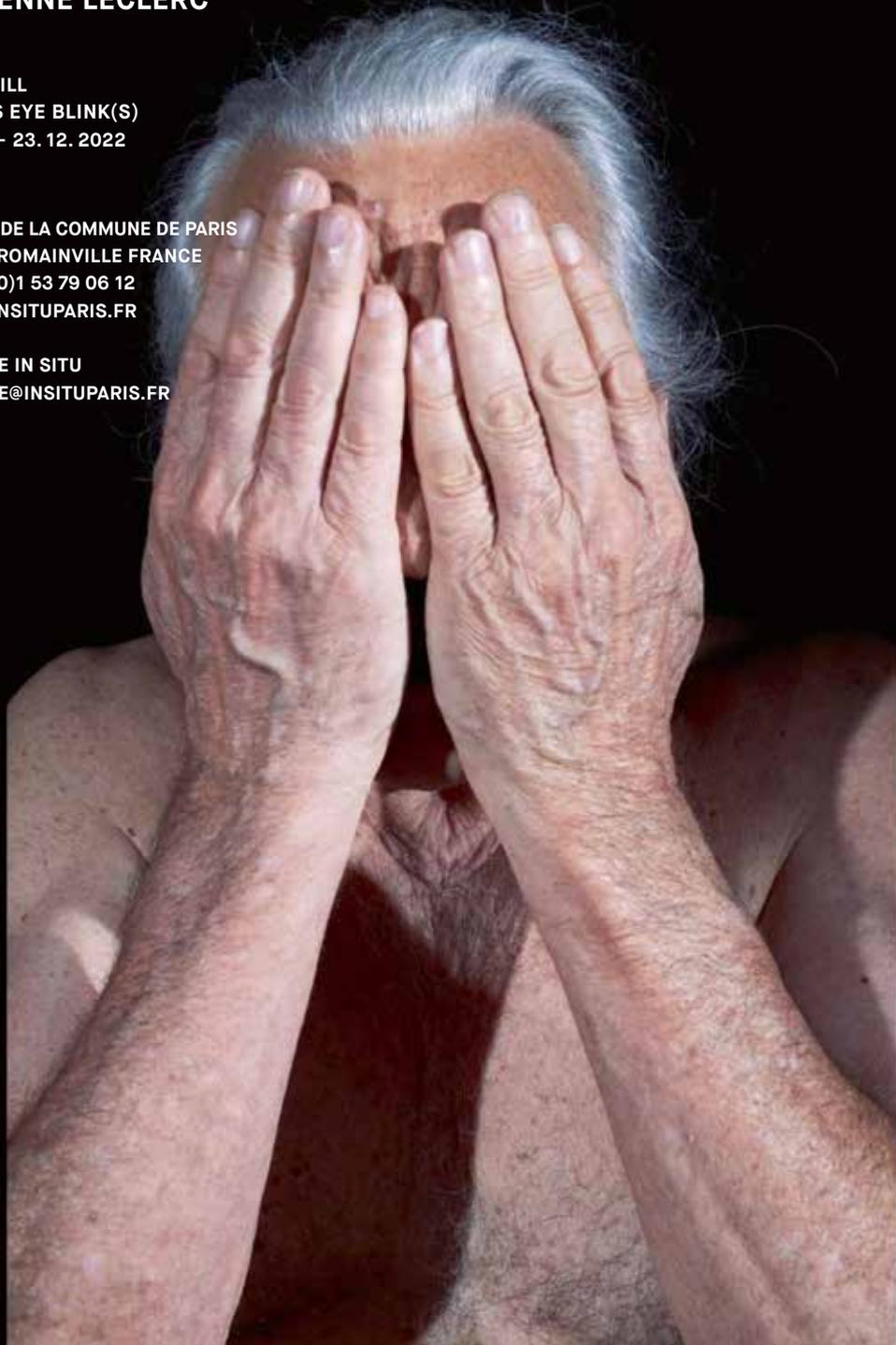


■
IN SITU
FABIENNE LECLERC
■

GARY HILL
MIND'S EYE BLINK(S)
06.11 — 23.12.2022
■

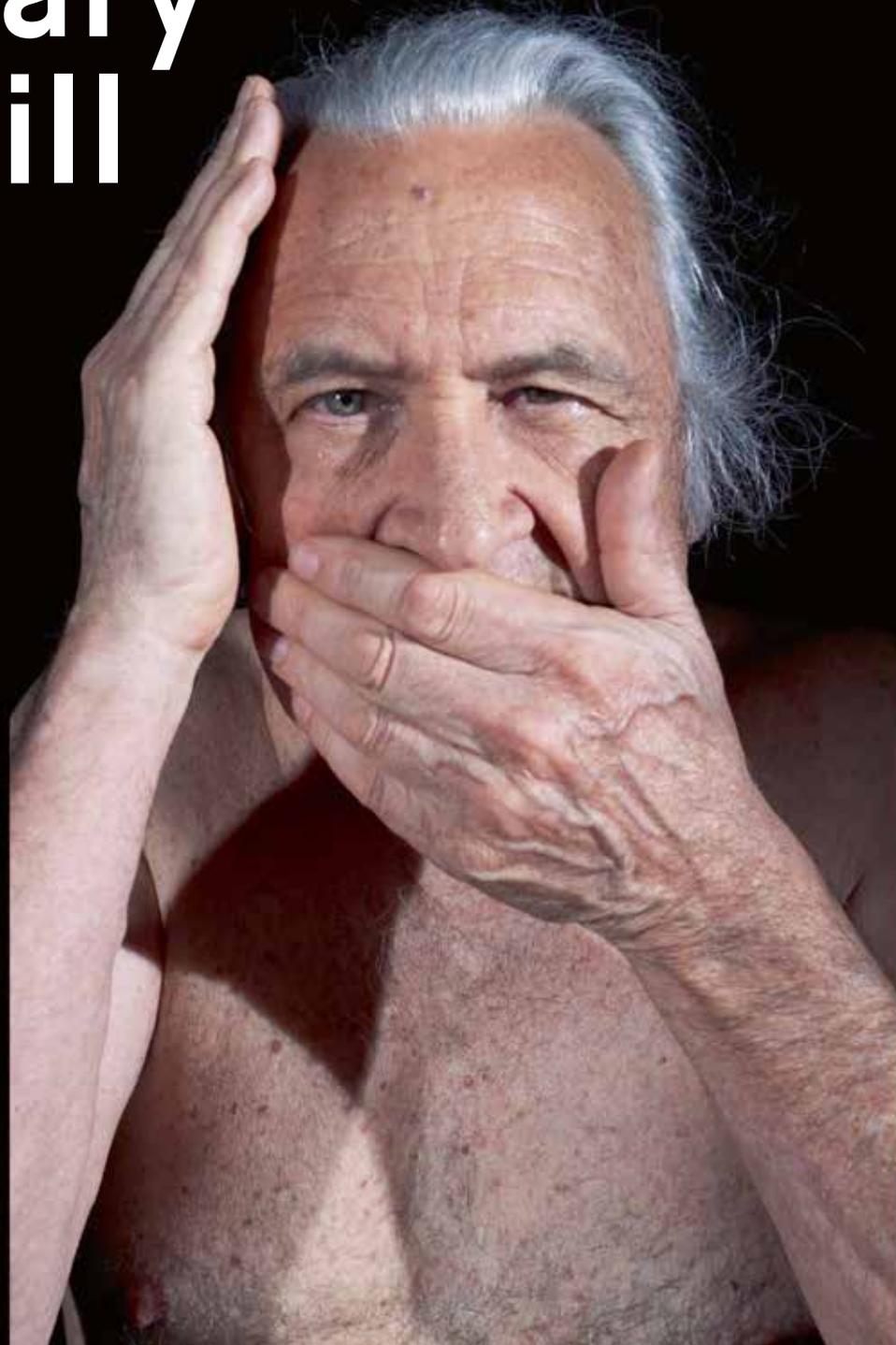
43 RUE DE LA COMMUNE DE PARIS
93230 ROMAINVILLE FRANCE
T +33 (0)1 53 79 06 12
WWW.INSITUPARIS.FR
■

