

Saisissements : à partir de deux œuvres de John Cornu

Jérôme Guitton

18 octobre 2019

Quand on prend la parole au sein d'une exposition, il y a toujours le risque de parler *sur* les œuvres ; de les couvrir d'une large couche de discours, en somme, de se mettre en travers de la rencontre avec un spectateur. Nous allons essayer de conjurer ce risque. Nous partirons certes des œuvres de cette exposition, mais ce sera avant tout pour aller ailleurs, et ainsi leur chercher des conséquences dans un autre domaine. Olivier Campa va partir des photos de Jérôme Benarroch pour aller vers la philosophie ; de mon côté, je vais partir de l'œuvre *La Part Maudite* de John Cornu, pour aller vers la littérature.

À dire vrai, je vais tout de suite prendre une distance supplémentaire en vous racontant une anecdote ; quelque chose qui m'est arrivé face à une autre œuvre de John, dans une exposition à Lyon en 2009, en marge de la biennale de Lyon. Petite exposition personnelle dans le cadre d'une résidence, sur laquelle j'ai très peu de souvenirs ; j'ai dû chercher quelques photos avant cette intervention, pour me la remettre en mémoire. Oubli qui est à la mesure d'une certaine accoutumance. Je connaissais déjà bien le travail de John, et à cause de cette connaissance j'avais assez vite classé les œuvres qu'il montrait alors : elles fonctionnaient sur une sorte de convergence, assez commune chez cet artiste, entre un héritage de la sculpture minimaliste et une esthétique de la ruine. Nous étions deux ce jour-là ; nous passions finalement assez vite devant les œuvres, nous avions déjà vu certaines d'entre elles... et soudain, au milieu de ces sculptures minimalistes et romantiques, une énigme. Quelque chose qui nous plonge dans une grande perplexité.

Je vais essayer de vous le décrire. Une photo extraite d'un journal, probablement un quotidien, vu la piètre qualité du papier et de l'encre. Elle est encadrée, avec une marie-louise qui semble nous cacher tout le reste de la page : pas de contexte périphérique, pas même une légende, rien que l'image. Sur cette image, la silhouette sombre d'un homme allongé dans une position un peu étrange, sans

que l'on puisse véritablement dire ce qui donne cette impression d'étrangeté : pas tout à fait au repos, la nuque tendue, peut-être, ou le genou plié ? Derrière lui, un simple fond de bandes horizontales, qui ne nous permet pas de lever le mystère.

Nous décidons d'enquêter un peu. Nous allons voir le matériel de médiation culturelle, et nous tombons sur le plan de salle. Un titre : Libération. Pas besoin d'être fin limier pour deviner que c'est le titre du journal d'où l'image est extraite. On se doute que la date de production de l'œuvre doit correspondre à la date de parution du journal, et que cela devrait nous aider. Mais non. La date n'est celle d'aucun événement marquant. La piste se ferme.

Nous sommes sur le point de lâcher l'affaire. Mais la médiatrice est à côté de nous, elle nous adresse la parole. Elle nous demande notre avis sur l'exposition. Nous lui disons ce que je viens de dire, à peu de chose près : nous connaissons bien le travail de John, mais il y a cette photo qui nous laisse perplexes. Elle nous dit oui, elle comprend notre perplexité ; l'artiste a beaucoup hésité à montrer cette œuvre ; elle s'approche avec nous du cadre, nous explique que cette œuvre a un hors-champ, elle décroche le cadre et nous montre le dos. Et là, l'évidence nous touche. Nous voyons la une de Libération du 12 septembre 2001 ; lendemain du 11 septembre, la date ne nous avait pas frappés, le décalage d'un jour a suffi à brouiller les pistes. Quant à l'homme allongé, il a aussi subi un léger décalage : c'est en fait un homme qui tombe la tête la première après s'être jeté des tours en feu. John a simplement recadré la photo, et opéré une rotation d'un quart de tour.

La photo originelle est assez connue, elle a été faite par un certain Richard Drew ; et l'on comprend le doute de l'artiste au moment de montrer cette œuvre. La une de Libération, cette photo de Richard Drew : on a là quelque chose qui est de l'ordre du spectacle médiatique, quelque chose qui vient déréaliser un massacre de masse. Spectacle qui se met en travers d'une compréhension du réel à l'œuvre dans ce moment-là, qui trouve sa source en amont, dans ce que l'on pourrait appeler une persistance criminelle du colonialisme et ses conséquences non moins criminelles. Très délicat d'importer ce type d'image dans une œuvre. Presque abominable. Il y a un fameux critique des Cahiers du Cinéma qui avait bien résumé ce péril. Je parle de Jacques Rivette, et de l'article qu'il avait consacré au film de Pontecorvo, *Kapo*, et en particulier de qu'il disait d'une scène particulièrement hideuse dans un camp de concentration :

Voyez cependant, dans *Kapo*, le plan où Emmanuelle Riva se suicide, en se jetant sur les barbelés électrifiés ; l'homme qui décide, à ce moment, de faire un travelling avant pour recadrer le cadavre en

contre-plongée, en prenant soin d'inscrire exactement la main levée dans un angle de son cadrage final, cet homme n'a droit qu'au plus profond mépris.

