



# Le silence des congrès : usure, conversion, combustion de la parole chez Toni Grand et Jean-Marie Le Clézio

Pierre Baumann (Université Bordeaux Montaigne EA 4593 CLARE)

« Et il m'a dit : Entre la parole et le silence, il y a un isthme où se trouve la tombe de la raison et les tombes des choses. »

Al Niffari, *Les Haltes*



## 1. Usure et langage

Jean-Marie Le Clézio parle formidablement du silence, dans un livre qu'il publie en 1971, alors qu'il a à peine 30 ans, intitulé *Haï*. Le sculpteur Toni Grand, lui aussi, d'une autre manière, a cultivé le silence. C'est certain, le silence n'est pas forcément parole empêchée. L'argument de ce projet éditorial le dit très bien. Une parole empêchée, ce serait une parole entravée, interdite, prise au piège, contrée. L'empêchement a à voir avec l'impact – *impactum*. Empêcher la parole, ce serait la battre, la cogner, la bosseler, la concasser, la morceler, l'aplatir, la réduire, lui ôter son sens, la rapporter à son animalité première. Qu'est-ce qui justifie le fait d'aller contre elle ? Tant de choses. Serait-ce également la survie ? Ainsi le silence entendu comme l'expression du renoncement choisi ou forcé de la parole aurait bien à voir avec la parole empêchée. Il est des silences parfaitement choisis, des non-dits voulus qui font sens par absence de langage tacite grâce auquel la vie va encore. Nous tenterons d'observer comment le silence est vital. En cela il empêche la parole, sinon c'est la mort. C'est ce que montre Le Clézio. Ce silence de *Haï* est vital, parole empêchée par défense contre les agresseurs. Ce silence avance une hypothèse fort simple (trop simple peut-être) : le silence empêche la parole d'être pour laisser s'exprimer le langage de la forme (artistique). Cet empêchement est volontaire, peut-être. Il est aussi, peut-être encore, l'expression d'un programme ouvert, d'une réparation, d'une réduction, mais aussi d'une combustion.



1 Al Niffari, *Les Haltes*, Arles, Sindbad/Actes Sud, 2007, cité dans J. Ferrari, *Le principe*, Arles, Actes Sud, 2015, p. 7.

En cela, ce texte croise le chemin d'un autre article<sup>2</sup> qui interroge les mêmes sources à l'angle des enjeux de l'usure. Il y a en effet un rapport coextensif entre l'empêchement de la parole et la double portée de l'usure. L'usure a trait à l'érosion et l'effritement<sup>3</sup>, mais elle a aussi à voir, au sens économique, avec un excès de profit. Aussi, interroger ce que produit l'empêchement de la parole signifie qu'il faut questionner à la fois la valeur de la perte que suscite cet oblitération, cette usure du langage, mais aussi son retour d'intérêt, c'est-à-dire ce que *rapporte* indirectement cette réfutation, cette usure du langage oral. La question est donc de savoir quel déplacement génère cet empêchement de la parole. Le silence, autrement dit, transmue la parole en gestes et en faits. C'est cette transmutation qui nous intéresse en cela qu'elle renverse la parole empêchée, qu'elle donne la parole à la forme, et à la main, aussi. L'idée est de voir où mène cette usure, cette combustion de la parole spéculairement incarnée par le silence.

## 2. Un livre, *Haï* et le silence

Pourquoi, parfois, l'homme ne parle plus ?

En 1971, Jean-Marie Le Clézio publie, après avoir vécu trois ans avec les Indiens Embera au Panama, un livre assez court, *Haï*, dans lequel il écrit :

La grande invention des Indiens, c'est le silence. Ils en sont obsédés. Non pas un silence passif, triste, méditatif, mais une absence de bruit, comme cela, dans tous les actes de la vie quotidienne, qui est à la fois une défense et une attaque. Les animaux sauvages ne font pas de bruit. Ils avancent dans la forêt sans faire craquer une brindille, sans un souffle. Ils glissent sur leurs pattes élastiques. Même les oiseaux sont silencieux. Ce qui étonne dans la jungle, ce qui est vite insoutenable, c'est le silence épais, profond, menaçant, le silence qui règne partout.<sup>4</sup>

Le bruit inopportun résulte d'une percussion, d'un frottement, d'une pression, d'une brisure, du bruissement du corps sur les feuilles, d'un claquement de langue dans la bouche. Il est la première expression d'une usure mécanique. Le silence n'est pas usé ; il est brisé par le bruit que produit l'usure. Le langage, explique-t-il encore, est dangereux, « peut être une trahison » ; c'est un bien commun à la tribu, fermé, alors que le silence, lui, est naturel. Avant, explique-t-il « [t]out le monde parlait, même les pierres. Puis quelque chose a rompu

2 P. Baumann, « Toni Grand et le silence de Haï », dans P. Baumann et A. de Beauafort (dir.), *L'usure, excès d'usages et bénéfices de l'art*, Pessac/Bruxelles, PUB/ARBA, 2016. Aussi le lecteur nous pardonnera-t-il de livrer ici une version déclinée du texte sus-mentionné.

