

rest, reset,

Texte de Jérôme Guitton

Le concept d'obstacle

Pour clarifier un peu mon propos, je voudrais commencer par expliciter le rapport que je veux entretenir avec les œuvres, et pas seulement celles de Muriel Leray.

Comme bon nombre d'acteurs du monde de l'art contemporain, je n'ai pas de pratique dans ce monde ; et il serait sans doute naturel de m'inclure dans le simple « public ». C'est-à-dire parmi les spectateurs. Par opposition, sans doute, à ceux qui sont acteurs de ce monde. On le sait, le problème de cette opposition spectateur/acteur, c'est qu'elle constitue une sorte de division entre des gens actifs et des gens passifs ; et que la passivité favorise l'indifférence, qui ne rend nullement justice aux efforts que les artistes ont mis dans leur création.

Alors, certes, des œuvres savent aujourd'hui faire entrer, dans le processus même de création, tout un tas de non-artistes : différents acteurs sociaux, travailleurs, techniciens, ingénieurs, communautés... mais chacune de ces œuvres entretient ce type-là de relation très localement, avec un petit cercle de personnes, pendant un court laps de temps.

Pour ma part, comme pour la plupart des gens du public, on m'accueille rarement dans ce type de relation. Finalement, pour moi, comme pour la grande majorité du public, le rapport à l'art n'a pas beaucoup changé avec l'esthétique relationnelle : la plupart du temps, on se trouve devant un objet qui ne nous écoute pas vraiment, qui resterait inflexible si on essayait de faire évoluer notre relation à lui : il nous propose une procédure d'interaction et, si nous en sortons, il nous ignore. Rapport asymétrique établi de longue date.

Si j'accepte ce constat, je me pose aussitôt la question suivante : comment un rapport asymétrique peut-il devenir autre chose qu'une indifférence ? Car le miracle opère souvent, on le sait. Quelque chose d'autre se passe.

Cette question me poursuit depuis longtemps. Je suis écrivain. Il y a une dizaine d'années, je proposais le concept d'obstacle. Je voulais, par ce concept, rendre compte d'un type d'impact qu'une œuvre d'art pouvait avoir sur une pratique étrangère ; en particulier, sur une pratique littéraire, bien sûr. Une sorte d'impact maximal : lorsque l'on accepte de se faire toucher par une œuvre à un tel point qu'elle vient remettre radicalement en cause nos choix. Trois possibilités s'offrent alors à nous : 1 : tout arrêter ; 2 : se convertir à la pratique étrangère ; 3 : rester à l'intérieur de notre propre trajectoire, mais prendre un virage.

J'ai un exemple canonique pour cela : celui de l'écrivain O. Cadot. Il ouvre sa pratique d'écriture par une sorte de poésie littérale, collage de manuels de grammaire ; il rencontre les œuvres de J. Kosuth et de L. Weiner, et sa page lui apparaît comme bien plus faible que la cimaise. Il aurait pu (1) en déduire que le destin de sa pratique d'écriture était de s'interrompre, puisque la sculpture la remplace ; il aurait pu (2) devenir sculpteur, et continuer sur une autre voie la pensée qu'il avait ouverte dans la poésie ; il choisit plutôt (3) de faire varier sa trajectoire d'écrivain : il use de ses inventions langagières dans l'espace du roman.

Voilà une relation asymétrique qui n'est pas une indifférence. Elle est extrême : toute œuvre ne nous fait pas tout remettre en question ! Mais la radicalité de cette expérience nous éclaire sur des relations plus apaisées. L'œuvre d'un autre ne nous pointe pas toujours un impossible dans la nôtre ; parfois elle met en évidence une simple absence, choisie peut-être, dont elle nous donne l'occasion de confirmer le choix ; faire circuler cette absence de notre côté, c'est aussi une manière de nous mettre en relation avec une présence dans l'autre, sans pour autant copier la présence autre de notre côté, ou sans pour autant changer de bord, ou sans pour autant généraliser l'absence (tout arrêter).