GALERIE IN SITU
GALERIE@INSITUPARIS.FR
■



Gary Hill

MIND'S EYE BLINK(S)



MIND'S EYE BLINK(S)





Hmmm
Hmmm
Come on
You come on
Are you coming on?
What you see is what you get
What you get has already been taken
You're breaking up
Someone's poking around
Fishing for compromises
The possibilities
The buck stops here
Let's get started
After you
I have my walking papers
Talking points please
Talking pictures
A dime a dozen
no more distractions
Get to the point
Wash, rinse, repeat
Wash, rinse, repeat
Do I hear an echo?
After me
What just happened?
Causality
Without probable cause
It's come and gone
This time
Not possible

Is there a problem?
The impossible is not always possible.
What you see is what you get is
impossible
The possibility of the impossible
Fact check
fuck that
Raze the walls
Raze the white flag
Raise or Raze
Same difference
Wash, rinse repeat
What's it going to be
What's it going to be
The impossible happens
The impossible has happened
It's the possible we have problems with
Algorithms predict outcomes
How come?
Algorithms find you out
How far out?
Impossibilities are suspect
Pronouns are suspects
Got your PGP straight?
Come on
Come on
Stop the double talk
Double or nothing
Up the ante
I'm out

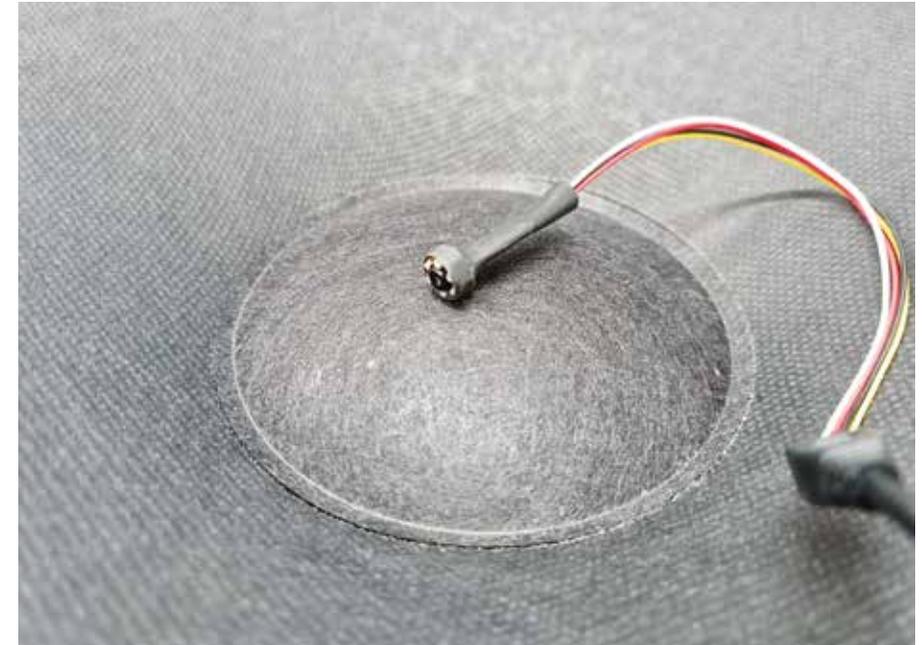
Language Pit, 2016-2022

Deux haut-parleurs, amplificateurs, 2 écrans HD, deux micro-caméras, lecteur multimédia
89 x 104 x 44,5 cm

Not possible
Check the body cam
Body cams galore
Unthinkable possibilities
Unthinkable possibilities
Redact that
Think positive
With a negative charge
What a crock
Come on
Come on
Come on
Only the facts please
In point of fact
Can you point it out?
Improbable but not impossible
It can't happen
its prerecorded
So, what
forget particulars
The devil's details
Its happening at the border
who's the recorder
Is someone taping this
I've got this
I'm speaking
and have spoken
Just above the dotted line
Cut here

Move the Goal posts
The probabilities of uncertainties
What's your cost analysis?
Has this ever happened before?
Time to go downtown
Before we bubble
a compromised quagmire
Pockets of resistance
Drain the swamps
Lance the boils
inoculate anything that moves
What difference does it make?
Ze can come
Ve can come
You can come
They can come
Heir can come
Come one, come some, come all
Welcome
What's it going to be?
Heroes or zeros
Nuns or ones
All is well that ends well
Who gets the kick?
Who gets the kick?
Who gets the kick and who jumps ship?
Pull the rug, pull the plug

Language Pit, 2016-2021





THEY
THEY

HE
HE

THEY
THEY

SHE
SHE

THEY
THEY



HE/THEY [XOR], 2022
Engender Project
PVC
18 x 62,5 x 18 cm



SHE/HE [XOR], 2022
Engender Project
PVC
17 x 44 x 17 cm



ELLE/IL [ELLE - IL], 2022
Engender Project
PVC
18 x 55 x 18 cm



SHE/THEY HE/THEY [OR], 2022
Engender Project
Aquarelle sur papier
70 x 100 cm (72 x 102 x 2,5 cm encadré)



