

# Garder le silence. Milan Grygar

Florent Fajole

Concevons, hors de toute histoire, une double origine de la peinture. La première serait l'écriture, le tracé des signes futurs, l'exercice de la pointe (du pinceau, de la mine, du poinçon, de ce qui creuse et strie — même si c'est sous l'artifice d'une ligne déposée par la couleur). Le seconde serait la cuisine, c'est-à-dire toute pratique qui vise à transformer la matière selon l'échelle complète de ses circonstances, par des opérations multiples telles que l'attendrissement, l'épaississement, la fluidification, la granulation, la lubrification, produisant ce qu'on appelle en gastronomie le nappé, le lié, le velouté, le crémeux, le croquant, etc. Freud oppose ainsi la sculpture -via di levare- à la peinture -via di porre ; mais c'est dans la peinture même que l'opposition se dessine : celle de l'incision (du « trait ») et de l'onction (de la « nappe »).

Ces deux origines seraient liées aux deux gestes de la main, qui tantôt gratte, tantôt lisse, tantôt creuse, tantôt défripe ; en un mot, au doigt et à la paume, à l'ongle et au mont de Vénus. Cette main double se partagerait tout l'empire de la peinture, parce que la main est la vérité de la peinture, non l'œil (la « représentation », ou la figuration, ou la copie, ne serait à tout prendre qu'un accident dérivé et incorporé, un alibi, un transparent mis sur le réseau des traces et des nappes, une ombre portée, un mirage essentiel). Une autre histoire de la peinture est possible, qui n'est pas celle des œuvres et des artistes, mais celle des outils et des matières ; pendant longtemps, très longtemps, l'artiste, chez nous, n'a reçu aucune individualité de son outil.

Roland Barthes, « Réquichot et son corps » (1973), in *Œuvres complètes, IV, Editions du Seuil, Paris, 2002, pp. 381-382.*

El misterio de los enlaces y el secreto de las pausas

José Lezama Lima, « Prosa de circunstancia para Mallarmé », in *Analecta del reloj, La Habana, Ed. Orígenes, 1953, p. 265.*

## 1. Creuser, habiter.

En 1965, Milan Grygar constate que les outils habituels du peintre, et d'une façon plus générale l'univers immédiat de son atelier, n'interviennent pas de façon active dans la réalisation de l'œuvre produite. L'artiste tchèque décide alors de les employer, avec l'impulsion donnée par la main humaine, comme matériaux capables de creuser et de produire des formes visuelles, puis sonores autonomes et inédites ; ce qui suppose une certaine marge de manœuvre laissée à des objets ou à leurs fragments choisis pour leur motricité et leurs qualités rythmiques. Beaucoup sont des jouets mécaniques et/ou réfèrent à la mesure du temps.

Délaissant la peinture pour mieux en retrouver l'origine supposée par Roland Barthes, Milan Grygar aboutit à la création de *dessins acoustiques* et de *partitions visuelles\** dont les deux aspects, visuel et sonore, *inscrits ensemble dans le processus de l'œuvre* (Alexandre Bro-niarski), conservent une réelle autonomie de perception.

Puis la scénographie personnelle devient publique. L'une des actions de 1969 (reproduite à plusieurs reprises par la suite) creuse les traces laissées sur le papier. Creuser comme pour recueillir la cicatrice élémentaire de l'écriture au-delà de toute empreinte. Le trou béant est ainsi une profession de foi totale et plus radicale encore dans les possibilités de la peinture.

---

\* Sur les rapports entre œuvres visuelles et sonores en général, et sur les dessins acoustiques et les partitions visuelles de Milan Grygar en particulier, cf. Jean-Yves Bosseur, *Le sonore et le visuel. Intersections musique / arts plastiques aujourd'hui, Dis Voir, Paris, [1992] 2006, ISBN : 2-906-571-23-7. Version anglaise disponible chez le même éditeur.*

Non seulement les objets du peintre ont recouvert toute leur individualité, mais la photographie permet de convertir les objets résiduels, ceux qui –maintenus dans un rôle passif– ne sont là en théorie que pour servir de support ou d'alibi. Après la saillie, au cœur d'un périmètre que l'on peut élargir, reste la prégnance du creux et le silence à peine habité par un objet (une chaise, une bouteille d'encre, une toile, etc.) qui, au même titre que le *quotidien* sur d'autres prises, nous rappelle à quel monde nous appartenons.