Il est des choses qui ne doivent être abordées que dans la crainte et le tremblement ; la mort en est une, sans doute ; et comment, au moment de filmer une chose aussi mystérieuse, ne pas se sentir un imposteur ? Mieux vaudrait en tout cas se poser la question et inclure cette interrogation, de quelque façon, dans ce que l'on filme ; mais le doute est bien ce dont Pontecorvo et ses pareils sont le plus dépourvus.

Il me semble que John Cornu a fait exactement cela : il a inclus une interrogation dans ce qu'il a montré. Cela passait par un dispositif singulier. Tout d'abord, il a aménagé un hors-champ plastique : cacher l'essentiel du traitement médiatique d'un massacre pour ne faire voir que la périphérie, de sorte que ce qui soit en pleine lumière ne soit justement pas le spectacle de la mort. Ensuite, il a aménagé une durée d'approche pour l'usager de son œuvre : un temps de l'énigme, temps qui met aussi en péril l'œuvre, puisque nous aurions pu très bien partir de l'exposition sans chercher à comprendre. Enfin, pour clore ce temps de l'énigme, il s'est appuyé sur les relations existantes dans l'espace d'exposition pour permettre que la résolution soit un petit moment collectif : les spectateurs et la médiatrice. Trois précautions qui induisent une esthétique de l'approche attentive, patiente et commune –face à ce qui était d'abord là pour nous pétrifier : *le choc des images*, comme le dit un fameux tabloïd.

Dispositif qui a permis une émotion réelle, là où seul le dégoût avait sa place. C'est là que je retombe sur mes problèmes propres. Après une émotion singulière, je tends à me poser une question simple : qu'est-ce que j'en fais. Ai-je un moyen d'y être fidèle, d'en tirer des conséquences réelles, de ne pas laisser l'événement sensible dans les limites de son anecdote.

Il y a certainement une conséquence simple de cette expérience esthétique. D'avoir été ému par Libération, cela me permet de mieux lire d'autres œuvres de John, de voir une filiation. Ainsi pour *La Part Maudite*, l'œuvre exposée devant nous : il y a un point de départ de l'ordre du spectaculaire, pornographique cette fois ; mais ce spectaculaire est mis hors-champ par un dispositif plastique : ce n'est pas l'image pornographique qui nous est montrée, mais une photographie de cette image dans un livre, et l'ombre dans le pli du livre cache tout le contenu pornographique pour ne montrer que la périphérie : deux paires de mains l'une sur

l'autre, deux paires de genoux, un canapé, un rideau. C'est donc sur la périphérie du spectacle que notre œil va faire travailler sa sensibilité. Et, comme pour Libération, la place de l'œuvre dans l'écologie de l'exposition va fournir une approche de l'œuvre qui ne sera pas une simple attitude de réception passive du spectateur : c'est un multiple dont on peut prendre un exemplaire et que l'on retourne pour trouver un texte critique sur l'œuvre ; dispositif déplaçant les acteurs traditionnels d'une exposition (le spectateur, le critique) pour construire une sorte de toucher nouveau sur la périphérie d'un spectacle.

Libération me permet donc d'apprécier La Part Maudite. Si nous en restions là, nous aurions un usage circulaire peu satisfaisant de nos émotions esthétiques : une œuvre de John me permet de comprendre une œuvre de John. Mais il y a autre chose. Il y a eu une réaction primaire, presque épidermique, à cette œuvre : la jalousie. Car je fus d'abord jaloux face à Libération. Jalousie d'écrivain. Je ne dispose pas des moyens de l'artiste visuel : le hors-champ plastique, le dispositif de l'exposition. Finalement, le livre, dispositif traditionnel de l'écrivain, est plus asymétrique : pas de médiateur, la lecture commune est rare ; à la limite, on écrit son livre de son côté, on le balance comme une bouteille à la mer, et des lecteurs anonymes en font un usage loin de nous. Relation distante qui ne semble pas pouvoir donner accès à l'accompagnement prudent dont j'ai pu faire l'expérience chez John.

Différence de moyens et jalousie. Je ne serai pas le premier écrivain à éprouver cela. J'ai un exemple paradigmatique. Je le tiens de l'écrivain Olivier Cadiot. Comme certains d'entre vous le savent déjà, sa première œuvre publiée est un recueil nommé l'Art Poétique'. Dans ce recueil sont disposés, sur la page, des phrases types prises dans des manuels de grammaire destinés aux écoliers : une étape importante pour la poésie française des années 80, étape qui a fait partie d'un mouvement de mise en parenthèse du lyrisme et d'ouverture au littéral, à la réalité la plus rudimentaire.