Vue d'exposition, 2022



Vue d'exposition, 2022



SHE/HE [liminal gate 4], 2022
Engender Project
Sérigraphie couleur
70 x 100 cm (72 x 102 x 2,5 encadré)



SHE/HE [liminal gate 1], 2022
Engender Project
Sérigraphie couleur
70 x 100 cm (72 x 102 x 2,5 encadré)

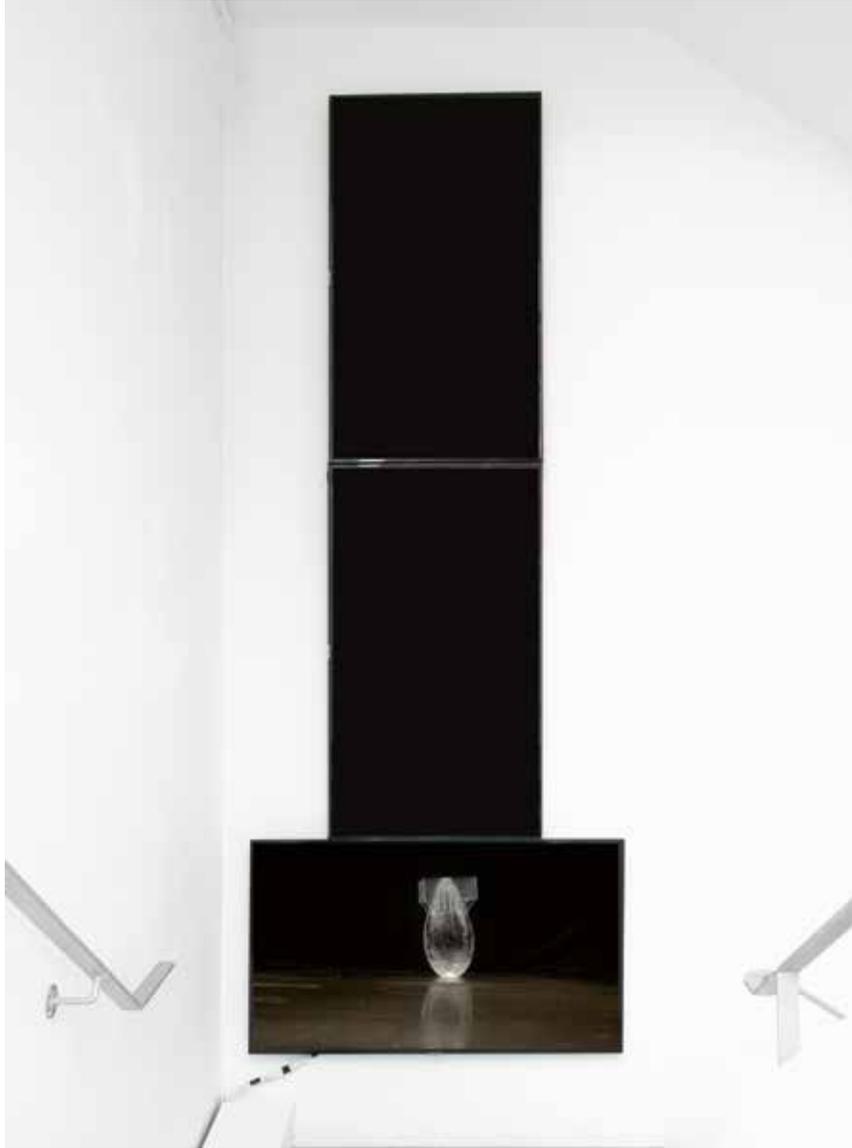


SHE/HE [liminal gate 3], 2022
Engender Project
Sérigraphie couleur
70 x 100 cm (72 x 102 x 2,5 encadré)

SHE/HE [liminal gate 2], 2022
Engender Project
Sérigraphie couleur
70 x 70 x 100 cm (72 x 102 x 2,5 encadré)



Klein Bottle with the Image of Its Own Making [after Robert Morris], 2014
Verre soufflé, vidéoprojecteur, lecteur multimédia et carte SD avec fichier multimédia, piédestal
135 x 48 x 48 cm



Pacifier, 2014
3 écrans identiques [70 pouces de diagonale], 3 fichiers multimédia [1360 x 768],
3 micro-ordinateurs synchronisés



Place Holder, 2019
Vidéo HD, 4 enceintes audio, écran 4K [format 16:9, dimensions variables],
micro-ordinateur, interface audio multicanal et fichier vidéo

one less one
un-less
lossless
one loss, one less
the lessons of one
lost æon none
nonetheless
no one knows
one from one
an "n" number of ones
change the words
zero from none
stop
one stops
stop gap
every breath
stopped out
one breathes
it's always the same
zero sum game
points
vanishing
one at a time
the arrows fly
Eros dies
a rose enfolds
zeroing in
every other round
turns inside out
my hand is backwards
you're in the wrong position
it's always the same
difference
one, zero
next to next
the next ex



exists
exactly
as if ex could occlude "act"
ex acts like ex
exes' exit
one ext out
of existence
stop
one stops
breathe
one breath
stop gap
it's always the same
difference
between points
one wanders
end to end
begin to begin
change the words
around arrows
crossing zero
one wonders (the won-der of one)
no-won-der
let the brain breathe
your hand is backwards
I'm in the wrong words
turn-a-round
zero on its head
the inside part
he can see her own face
disappear
one of the ones is not here

Exacting Light/None of the Above, 2021-2022
Poème



JACINTO LAGEIRA

Mots en bouteille de mots

Les œuvres de Gary Hill réunies ici composent plus des ramifications des problématiques passées ou récentes qu'un ensemble clôt sur lui-même, achevé en soi, mû par un fil directeur aisément repérable. Cette précaution n'est pas seulement rhétorique, car l'on pourra être surpris par des œuvres apparemment hétérogènes, mais qui, à bien y regarder et écouter, s'inscrivent en les prolongeant dans les étonnantes trouvailles plastiques que l'artiste présente régulièrement. Le titre donné à l'exposition, *Mind's Eye Blink(s)*, que l'on pourrait traduire par « Clignement(s) de l'œil de l'esprit », peut cependant livrer une possible explication située entre le métaphorique – l'esprit semble s'ouvrir et se fermer à ce qui l'entoure – et la réalité de son activité, dans la mesure où il passe par plusieurs moments d'oublis et remémorations, de forte attention et d'absences, faisant que l'esprit oblitère ou capte très précisément certains faits, gestes, mots, concepts.