3 La science qui étudie ces effets matériels de l'usure est la tribologie.

4 J.-M. Le Clézio, *Haï*, Genève, Skira, coll. « Les sentiers de la création », 1971, p. 34.

l'équilibre, une catastrophe a détruit l'ordre de la compréhension »<sup>5</sup>. Les Indiens portent en eux cette « admirable culpabilité du langage »<sup>6</sup>. Le silence possède cette première dimension absolument naturelle ainsi que sa valeur de perte (les pierres sont silencieuses car elles ont perdu le pouvoir de parler). Dans le silence lourd, l'homme-l'animal fait toujours partie du tout de la nature. C'est un mode de survie, mais aussi un moyen de compenser la perte de toutes ces choses qui ne parlent plus. L'homme-animal devient presque invisible, camouflé et particulière, un organe du reste.

Là, dans ce cas présent, le langage n'a pas sa place. Le Clézio dit encore une chose essentielle :

Le silence, au contraire, permet tout. Le silence n'est pas magique. Il est animal, végétal, élémentaire. Il est terrien. Le silence désintègre les menaces, dissout les maléfices. Il est la défense première contre les agressions des autres, des étrangers, des non-humains. Il est en quelque sorte un langage à l'envers. [...] La voix de l'homme est chargée de dangers et de mort. Elle tue déjà.<sup>7</sup>

Elle tue car elle est bruit, trahison d'une présence et signe d'une différence regrettable (l'homme, lui, a gardé la parole). Le silence n'est pas ici le langage usé, c'est un contre-langage, une arme contre l'usure du vivant. C'est tout à fait à l'opposé de notre culture occidentale, écrit Le Clézio. Chez nous, « celui qui refuse de parler, qui serre les dents et résiste au flot des mots, peut-être qu'on va le tuer, l'effacer de la terre »<sup>8</sup>.

J'ai bien conscience que conclure sur l'idée que la parole empêchée agit par contraste et exacerbe d'autres territoires du langage n'apporte pas grand-chose à ce projet scientifique car cela a déjà été formulé. Mais ce que j'aimerais observer maintenant, c'est très simplement comment cette pensée indienne éclaire la pensée de Toni Grand, et comment l'œuvre de Toni Grand emporte le silence là où il est profondément « terrien ». Par terrien il faut entendre, celui qui touche, qui fait avec les choses matérielles de la terre : des poissons, du bois, des os, de la pierre. Ce silence de Toni Grand est absolument actif. Aussi le silence de Grand est-il un refus de théorie, une manière d'« ôter les mots ». Il est silence de survie, silence offensif. Il est le temps dédié à la parole suspendue, à l'instar d'une forme qui, elle aussi, s'épanouit par son expression elliptique. Le silence de la parole révélerait le silence de la forme.

---

5 *Ibid.*

6 *Ibid.*

7 *Ibid.*, p. 35–36.

8 *Ibid.*, p. 38.

### 3. Le silence de Toni Grand

Le point de croisement entre Le Clézio et Grand permet d'interroger l'origine *pragmatique* du silence, là où la parole est empêchée pour des raisons physiques et vitales : si on parle, on est mort (le gazouillis signale au prédateur la présence de l'oiseau). On sait par ailleurs qu'il existe dans l'approche de la création une incompatibilité entre ce qu'on dit et ce qu'on voit (comme le dit Michel Foucault). Si on croise ces deux idées, on peut comprendre que pour certains artistes la relation entre la parole et le fait artistique devient un isthme problématique qui ne se contente pas d'un mutisme par nécessité, mais qui résulte aussi d'une incapacité à dire. Non seulement la parole est dangereuse mais elle est aussi souvent insatisfaisante. Le silence est vital et l'œuvre incarne ce silence. À quoi bon parler au péril de sa vie pour avancer des propos qui ne correspondent pas à ce que l'on ne saurait dire ? Ce dilemme avancé par Foucault dans *Les Mots et les Choses* accompagne la création et, de manière exemplaire, celle de Toni Grand.

