

EXTRAITS DU CATALOGUE édité en 2012 par le Centre d'art contemporain d'HEC dans la collection « Résidences d'artistes ».

TEXTE CRITIQUE DE CLEMENCE AGNEZ

Myriam El Haïk

Au départ, il y a le corps de l'élève : l'apprentissage passe par le dressage de ce corps. Il faut répéter pour savoir, et répéter à l'infini pour être sûr de se souvenir. Dans son cahier de punition, l'écolier se corrige, il prend à sa charge son éducation en imitant le modèle canonique. Il sait que l'enjeu est crucial. L'assimilation du canon par l'élève est la condition de possibilité de l'assimilation de l'élève par le groupe. C'est une affaire de normes : l'individu n'est soluble dans le groupe que si la norme est soluble dans l'individu. En acceptant la contrainte, il parvient d'abord à intégrer la communauté puis à s'engager sur le chemin du libre-arbitre, entendu comme positionnement relatif à une norme communautaire. Ce point d'inflexion, ce moment de maturité partielle durant lequel coercition acceptée et affirmation de soi se touchent, est le lieu du travail de Myriam El Haïk.

A travers la contrainte et malgré la répétition lancinante, un glissement s'est opéré vers la revendication de sa propre singularité : la volonté s'affermit dans le retour opiniâtre du même motif. Ce signe espiègle, qui singe le langage des autres sans pour autant y appartenir, ne renferme d'autre signification que l'expression d'une existence irréductible à toute autre. De signe il devient signature. Sur le campus d'HEC, il recouvre les vitres, les écrans, les boîtes aux lettres des étudiants. L'élève docile s'est mué en créateur souverain, sorte de muse Echo mal enchaînée à sa malédiction : ce que Myriam El Haïk aligne sagement à l'infini, ce ne sont plus les mots des autres mais le signe qu'elle s'est choisi, expression insolente d'une identité propre. Cette mise en tension entre aliénation et libération est le fruit d'une pratique déviante de la répétition. Elle se retrouve au cœur du travail sur les baies vitrées, dans lequel les piges s'affranchissent du support qui les enferme. Prises entre ciel et terre, les lignes de punition suivent le chemin du cancre, du rêveur, du distrait, elles s'échappent du cahier et passent par la fenêtre.

Nulle école buissonnière pour les performances dansées et les pièces sonores de Myriam El Haïk : fermement tenues dans un espace clos et composées de modules inaltérables, nous assistons à l'émergence d'une sorte de langage élémentaire. Les

décalages qui s'introduisent dans le retour du même motif perturbent le rythme et nous conduisent à travers une infinité de combinaisons musicales ou spatiales. La naissance du langage se tient ici, dans l'enfermement atomique du nombre fini de ses lettres et dans l'ouverture à l'infini des possibles assemblages de ces blocs. La pratique de Myriam El Haïk relève de ce paradigme-là, elle procède par langage et parle de ce qu'est la langue. Celle-ci est à la fois la *méthode* et le *sujet* de son travail. On y éprouve l'effroi sublime du petit enfant, pour la première fois dépassé par l'idée du combinatoire. Le langage alphabétique, bien que corseté dans son abécédaire, ne souffre aucune limite. L'échappée immobile de la langue permet de se propulser à l'infini sans pour autant quitter l'arène close de sa base élémentaire. Elle dévoile la part proprement mystique qui loge au cœur de l'alphabet : l'impossible dialectique qui tient ensemble les notions d'enfermement et d'infini, où chaque point de clôture contient en même temps sa propre ligne de fuite.

ENTRETIEN MENE PAR CLEMENCE AGNEZ

Myriam El Haïk, vous êtes plasticienne et compositrice. Comment s'articule dans votre démarche ces deux pratiques?