Au sens propre, une grande partie des œuvres de Gary Hill travaille sur et avec ces différentes conceptions mais en produisant des formes, des configurations, des images mentales comme physiques, par l'entremise d'objets plastiques qui matérialisent pour leur créateur autant que pour leur récepteur la récursivité ou réflexivité spécifique à ce très ancien problème philosophique qui est la relation du corps et de l'esprit. Pour s'y consacrer philosophes et artistes n'ont pas d'autre choix que de recourir à leur corps et à leur esprit qui sont simultanément le sujet et l'objet de leur *réflexion*, d'un retour de la pensée sur le corps et du corps sur la pensée. À cette différence que les œuvres d'art sont en mesure de représenter, de donner littéralement figure et forme au vécu, au ressenti, à la signification de nos existences, et ainsi d'externaliser notre monde intérieur aussi bien imaginaire que des plus concret. Parmi les

None of the Above, 2021-2022

Projecteur 4k, lecteur multimédia 4k, 2 enceintes

innombrables œuvres de l'artiste qui traitent de ces questions, on peut penser à l'œuvre emblématique *Site Recite (a prologue)*, 1989, notamment quelques mots prononcés en voix off vers la fin de la vidéo :

« Le cerveau, affaire de ce qui pense, construit sans cesse une infinité d'artifices destinés à perpétuer l'image, celle qui, comme toutes les autres, retient son souffle pour un millier de mots, et d'où émane inversement zéro virgule zéro zéro une image. Ce voile insidieux, attaché à cette idée que j'ai des yeux derrière la tête, me lie à mon double et fait implorer mon être au moindre mot, tandis qu'il enroule le monde autour de ma bouche. [...] Je dois devenir un guerrier de la conscience de soi et faire bouger mon corps pour faire bouger mon esprit pour faire bouger les mots pour faire bouger ma bouche pour rendre l'impression du moment.

Imaginant le cerveau plus proche que les yeux.¹ »

Le travail sur le langage, aussi bien visuel que sonore, prenant forme en différents supports, a depuis quelques temps chez Gary Hill, et dans quelques œuvres, cherché à atteindre, si jamais une telle chose est possible, les limites du langage. Tentative sans doute vouée à l'échec, puisque pour être ainsi perçu, tout langage doit être minimalement intelligible, même par bribes, intermittences, par ses intonations ou rythmes. Au point que des onomatopées, des bruits vocaux apparemment a-signifiants, tels les poèmes phonétiques de Raoul Hausmann² ou la *Ursonate* (1932) de Kurt Schwitters³, résonnent inévitablement selon la langue allemande d'origine. Le principe vaut pour toute langue. De même pour la signification que l'on peut opérer sur les langues par les plus fortes distorsions, puisqu'au-delà d'un certain point d'énonciation ou d'audition, on peut certainement reconnaître la provenance de la langue, mais perdre parfois le sens des phrases, des mots, des plus infimes sons.

Ce qui se produit partiellement dans *Exacting Light/None of the above* (2011-2021), par des ruptures soudaines, des hésitations, des saccades phoniques, presque des bégaiements, des rafales de termes dont on pense avoir saisi le contour et le sens mais qui se disséminent l'instant d'après dans une autre

insaisissable sonorité et sémantique. Glissant parfois les uns sur les autres, tels les premiers énoncés :

« one less one
un-less
lossless
one loss, one less,
the lessons of one
lost on none
nonetheless... »

Par sa gestuelle, l'énonciateur (ici l'artiste) cache sa bouche, ses oreilles, parfois ses yeux, comme pour ne pas parler, écouter, voir, s'imposant à lui-même comme au regardeur-auditeur un déchaînement verbal au premier abord inexplicable, peut-être une certaine colère ou une sorte de désarroi à l'égard du langage qui semble se dérober, simultanément se constituer par ses propres éliminations. Puisque, comme l'indique l'énonciateur, des permutations de lettres, « chaque respiration », changent les mots, ou un souffle stoppe le vide entre les mots ou les respirations, selon la scansion adoptée à l'égard du texte. Ou encore s'il faut « laisser le cerveau respirer », l'énonciateur déclare pourtant : « Je me trouve dans les mauvais mots », ce « je » semblant se transformer rapidement en un Autre, dans un « il peut voir son propre visage/disparaître/l'un d'eux n'est pas là ». Puis, la fin de la vidéo – « one of the ones is not here » – paraît se raccrocher à son commencement – « one less one » – et simultanément s'en démarquer, voire le réfuter ou le contredire, ainsi que le suggère le titre, « None of the above » (rien de tout cela). Rien de ce qui a été proféré ne semble juste, exact, ou n'« existe exactement » tel que cela vient d'être dit.

Sans que *Exacting Light/None of the above* soit en relation directe avec la série *Engender Project* (2022), ce qui se dit et comment, jusque dans ses prononciations possibles, et à qui cela est-il destiné, est un de leurs points communs. *Engender Project* (2022) décline ainsi les pronoms personnels en anglais comme en français (she, he, il, elle) en parcourant visuellement et par ses locution et diction les passages ou chevauchements des mots qui peuvent

1. Cf. catalogue Gary Hill, Centre Pompidou/Mnam, 1992-1993, commissaire Christine Van Assche. *Site recite (a prologue)*, éd. du Centre Pompidou, 1992, p. 33, trad. Alexia Walker.

2. <https://www.youtube.com/watch?v=sat0LlaOVTM>

<https://erratum.bandcamp.com/album/po-mes-phon-tiques-remastered>

3. <https://www.youtube.com/watch?v=7QgHTM9hQj8>

à la fois les fondre dans une indistinction croissante et en marquer la nette séparation, selon le sens de lecture ou d'énonciation. Ce que les linguistes nomment la « double articulation », la première constituant les monèmes, les plus petites unités de sens, et la seconde, les phonèmes, qui permettent de distinguer les monèmes entre eux (la/ma, ou she/the, par exemple). Parce que la double articulation est propre à tout langage humain, il n'échappera à personne que pour les deux langues ici retenues cette notion est à prendre littéralement et au figuré, puisqu'elle distingue autant qu'elle *articule* le(s) genre(s) humain(s) et grammaticaux revendiqués socialement et politiquement depuis un moment. Le titre de la pièce et du « projet » peut d'ailleurs se comprendre comme « mise en genre » – peut-être *in danger*, « en danger » –, bien qu'il s'agisse à l'évidence de ce que cela peut engendrer, de ce que le langage engendre lorsqu'il s'engendre en tant que genre.