On peut donc sentir en soi, grâce à l'autre, un impossible ou une absence. Dans le présent texte, ce

sera le type de position que je vais adopter vis-à-vis de l'œuvre *rest, reset*. Qu'est-ce que cette œuvre me dit des limites de ma pratique ? Qu'est-ce qu'elle fait spécifiquement, avec ses moyens propres, que la littérature ne peut pas faire, ou que ma pratique a choisi de soustraire ? Quels trous dans l'écriture nous montre-t-elle ? Que peut faire mon écriture de ce trou, comment puis-je y réagir ?

« rest, reset, »

C'est donc un rapport fertile entre deux intelligences hétérogènes que j'essaye de construire : ma pratique littéraire d'un côté, une pratique de sculpture de l'autre. Mais, justement, les œuvres de Muriel Leray mettent souvent en jeu, en elles-mêmes, un rapport similaire, un nouage entre deux intelligences différentes du sensible :

- Une logique littéraire, poétique, construite autour d'un court texte : une phrase, un long titre, tout cela avec un travail rythmique et/ou fictionnel ;
- Une logique de sculpture minimaliste : des cadres dans l'espace, indexant les formes rectangulaires autour d'eux, donnant ainsi du relief à des objets utilitaires qui ont rarement droit au regard (compteurs, chauffages, prises électriques).

Dans *rest, reset*, ce monastère virtuel qu'elle nous fait visiter dans le `Virtual Dream Center`, il y

a des fresques qui donnent ce premier découpage poème/cadre ; mais il y a aussi une seconde opposition, entre les fresques et le monastère que l'on parcourt. En effet l'espace lui-même, avec sa bande-son spatialisée, propose une expérience disjointe, qui suit d'abord des lois sensibles différentes.

Or il me semble que le rapport entre les fresques et le monastère vient ici provoquer la variation dont je parlais plus tôt : plutôt que de confronter deux impossibles réciproques que deux sujets s'indiqueraient mutuellement, elles se nouent, plus pacifiquement, autour de deux absences en miroir.

L'expérience elle-même nous prépare à être attentifs aux absences. Car s'il y a une première chose qui frappe dans ce monastère, dans un premier temps, c'est bien la composition des absentements. La vidéo se coupe parfois ; les bruits de foules et de respirations s'interrompent ; leur spatialisation les fait s'éteindre au moment où les fresques deviennent lisibles, quand la profondeur elle-même s'absente.

Ces absentements marquent aussi des fractures entre fresques et monastère virtuel. Le bruit est bien une sorte d'impossible des fresques, dont le dessin ne peut pas tout à fait solliciter l'oreille. Mais c'est surtout deux qualités de silences auxquelles nous sommes confrontés. Un silence spatialisé, temporalisé, qui surgit dans le monastère par

surprises successives, un silence d'interruption ; un silence atemporel de la fresque, qui se lie à la capacité d'abstraction du langage, suggérant ici une sorte de pauvreté choisie par l'artifice virtuel : l'argent n'est pas emmêlé à l'existence de notre avatar et de son monde (« and nothing of value was lost » vient nous aussi faire prendre conscience de cela).

Du côté du littéraire, cela m'évoque une autre fracture. Dans chaque œuvre, nous avons un choix. Nous pouvons entrer par la lecture à haute voix, ou nous pouvons entrer par la surface de la page. Je ne crois pas qu'il y ait une option plus noble que l'autre ; mais une même œuvre ne pourra pas vraiment tenir les deux simultanément. La plupart de mes écrits partent du papier, souvent pour donner les moyens à deux logiques disjointes de se développer (typiquement, mathématique et fiction), et afin de laisser le lecteur prendre le temps dont il a besoin pour leur saisie (en particulier pour les mathématiques, qui nous obligent souvent à ralentir notre lecture, à revenir en arrière). *rest, reset*, me dit alors que j'y absente le bruit et les interruptions, que je suis du côté des fresques ; que c'est alors par la puissance d'abstraction de ses énoncés que l'écrit se met en relation avec le bruit du couloir (et qu'il éclaire ainsi, différemment, les silences qui y surviennent). Par conséquent, elle m'aide à compléter ma proposition littéraire ; elle m'invite à construire une lecture à haute voix à partir d'un texte écrit pour