Toni Grand<sup>9</sup> a cultivé le silence. Il parlait peu. Il était sculpteur. Toni Grand agissait en Indien<sup>10</sup>. La complexité du rapport que décrit Le Clézio entre silence, bruit et langage semble être à l'œuvre chez Toni Grand. On peut supposer que le silence de Toni Grand est un *langage à l'envers*, une arme offensive, une contre-usure, manifestation peut-être de son être indien, mais qui, surtout, *laisse vivre* la sculpture. En n'étant que l'envers du langage, le silence laisse bruisser la sculpture selon son propre langage. Ici, il ne faut pour autant pas avoir peur du bruit. Dans l'espace protégé de l'atelier, comme dans celui du campement ou de la parcelle de forêt exploitée, l'usure redevient fructueuse. Écorcer, équarrir, scier, poncer, tenonner, marteler, clouer, coffrer, tailler, cheviller, boucharder (tous les gestes de l'artisan sont, sans exception, dès qu'ils tintent, des gestes d'usure), tous ces gestes et la poussière qui résulte de ces usures multiples résonnent – comme dans l'atelier de Brancusi<sup>11</sup> – de bruits clairs et nécessaires. Mais ces bruits clairs, ce sont les voix de la matière, la mise en forme d'un langage sonore qui passe, non plus par l'organe vocal, mais par les mains qui façonnent la matière. Alors, le sans-voix n'est pas exactement le langage à l'envers. C'est l'organe d'un langage déplacé. Le silence est, dit encore Le Clézio, « un trésor indestructible. [...] Silence indien, qui n'est pas mutisme, qui n'est pas contemplation inactive. Silence qui est interprétation possible de plusieurs langages, écoute de plusieurs voix. [...] Pour cela, il va falloir ôter des mots de moi, ôter. [...] Par le silence, l'Indien sait d'autres langues. [...] Lorsqu'il ne dit

9 Avec Brancusi, Grand est à l'origine de mon intérêt pour l'usure.

10 Un Indien de la Petite Camargue qui aimait à se déguiser en Indien nord-américain.

11 Grand a été assistant de Marta Pan, qui elle-même avait été assistante de Brancusi.

rien avec sa bouche, peut-être qu'il dit autre chose avec ses mains, avec son dos, avec ses narines »<sup>12</sup>.



Toni Grand, dans l'atelier en 1993, devant Réparation, photographie courtesy Frédéric Paul.

---

12 J.-M. Le Clézio, *Haï*, op. cit., p. 40-41.

#### 4. L'angle aigu du couteau

Mais alors, une fois encore, pourquoi, parfois, l'artiste ne parle plus ?

Il ne parle pas parce que le langage est dangereux si l'on parle, on est mort, dit en substance Le Clézio. Rapportée à Toni Grand, l'affirmation semble un peu métaphorique. Toutefois, Grand a toujours entretenu un rapport méfiant au langage (verbal j'entends). Il est né en 1935 et mort en 2005, a passé l'essentiel de sa vie dans le Gard et les Bouches-du-Rhône en France à Mouries où il s'était installé en 1960, de retour après deux années passées en Algérie, période sur laquelle il est resté mutique. Cet enracinement dans une terre pleine d'eau, la Camargue, explique beaucoup de choses sur son œuvre : l'horizontale, le cheval (*Tout seul*), le poisson, « puis, écrit son ami Jean-Marc Andrieu, l'angle aigu du couteau qui s'ouvre entre le pastis et la poire »<sup>13</sup>, les branches, l'odeur de la chaux sèche dans l'ombre des murs épais du Mas du Mouton, les razeteurs et les ferrades, les cabanes, le poids du bois, du métal et de la pierre, les barques plates sur les canaux et les poissons qui sautent dedans, la précarité des objets appuyés contre le mur, leur mobilité, le vent électrique, la poussière, la dureté du soleil. Cet équilibre est fondamental. Sa connaissance en est précise, réelle, sans littérature. Tout ceci, et plus encore, sont les « moyens du bord ». Car tout va avec la pensée indienne et le bricolage qui lui est propre. Ce savoir est concret, abstrait du verbe, attaché au sensible, à la perception, à l'imagination et au geste qui opère par détournement de la fonction initiale des objets. Le bricolage est précis et vif dans ses opportunités, acrobatique, facétieux, plein de bon sens et bondissant. C'est une « science première » écrit Lévi-Strauss dans *La Pensée sauvage*. Le bricolage, à la racine, a à voir avec le « mouvement incident : celui de la balle qui rebondit, du chien qui divague, du cheval qui s'écarte de la ligne droite pour éviter un obstacle »<sup>14</sup>. C'est une « science du concret » qui travaille avec l'usure mais aussi lui répond. Le bricolage est une forme de *maintenance* de la forme contre l'usure permanente et naturelle (du vent, de l'eau, du sel, des chocs).

