

LA CONVERSATION ENTRE JOSEPH GRIGELY, ANDREAS GEDIN ET MATS STJERNSTEDT  
A EU LIEU EN 2000, PAR E-MAIL, À L'OCCASION D'UNE EXPOSITION DE JOSEPH GRIGELY  
À INDEX-SWEDISH CONTEMPORARY ART FOUNDATION.  
ELLE EST DIFFUSÉE EN LANGUE ANGLAISE SUR LE SITE :  
[http://www.aim.se/index/text/conversation\\_joseph\\_g.html](http://www.aim.se/index/text/conversation_joseph_g.html)

TRADUIT DE L'AMÉRICAIN PAR ANGÈLE BRANCA.

## CONVERSATION

Andreas Gedin : L'utilisation dans un contexte artistique de votre situation très particulière – la surdité – vous différencie de la plupart des autres artistes. Le fait de mettre votre handicap au centre de votre activité avec, en plus, le risque d'éclipser les autres aspects de votre art, est-il problématique pour vous ?

Joseph Grigely : Bonne question. Oui, je suppose que c'est un problème que les gens s'attachent à ma surdité, mais c'est aussi parfaitement compréhensible, c'est une réalité indéniable. Ça ne me dérange que lorsque les gens donnent trop d'importance à la surdité et qu'ils disent des platitudes à ce propos. L'importance accordée à la surdité a tendance à se dissiper quand les gens découvrent que mon travail porte moins sur moi que sur ceux avec qui je discute. Pour moi, tout le processus de conversation sur papiers est "normal" ; c'est une activité quotidienne ordinaire qui inverse en fait l'idée de handicap : lorsque je demande à des gens d'écrire, leur processus habituel de conversation est modifié ; ils sont forcés de discuter d'une manière qui handicape leur mode normal de communication (ce qui les rend d'une certaine façon handicapés) lorsqu'ils réalisent que tout ce qu'ils veulent dire dépend des mots qui sortent de la mine de leur crayon.

AG : Si je vous ai bien compris, soudainement, au début des années 1990, vous vous êtes aperçu que vous pouviez travailler à partir des notes que les gens autour de vous vous écrivaient (i.e. les messages que les gens vous écrivaient lorsque vous ne pouviez pas comprendre certains mots en lisant sur les lèvres) ?

JG : Oui, c'est plus ou moins ce qui s'est passé. Lorsque quelqu'un m'adresse la parole, souvent je réponds "Pardon, je suis sourd, pourriez-vous l'écrire ?". Pendant des années, j'ai eu cette habitude de dire "pardon", parce que je dérangeais les gens, je gênais la conception qu'ils avaient a priori de la normalité, un peu comme lorsque vous oubliez votre montre et qu'il vous arrive de dire à quelqu'un "pardon, pourriez-vous me dire quelle heure il est ?". Le moment décisif est arrivé un soir lors d'un dîner avec un ami, un de ces dîners vraiment interminables, et à la fin il y avait des papiers partout, des centaines peut-être, je les ai conservés et le matin suivant, je les ai étalés sur le sol de mon atelier et j'ai été frappé par le fait que ce n'était pas de l'écriture au sens conventionnel du terme. Parfois les mots dépassaient de la page, parfois les mots étaient collés les uns aux autres, par-

fois des mots en recouvraient d'autres, parfois il n'y avait qu'un seul mot, étrangement seul. Tout avait l'apparence d'une conversation, avec l'aspect discursif normal et naturel d'une conversation, et pourtant, tout était écrit, comme une sorte de bavardage sur papier. Sur une période de plusieurs mois, j'ai conservé toutes mes conversations (ce qui était bizarre pour moi puisque je les avais jetées pendant vingt ans) et les étais à nouveau sur le sol de mon atelier, ce qui a lancé le processus de construction de pièces murales, et sur table, qui explorent les questions du verbal et du visuel : nous savons tous ce que c'est qu'une conversation d'un point de vue sonore, mais d'un point de vue visuel ?

AG : À quoi ressemblait votre pratique artistique avant cela ?

JG : Eh bien, ça ressemblait à de l'art. C'est-à-dire que ça essayait d'être de l'art, de ressembler à quelque chose de canonique. Pendant les années 1980, je travaillais avec de vieilles cartes postales européennes, je peignais dessus, puis j'en faisais un négatif noir et blanc, je l'agrandissais à environ 1,20 par 1,80 mètre et je le montais sur toile. Ensuite, je travaillais à nouveau la surface avec une base d'asphalte et de gomme-laque. Il y avait dans le processus comme dans le résultat quelque chose de dramatique.