Pour des raisons historiques, la plupart des langues ne possèdent pas de genre grammatical, ou bien en possède une dizaine, d'autres encore n'en possède pas du tout. En définitive, seule une centaine de langues (sur près de 7.000) possèdent deux ou plusieurs genres. Des revendications socio-politiques plus ou moins exacerbées, et de plus en plus fortes, critiquent la dominante genrée masculine des langues, car comprise comme le résultat de l'imposition du patriarcat et de la domination masculine. Le français (langue à deux genres) et l'anglais (langue à trois genres ; féminin, masculin, neutre) peuvent éventuellement entrer dans une réévaluation sociolinguistique relativement à ces revendications, mais ce serait oublier que le genre sémantique ne coïncide pas toujours avec le sexe biologique – *the man, the girl ; the sea, la mer, el mar* ou *la mar* (masculin et féminin, en espagnol), *das Mädchen* (la fille, en allemand ; genre neutre), ou des qualificatifs masculins énoncés positivement à l'égard des femmes en portugais et utilisés positivement par ces dernières. On peut citer une longue liste, majoritaire, de différences, de distinctions, lesquelles ont pourtant en commun le fait que les langues sont essentiellement *arbitraires* – il n'y pas de rapport *naturel* entre le signifiant et le signifié. Autrement dit, le genre grammatical ne correspond pas systématiquement au *genre naturel*. Si les langues étaient toutes motivées par on ne sait quelle idéologie sous-jacente, alors l'ensemble

des langues disséminées dans l'humanité relèverait d'un même genre masculin qui dominerait partout le genre féminin, ce qui est très loin d'être le cas, alors que c'est largement le cas du point de vue économique et sociopolitique. Ce n'est pas le lieu ici de disserter plus avant sur les données historico-scientifiques de la linguistique mondiale, mais rejeter ou nier ces faits est ce qui conduit, entre autres facteurs, aux actuels conflits de genre. Conflits non arbitraires à propos de constructions arbitraires. La notion linguistique d'« arbitraire » étant déjà un premier malentendu donnant à penser que les conflits pourraient se résoudre si l'on changeait de conventions, et qu'ainsi l'on féminise tous les genres, ou que tout passe au genre neutre, ou encore un mixte de pluralités, mais difficilement applicable à toute la langue et à toutes les langues.

C'est à l'intérieur de cette dernière logique que les sculptures et dessins de *Engender Project* nous emmènent, en nous plaçant dans une sorte de vision imprononçable tout en étant parfaitement visibles. Les lettres et les mots sont bien là, on peut parfois les distinguer, les séparer, les isoler, mais le plus souvent ils se superposent et mêlent si aisément leurs formes que la signification même est effacée, brouillée, indécise. Nous sommes dans l'entre-deux, dans ni l'un ni l'autre ou les deux simultanément. Presque indicible ou non énonçable par la voix, même une voix intérieure, et pourtant si évident pour la vue. Le visuel l'emporte sur le verbal, sur la prononciation de ce qui est en train d'être déchiffré, produisant un asémantisme passager, une espèce de dysarthrie légère où les muscles de la parole n'actualisent pas ce qui est pourtant clairement perçu. Sans ignorer un possible clin d'œil à quelques phrases de *Language Pit* (2016-2021) – « Ze can come / Ve can come / You can come / They can come / Heir can come » –, une première et trop superficielle lecture laisserait à penser que ce brouillage langagier équivaldrait métaphoriquement au brouillage et à l'effacement des genres sociaux. Pour les militants des genres sexuels actuels qui recherchent les dénominations les plus adéquates possibles à leurs réassignations et à leurs identités, les divers usages grammaticaux de genres, pour ainsi dire également réassignés, ne sont pas des métaphores. Or si les langues changent et évoluent, les distorsions grammaticales qu'on souhaite leur imposer pour venir à bout, pense-t-on, des inégalités socio-économiques,

morales et politiques entre les genres ne semblent pas être la meilleure solution. La domination d'un genre sur un autre – principalement masculin – se constate depuis des siècles dans des cultures dont les genres grammaticaux sont neutres ou non distingués. La langue ne peut tout transformer par simple profération. Par ailleurs, la langue n'est pas qu'instrumentale, car la fonction poétique du langage échappe à la seule obligation informationnelle du message et du code, voire aux genres sociaux et aux revendications morales. Ce que l'on peut notamment percevoir dans les jeux de langage et de langue des typographies de certains films de Jean-Luc Godard, par exemple dans la bande-annonce de *Masculin féminin* (1966) et dans les inserts de textes ou de lettres du film même : MA SCU LIN. Dans la scène de la laverie, Robert (Michel Debord), l'ami de Paul (Jean-Pierre Léaud) lui dit : « Tu as remarqué, dans le mot "masculin", il y a un cul et il y a un féminin ». Et Paul de demander « et dans "féminin" ? » / Robert : « il n'y a rien ». Lorsque le film se termine apparaît en grosses capitales le mot « féminin », puis, des lettres étant retirées, le mot « f in ».

Le langage humain étant aussi lié de manière générale à de très infimes transitions entre le son et le sens, cela plus encore lorsqu'il est poussé assez loin (he/she / i.elle), dans nombre de vidéos et d'installations Gary Hill a très souvent manipulé, déformé, exagéré ces possibilités – notamment en prononçant des textes à l'envers filmés comme tels et ensuite projetés à l'envers pour retrouver le sens premier –, au point de produire souvent un langage presque abstrait, comme il existe une peinture abstraite. Mais comme le remarquait Picasso à propos de ce genre ou style, il n'y a pas de peinture de rien ; il n'y a pas non plus de son de rien, et le son, même très réduit, parfois à une seule lettre (les unités distinctives des phonèmes, tu/ta), ou à un banal bruit dans la rue (crissement de pneus) peut être compris et interprété selon une certaine signification.