Avez-vous déjà essayé d'expliquer avec précision comment fonctionne un bricolage ? Ça n'est pas chose facile car, d'une part, cela prend souvent appui sur des éléments contingents et, d'autre part, le geste de la main a souvent beaucoup plus simplement la faculté d'en expliquer les détours. Le bricolage n'en finit pas de faire buter le langage, de l'user. À quoi bon briser le silence si c'est pour être confronté à l'effroyable trahison du langage.

13 Jean-Marc Andrieu, dans A. Grand, D. Larnac et T. Ollat (dir.), *Toni Grand la légende*, Arles, Analogues, 2007, p. 76.

14 Cl. Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, p. 30.

## 5. « Je ne sais pas ce que c'est »

Très tôt, dès 1971, pour décrire ses pièces, des branches taillées au canif ou à la scie, parfois percée d'un gros chas à travers lequel passe une mince ficelle, Toni Grand emploie une formule qui le caractérise : « Je ne sais pas ce que c'est ».

Ce que signifiait Toni, complète son ami Patrick Saytour, était beaucoup plus précis que ce qu'une désinvolture trompeuse laissait supposer. Ce qu'il disait clairement, c'était ceci : ce que j'observe, ce que je fais, ce que l'histoire, y compris la plus récente, produit, je sais ce que c'est. Ce que je viens de créer, c'est, avec la plus grande attention, avec toute la pertinence dont je suis capable, le plus exactement qu'il m'est possible de le réaliser, ce que je ne sais pas. Le petit bout de ce que j'ignore, le peu que je suis capable de faire et qui n'a pas de statut, qui n'a pas de nom. Ce qui fait la nécessité d'être, ayant nécessairement et exactement perçu le possible territoire où je vais devoir travailler.<sup>15</sup>

L'artiste ne parle pas, parce que les mains prennent le devant, parce qu'il « dit autre choses avec les mains ». Les mains construisent un langage par la forme, par la matière. Pierre, papier, ciseaux... Jeux de mains, l'usure (des gestes du sculpteur) façonne le langage plastique et le silence résulte d'une impossibilité de nommer ce qui surgit. L'artiste n'a pas les mots qui correspondent à cette nouvelle apparition. L'artiste fait sens en cherchant ses mots. Beckett, dans son dernier poème rédigé en français, en 1988, *Comment dire*, écrit, entrecoupé de tirets qui font silence :

[...]  
comment dire –  
voir –  
entrevoir –  
croire entrevoir –  
vouloir croire entrevoir –  
folie que de vouloir croire entrevoir quoi –  
quoi –  
comment dire –  
[...]<sup>16</sup>

Ces mots sans voix, ce « silence beckettien »<sup>17</sup>, c'est, une fois encore, un silence de survie, en cela qu'il ne faut pas briser la magie de l'œuvre, ne pas tout à fait

---

15 Patrick Saytour, dans A. Grand, D. Larnac et T. Ollat (dir.), *Toni Grand la légende*, op. cit., p. 62.

16 S. Beckett, *Poèmes, suivi de mirlitonades*, Paris, Éditions de Minuit, 1992, p. 26–27.

17 Michel Enrici décrit comment, avec Grand, leur façon de voyager était portée par ce qu'il appelle un « silence beckettien ». « Nous nous étions aperçus l'un et l'autre du confort

lever le secret vital du mystère de la matière. Cet empêchement est volontaire, peut-être. La parole fait peur, elle érode le mystère, elle lève le secret. Le Clézio dit : « L'Indien, c'est cela son secret, est un complexé du langage »<sup>18</sup>. Le silence, lui, ne bouleverse pas les atomes.

Revenons à présent sur le bruissement des atomes et sa pensée moléculaire.

## 6. Chant unique

Mais alors, une fois de plus, pourquoi l'artiste ne parle pas ?

