences of Summer*, de Wallace Stevens, et les derniers mots du monologue intérieur de Molly Bloom, dans le *Ulysses* de James Joyce. Le rapport de sens se définit avant tout par le « port » du texte par le sujet tatoué ; ensuite seulement, et éventuellement, ce premier rapport sémiotique sera porté à la connaissance de l'autre. La surface cutanée est à la fois support d'écriture et espace qui articule ces rapports entre expérience, conscience et texte cité. La visibilité du tatouage de texte donne accès aux états de conscience personnels du sujet – « revealing intimate beliefs, life's challenges, and value systems » (Saltz 2012, 2) –, comme peut le faire le monologue intérieur, qui n'est pas prononcé et ne s'adresse pas à un interlocuteur. Le tatouage de texte peut être caché, voire « invisible » dans le cas de ceux réalisés à l'encre blanche, souvent utilisés pour des formules que le porteur ne destine qu'à lui-même, qu'il lui suffit d'intégrer. Il peut aussi être placé à un endroit à visibilité réduite, contrôlée, ou au contraire immédiatement exposé à la vue. Cette relation à « l'affichage » du « message » est directement liée à la fonction et au sens du tatouage pour le porteur. Mary Kosut nomme

cela « managing the gaze » (Kosut 2000, 85). L'emplacement du tatouage typographique rappelle que la surface cutanée est le support du texte, c'est-à-dire un espace indissociable de l'expérience perceptive et de la construction du sens.

Expérience du lieu : modèle de perception, modes de relation

En tant que pratique, la méditation peut relever d'une dimension mentale aussi bien que spirituelle. La supplique « I wish I would never hurt again » qui résonne dans l'espace vide du grenier est calligraphiée sur l'une des toiles les plus saisissantes de la série, graphiquement et sémantiquement, et la plus immédiatement lisible, avec ses contours nets comme découpés au pochoir. En transcrivant les tatouages dans la vidéo et sur les calligraphies monumentales, Neuenschwander fait passer ces textes du domaine individuel à un mode de présentation public, celui du musée ; et de l'échelle du corps à celle de l'architecture. Ces *statements* intimes et poignants, associés les uns aux autres par l'installation dans la charpente et par le montage vidéo, deviennent un parcours à travers une suite d'émotions « allant du désespoir à l'extase » (Neuenschwander et D'hoë 2007 – notre traduction). Tout en rappelant la tradition de la peinture de plafond, le calligraphe transforme les messages sous-cutanés en un programme peint, un parcours conceptuel. En agençant ces émotions individuelles empruntées aux tatouages, le calligraphe les réarticule de sorte qu'elles convoquent l'imaginaire du lieu. De vœux intimes, elles deviennent les expressions et les affections de la communauté de l'hôpital et de la ville de Bruges – communauté imaginée par le rapport de l'installation au lieu – offerts cette fois au regard du public. La dialectique du titre, *Meditation / Medication*, rappelle d'abord le caractère *in situ* de l'œuvre : l'atelier qui prend place dans le musée, lui-même installé dans l'ancienne chapelle d'un hôpital médiéval, lieu de soins mais avant tout d'assistance et de séjour, d'apaisement psychique autant que de guérison physiologique. L'agencement de souhaits et de formules à valeur parfois incantatoire évoque la nature spirituelle de la méditation, ce que réaffirme la scénographie qui oblige le spectateur à arpenter l'espace tête relevée, le regard tourné vers le plafond.



Ces mots, *meditation* et *medication*, sont tracés en grandes lettres capitales de style typographique (étroites et sans empattements, ressemblant au caractère Impact), noires sur fond blanc, sur la toile centrale de trois mètres sur sept mètres suspendue au plafond du grenier. Les deux mots sont composés « dos à

dos » et ne comportent ni ponctuation, ni signe de coordination, la composition établissant un réseau sémantique pluriel et plus complexe que les mots ou les signes ne le feraient. De ce fait, méditation et médication peuvent s’opposer, se compléter, se relancer, s’additionner, se qualifier mutuellement. Mais aussi, la mise en page sollicite le principe phonologique et binaire de construction de l’alphabet, la permutation (où le remplacement d’une lettre par une autre détermine le mot et son sens)³, pour laisser opérer l’indétermination et la contamination dans la composition et la facture visuelles. En effet, la taille démesurée ainsi que les sens d’écriture contraires, qui ralentissent le déchiffrement, puis le style et la facture identiques qui rapprochent les deux mots, contribuent à les confondre visuellement au premier coup d’œil. Les deux lettres qui les distinguent, le *C* et le *T* qui se touchent au centre, introduisent une différence de degré graphique et identitaire : *meditation* et *medication*, distingués par un glissement plutôt qu’opposés ou appelant un choix. D’ailleurs, chacun des textes de la composition monumentale aux directions de lecture multiples (le visiteur doit tourner plusieurs fois sur lui-même s’il veut lire les calligraphies) peut se présenter simultanément comme une affirmation ou comme une problématique.