Non pas que je pense que le travail était mauvais, mais ça se voulait trop quelque chose d'autre que ce que ça pouvait être. Cela a complètement changé avec les *Conversations with the Hearing*<sup>1</sup> : elles ne sont pas nées d'un désir, elles sont arrivées par nécessité. Elles ont eu initialement pour effet de m'amener à un endroit de ma vie où je n'étais jamais allé auparavant – c'est une expérience étrange et ironiquement ineffable – mais c'est quelque chose qui est apparu avec sa propre inertie et sa propre notion de direction. La première fois que j'ai monté les *Conversations* à des gens, j'obtenais des regards vides, les gens disaient "hein ?". Et ils ont dit "hein" pendant quelques années avant de finalement saisir quelque chose.

Mats Stjernstedt : J'aimerais commencer en faisant référence à notre situation présente, avec l'utilisation de l'Internet et de l'e-mail comme moyen de communication. Est-ce que ce développement

technique a changé ou changera votre manière de travailler ?

JG : Oui, et beaucoup. J'ai commencé à utiliser les e-mails à l'époque du bûnet en 1987. J'ai adoré, non parce que ça a remplacé ou parce que ça remplace d'autres moyens de communiquer – les lettres, les fax ou même les cartes postales – mais pour la manière dont ça crée et développe les exigences de nos besoins quotidiens en communication. Mais ce qui est étrange avec les e-mails, c'est combien c'est désincarné : la personne est absente. Tout est réduit à certains protocoles électroniques et à des polices de caractères. On n'a pas l'intonation de la voix, la gestuelle des mains, ou, comme dans une lettre ou un fax, les idiosyncrasies de l'écriture, autant d'éléments qui selon moi constituent une sorte de présence. Je n'ai pas encore utilisé d'e-mails dans des projets artistiques. Je me sens plus concerné par le fait que la communication implique bien plus que le seul langage. Mais actuellement, je m'intéresse aux systèmes de reconnaissance vocale et à leur utilisation surtout en télécommunication. Et je garde l'espoir que bientôt Ericsson ou Nokia sortiront un téléphone capable de convertir une conversation orale en un texte avec un taux d'exactitude de 85 %. Ça pour moi, c'est le saint Graal.

MS : Dans un entretien, l'artiste Susan Hiller évoquait un autre artiste qui comparait la condition de l'artiste à une condamnation à une peine de prison, comme s'il s'agissait de faire son temps. Que pensez-vous de cette interprétation ?

JG : Hum, une peine de prison ? Une des prisons américaines de chez moi, une des prisons anglaises de Susan ou une de vos prisons suédoises ? Non, non, désolé. D'une certaine façon, oui, je suis d'accord, même si je pense qu'il y a un certain fatalisme romantique dans l'analogie. Être un artiste, ça n'a rien à voir avec être condamné à Riker's Island (ce n'est pas nécessairement violent) mais l'analogie est bonne lorsque vous pensez qu'être artiste suppose d'être constamment dans un état d'alerte intérieur et extérieur : il faut toujours "être aux aguets", condamné, comme on a dit, à une vie configurée par des besoins plutôt que par des désirs.

AG : Considérez-vous que votre travail soit strictement conceptuel ou est-il simplement extrêmement réaliste ?

JG : Les deux en fait. C'est réaliste au sens où les conversations que

<sup>1</sup> N.d.T. : Conversations avec les entendants.