Au départ j'ai une formation de musicienne. Je suis autodidacte en tant que plasticienne. Dans l'apprentissage de la composition, j'ai étudié différentes techniques compositionnelles et exploré une diversité de formes musicales en passant par l'étude de l'orchestration. La découverte de la musique contemporaine a été pour moi une révélation, elle m'est apparue comme une libération, un langage nouveau. C'est en particulier la musique minimaliste répétitive américaine qui m'a beaucoup parlée parce qu'elle a pour modèle central la notion de "pattern" (« motif répété » en anglais). Mais dans la recherche de mon propre langage musical, j'étais partagée entre une culture musicale occidentale écrite, notamment par la pratique du piano classique, et une culture musicale orale, marquée par un repertoire de musique traditionnelle marocaine percussive, au sein de laquelle les rythmes de danse et la répétition sont omniprésents. L'idée de rythme m'a passionnée tout en me posant problème, parce que s'imposait à moi la question délicate de la notation du rythme, en particulier pour la polyrythmie. C'est comme ça que je suis rentrée à l'Ecole Normale de Musique de Paris, avec ces enjeux-là. Entre temps, dans cet apprentissage de la langue musicale, je me suis mise à dessiner pour pallier le fait que je ne parvenais pas encore à trouver mon rythme et à noter ma musique. Peu à peu, mon langage plastique s'est révélé être aussi marqué par la répétition, ce qui m'a beaucoup éclairée - et continue de m'éclairer - sur mes choix en tant que compositrice. Je retrouvais par exemple l'écho de certaines formes radicales comme *Vexations* d'Erik Satie, pièce qui répète 840 fois un même motif. De même, dans un autre champ, la rencontre avec la danse contemporaine, en particulier Anne Teresa de Keersmaeker (sur la musique de Steve Reich et Béla Bartok) m'a renvoyée à une singularité d'expression du lien entre musique (rythme) et danse. Cy Twombly m'a aussi beaucoup influencée et libérée, de par sa posture entre écriture et peinture. La notion de liberté était pour moi en lien avec la faculté, que présentent ces différentes pratiques, de s'abolir des règles et des références de leurs champs. En affirmant la possibilité de se tromper, le droit de subvertir les règles, l'erreur change de statut : elle devient une proposition. L'écrit, lui, ne propose pas de possibilité de glissement, tandis que l'oral permet cela, la déformation, l'hésitation, dans lesquelles émerge une nouvelle musique. Une forme neuve d'expression de soi apparaît

dans l'erreur, s'insinue dans la trame très serrée du code de départ. Le lien entre musique et art plastique se tient dans le geste et dans le rythme: la main restitue le geste corporel, elle catalyse le rythme du corps et l'organise selon une certaine logique au sein d'une forme cohérente. Dans mon travail, ce qui relie les deux, c'est, d'une part, l'invisible de l'un et de l'autre qu'est le rythme et, d'autre part, le visible, c'est à dire la forme.

Votre travail procède le plus souvent par répétition. Quelle force opiniâtre vous pousse à rejouer le même geste?

Pour qu'il y ait rythme, il faut qu'il y ait répétition et périodicité d'une structure. Parmi les signes que j'ai inventés, il y a celui, central, qui reprend l'esthétique de la graphie arabe, mais qui en réalité ne renvoie à rien de connu. Je le répète, je le martèle, j'y affirme presque l'erreur, dans une logique ambivalente : j'invente un système qui interdit l'erreur tout en s'enracinant dans une erreur inaugurale, dans un signe qui ne renvoie à rien. Je suis prise dans une double fatalité de l'écart : d'une part à cause d'un motif cardinal qui s'écarte d'une orthodoxie calligraphique, d'autre part parce que je ne peux que me tromper puisque je ne peux pas répéter à l'identique. Cette notion d'imperfection est au coeur de la logique de composition de *Changing*, la pièce musicale écrite pour la performance *Still Working...* La musique repose sur la répétition d'un motif à 3 intervalles, suivant un rythme écrit. Pour l'enregistrement de la pièce, j'ai répété ces motifs, mais à la main. Comme ce n'est plus uniquement la machine qui fait le *loop*, des choses imprévues apparaissent. La musique se décale, elle laisse la porte ouverte à d'autres possibilités : elle permet de "l'entre". A la fois plastiquement et musicalement, je m'intéresse à la manière dont la main répète imparfaitement, en ouvrant l'horizon du retour de l'identique à la possibilité de l'altérité. C'est dans cette altérité que se loge pour moi la notion de création.