C'est une façon de *garder* le silence tandis que l'artiste tient le registre du son et de l'image. Et de manière plus marquante encore dans la première action évoquée. Le silence a ici une couleur de prédilection immensément blanche. Il s'écrit sans un mot et laisse des traces que l'on n'attendait pas. Quoi de plus saisissant en effet que d'associer la chaise sur laquelle était assis l'artiste à la conservation du silence produit par le creusement le plus abouti de la peinture ? Quand on est allé très loin, que l'on s'est positionné au-delà et qu'en définitive on en revient toujours au point de départ. Seule une chaise en révèle désormais le processus.

« Garder un silence de mort » pour paraphraser Gilbert-Lecomte, c'est déjà, en de pareilles circonstances, créer l'œuvre d'où l'on se trouve. C'est la reprendre à son compte pour la créer une seconde fois en s'asseyant. De là où Milan Grygar s'est trouvé assis et de là où se situe le public, de l'autre côté du creusé, et où je suis assis à cet instant précis, il existe en effet bien des manières de *garder le silence* qui ne s'excluent pas et parfois se combinent : en *gardant de vue*, par la perception et la photographie, ou encore en *touchant du doigt*, par la transmission et le déplacement.

## 2. Lire, toucher.

L'une des nombreuses partitions que Milan Grygar a créées consiste en un cahier de plusieurs dizaines de pages de portées comportant le déplacement de ses empreintes digitales inscrites à l'encre noire. Cette partition a fait l'objet d'interprétations publiques et la

photographie que nous reproduisons a été prise dans l'atelier de l'artiste lors des premiers essais.

Il n'est pas difficile d'imaginer ce qui se dégage de cette œuvre visuelle dont le prolongement est sonore. Le lecteur découvre le plaisir du texte qu'il a devant les yeux et qu'il aborde *du bout des doigts* pour mieux s'en imprégner. Ce geste marque déjà en creux l'extension de l'œuvre par le toucher en un espace et un temps transitoires sans délimitation précise. Il s'agit en somme d'un geste musical latent dont la durée est variable. Interpréter la partition sans pour l'instant se poser sur le moindre objet, à l'instar de la photographie qui prive l'être humain d'une relation sensible directe à la matière. Si le temps creuse et nous plonge dans un espace qui n'a pas besoin d'être limité, il s'agit plutôt en définitive de napper les surfaces et d'en faire émerger les sensations jusqu'à perdre, pourquoi pas, le contact originel avec le *réfèrent* sonore. La conséquence presque inattendue serait de *perdre le son de vue* car nous avons tout le loisir d'éprouver d'autres sensations. Tout reste possible, y compris de creuser et de *garder le silence* une fois encore.

## 3. Photographier.

Dans l'œuvre de Milan Grygar, les photographies documentent le silence et son périmètre, la part maudite dont on a si peu fait cas jusqu'à présent. On a insisté, à juste titre, et comment pourrait-il en être autrement, sur la génération du son à partir de la création d'une œuvre plastique et visuelle. Nous pouvons tout autant sonder les qualités du silence que ces images impriment en chacun de nous.

S'il est vrai que les photographies parlent en gardant le silence, elles font parfois d'avantage. Photographier l'œuvre pendant et après son accomplissement, c'est donner à voir le trait qui creuse et la nature du creusé qui s'en suit. C'est par exemple ici accorder une voix au silence, à ses volumes et à ses reliefs, à son espace et à sa durée.