Parce que lorsque le son prend le pouvoir sur le silence, il chante. Il y a des sons, mais plus de mots. Pas de magie brisée. Le Clézio écrit que « [...] le chant est encore une autre forme de silence. C'est un langage dénaturé, rendu incompréhensible par la distorsion des mots, le timbre, l'intensité et la hauteur de la voix, par la syncope, le rythme, le geste vocal »<sup>19</sup>. L'Indien ne connaît pas la mélodie ni la musique harmonique explique Le Clézio. « Le chant n'est pas une distraction, ni une décoration. [...] le chant est seul et unique »<sup>20</sup>. Il n'existe qu'une seule voix répétitive, une seule phrase musicale invariable qui diffère, par exemple, du chant afro-américain qui joue de modulations, de paroles et de variations.

En 1990, les ethnoarchéologues Pierre et Anne-Marie Pétrequin<sup>21</sup> réalisent plusieurs documentaires en Nouvelle-Guinée Irian Jaya, dont un sur les Wanos, tribu d'agriculteurs de la région Yeleme qui façonnent des haches de pierre polies à la perfection<sup>22</sup>, après une suite d'opérations rustiques (cuire, percuter, cliver, boucharder, poncer, polir avec l'eau la pierre). Ce documentaire permet de prendre la mesure de ces chants premiers, dénués de mélodie. Leur diversité est grande, mélopées courtes et répétitives qui accompagnent les activités de la vie. Le chant est réduit à sa valeur sonore élémentaire. Ces sons sont produits par l'organe vocal, par le souffle, les mains, les doigts qui détournent les tonalités, rentrent dans la bouche, percutent la joue ou le cou, par tout le corps ; ils mettent en forme de petites acrobaties de la langue autour de gestes simples, répétés, comme on jouerait au bilboquet, comme Toni Grand ferait une sculpture. Ce son est curieux ; il rompt le silence comme un chant d'oiseau magique : un

---

de voyager ensemble. Nous pouvions nous taire sans aucune gêne, pratiquant l'un pour l'autre la science de ne pas faire la conversation », dans A. Grand, D. Larnac et T. Ollat (dir.), *Toni Grand la légende*, op. cit., p. 78.

18 J.-M. Le Clézio, *Haï*, op. cit. p. 79.

19 *Ibid.*, p. 65.

20 *Ibid.*

21 P. et A.-M. Pétrequin, *Yeleme, la hache de pierre polie en Nouvelle-Guinée*, documentaire, 28 minutes, (CRAVA), CNRS images, JVP Films, LEMAIRE Étienne, 1991.

22 En indonésien « la source des haches de pierre ».

oiseau humain. Ce son n'est pas langage ; il est, par le mythe, un organisme vivant au même titre que le bois, le cheval ou le poisson, mais aussi la pierre, le sel ou l'eau. Il n'est pas tout à fait humain. Il est le *langage avant l'heure*. Ces chants constituent la part concrète et abstraite d'un méta-langage dé-monté, *dysposé, premier*. Ces chants sont sculpturaux, moléculaires (appareillage d'atomes sonores). Ils accompagnent souvent les travaux de tous les jours et, en particulier, la fabrication des haches de pierre.

## 7. La réparation (de la forme et de la parole)



Toni Grand, *Réparation*, 15 juillet 1987, 1974–1987, poisson, bois et stratifié, 157x41 cm, photo copyleft Pierre Baumann, courtesy Patrick Saytour. Il s'agit de l'œuvre *Réparation*, offerte à Patrick Saytour en 1974, malencontreusement cassée et réparée par Grand en 1987 qui a, par la suite, suscité toute la série de pièces avec les congrès.

Partons de deux œuvres de Toni Grand. Toutes deux sont élaborées à partir de matière animale : des poissons. L'utilisation du poisson par Toni Grand a, la première fois, agi comme une prescription médicale : le congre fut l'objet de réparation d'une pièce en bois offerte à Patrick Saytour. Le congre mou épouse la courbe du bois, s'enfouit comme une arête sous l'enveloppe épaisse et durcie de la résine et fait atèle. Ce geste d'indien, (tiens, j'ai là un poisson pêché non loin de ma cabane...) donne sa mesure à la longueur, à l'épaisseur, à la surface et à la profondeur de la sculpture. Ainsi le poisson est à la fois l'atèle et la racine du langage, la mesure, le phonème. Le poisson dont on parle, qui plus est, est un peu particulier car il s'agit d'un congre (ou anguille de mer), presque un serpent en somme, en d'autres termes un animal premier, avant qu'il ne prenne des pattes, des poils et le pouvoir de rugir. Un poisson ne fait pas de bruit. « Le poisson », a dit un jour Toni Grand au cours d'un entretien, « est, au sens littéral, un matériau plus bas que terre [...]. Techniquement, c'est plus facile à mettre en œuvre. Les poissons n'ont pas de poils et pas de pattes »<sup>23</sup>.