la page, selon un principe dont elle me montre qu'il est fertile : une telle lecture qui s'articulerait autour des silences, des absences (du côté du texte écrit comme du côté du texte lu). Dans mon cas, être fidèle à *rest, reset*, consisterait simplement à explorer cette possibilité.

Voilà un premier pas vers l'œuvre que l'on me propose, depuis ma place d'écrivain. Il repose sur une opposition assez basique (oral/écrit), je le donnais comme une sorte d'exemple élémentaire. Mais il y a autre chose. Certes, la géométrie temporelle de l'œuvre vient s'incarner dans la spatialisation du son. Mais il y a une autre géométrie dans les fresques, qui s'oppose à celle du monastère. Cette géométrie crée un dynamisme temporel qui est bien connu par la peinture : dynamisme de l'instant d'avant. C'est sur le point de tomber, c'est l'instant juste avant que ça tombe, c'est un instant figé dans un déséquilibre. Cette fois, c'est du côté du monastère virtuel que l'atemporel s'exprime : la découpe de lumière au-dessus des portes rappelle les fenêtres dessinées dans les fresques, à ceci près qu'elle est stable, qu'elle ne tombera pas. Encore une fois, deux opposés qui se mettent en relation : stabilité de la lumière, instant d'avant la chute sur les fresques.

Et que nous disent les fresques ? « We watched buildings fall on top of people ». De l'intérieur de cette phrase il y a une première tension à l'œuvre, entre le choix des mots (*watch* plutôt que *see*)

et celui des temps (simple past plutôt que past progressive), tension qui s'appuie sur la distinction entre un événement envisagé dans sa globalité (perfectif) et un événement envisagé depuis l'intérieur de son déroulement (imperfectif). Mais se devine aussi, par contraste avec le dessin, la capacité du langage à distinguer deux types de temporalité fictionnelle : celle où les événements fictionnels apparaissent distants, révolus (l'aspect accompli du passé, exprimé en français par les temps composés) et celle où on vit les événements passés comme s'ils étaient actuels (passé simple, imparfait, présent de narration). Ces distinctions n'existent pas pour le dessin ; mais ici, ce que l'on voit dans la fresque, c'est la temporalité d'une autre chute, qui court-circuite l'accompli et l'actuel pour faire fiction d'un instant d'avant, toujours sur le bord de la chute, instant jamais accompli, jamais actuel : un futur proche, très proche, si proche qu'il nous touche, qu'il n'arrête pas de nous toucher. L'incapacité de distinguer entre accompli et actuel devient donc puissance (affirmative) de conjonction : un point où ces modalités du temps se confondent comme dans une crise.

Une deuxième fois, je peux me poser cette question : comment moi, écrivain, puis-je être fidèle à cette sensation temporelle, sachant que je ne dispose pas des mêmes moyens que le dessin ? Quelles sont mes puissances propres ? Je veux me nouer à cette beauté picturale, qui m'est de prime abord

inaccessible ; comment je fais ?

J'ai une réponse propre à cette question, qui ne vaudra pas pour toute pratique, mais qui peut inspirer, je l'espère, d'autres nouages. Pour ma part, si je jalouse l'instant d'avant pictural, et l'atemporel virtuel, et leur nouage, cela me donne envie de développer des aspects temporels nouveaux dans l'espace littéraire, et de chercher les lois de concordance des temps auxquelles ils obéissent.