Quand on vous voit au travail, on pense au dressage du jeune élève de conservatoire qui répète jusqu'au malaise, à la brodeuse de la guerre de cent ans ou au détenu qui accumule sur le mur de sa cellule les bâtons de ses jours enfermés. Chez le premier, la répétition comme condition du progrès est libératrice tandis que les deux autres, exclus de l'action, semblent occuper le temps de leur impuissance. Dans votre propre démarche, quelle place prennent ces rapports actif/passif et libération/aliénation?

La répétition dit l'impossibilité d'être parfait, elle ne peut que tendre vers une sorte

d'asymptote inatteignable. Il y a une volonté de contrôle dans la répétition, il s'agit de maîtriser le retour du motif : dans la musique comme dans le dessin, je cherche à la fois à maîtriser l'outil et à maîtriser le corps. Il y a quelque chose de mystique dans cette répétition, quelque chose comme le choix de s'abandonner au caractère infini de la répétition. C'est le seul endroit pour moi qui me permette la passivité sage, l'acceptation du cours des choses. C'est aussi en répétant que je cherche le sens de ma pratique : comme le prisonnier, je note, suivant un rythme particulier qui devient une mesure pour soi. Cette notation à la fois m'impose un rythme mais également enregistre mon activité et se double d'un second statut, celui du témoignage, qui reste pour après soi. Je tente de mesurer ce temps qui m'échappe, et tout à coup j'en prends possession par la mise en place d'un rituel : les lignes deviennent la nouvelle unité du temps subjectif de la conscience, leur survivance est le document qui atteste de ma présence.

Dans les Cahiers de punition, vous empilez des lignes jusqu'au vertige : vous paraissez cependant plus proche d'une sorte de transe extatique que de la purge punitive.

Le processus qui fait le lien dans ma pratique entre la musique, le dessin et la danse, c'est la répétition d'un même mouvement, qui en outre renvoie à l'apprentissage même de ces médiums. Le rituel peut au départ s'apparenter à une transe, au cours de laquelle on a envie de perdre connaissance, mais ce désir d'oubli, libérateur, se double de la volonté de laisser une trace, comme pour me justifier de cette jouissance. Contrairement à la danse qui ne laisse pas de trace, le dessin et l'écriture de la musique résistent à ce caractère absolument éphémère de la transe : cette écriture lancinante qu'on retrouve dans les différents aspects de ma pratique, c'est pour moi à la fois la transe et la trace de la transe.

Quel a été le point de départ de votre résidence à l'Espace d'Art Contemporain d'HEC?

C'est une question de rencontre, du hasard qui n'en est qu'à moitié un. Mon lien avec cette école est lointain, puisque j'ai raté le concours d'entrée après une année de prépa HEC. Des années plus tard, on m'offre la possibilité d'y entrer autrement, via l'Espace d'Art Contemporain d'HEC, pour y développer mon travail plastique.

A l'occasion de votre résidence à HEC, vous reprenez vos Cahiers de punition en

les déclinant suivant différents formats et supports pour coller à la morphologie du campus. Cette conjonction entre le projet (dont le référent central est le contexte scolaire) et le lieu de son exposition (une grande école) semble annoncer l'épiphanie de votre démarche.