Cette abstractisation du sens se retrouve dans *Klein Bottle with the Image of Its Own Making* (2014), citation directe de l'œuvre de Robert Morris, *Box with the Sound of Its Own Making* (1961). Dans ce dernier cas, la boîte en bois, fermée et opaque, fabriquée par l'artiste contient l'intégralité du son de sa fabrication des débuts à son achèvement, dont le résultat se trouve devant nous. Gary Hill reprend l'idée, cette fois avec l'image de sa fabrication projetée dans

la « bouteille de Klein » et visible par transparence. Cette curieuse bouteille – imaginée pour la première fois en 1882 par le mathématicien allemand Felix Klein –, contrairement à la boîte de Morris, n'a pas véritablement de bord, ni d'intérieur ni d'extérieur, car les surfaces se confondent. Il n'est pas impossible que, située dans le contexte de cet ensemble où se trouve *Engender Project*, on puisse considérer *cum grano salis* que la bouteille n'a pas de genre défini ou les possède tous. Il faut y ajouter la nature du langage humain, et plus exactement sa dimension inéluctablement réflexive, ce que le grand linguiste Émile Benveniste nomma la « double signification du langage ». En énonçant, en écrivant, nous sommes conscients d'utiliser des signes qui signifient pour exprimer d'autres significations sur un deuxième niveau, et tenons ainsi, même implicitement, des propos sur le sens même des signes de nos significations. Dit encore autrement, nous savons qu'en parlant ou en écrivant nous traitons *nécessairement de la langue et des signes qui permettent de parler ou d'écrire*. La *Klein Bottle* peut valoir comme le retournement du langage où la signification des signes et la signification sémantique se recouvrent, relèvent d'une double surface où sens et signes pour signifier sont à la fois l'intérieur et l'extérieur de la langue. Le langage avec le son et l'image de sa propre fabrication. Les mots (ou les images) sont la bouteille qui contient les mots (ou les images) dont elle est faite.

Si la bouteille de Klein n'était pas fabricable, on pourrait la tenir pour une intéressante spéculation, une fiction digne de Lewis Carroll, un magnifique truc de prestidigitation, or sa concrétude physique et manipulable évite le biais de certaines expériences de pensée facilement imaginables mais impossibles à matérialiser. Sa modélisation en topologie a même permis d'audacieuses applications dans différentes sciences humaines, par exemple en anthropologie chez Claude Lévi-Strauss, notamment dans *La potière jalouse*⁴. Les réflexions anthropo-psychanalytiques de Lévi-Strauss furent sans doute influencées par les théories de Jacques Lacan (lui-même fortement influencé par Lévi-Strauss, comme il le reconnaîtra à plusieurs reprises), puisque dans plusieurs *Séminaires*, ce modèle topologique est convoqué soit directement (la bouteille), soit avec la « bande de Möbius » et autres tores⁵. L'enjeu principal de ce modèle topologique est de comprendre les effets du langage sur le réel, les incidences

4. Claude Lévi-Strauss, *La Potière jalouse*, Paris, Plon, 1985, chap. XII.

5. La topologie de la bouteille de Klein est longuement développée dans le Séminaire, *Problèmes cruciaux pour la psychanalyse* (1964-1965), consultable à : http://www.lutecium.org/mirror/www.valas.fr/IMG/pdf/S12_

PROBLEMES.pdf ou site <http://gaogoa.free.fr/SeminaireS.htm> ainsi que dans le Séminaire, *D'un Autre à l'autre* (1968-1969), consultable à : <http://staferla.free.fr/S16/S16%20D'UN%20AUTRE...%20.pdf> ou site <http://gaogoa.free.fr/SeminaireS.htm>. J. Lacan, *Le Séminaire*, livre XVI, *D'un Autre à l'autre* (1968-69), Paris, Le Seuil, 2006.

sur le sujet, sur l'Autre, ou sur le désir de l'autre. D'après Lacan, l'humain étant fondamentalement un être de manque, sentant continuellement en lui un vide, percevant comme un trou dans son être, il cherche à combler ce « manque-à-être » et ce vide par toutes sorte d'inventions et subterfuges, à commencer par le langage, mais aussi par des productions telles que les œuvres d'art, auxquelles Lacan aura régulièrement recours pour étayer ses théories – *l'exposé le plus connu* étant l'analyse de l'anamorphose présente au premier plan du tableau *Les Ambassadeurs* d'Holbein, dans le *Séminaire XI* (1964).

Or les œuvres d'art présentent elles aussi un vide, un trou, un manque, et ont même pour principale fonction la présentification du vide que l'on pensait pouvoir combler en les admirant, en en jouissant. Elles ne font en dernière instance que renvoyer le vide à l'intérieur du vide. D'où le fort intérêt que porta Lacan à la topologie de la bouteille de Klein, simultanément close et infiniment ouverte, un trou plein de vide, pour ainsi dire. Le plus important dans les approches lacaniennes étant bien de saisir ce que le langage produit sur le réel, comment il le façonne ou lui échappe. Et le langage n'est pas toujours certain, explicite, clair, étant lui aussi parsemé de vides, d'absences, de perturbations, de trous sémantiques – par exemple pour attribuer ou désigner des genres –, de sorte que le discours, la parole, ce que l'on pense dire et ce qui est réellement dit, est précisément le lieu même où se fait et se défait le sens, pouvant prendre la forme d'une bouteille faite de mots formant la bouteille qui sert à faire des mots, des paroles, des discours. Nous sommes des êtres de parole continuellement en manque de mots sans lesquels il ne saurait pourtant y avoir de parole.

Ces références à deux grandes figures et théories des sciences humaines n'ont pas vocation à détourner l'attention des œuvres de Gary Hill ni non plus à les rehausser artificiellement, ce dont elles n'ont nul besoin, mais plutôt à souligner la conjonction de problématiques liées au corps, au langage, à l'altérité et à l'interaction entre sujets parlants et désirants, éléments de recherche et de mise en œuvre fortement présents dans les œuvres de l'artiste. Le positionnement éthique autant que plastique de Gary Hill relativement aux questions de genre et du genre linguistico-corporel, par exemple, ne doit pas étonner outre mesure, car ils sont dans l'ordre d'une liberté de création artistique dans laquelle des

questionnements similaires ou antagoniques peuvent et doivent être posés. Relativement à *Engender Project*, on comprend que, pour le dire un peu platement, mais avec toute la prudence requise dans de tels contextes, le problème est bien plus complexe, et la transformation grammaticale des genres par incantation n'aboutit que rarement au résultat escompté.