Ce que dit l'aspect instant d'avant de la fresque, c'est que la tenue simultanée de deux aspects contraires (accompli/actuel) crée un aspect temporel propre. Cela ne m'étonne pas ; du côté littéraire, on sait que les mythes déjà faisaient ce saut par dessus une contradiction, et en tiraient une pensée de la différence et la similarité. C. Lévi-Strauss aura même montré comment, dans une métamorphose paradoxale que nous conte un mythe, on reconnaissait parfois l'absentement d'une figure mythique étrangère, figure qu'un autre peuple maintenait de son côté : voir, exemplairement, son article *D'un oiseau l'autre*. La métamorphose y tenait un impossible pour lier deux mythologies, voisines mais singulières, dans un processus de pensée commun.

Il m'apparaît que ce mécanisme peut être repris aujourd'hui pour étendre l'expressivité de nos temps grammaticaux. C'est du reste un mécanisme similaire

qui, me semble-t-il, a donné sa stabilité au présent de narration : qu'est-ce qu'un présent de narration, sinon (grossièrement) un présent qui se fait passer pour un passé simple ? Et on pourrait faire le même type d'analyse sur ce que J. Rancière a appelé le plus-que-présent de l'historien : aspect par lequel les historiens donnent à une destinée singulière une valeur d'exemple représentatif d'une époque. Ce temps des historiens est un présent qui se fait passer pour un imparfait...

La plupart des transformations aspectuelles me semblent largement inexplorées. Il y a une sorte d'hégémonie contemporaine du présent et du passé composé, elle doit bien être symptomatique de quelque impasse de pensée. J'ai l'espoir que mon exploration me permettra de sortir, un peu, la tête de l'eau. Je n'en dis pas plus sur mes marottes, car il faut savoir revenir à l'œuvre dont il est ici question.

Je ne m'en étais pas tellement éloigné, car l'œuvre nous invitait assurément à ouvrir notre expression du temps. J'en veux pour preuve supplémentaire l'affiche que M. Leray lui a associée. Cette affiche vient donner une autre expression temporelle : on y fait l'expérience d'un temps en trois moments (d'abord, la perception picturale de deux mots presque jumeaux ; « rest », « reset » ; puis l'apparition d'une différence minimale lorsqu'on les lit, à savoir la lettre e ; puis le retour au dessin par la ligne qui touche les deux r et les lie au cadre).

L'affiche répond ici à l'appel du monastère virtuel, avec ses moyens propres ; c'est bien ce que, émus par notre expérience, nous pouvons faire de notre côté. J'ai dit ce qu'elle ouvrirait pour moi. En ces temps où nous manquons de commun, il n'est pas si mauvais d'annoncer explicitement ce à quoi l'on se lie. Pour terminer, je voudrais faire un premier pas sur cette route. On trouvera donc, dans la section suivante, une sorte de poème en prose qui, par son exploration d'un aspect de l'imparfait français, voudrait s'articuler à rest, reset,.

La version anglaise de ce texte poursuit ce travail temporel à sa façon. Chaque langue a sa propre structure grammaticale pour exprimer le temps les constructions ne se portent pas automatiquement de l'une à l'autre. J'ai donc choisi d'être fidèle au poème français par un travail différent au couple aspectuel habituel/sécant de l'imparfait français, j'ai substitué le couple modal habituel/conditional de l'auxiliaire would (tel que je le ressaisis dans ce qu'il faut bien appeler, avec humilité, mais avec joie, mon créole à base anglaise). Rapport mythologique entre les deux textes, au sens de C. Lévi-Strauss, encore une fois... j'encourage ceux qui lisent l'anglais à s'y reporter ensuite.

« Je vécus »

Je vécus seule dans une chambre meublée avec

simplicité. La scène se dessina avec clarté dans mon souvenir. Ce fut un passé proche, très proche. Le tapis passa presque sous le lit, et il porta l'ombre des draps froissés. Il n'y eut nulle catastrophe remarquable dans ce type de moments, jamais. Le drap plia imperceptiblement sous la gravité. Les corps tombèrent partout.