En rencontrant l'espace d'art, j'étais très émue de découvrir le campus d'HEC dont j'avais été exclue par avance au sortir de l'adolescence et dans le mythe de la grande école tant désirée par mon père. J'ai été frappée par les boîtes aux lettres des élèves qui s'étirent par milliers sous forme de grands meubles en bois. Ce caractère répétitif des boîtes me renvoyait à mon propre travail, j'y voyais déjà un immense polyptyque répétant le même motif, faisant de la multitude une unité. J'y ai alors ajouté ma propre identité par le biais de mon signe que je répète et colle sur chaque boîte aux lettres. En créant ce grand polyptyque qui relie tous les noms, les lisse entre eux, les replie les uns sur les autres, j'interroge la dialectique entre appartenance au groupe et identité propre, tout en me collant littéralement sur la propre individualité de chaque étudiant.

Pour la première fois, vous passez du mur à la vitre pour poursuivre vos punitions dans les airs. Qu'a changé pour vous ce support transparent?

Au départ déjà le passage du cahier au mur était comme un passage au tableau, du devoir à la colle : il y a dans ce glissement la notion de dévoilement de l'intime au public. Le dépassement de l'abstraction par la représentation du corps dans l'espace public marque le début de la forme « performance ». J'étais très émue de procéder sur les vitres. Au fur et à mesure, je voyais les étudiants vivre, se rencontrer... tandis que de mon côté j'étais coincée derrière cette vitre, privée de leur communauté. J'étais à la fois ici, devant eux, mais seule. Je me sentais séparée d'eux sous leurs propres regards. La surface vitrée est une interface qui à la fois sépare et relie, c'est une sorte de membrane poreuse qui laisse passer un certain nombre de choses mais en filtre d'autres.

Dans votre dernière performance dansée, vous ne procédez plus par répétition mais par rupture, en passant brusquement d'une pose immobile à une autre.

Effectivement, mais la rupture n'est pas brutale. C'est plutôt un changement de direction dans la continuité du mouvement. J'y vois une invitation au changement : il y est plus question de transformation que de rupture à proprement parler. Des modifications

apparaissent dans la cohérence du mouvement global. Ces transformations restent prises dans la trame plus générale d'une méta-direction qui est celle de la performance dansée.

Pour les Constellations, vous modulez une infinité de triangulations dans l'arène close d'un cercle. Pour les Cahiers, vous êtes bloquée, mais encore une fois à l'infini, face au même signe. Pour votre performance, vous arpentez inlassablement le même espace circulaire. Vous construisez des protocoles qui dialectisent les notions d'enfermement et d'infini, matérialisées dans la figure du cercle.

Les *Cahiers de punition* racontent l'apprentissage de l'écriture par la répétition. C'est en prenant conscience de la notion d'alphabet que je me suis aperçue que j'y étais enfermée mais qu'en même temps celui-ci m'ouvrait à une infinité de combinaisons possibles. Pour le motif *Constellations*, je construis des triangulations dans un cercle, en reprenant le principe ternaire de la langue arabe. Dans la performance *Still working...*, construite sur le motif *constellations*, la forme géométrique du triangle se trouve également transposée dans les postures que mon corps adopte et dans la pièce pour piano, *Changing*, composée pour la performance. Le tracé (graphique ou physique, ligne ou mouvement) s'étoile dans des triangulations qui se décalent, et en se décalant crée une figure neuve à la morphologie complexe. Du simple au complexe, mais aussi de l'état d'immobilité à la forme la plus élémentaire du mouvement : la marche. Marcher dans un cercle, comme dans une langue et suivre les lignes tout en créant des trajets toujours nouveaux.

Section portrait chinois. Une autre vie. Vous êtes un autre artiste. Qui êtes vous?

Ce serait moi : je ne peux pas échapper à mon histoire. Je fais ce que je fais pour m'accepter et me vivre moi-même. On ne peut pas être quelqu'un d'autre, ce serait se punir que de vouloir être un autre. En revanche, l'autre est aussi en soi : dans ce dialogue entre mes différentes figures, passant du dessin, à la musique, à la danse, s'étire la longue quête d'identité qui questionne et réconcilie mes différents visages.