Le poisson mort qui, déjà, vivant, ne fait pas de bruit, en quelque sorte « donne son corps à la science » pour être momifié sous la résine et ainsi solidifier, réincarner la sculpture, la faire vivre avec lui. Il est réparateur et silencieux. Ce n'est pas exactement l'objet de cet article, mais la réponse de Toni Grand au pilonnage du temps, à l'usure par l'usage, passe par le caractère vivant de ses objets.

Jean-Marie Le Clézio a fort justement, lui aussi, exprimé combien ce qu'on aime en ces choses, c'est ce qui les emporte. À propos des objets indiens reproduits dans son livre *Haï*, il écrit : « Ces objets sont vivants, ils vieillissent, ils sont périssables. Ils servent. Quand ils sont usés, brûlés, ternis, les Indiens les jettent. Ce ne sont pas les objets qu'ils aiment. C'est la PENSÉE »<sup>24</sup>.

Aucune affection sublime ou ruiniste en cela. Tout au contraire. L'objet sauvage, comme on dirait *libre*, est organique, à user, à employer, à re-fabriquer, à réparer pour qu'il poursuive sans cesse le processus vivant et continu dans lequel il s'inscrit, quand bien même cette continuité serait de cendre. Il est remplaçable et réparable. Il continue de faire vivre la pensée.

La pensée résulte de cette antériorité augmentée par l'accident qu'elle a vécu et la re-crédation qui la perfectionne. Aussi cet exemple a-t-il valeur de modèle dans l'œuvre de Toni Grand. Il y a aurait beaucoup à dire sur le rôle que joue l'animal (le poisson ou le cheval en particulier) : il incarne le silence forcé des objets (tous ces objets qui, dans la pensée indienne de Le Clézio, ont perdu la

23 Cité par Hervé Gauville dans *Libération*, « Du bois dont on faisait Toni Grand », 1<sup>er</sup> décembre 2005. À l'origine Grand voulait utiliser des serpents, trop difficiles à trouver, il s'est tourné vers le congre.

24 J.-M. Le Clézio, *Haï*, op. cit., p. 163

parole). Il s'accroche à la vie, il donne à penser l'œuvre comme une formule organique.

## 8. La forme empêche la parole - la pensée réduit la forme



Toni Grand, Sans titre, 1/11/92, 1992, poisson et résine, 104x260 x10 cm, Collection privée, photo copyleft Pierre Baumann.

Le second exemple est une œuvre sans titre réalisée le 1<sup>er</sup> novembre 1992. Elle mesure 104 x 260 x 10 cm. Elle est en résine et construite autour de deux poissons. L'œuvre fut présentée à Bruxelles au Centre culturel de Markten dans le cadre du projet sur l'Usure que nous avons développé avec Amélie de Beaufort en 2014. Cette œuvre est composée de deux boîtes dont les mesures sont déterminées par la forme animale. C'est le poisson lui-même qui détermine la hauteur de la boîte dans laquelle il vient se ranger (comme dans une boîte de sardine, mais là il y a de la place !). Il existe bien peu de choses. C'est presque transparent. Le geste et la forme plastiques sont réduits à l'essentiel : son contenu et son contenant. Majesté de la perte.

Il faut en conclure plusieurs choses.

D'abord, ce qui nous semble faire modèle, c'est l'analogie évidente entre réduction de la forme et réduction du langage. Grand choisit d'en dire peu. Si la parole, ainsi, vient à l'arrière de la forme plastique (des sculptures organiques

en l'occurrence), c'est aussi parce qu'elle n'est pas assez satisfaisante pour l'artiste. Non seulement, pour celui-ci, elle ne dit jamais aussi bien que la forme sculpturale, mais, pire encore, elle pourrait en dire trop ! La parole, en quelque sorte, effriterait le langage essentiel de la sculpture.

Deuxièmement, cette réduction des langages va avec la recherche des structures fondamentales. Ces structures fondamentales, nous ne les décrirons pas toutes ici, sont au cœur de la pensée indienne comme de celle de Toni Grand. En voici quelques-unes : la forme se construit à la croisée de la rencontre contingente avec un matériau, sa conduction, sa transformation, sa mise en équilibre, son expression autonome et sa mesure.