Voilà, localement, le tissu faisait un v ou un y. Et cet instant continuait, revenait sans cesse. Mon cœur émit un battement. Et, lorsque je m'étirais, mon pouls restait régulier. Malgré la fatigue. Le drap réagissait, il battit une fois. Le dessin du tapis y fut insensible, toujours insensible. Ce n'était pas encore une insomnie, et bientôt je vis sur mon réveil qu'il était vingt-trois heures.

Je m'habituais à passer des nuits similaires. Si le rideau oscilla parfois à la fenêtre, légèrement, ce frisson de l'air disparaissait de lui-même, et n'avait finalement aucune répercussion : la lumière de la lune semblait geler le paysage. Le reflet du mur était homogène, certes froid, presque doux. La stabilité apparut avec une clarté inquiétante, mais cette clarté se manifestait en certaines autres occasions, et ce moment-ci n'avait rien de singulier.

En bas, le tapis touchait la plinthe ; je distinguais l'angle fait par les deux plans, malgré la pénombre, et les imperfections des lignes m'étaient devenues familières.

Voilà comment je tombais sur elles. Je voulais me dégourdir les jambes ; je m'apprêtais à me lever. Je me redressais la tête, et le halo blanc sur le mur attirait mon attention. Le mouvement causait un fléchissement du matelas. La sensation était plus frappante lorsque l'on ne remarquait pas cette petite variation. Même si on la remarquait... elle faisait partie d'un équilibre plus grand qu'elle, et le calme universel se manifestait. À mon sens, c'était ce calme que l'on prenait parfois, en journée, pour une difficulté, et même pour une résistance à nos actions.

Mais finalement vois-tu, pour moi, je doutais que cela fût très neuf, et le monde inerte me paraissait aussi énigmatique qu'avant, ni plus, ni moins. Les divers incidents qui nous frappaient ne constituaient, sans doute, que des aspérités. Rien ne semblait changer substantiellement – depuis aussi longtemps que je me souvenais. Les scènes fantastiques simplement se répétaient.

rest, reset,

Text by Jérôme Guitton

Obstacles

I would like to begin this text by clarifying the kind of relationship that I can have with any artwork; so in this first section I would not particularly focus on Muriel Leray's.

I'm no different than most actors in the world of contemporary art. I have no practice in this world; it would be natural to count me as a simple member of the "audience". That is to say: among the spectators. By opposition, no doubt, to those who are actors of this world. As we know, there is a problem with this spectator/actor opposition: it sets up a sort of division between active and passive people, and passivity favors indifference. This does not do justice to the efforts that artists undertake to bring their creation to life.

These days, some artworks know how to bring a lot of non-artists into the very process of creation, granted: different social actors, workers, technicians, engineers, communities ... but each of these artworks installs a local relationship, with a small circle of people, in a short amount of time.

Most people are rarely welcomed in this type of relationship, and I am no different. For me and for the vast majority of the audience, the relationship to art has not changed much with relational aesthetics: most of the time, we find ourselves in front of an object that does not really listen to us, which would remain inflexible if we tried to change our relationship to it: it offers us an interaction procedure; if we do not follow this procedure, then the object ignores us. This asymmetrical relation has been established a long time ago.

If I accept this observation, I immediately ask myself the following question: how can such an asymmetrical relation become something more interesting than indifference? Because such a miracle can happen; we experience it every now and then.

I have been fascinated by this question for a long time. I am a writer. About ten years ago, I developed the concept of obstacle. Through this concept, I wanted to talk about a type of impact that a work of art can have on a foreign practice; in particular, on a literary practice, of course. A kind of maximum impact: when we are touched by a work to such a point that it radically questions our own choices. Three possibilities are then available to us: 1: stop everything; 2: convert ourselves to the foreign practice; 3: stay inside our own trajectory, but take a radical turn.