j'utilise dans mon travail sont des conversations réelles, des documents d'une certaine manière. Mais on peut considérer que mon travail est conceptuel sous bien des angles. À un premier niveau, sur l'aspect formel, comment les petits carrés de couleurs sont assemblés en grilles irrégulières, et comment on peut considérer ces grilles comme une expérience optique ou narrative. Il y a aussi la façon dont les mots sont effectivement inscrits sur le papier, comment ils peuvent repartir en arrière, prendre un virage brusque, et s'arrêter soudainement, tout juste comme une réelle conversation. Au début du XIX<sup>e</sup> siècle, il y avait une tradition en peinture connue sous le nom de *Prière de conversation*, un scénario qui implique des gens en conversation, où on peut voir qu'ils ont une conversation, sans que l'on n'ait aucune indication sur ce qu'ils se disent. Hogarth, Rowlandson et Watteau ont souvent peint des tableaux de ce genre. Ces tableaux dépendent tellement de l'absence de mots, la conversation y est un élément de base qui n'est pourtant jamais rendu complètement évident. Dans mes installations murales, cette situation est inversée : nous savons ce que disent les gens mais nous ne sommes pas sûrs de qui parle ni dans quelles circonstances. Je crois que, en général, les façons dont les phénomènes auditifs sont transcrits en une expérience visuelle est l'une des apories les plus intéressantes de l'histoire de l'art visuel. Richard Leppert a écrit des choses excellentes à ce sujet qui problé-  
*maient bien cette question dans son livre The Sight of Sound: Music, Representation, and History of the Body (1993).*

MS : Vos installations m'évoquent des sortes de graffitis, des messages d'une ville anonyme ou plutôt des habitants de cette ville. Comment souhaitez-vous que votre travail soit perçu par un spectateur qui n'aurait pas participé aux conversations initiales, alors même que le thème central semble être la question de la communication directe ?

JG : C'est difficile de répondre à ça car je ne crois pas qu'il y ait de condition de regard idéal sur les œuvres. Je n'ai aucune conception a priori sur la manière dont les gens abordent ce travail, parce qu'ils vont toujours y trouver des choses auxquelles je ne m'attendais pas. Mais le fait que les *Conversations* puissent être comme un miroir des voix du spectateur est, je crois, quelque chose d'important. Les *Conversations* sont, de manière très générale, nous, nous tous, tout le monde à la fois et personne en particulier, et les lire, c'est découvrir un petit peu plus sur les pérégrinations de notre propre humanité, sur ce que le

cerveau pourrait faire avec un crayon et un morceau de papier et avec la nécessité de communiquer autrement qu'avec la parole ou la langue des signes. Lire une des pièces murales est une activité voyeuriste, comme surprendre une conversation. Je sais bien que ça fait un peu prétentieux, mais c'est étonnant quand même de voir comment le langage nous échappe toujours, comment on ne peut ni l'inscrire dans un cadre ni prévoir ses évolutions et ses glissements. Il se développe en fonction de notre besoin de communiquer, selon des conditions physiques et sociales en évolution permanente.

AG : Mises à part toutes les notes que vous avez utilisées dans votre travail, vous étudiez aussi l'histoire de la surdité. Pouvez-vous nous en dire plus ?

JG : Vers les années 1981-1982, je me suis intéressé à la poésie en langue des signes. La recherche en langue des signes en était à ses débuts et j'essayais de l'approcher avec les paradigmes de la critique littéraire formaliste. Quelques précurseurs ont permis ce type de recherche : des gens comme Bill Stokoe aux États-Unis, Britta Bergman en Suède et Robbin Battison, un Américain qui s'était installé en Suède avec Christina Edenaas, tous ces gens-là ont réalisé les premiers travaux en linguistique de la langue des signes, ce qui a permis de légitimer la discipline. Ces dernières années, elle a fait des progrès considérables, des gens comme Lars Wallin, Diane Brentari et Bob Johnson ont contribué à faire de la recherche en langue des signes, qui était à ses débuts considérée comme une discipline mineure, un courant de linguistique important. Je ne travaille plus vraiment dans le domaine de la linguistique ni dans celui de la critique littéraire, je m'intéresse plutôt à la question de la surdité comme condition de différenciation et à comment un des meilleurs moyens d'explorer – culturellement – cette différence est d'utiliser la notion d'altérité. Aux États-Unis, on a tendance à comprendre la différence en termes d'une dichotomie majorité/minorité, ce qui a pour conséquence de maintenir un statu quo basé sur les notions d'intégration/exclusion tout en créant ce que j'appelle des minorités "canonisées", celles qui sont validées par l'état fédéral et les institutions.

AG : Avez-vous déjà lu les carnets de Beethoven alors qu'il était vieux et sourd ? (Ou plutôt les notes de ses étudiants. Ils lui écrivaient, lui pouvait évidemment parler.)