Sur le plan spirituel, la méditation correspond à la phase qui prépare à la contemplation. « Traiter une action ordinaire dans une durée de la pousse des plantes permet d’en mettre à distance les paramètres mimétiques [...], au profit d’un temps de réflexion, de rêverie, d’introspection » (Parfait 2001, 124). Le travail des matières lumineuses et électriques ne reproduit pas l’image et la tonalité du lieu, mais produit une réalité sonore et visuelle singulière, une expérience perceptive particulière du grenier médiéval. Les sons, concrets mais indéterminés, peuplent à la fois le lieu⁴ et son image, rappelant qu’avant d’être un musée, c’était un lieu de vie. Déjà, en combinant deux formes étrangères à l’œil et à l’oreille, en problématisant l’identification des sources, l’installation

3. « La permutation – cette loi d’opposition terme à terme que l’on rencontre à l’origine de l’alphabet grec [...] – est constitutive du fonctionnement langagier. La contamination détermine quant à elle celui de la pensée visuelle (Christin 2001, 634).

4. Bien que diffusée dans le dortoir, la musique résonne souvent dans le grenier attenant, car le compositeur emploie une grande amplitude dynamique. Certains passages sonores accompagnent donc le visiteur dans son parcours lorsqu’il contemple les calligraphies au plafond du grenier.

fait voir et entendre le grenier autrement. En ouvrant un espace de réflexion entre deux réalités du lieu, en proposant des écarts à explorer, elle engage le spectateur dans des modes de liaison et de construction du sens. L'installation audio-visuelle met en place un espace perceptif où le dortoir se crée et se définit peu à peu, en évitant les analogies strictes et les correspondances exclusives : « without ever allowing the visual and the audio aspects to be in a “one-on-one” relationship » (Neuenschwander et D'hoë 2007). Ce « nouveau grenier » condense la mémoire des états passés, actuels et potentiels de l'endroit. Il n'y parvient pas en signalant l'absence ou la disparition des événements passés, mais à travers la mise en tension des flux en vibration, qui place en résonance les deux réalités du lieu (l'espace dans lequel se trouve le spectateur et l'espace audio-visuel), mais également ce lieu et son propre espace d'accueil – la ville de Bruges. Dans la musique de Jeroen D'hoë, la répétition fréquente des vers « let your mask slip » et « and yes I said yes I will I said » convoque l'idée de méditation en évoquant la forme du mantra, formule méditative basée sur la vibration sonore pour l'effet physique et l'état de conscience qu'elle provoque. La première séquence de la vidéo projette la mise en tension des forces ondulatoires dans l'ancienne chapelle. Ce long prologue établit une situation qui concentre la perception vers les phénomènes de réaction, d'interférence : les matières qui interagissent, la nouvelle image sonore du dortoir qui affecte l'espace physique tridimensionnel. À leur tour, ces phénomènes activent des dimensions mémorielles, non pas à travers l'absence ou la disparition, mais à travers la coprésence et l'accumulation.

La « méditation » initiale plonge le spectateur dans une expérience du lieu qui sert de préambule à la suite de la vidéo et aux interactions de la musique, de la voix, de l'image et de la calligraphie en mouvement. C'est l'expérience subjective sensible et perceptive qui, dans *Skin*, lance la réflexion et engage les relations sémiotiques. L'une des caractéristiques de la méditation est de permettre d'accéder à un état de conscience modifié. L'« état de conscience modifié » s'oppose à l'« état de conscience vigile », où la mémoire intègre et organise les expériences immédiates et passées de manière cohérente, « dans une perspective temporelle » (Doron et Parot 1998, 149). La séquence « méditative » de l'installation vidéo crée une situation perceptive où chaque nouvel élément vient produire et définir l'expérience de l'espace. Elle ne permet pas de recomposer l'histoire passée de la ville et de l'hôpital selon la chronologie du souvenir ; elle laisse l'imaginaire constituer et réunir différentes