Face à la complexité, Grand réduit, se dégage du bavardage et fait vivre ses objets par montages (une suite de dispositions) libres et mesurés. Ce silence de l'artiste a beaucoup à voir avec le silence de Haï : il est bien empêché par nécessité vitale. L'artiste sait que, s'il le brise, non seulement il ne parviendra ni à dire, ni à expliquer mais il va également trahir sa présence, il va faire partir la magie (la toute-puissance de l'imagination) que l'œuvre contient en elle. Ce silence de l'artiste est aussi un silence indien, un silence de survie et une simplification.

Revenons sur cette phrase de Niffari mise en exergue de ce texte : « Et il m'a dit : Entre la parole et le silence, il y a un isthme où se trouve la tombe de la raison et les tombes des choses »<sup>25</sup>.

Autrement dit, on ne peut pas dire que le silence est raison perdue parce que parole perdue. On ne peut pas dire non plus que la raison perdue vienne du silence perdu (et il en serait de même pour la question des choses). Ce qu'on peut dire, si la tombe est la métaphore de la perte de la raison, c'est que cette perte se joue dans le franchissement de l'un à l'autre, là où l'on traverse cette bande de terre mouvante et dangereuse. Ce qu'on peut également penser, c'est que les choses – et pourquoi pas les sculptures, les œuvres d'art ? – vont au devant de leur perte dès lors qu'elles tentent de franchir, dans un sens ou dans l'autre, l'isthme du silence à la parole.

On pourra se récrier sur le caractère métaphorique de l'argument, alors même que Toni Grand revendiquait d'être au pied de la matière, mais le modèle permet d'éclairer cette relation complexe entre parole, silence, artiste et œuvre d'art.

Retenons trois idées :

La première, avant d'être une question d'état, c'est une question de franchissement (dans la forêt c'est aussi le passage soudain du bruit au silence qui signale un danger). C'est une question de contraste, de rapport, d'écologie.

Ensuite, il s'agit de mesurer une dégradation. Le silence dégrade la parole et réciproquement.

---

25 Al Niffari, *Les Haltes*, *op. cit.*

Mais, enfin, voilà qui dit aussi – et répond à une objection qui pourrait être faite – que si, dans le cas de nos exemples, le silence est « épais », « naturel » (il sauve la forme première, animale et végétale), il faudrait aussi penser un autre régime de création. Cet autre régime de création passe par l'augmentation de l'objet d'art par la parole. Dans ce cas, on n'a plus affaire à un régime de formes plastiques autonomes, mais à celui d'une augmentation croisée des types de langage (langage formel et langage verbal). Mais à ce propos, on n'a plus affaire à une parole empêchée mais à une démultiplication de la parole qui, parfois, peut devenir excessive.

## 9. Brûler la parole : bois-pierre-poisson

Face à la complexité de faire et de dire, Grand réduit, cherche la légèreté matérielle. Si le silence peut être lourd, il libère aussi la forme de ses pesanteurs discursives. Il y a, en apparence, peu à décrire et c'est agréable de ne rien dire ou d'avoir peu à en dire. On le sait, ce silence de l'artiste est aussi un silence indien, un silence de survie et une mesure constante des poids et contrepoids de l'art par usure de la forme, par l'épuisement des gestes qui la génèrent. Toni Grand raconte combien cette histoire matérielle est le récit d'une suite de pertes et de compensations :

Elles [les pierres stratifiées] sont en dehors d'une préhension discursive et dans leur propre espace. [...] Ce qui manque devient criant et c'est alors que se fait le passage. Le manque apparaît et le manque travaille. De même, les questions de poids : alors que j'argumentais toujours et en préférant l'absence de poids, et la mobilité, et la non-importance ironique des choses qui ne pèsent pas... peut-être que finalement il y a manque... et un jour on va chercher trois tonnes de pierre.<sup>26</sup>

Si le mutisme avait pu être une position quasi théorique en réponse aux propensions discursives de Support-Surface, la relation de Toni Grand au langage est très probablement l'histoire d'une suite de complications et l'épreuve de sa déconstruction. Silence et logorrhée constituent les symptômes d'un même mal. Jean-Marc Andrieu, ami proche de Toni Grand, à ce propos nous a raconté :

En effet à la fin de sa vie, bien avant sa mort, après qu'il ait démissionné de son poste de professeur à Paris car il avait déjà, disait-il, des troubles mémoriels, sa parole est devenue généreuse et même il se plaignait du fait qu'il avait du mal à cesser de parler,

---

26 Toni Grand, dans *Toni Grand*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1986, p. 51. Grand se réfère à ses pièces en bois (autour de 1975), à l'emploi des résines polyester (dès 1976) et à l'apparition des pierres en 1984. Un peu plus tard, en 1987, le poisson fait son apparition dans *Réparation*.

comme s'il avait trop longtemps et artificiellement retenu sa parole (mais peut-être la logorrhée a-t-elle quelque chose de commun avec l'aphasie ?).