I have a canonical example for such an experience: that of the writer O. Cadiot. He opened his writing practice with a kind of literal poetry, collage of grammar books; he met the works of J. Kosuth and L. Weiner, and his page suddenly seemed to him much weaker than the wall of an exhibition. He could have (1) deduced that the fate of his writing practice was to stop, since sculpture replaces it; he could have (2) become a sculptor, and continue, in a different way, the work he had started in poetry; he chooses instead (3) to vary his trajectory as a writer: he uses his linguistic inventions in novels.

This is an asymmetrical relationship that is not indifference. It is a maximal impact, though: any artwork does not make us question everything! But the radical nature of this experience sheds some light on more peaceful relationships. The work of another does not always point to an obstacle in ours; sometimes it highlights a simple absence, chosen perhaps, which gives us the opportunity to confirm our choice; when we walk around this absence on our side, it is also a way to put us in relationship with a presence in the other practice, without copying the other presence on our side, or without changing sides, or without generalizing the absence (stop everything).

Thus one can feel in oneself, thanks to another artist, an obstacle or an absence. In the present text,

this will be the kind of position I will try to adopt with regard to the artwork *rest, reset* ,. What would it tell me about the limits of my own practice? What does it do specifically, with its own means, that literature cannot do, or that I have chosen to avoid? What holes in writing does it reveal? What can my writing do with this hole, how can I react to it?

« rest, reset, »

It is therefore a fertile relationship between two heterogeneous intelligences that I am trying to build: my literary practice on the one hand, a sculpture practice on the other. But, precisely, a sculpture by Muriel Leray would often put into play, in itself, a similar relationship, a knot between two different sensitivities and two different sensibilities:

- A literary, poetic logic, would be built around a short text: a sentence, a long title, with a rhythmic and/or fictional work;
- A logic of minimalist sculpture, relying on frames in space, would index rectangular shapes around them, giving relief to utilitarian objects that are rarely seen (electricity meters, heaters, electrical outlets).

And indeed, in the virtual monastery that she designed for the Virtual Dream Center, there are frescoes that provide this first opposition poem/

frame; but there is also a second opposition, between the frescoes and the monastery. Indeed, space itself, with its spatialized soundtrack, offers a disjointed experience, following different sensitive laws.

Now it seems to me that the relationship between the frescoes and the monastery comes here to induce the variation of which I spoke earlier: rather than confronting two obstacles that two subjects would indicate to each other, they are tied, more peacefully, around two symmetrical absences.

The experience itself prepares us to pay attention to that aspect. The first thing that can strike us in this monastery is a composition of absences. The video is sometimes cut; the sounds of crowds and breaths are interrupted; their spatialization makes them go out when the frescoes become clearly legible, when the depth itself vanishes.

These absences also mark fractures between the frescoes and the virtual monastery. Noise is out of reach for frescoes; they cannot quite reach our ears. But more importantly we are confronted with two different qualities of silence. A specialized silence, temporalized, which arises in the monastery by successive surprises, with the silence caused by an interruption; and a timeless silence in frescoes, related to the capacity of abstraction in spoken languages, here suggesting a kind of noble poverty in virtual worlds: money is not entangled with existence

for our avatar and his/her world (“and nothing of value was lost” would make us aware of this fact).

On the literary side, it would remind us another fracture. In each poetic work, we have a choice: we can enter the text by reading it aloud, or by watching it on the surface of the page. I do not think there is one nobler option than the other, but the same work cannot really hold both simultaneously. Most of my works would favor the page, often to allow two disjointed logics to develop (typically, mathematics and fiction), and to let the reader take the time he needs to understand them (especially for mathematics, which would often force us to slow down our reading, or to go back). *rest, reset*, then tells me that I am missing the noise and the interruptions, that I am on the side of the frescoes; that it is then by its power of abstraction that the writing may put itself in relation to the noise of the corridor (and thus may shed new light on its silences). Therefore, this artwork would help me complement my literary proposal; it would invite me to build an oral reading from a text written for the page according to its fertile principle of composing absences: such a reading which would be articulated around the silences, the absences (of the side of the written text as on the side of the reading aloud). In my case, being faithful to *rest, reset*, would simply mean exploring this possibility.