formes du lieu, les agencer librement. La mise en tension des matières vibrantes, tout comme la tension du rapport entre méditation et médication, produit des différences qu'il n'est pas possible de résoudre en identifiant, en mesurant et en organisant des termes. Les sources manquent, les fenêtres et leur image ne sont pas le reflet l'une de l'autre, et si des éléments sonores et calligraphiques partagent des qualités, ils ne s'égalisent pas (le bruit des pas de la chanteuse qui s'éloigne du micro et la série de points sur le *i* qui trace une ligne pointillée ne sont pas exactement synchronisés, la voix et l'écriture n'interprètent jamais le même mot simultanément, et nulle part les mêmes phrases). L'œuvre évite une logique binaire où les éléments se composeraient en réagissant chaque fois à un « déjà-là » et à un « déjà-formé » du sens pour se résoudre dans des relations comme « l'identité, l'opposition, l'analogie et la ressemblance » (Cardinal 1998, 97). Elle cherche d'avance à éviter une logique de l'illustration puisque le compositeur ne compose pas à partir des images et des calligraphies préexistantes, mais séparément et simultanément au tournage et à la création calligraphique. C'est une logique qui explore les relations entre musique, image et écriture que les auteurs élisent en mode de travail.

D'hoë et Neuenschwander ont voulu travailler la musique « liberated from possible visual implications or limitations », « rather than establish a direct interaction, a clear complementarity, reciprocal reinforcement » (Neuenschwander et D'hoë 2007), afin de laisser les formes créées par la musique, la calligraphie et l'image composer des relations sémiotiques plurielles. Si le texte du libretto est la matière initiale de la création, qui dirige l'exploration des matériaux – voix, musique, image, écriture, cette matière initiale est rapidement retransformée, réinvestie en expérimentations qui vont aboutir en une composition musicale, des séquences vidéo et des séquences d'inscription calligraphique. Intégrer l'imprévisible – « a work process, which [...] generated [...] dynamic (also through the risk of possibly not finding the right visual or audio partner ») (Neuenschwander et D'hoë 2007) – au processus créatif est plus qu'une règle du jeu pour le compositeur et le calligraphe. C'est le refus d'une forme expressive partiellement orientée d'avance, au profit de formes et de sens à découvrir. Dans le mode de recherche et de création qu'élisent les deux artistes, l'interaction de la voix, de la musique, des bruits, de la calligraphie et de l'image commence toujours par une exploration de chacune des matières. C'est donc aussi une logique indissociable d'une confiance dans les propriétés sémantiques et expressives des matériaux.

Décrivant sa posture vis-à-vis de toute œuvre d'art, Brody Neuschwander affirme que « the *structure of the atelier* and the *properties of the materials* are as important to him as the social context of [the work of art's] creation » (Neuschwander 2011 – nos italiques).

Karine Bouchy
Janvier 2013

- Cardinal, Serge. 1998. « Médiation ou modulation sonore? » *Cinémas* vol. 9, n° 1, p. 95-115.
- Christin, Anne-Marie. 2001. « De l'espace iconique à l'écriture ». *L'Anthropologie*, n° 105, p. 627-636.
- Doron, Roland, et Françoise Parot. 1998. *Dictionnaire de psychologie*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Gentry, Glenn W., et Derek H. Alderman. 2007. « Trauma written in flesh: tattoos as memorials and stories ». In *Narrating the Storm: Sociological Stories of Hurricane Katrina*. Danielle Antoinette Hidalgo et Kristen Barber (éd.), p. 184-197. Cambridge : Cambridge Scholars Publishing.
- Kosut, Mary. 2000. « Tattoo Narratives: The intersection of the body, self-identity and society ». *Visual Sociology*, vol. 15, n° 1, p. 79-100.
- Neuenschwander, Brody. 2011. « Biography ». *Brody Neuenschwander Art*. <En ligne>. <http://www.brodyneuenschwander.com/biography.php>. Page consultée le 9 avril 2006.
- Neuenschwander, Brody, et Jeroen D'hoë. 2007. « Skin ». *Brody Neuenschwander Art*. <En ligne>. www.brodyneuenschwander.com/skin.php. Page consultée le 2 novembre 2007.
- Parfait, Françoise. 2001. *Video, un art contemporain*. Paris : Éditions du Regard.
- Ross, Christine. 1996. *Images de surface : l'art vidéo reconsidéré*. Montréal : Artexes.
- . 2006. « The Temporalities of Video: Extendedness Revisited ». *Art Journal*, vol. 65, n° 3, p. 82-99.
- Saltz, Ina. 2006. *Body Type: Intimate Messages Etched in Flesh*. New York : Abrams Image.
- . 2007. « Body Type. An exploration of “intimate messages etched in flesh” ». *Inked*, Automne, p. 68-73.
- . 2010. *Body Type 2: More Typographic Tattoos*. New York : Harry N. Abrams.
- . 2012. « The Story of Body Type ». In *À paraître*, non paginé. New York. <En ligne>. <http://www.bodytypebook.com/about/TheStoryofBodyType.pdf>.