## 4. Une autre histoire de la peinture est bel et bien possible...

# Keeping the silence.

## Milan Grygar

### 1. To dig, to dwell

In 1965, Milan Grygar notes that the common tools of the painter, and in a general sense the immediate universe of the painter's studio, do not actively participate in the realization of the production of art. The Czech artist then decides to use them, from the impulse of the human hand, as materials able to *dig* and produce visual forms, then become unedited and autonomous sound; he proposes a maneuverable space between the objects or their fragments chosen for their mechanical and rhythmic qualities. Many are mechanical toys and/or objects that refer to the measurement of time.

Forsaking the usual act of painting for a better method to find its origin, as proposed by Roland Barthes, Milan Grygar arrives at the creation of *acoustic drawings* and *visual scores*\*; where two aspects, visual and sound, *register together in the work process* (Alexandre Broniarski), preserving the real autonomy of perception.

Then this personal scenography becomes public. One of the actions in 1969 (reproduced on several later occasions) digs the traces left on the paper. Digging as though collecting the elementary scar of writing beyond all print. The open hole that appears becomes once again a complete and radical profession of faith in the possibilities of painting.

---

\* For writing on visual and sound works in general, and the acoustic drawing and visual scores of Milan Grygar in particular, see Jean-Yves Bosseur, *Sound and the visual arts: Intersections between music and plastic arts today, Dis Voir, Paris (2000)*.

Not only did the painter's objects recover their individuality, but the photography makes it possible to convert the residual object, things which—kept in a passive role—are in theory only present as support or alibi. After the bulge, in the heart of the enlarging space, the remaining pregnant hole and its silence is barely inhabited by some remaining object (a chair, a bottle of ink, a piece of fabric, etc.) which, along with the objects of *the everyday* in other settings, remind us in which world we belong.

It is a way of *keeping* the silence as the artist holds on to the register of sound and image. And in an even more striking way, it is evoked in the first actions. Silence here is the color of an immensely white predilection. It is written without words and leaves traces one cannot wait for. What power affects the association of the chair on which the artist sat with the conservation of silence produced by the successful act of digging a painting? Having gone very far, that far off position ultimately returns to the starting point. From now on, only a chair reveals the process.

“To keep a deathly hush” to paraphrase Gilbert-Lecomte, is already, in similar circumstances, to create a work from where one finds oneself. It is to repose the work and, sitting there, create it for a second time. From where Milan Grygar had been sitting, and from where the public viewed him, on the other side of the digging, and where I sit at this precise moment, indeed there exists many ways of *keeping the silence*, none excluded and often combined: *kept in view*, by perception and photography, or once again through the *touching of a finger*, by transmission and displacement.

### 2. To read, to touch

One of the numerous scores created by Milan Grygar consists of a notebook of dozens of printed staves on which he marks his fingerprints recorded as black ink. The score was the subject of a public performance and the photography reproduced here was taken in the artist's studio at the time of the first tests.

It is not difficult to imagine what is released

from this visual work, whose extension is sound. The reader discovers the pleasure of the text in front of his eyes and can be approached with the *ends of the fingers* to bring it to life. The epic already marks the emptiness extending from the work by touching, without precise limits, a transitory space and time. It is acted out as a latent musical gesture with variable duration. The score can be interpreted without a movement imposed on any other object, like a photography that deprives a human being of any direct sensual relation to the matter it records. If time digs and plunges us into a space that does not require a limit, ultimately it acts on a coated surface and makes feelings emerge until, why not, we lose our original contact with the thing to which the sounds *refers*. The almost unexpected consequence would be to *lose the sound of sight* because we have so much time to test other sensations. Everything remains possible, including the digging and *keeping the silence* once again.

### **3. To photograph**

In the work of Milan Grygar, photographs document silence and its perimeter, the cursed part of which did little until now. We can rightly insist – and how could we do otherwise – on the generation of the sound begun from creating a plastic and visual work. We can as much probe qualities of silence which these images imprint on each of us.

If it is true that the photographs speak by keeping the silence, sometimes they make something more. To photograph the work during and after its achievement is to permit us to see the nature of the digging and the nature of the result which follows. For example, here it grants a voice to silence, its volume and its relief, its space and its duration.

### **4. Another history of the painting is possible, well and good...**

*(English translation by Paul Kahn & Dominique Negel)*