This is a first step towards the artwork that I am offered, from my place as a writer. It is based on a fairly basic opposition (oral/written). I gave it as a kind of basic example. But there is something else. Certainly, the temporal geometry of the work reveals itself in the spatialization of the sound. But there is another geometry in the frescoes, which opposes that of the monastery. This geometry creates a temporal dynamism that is well known in painting: dynamism of the moment before. It's about to fall, it's the moment just before it falls, it's a moment frozen in an imbalance. This time, it is on the side of the virtual monastery that the timeless expresses itself: the cutting of light above the doors recalls the windows drawn in the frescoes, except that it is stable, that it will not fall. Once again, two opposites who get in touch: stability of light, a moment before the fall on the frescoes.

And what do the frescoes tell us? "We watched buildings fall on top of people". Inside this sentence there is a first tension at work, between the choice of words (watch rather than see) and that of the tense (simple past rather than past progressive), a tension which is based on the distinction between an event considered as a whole (perfective) and an event envisaged from within its unfolding (imperfective). But also, in contrast to drawing, the text can suggest the capacity of language to distinguish between two types of temporality: the one in which fictional events appear distant, past (e.g., past perfect) and that

where we live past events as if they were current (e.g., preterit, narrative present). These distinctions do not exist for drawing; but here, what we see in the fresco is the temporality of another fall, which bypasses the accomplished and the current, to create a fiction of a moment before, always on the edge of falling, a promise that never fulfilled, never current: a near future, very close, so close that it touches us, that it does not stop touching us. The inability to distinguish between the accomplished and the current becomes the (affirmative) power of a conjunction: a point where these modalities of time merge as in a crisis.

A second time, I can ask myself this question: being a writer, how I be faithful to this temporal sensation, knowing that I do not have the same means as drawing? What are my own powers? I want to be tied to this pictorial beauty, which is at first inaccessible to me; How do I do?

I have a specific answer to this question; it will not make sense for all practices, but it may inspire other responses. For my part, if I am jealous of this instant before, and of the timeless virtual lights, and their composition, it makes me want to develop new temporal aspects inside the literary space, and to seek an extended sequence of the tenses.

What the moment aspect of the fresco says is that the simultaneous holding of two opposite

aspects (accomplished/current) creates a temporal aspect of its own. That does not surprise me; on the literary side, we know that myths already made this leap over a contradiction, and drew from it a thought of difference and similarity. C. Levi-Strauss has even shown how, in a paradoxical metamorphosis, we sometimes recognized the absence of a foreign mythical figure, a figure that another tribe maintained on their side: see, for instance, his article *Bird to Bird*. Metamorphosis held an impossible place to link two neighboring but singular mythologies in a process of common thought.

It seems to me that this mechanism can be used today to extend the expressiveness of grammatical tenses. Moreover, it can be thought that a similar mechanism has given stability to the narrative present: what is a narrative present, if not (roughly) a present tense that pretends to be a simple past? And one could do the same type of analysis on the tense that J. Rancière called *plus-que-présent*: a temporal aspect by which historians give, to a singular destiny, the value of a representative example inside a given era. This tense is a present that pretends to be a past progressive...

It seems to me that most aspectual transformations are largely unexplored. There is a kind of contemporary hegemony of the present tense, it must be symptomatic of some impasse. I hope that my exploration will allow me to figure this out. I do

not say more about my fancies, because we must now return to the work we are talking about.

I was not so far away, because this artwork certainly invites us to open our expression of time. Consider the poster that Muriel Leray issued on the same occasion. This poster gives another temporal expression: one experiences a time in three moments (first, the pictorial perception of two almost twin words, “rest”, “reset”, then the appearance of a minimal difference when read, i.e. the letter e, then back to the drawing with a line that touches the two r’s and binds them to the frame).

The poster responds to the call of the virtual monastery, using its own means; moved by our experience, we can do the same thing on our side. I already said how I would respond. In these times when we are lacking communities, it is not so bad to declare publicly what we bind ourselves to. To conclude, I would like to make a first step on this road.