Il ne parlait principalement que de souvenirs, des périodes de sa vie dont j'ignorais tout jusque-là (ses études, la guerre d'Algérie, etc.).

Mais effectivement, j'ai le souvenir que lorsqu'il abordait des sujets plus en rapport avec l'art, les mots et les noms propres lui manquaient souvent, et il cessait alors de parler et semblait creuser dans sa mémoire.

Il semble avoir été atteint de la maladie de Pick, car je n'ai pas vécu cela dans les trois derniers mois, mais son épouse me disait qu'il l'insultait avec un vocabulaire très grossier dont elle ignorait même qu'il le possède<sup>27</sup>.

La maladie de Pick, autrement appelée aujourd'hui dégénérescence lobaire fronto-temporale, est une maladie neurologique complexe qui provoque des troubles du langage et de la mémoire et dont les symptômes peuvent être une forme d'aphasie, une apraxie de la parole, parfois une logorrhée, associées à des troubles du comportement, des accès de violence, une perte des concepts ou de la reconnaissance des objets, une incapacité à parler... C'est terriblement dur à vivre et difficile de se voir en toute conscience mis sous silence. Jean Échenoz à propos de Ravel, qui fut semble-t-il atteint par ce type de maladie, a écrit : « Il observe tout cela clairement, sujet de sa chute en même temps que spectateur attentif, enterré vivant dans un corps qui ne répond plus à son intelligence, regardant un étranger vivre en lui »<sup>28</sup>

*Comment dire ?* Maurice Ravel, Toni Grand. Je crois qu'on atteint là un point de rupture. Les mots sont insuffisants. L'art résiste à tout ; il se passe de main en main.

La trilogie *bois, pierre, poisson* résume un certain ordre des emplois chez Toni Grand. La résine (dans l'angle mort) traverse ces organes de la sculpture (et le formol aussi, pour la préparation des poissons). Il ne mettait pas de masque, pas de gants, pas de protection, n'utilisait pas de ventilation<sup>29</sup>. Rares sont les sources à parler de cela. Lui et d'autres artistes de son temps (comme Luc Bouzat, Sydney Houiller ou Hans Birkemeyer<sup>30</sup>), furent calcinés par les vapeurs nocives de ces résines, de ces peintures polymères ou du plomb fondu. La ma-

27 Jean-Marc Andrieu, correspondance par mail du 10 juin 2015 avec l'auteur. La connaissance d'Andrieu de l'œuvre de Toni Grand est profonde.

28 J. Échenoz, *Ravel*, Paris, Éditions de Minuit, 2006, p. 117.

29 Jean-Marc Andrieu dit « mon opinion là-dessus, (pour l'avoir vécu moi-même) c'est que le sentiment d'œuvrer donne un sentiment d'urgence et de puissance qui ne s'accommode pas des règles élémentaires. » *op. cit.*

30 Si Hans Birkemeyer a choisi d'abandonner l'art, de faire une œuvre sans artiste, il est toujours bien vivant.

tière présente des dangers tout aussi funestes que le langage, elle engendre le silence et la fracture de la parole. Le silence de Haï a dit aussi combien les animaux, la nature peuvent être dangereux. Les dents féroces du congrès sont celles de son enveloppe. Toni Grand n'a pas entendu la mort qui approchait en silence camouflée derrière le feuilletage, en forme de sarcophage, de ses animaux, mais il a su cultiver ce que « Haï » veut dire : *l'activité, l'énergie*.

La résine est visqueuse, lente et rapide (le mélange des composants se solidifie vite, mais sa liquidité initiale nécessite des recouvrements successifs), instable et informe ; elle pénètre par ses vapeurs au cœur de l'être moléculaire. Elle corrompt les sinus, les poumons, tous les endroits où l'air pénètre la chair et provoque des lésions irréversibles. On ne peut pas dire, on ne veut pas savoir, si la résine est responsable de la maladie de Toni Grand, ni même de son mutisme, on peut seulement dire que le silence a trouvé sa matière incarnée. La résine met le langage et les lettres en désordre, elle est la *sueur* de l'*usure*, le *prêté* de la *perte*. Il est des choses que l'on ne peut pas dire. C'est vrai. On ne doit pas rendre bruyantes les choses qu'on aime.