La scansion voco-visuelle d'un grand nombre d'œuvres de Gary Hill, dont la large gamme de rythmiques, de sonorités, de tonalités, d'étendues, de grains, de mouvements, donne un aperçu de la très haute complexité du langage humain grâce à laquelle nous explorons des significations infinies, des plus banales aux plus raffinées, des plus atroces aux plus affectueuses, nous reconduit à l'étrange titre suggérant le clignement de l'œil de l'esprit. On ne peut éviter de songer au court essai de Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*⁶, où l'on peut repérer de fait des résonances avec certaines thématiques des œuvres de Gary Hill, comme par exemple le corps comme lieu et point d'ancrage ontologique dans le monde et le retour du langage sur cette perception du corps, ou le fait que la vision est une pensée, un esprit qui pense le voir et voit le penser – ce serait une autre étude. Par ses effets stroboscopiques plus ou moins rapides, lents, accélérés, *Reflex Chamber* relève de cette scansion verbo-visuelle, ou de ce clignement de l'œil qui, transmettant au cerveau l'image au rythme du clignotement très bref de la lumière et des bribes de mots, parfois à peine reconnaissables, provoque le *clignement* du cerveau. Comme soumis à une expérience psycho-cognitive, l'esprit (la pensée, la conscience ?) du visiteur perçoit (saisi, appréhende, capte) des éléments, mais trop courts et disséminés pour pouvoir relier tous ces morceaux de sens en un tout cohérent, alors que les images s'enchaînent *normalement* la plupart du temps. Cela étant relatif, puisque la scansion optico-sonore qui se superpose aux images qui nous entourent, soit contraint, soit empêche, une vision homogène. Comme y invite d'ailleurs le narrateur, nous semblons assister au déroulement par lambeaux d'un rêve aussi élaboré qu'il est décousu, comme la plupart des rêves, des images (arbres, tunnel...) *étant d'ailleurs* en relation avec certains *énoncés*. Mais l'ensemble – images, lumière, son, voix, mots, phrases – est trop brusque et haché pour que nous puissions suivre et recomposer cette *dérive* du flux

6. Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit* (1964), Paris, Gallimard

d'une conscience. En fait, nous ne sommes pas en mesure de procéder à ce que l'on nomme une synchronisation neuronale. Puisque le cerveau traite en ses différentes aires des couleurs, des sons, des images, du langage, les neurones doivent se synchroniser et en rythme pour que ces éléments fassent sens une fois mis ensemble au bon moment. Notre rythme cérébral – qui comprend cinq gammes de fréquence – est ici malmené, mais le dispositif de *Reflex Chamber* – comme d'autres installations similaires – pourrait être une mise en espace de ce qui passe dans notre cerveau lorsqu'il cligne aussi vite, et donc notre pensée, notre conscience, peut-être notre esprit. De sorte que l'on ne sait comment saisir la direction comme la signification de la première phrase – « A word is worth point zero zero one pictures ». Une réduction des mots en images ou vers les images, ou, inversement, des images en mots ou vers les mots. Cette formule fait écho au texte de *Site Recite* à propos du cerveau produisant une infinité d'images d'où « émane inversement zéro virgule zéro zéro une image ». *Reflex chamber* – chambre de réflexion, comme on dit chambre d'écho [*echo chamber*] – renvoie ou réverbère ces images et mots, mais surtout produit sur les visiteurs des réflexes, au sens qu'en donne la physiologie, à savoir une « réponse motrice inconsciente ou involontaire provoquée par une stimulation sensitive ou sensorielle » (*dictionnaire Larousse*), donc une réaction trop immédiate pour pouvoir être contrôlée par le cerveau. Un réflexe est-il alors une pensée, une conscience, un état mental, un début de pensée ou d'intellection ? Étant aussi chambre de réflexion, la pièce pourrait être plus qu'une externalisation ou extériorisation de ce que pense et sent le narrateur comme *projetant* ses images-pensées au dehors de son crâne par des réflexes non maîtrisés, car il s'agirait bien plutôt du retournement des pensées-images qui, tel un gant retourné sur lui-même, sont comme l'envers et l'avvers d'un flux de pensée. Et qui, au final, telle la bande de Möbius, n'a qu'une seule surface et un seul bord (en topologie : « une surface compacte dont le bord est homéomorphe à un cercle »). Nous revenons à la bouteille de Klein, car celle-ci est en réalité un double ruban de Möbius¹ et, comme le langage, se recoupe elle-même. Mais ainsi que le dit le narrateur : « Two nodal hemispheres play havoc in the skull. » [Deux hémisphères nodaux font des ravages dans le crâne].

Un grand nombre d'œuvres de Gary Hill est une adresse au spectateur, un énoncé pour lui mais aussi avec lui, puisque s'adresser à une personne implique un minimum d'interaction, Cette dernière peut passer par différents types de *tempi*, de forces, de vitesses, de sorte que l'on peut se sentir quelque peu brutalisé ou agressé – par exemple, dans *Language Pit* – ou confiant, du moins attentif et ouvert, comme dans *The Whisper Room*. Nous savons que la manière de parler et le ton employé peuvent induire des significations complètement différentes, voire opposées, pour les mêmes énoncés. Le sobre dispositif de *The Whisper Room*, son titre, l'enveloppement de la voix chuchotante qui semble ne s'adresser qu'à la personne toute proche, confère à l'ensemble une étrange intimité par la simple tessiture agréable, une cadence posée, une forme de connivence. Pour partie, la voix énonce ce que nous sommes en train de faire en tant que spectateurs/auditeurs, nous approchons un autre qui lui-même approche, on nous a fait venir en ce lieu, on nous pose des questions, et le micro placé devant nous semble solliciter plus encore quelque réponse, une simple réaction, dont on comprend rapidement qu'elle ne se produira pas, ne peut survenir. Mais le texte peut aussi s'entendre comme le fragment d'un dialogue, au moins entre deux personnes, peut-être plus, dont nous sommes les simples *témoins*, comme semble le confirmer certains détails relatifs à des lieux précis – un lit, une île –, à une mémoire partagée dont le récepteur est absent, si ce n'est exclu. C'est l'un des traits de nombreux textes de Gary Hill que d'être aussi précis qu'ils sont vagues, de s'adresser à tous et à personne en particulier, de véhiculer des expériences ou des remarques que l'on peut partager mais qui ne sont pourtant pas nôtres. Cela n'est pas seulement dû à l'inévitable distance provoquée par les médiums ou les dispositifs d'installations – ici des plus réduits –, car l'espacement entre autrui et moi-même, l'irréductible différence d'avec l'autre que je perçois aussi comme un autre moi-même, se lovent à l'intérieur même du langage, poussant les êtres parlants que nous sommes à combler les écarts et des vides laissés ou aménagés par le langage afin que l'on puisse encore dire, reprendre, prolonger le discours et, ce faisant, creuser toujours plus les manques que nous venons par là même de produire.