I wrote something like a prose poem which, by its exploration of an aspect of the French imparfait tense, would like to articulate itself with rest, reset ,. I would invite you to refer to this version first if you can read French. You will then find an English version below. The work is a bit different in this version, it is not quite a word-for-word translation...

And here is the reason. The original version is based on two characteristics of French grammar. First, the aspectual opposition *global/sécant* is, in French, directly mapped to the grammatical opposition *passé simple/imparfait*; this opposition is fairly similar to the opposition *simple/progressive*, so there would be a direct translation. But the point of the French version is precisely to revisit this opposition and make a third term appear, which would roughly be an aspect that would fit to Nietzsche's experience of eternal return; to do so, and this would be my second point, the text uses *imparfait* as a two-face tense, relying implicitly on its second value: the habitual aspect. Sure, this aspect exists in English as well, but it is not usually expressed with past progressive. It is more naturally expressed with the modal verb *would*, the construction *used to* or the time-unspecific *will*. The thing is, the poem would not work without a two-face protagonist; this is only natural, considering that its gear is mythological in the sense of C. Levi-Strauss: it tries to fertilize a contradiction (*global/sécant*) with a third term that works as a mediation, and yet creates a rupture.

Instead of an imperfect mapping, I chose here to try and redo a similar operation in English—this is the kind of fundamental transformation that a myth would have to deal with when it crosses a language barrier, if you trust C. Levi-Strauss. To that effect, I relied on another two-face construct: the modal

verb `would`, which can either express the habitual aspect or the conditional mood. This would work, I think, because `would` could be opposed to `might` on the conditional side, and to `will` on the habitual side; then because `might` or `will` can drag an idea of potential energy that `would` is unable to express. But I am no native English speaker, so I'd be happy to discuss this with experts.

I'm no native English speaker, but I have to speak English every day on my workplace. Any worker in a foreign country would invent himself his own version of the foreign language; so I would consider this one as my own English-based creole.

"I might live"

I might live alone in a room furnished with simplicity. The scene might have been clearly outlined in my memory. It will have been a close past, very close. The carpet might almost go under the bed, and it might wear the shadow of the crumpled sheets. There might be no remarkable catastrophe in this type of moment, ever. The sheet might fold imperceptibly under gravity. The bodies might fall everywhere.

Yet, at that time, the fabric would make a v or a y. And this moment would keep on, would come back constantly. My heart would make one beat. Had I

been stretching, my pulse would be steady. Despite the fatigue. The sheet would react, it would beat once. The patterns on the carpet might not have reacted to the pulse, never. It wouldn't be insomnia yet, and soon I might read 11:00 on my alarm clock.

I used to spend similar nights. If the curtain might sometimes waver at the window, slightly, this thrill of the air would disappear by itself, and would have no effect in the end: the moonlight would seem to freeze the landscape. The reflection on the wall used to be homogeneous, certainly cold, almost sweet. Stability might appear with disturbing clarity, but this clarity would show up on other occasions, and this moment would not be singular.

At the bottom, the carpet would touch the plinth; I could see the angle made by the two planes, in spite of the half-light, and I would have made myself familiar with the defaults of each line.

That's how I would often fall on them. I will want to stretch my legs; I would be about to get up. I would straighten my head, and the white halo on the wall would catch my attention. The movement would cause the mattress to sag. This sensation would be more striking, considering that we might miss the small variation. But even when we would notice it ... it would be part of a much larger equilibrium, and the universal calm would be manifesting itself. In my opinion, it used to be this calm that we would

sometimes take, during the day, for a difficulty, and even for some resistance to our actions.

But in the end, you see, I might doubt that it was very new, and the inert world would seem to me as enigmatic as before, no more, no less. The various incidents which used to strike us constituted, undoubtedly, only asperities. Nothing would seem to change substantially—for as long as I might remember. The fantastic scenes would simply be repeated.