JG: J'en ai lu en effet quelques-uns, et, vraiment, je les aime bien. Ils sont si ordinaires, si peu exceptionnels qu'on se sent tout de suite concerné. La plupart des gens pensent qu'il faut que ce soit profond ou poétique pour être intéressant, mais pour moi, c'est ce qui est banal qui m'intéresse, le genre de trucs que d'habitude on n'écrit pas, et qui a donc l'air bizarre quand c'est noté sur papier. Il y a une conversation entre Beethoven et Gerhard von Breuning où ils parlent de transpiration, de lavements, de maux d'estomac, de déjeuner, de vin et de punaises. Pour le début du XIX<sup>e</sup> siècle, c'est une conversation plutôt ordinaire.

MS: J'ai appris que l'artiste suédois Carl Michael von Hausswoltz a créé pour vous une pièce de musique, qui est la projection visuelle d'un son. Dans quel contexte cette pièce s'inscrit-elle ?

JG: Eh bien, pour moi c'est arrivé comme ça : il y a quelques années je me trouvais à Istanbul dans un bar tout enfumé, bruyant et délabré, en train de boire une Leffe que je tenais de la main droite et avec un ballon dans la main gauche. Michael est arrivé derrière moi et m'a posé une question à propos du ballon. J'ai expliqué que j'étais sourd et qu'en tenant le ballon pas trop serré, je pouvais sentir les vibrations de la musique. On a eu alors une longue discussion au sujet de la perception visuelle et auditive, comment on peut traduire un mode de perception en un autre, comme passer de l'auditif au tactile, ou de l'auditif au visuel. C'est dans ce contexte que Michael a créé la pièce. C'est un artiste que j'adore et qui a beaucoup d'humour.

MS: Avez-vous déjà reçu des commandes publiques et, si oui, comment traitez-vous ce genre de projets artistiques ?

JG: Ça dépend du lieu et de la situation. Pour Manifesta 1 à Rotterdam, j'ai essayé d'amener le public à participer à des conversations dans une villa aménagée. On disposait d'une pièce confortable avec un balcon, une grande table et une petite cuisine. La mise en place relevait donc fondamentalement d'un univers domestique plus que d'une ambiance institutionnelle. Pendant deux mois, j'ai simplement discuté avec les gens du langage, de la communication et de choses quotidiennes. On buvait du café ou de la bière et on laissait les mois aller là où ils voulaient. Récemment, j'ai réalisé une commande pour le

Ministère de l'Éducation flamand qui était un petit peu plus compliquée et qui impliquait la création de travaux pour un environnement de bureaux. Pour ce lieu, j'ai monté des *Conversations* écrites dans des cadres de polyréthane blancs. Ils ressemblent un peu à ces cadres que les gens utilisent pour mettre les photos de leur famille ou de leurs amis, sauf que dans les cadres, il y avait des conversations brèves et pour l'essentiel banales. Les employés du Ministère pouvaient mettre un ou deux cadres sur leur bureau et les placer là où ils voulaient.

AG: Vous êtes, je crois, très occupé en ce moment. Est-ce que ça signifie que vous avez abandonné votre carrière de joueur de hockey ?

JG: Oh, "très occupé", c'est bien le cas de le dire, c'est chaque jour, chaque heure, chaque minute. Je vous envoie déjà avec du retard les réponses aux questions de cet entretien ! Je vous écris depuis New York, c'est là qu'est mon atelier. Mais je donne aussi des cours tous les lundis et mardis à l'Université du Michigan, qui est à peu près à 1100 kilomètres d'ici, c'est long comme trajet pour aller au travail !

Donc, je jongle en permanence entre mon activité d'enseignant et mes projets artistiques. Et ma vie quotidienne personnelle est, euh, comment expliquer ça ? Une passion brûlante, c'est ça. Intense comme tout le reste. En plus de l'exposition à Index cet automne, je travaille sur un projet pour le Victoria & Albert Museum de Londres et j'ai des visites de sites prévues à Barcelone et à Yokohama, et aussi quelques expositions dans des galeries : à Cohan, Leslie and Browne à New York et chez Masataka Hayakawa à Tokyo, etc. Vous savez ce que c'est. Mais c'est bien, vraiment. Pendant mes voyages j'ai rencontré des gens étonnants et drôles, des gens excellents, et ce qui me plaît surtout c'est le côté tout à fait ordinaire de tout ça, les discussions, les rigolades, les parties de hockey, les promenades en montagne. D'une certaine manière, c'est tout ce que je recherche dans mon travail : éprouver qui et ce que nous sommes.