A word is worth point zero zero one pictures. To be transfixed is no longer an option. I am in a way blind. I live time through a succession of pictures I've known since when. But it's precisely this when that haunts--it eats out the looking cavities and smiles inward like a Cheshire cat. What I might name as «the immediate surroundings» has all but vanished. I can only imagine a centripetal point that calls out numbers. As it stands--I have no place. No feet. I've lost the vague idea of limbs. Legs feel more like logs arranged for fire. A small pipe organ made of glass infiltrates the body. Music. I know it but can't place it. I live the threat of broken glass penetrating skin from the inside out. I remember a dream of holding the other's heart in my hand; for a moment I live the pulse of another being. Then it was over and I gave it away to a hungry animal. Lush sensations have ceased. I have no mouth, no scream, no voice within. I only listen to an imaginary sound I might make. I am supersonic and alien. I have the feeling of being a fuselage. Am I walking? Dreaming? Sitting in a chair? Killing? Eating? Could it not be any of these, any and all simultaneously? Where am I? I can't remember at will. It can only be described as holy for fear of something completely other. Parts come back not quite like what was before, but the connection is certain. A few switches flipped, that's it. The wherewithal generator is next to close by-- happening right before my hands. I'm synthesized. Thought--that tree that won't let go brings to mind the terrifying possibility: it's only words that separate things. I feel abandoned by the real, leaving what's left. I'm going. I'm watching myself go. Everything's changing speed, backing into itself. The effect mesmerizes. Movement eludes me. I'm paralyzed. Waiting awaits what's left. It's doing exactly what it says. No question. No questions. Circumstance is at a standstill. Things have exited. If I go everything will have already followed. I know it. It knows it. There is nothing to leave. Nothing. Difference exists only through sound, a wall of sound. Can I go through it? Can I go through with it? Where is it now, where does it reside? What does it feed on? Why does it flicker? Nothing approximates its speed. It's something from

Reflex Chamber, 1996

Vidéoprojecteur et table (MDF, acier, peinture), miroir, lumière stroboscopique, supports en acier, lecteur multimédia et vidéo (720 x 486), son mono avec 4 canaux, haut-parleurs
350 x 400 x 400 cm

the outside. Way outside. I didn't think this. This is not me. I'm not accountable. It wasn't thought out. It has no relation to thought. This is that hole that everything must pass through. I'm going now before it comes. Will I know when it comes? Will it approach with signals? Will there be a moment of recognition? Is that when I am it? Am I simply tapping myself on the shoulder? What is the point? It's always there, on again; on again. It waits without pathos. Waiting is human. This point wants to show me something inhuman. It wants to bring me to my knees. It wants me to pray. It wants me to see through seeing, it wants me to act like knowledge. It wants acknowledgment. It wants me completely at the edge. It burrows itself in, blow ups and begin again. Plural. Points. Cells. Each and every one autonomous in perfect orbit; holding fast. Why? What prevents meltdown. I live. Why? There is still the liquidity of everything; it runs in place of numbers. The tree of whens lost its leaves. All stones have been left turned. I throw one, it skips, walks on water; meets its own reflection in a way that propels it to its next reflexive moment...and so on...across the abyss...and little by little, little divides: I should become someone else and proceed accordingly. I walk around the world a few times. Big parallel lines tunnel through pulling up points of entry and exit. Two nodal hemispheres play havoc in the skull. Thoughts can't help but mince, and suddenly I'm beside myself entertaining a party of two, only to fall back a few steps, a few words gone by, a few instructions on how to get from point A to point B. Points, known only by the needle that records everything.

Reflex Chamber, 1996

Reflex Chamber, 1996

Vue d'installation : White Cube, Londres, Angleterre, 1996-1997

Vidéoprojecteur et table (MDF, acier, peinture), miroir, lumière stroboscopique, supports en acier,

lecteur multimédia et vidéo (720 x 486), son mono avec 4 canaux, haut-parleurs

350 x 400 x 400 cm





Sometimes
As we approach
Others approaching
An imaginary point coalesces
Before us
Our past trajectories
All the protagonists
All of a sudden
Amongst us
Resurrected as it were
Our whereabouts
The involuntary inventory begins
Sampled earth
Unknown holes
Literal things too numerous to name
Reminiscent of ancient signs
Too sober to absorb
The slow torque of bonsai
The warmth of what once was
Just enough
Fades away
Alone in the light
Abandoned wood avails itself
I brought you here for reasons I can't disclose
I've worked long hours for this
There is no particular agenda in mind
Nothing here will make or break
Anything
You, them, or I
Each and every one
Like tormented insects
By the end it will not matter

The Whisper Room, 2022

Écran HD, lecteur multimédia, fichier multimédia, casque audio

Or you will have forgotten
The differences once sworn by
I hesitated
Before deciding
Not to be present
No doubt, a compromise
I apologize
Do you remember?
The bed
The island
The refuge
The swollen details
Shared memorabilia
Human propaganda
The fact that you are here
Has that dawned on you?
But don't go
I wish there were a way
For you to smell my belly for the first time
All over again
I could stand before you
Peer down at the crown of your head
We could have gone to see a film
Committed to the tedium of plagiarized time
Enabling our being together
Within our separate thoughts
Would it suffice?

The Whisper Room, 2022



STEF.

HE

STEF.

HE

Gary Hill remercie :

Toute l'équipe de :

La galerie In Situ – fabienne leclerc

Fabienne Leclerc, Marine Lemoal, Antoine Laurent

Mykolas Zavadskis, Jean-Baptiste Sachsé

et

Aubrey Birdwell

Kristofer Carlson

Magdalena Hill

Jacinto Lageira

Cecilia Segura

Couverture /

None of the Above, 2021-2022

Projecteur 4k, lecteur multimédia 4k, 2 enceintes

2^e de couverture /

SHE/THEY HE/THEY (HE - THEY), 2022

Engender Project

Aquarelle sur papier

70 x 100 cm (72 x 102 x 2,5 cm encadré)

3^e de couverture /

SHE/THEY HE/THEY (AND), 2022

Engender Project

Aquarelle sur papier

70 x 100 cm (72 x 102 x 2,5 cm encadré)

Photographies /

© Aurélien Mole

À l'exception de :

p. 7 ; p. 22 : © Galerie In Situ - fabienne leclerc, Grand Paris

p. 43 : © Steve White

Conception graphique : Brigitte Mestrot

Traduction : Eileen Powis

Papier : Arctic Paper France

Munken Polar Rough 300g et 150g

Impression : La Stipa, Montreuil-sous-Bois

Achevé d'imprimer, mars 2022