Dans une rencontre de 2007 entre compositeurs et écrivains, Cadiot disait, en substance, que ce livre lui semblait aujourd'hui assez naïf par rapport aux sculptures conceptuelles ou minimalistes qu'il avait rencontrées depuis ; et que, s'il les avait connues à l'époque, il n'aurait probablement jamais écrit ce recueil. En 2008, il clarifiait cette affirmation : « La page de l'Art Poétique' est une cimaise. Si j'avais continué, je serais peut-être devenu plasticien, imitateur de Lawrence Weiner ou de Joseph Kosuth : j'aurais fait des installations de mots. »

Dans notre exposition, nous n'avons pas Weiner et Kosuth, mais nous avons une autre installation de mots, celle de Muriel Leray. Cela devrait nous donner une

idée de la jalousie qu'a pu éprouver notre auteur. L'installation de mots s'approprie un mur complet. Plus d'un mur, en fait : deux cadres monochromes, teintés dans la masse, font des rectangles qui appellent les rectangles de l'architecture alentour, les volumes, les prises électriques, pour les tirer à l'intérieur de la composition. Comme l'un des monochromes a une vitre, il reflète le spectateur, qui se trouve lui aussi un peu embarqué. Il a lui-même un peu de mal à trouver sa place ; il hésite à se focaliser sur la phrase au mur, qui suggère une anecdote hors de cet espace, ou sur les cadres qui le prennent dans ce lieu-ci. Avec les cadres, l'histoire de la peinture vient à l'esprit, et l'œuvre est effectivement comme une peinture éclatée, où l'anecdote (la phrase) serait séparée de la perspective géométrique (la prise des rectangles alentour par les cadres) ; le spectateur est dans le trou entre les deux, instable.

Face à cela, l'Art Poétic' semble manquer de moyens. La page A5 est plus petite que le mur ; elle ne semble pas avoir la puissance de s'approprier l'architecture alentour ; elle n'appelle pas le corps du lecteur, il n'est pas embarqué dans une instabilité corporelle. On comprend alors le désir qui a pu naître chez Cadiot : laisser la page, prendre une cimaise. Finalement, il aura fait autre chose : il s'est acheminé vers un roman héritier de Jarry et de Rabelais, bien plus proliférant que ces tentatives initiales, s'éloignant de l'économie de moyen des minimalistes.

Je suis certain que l'expérience de Cadiot parle à quelques-uns d'entre nous. Face à une pratique étrangère, on se trouve parfois stupéfait au point que seuls des choix radicaux se présentent à nous : (1) tout arrêter, jeter ce que l'on a fait au feu (brûler l'Art Poétic') ; (2) changer complètement de pratique, suivre l'étranger, le perturbateur (imiter Joseph Kosuth, Lawrence Weiner, Muriel Leray) ; (3) garder sa pratique, mais changer radicalement de trajectoire (remplacer la poésie par le roman).

Voilà deux jalousies d'écrivains pour des artistes visuels. L'expérience n'est pas réservée aux écrivains. Notre monde est plein de trous. Entre les pensées et leurs puissantes nécessités subjectives, des fissures infranchissables. Il y a un peintre, Bernar Venet, qui peint des diagrammes mathématiques. Face à ces peintures, un mathématicien n'éprouvera jamais la foudre d'une preuve, d'un théorème inattendu. Cela restera de la peinture. Entre les vécus aussi, des fissures : une expérience collective émancipatrice crée un sensible fort qui se distinguera de l'expérience intime de l'art. Et ces distances infranchissables créent des désirs impossibles, des envies, des jalousies. Nous avons tous senti cela un jour.

Mais ne généralisons pas trop. Revenons à John, à ma jalousie propre. Qu'en faire. Olivier Cadiot me donne trois pistes. Je pourrais interrompre mon travail

d'écrivain. Je pourrais aussi suivre le perturbateur : m'approprier quelques moyens plastiques, par exemple. C'est possible, la littérature existe aussi par les lectures performées, il y a là un usage qui se rapproche de l'exposition. C'est un mode d'existence qui a fait son trou dans notre monde, cela aurait du sens. Il me semble simplement que ce nouveau mode d'existence n'a pas mis le livre au rebut. C'est pour cela que la troisième piste d'Olivier Cadiot m'apparaît fertile : continuer dans sa pratique propre, continuer à faire des livres, mais tenter de se mettre à la hauteur du perturbateur ; et pour cela, peut-être, élargir la distance avec lui. Face à une installation de mots minimale, faire un roman proliférant. Disons-le autrement, pour mon compte. Par une émotion, John m'a indiqué une sorte d'inaccessible à ma pratique d'écrivain ; je peux chercher à lui rendre la pareille, peut-être ; former un objet littéraire qui lui révèle un inaccessible désirable, quelque chose qu'il ne peut pas exposer.

Quel est l'inaccessible désirable que Libération m'a montré ? En une formule, je dirais : mettre le spectacle hors-champ. C'est quelque chose qui est aussi une singularité dans son champ propre, finalement. Dans les arts visuels, on voit deux approches opposées face au spectaculaire. D'un côté, le refus complet : certains sculpteurs minimalistes (comme Fred Sandback ; ou, dans cette exposition, Estèla Alliaud) pourraient être un bon exemple de cette approche. De l'autre, la pleine lumière : pensons aux images pornographiques de Jeff Koons avec la Cicciolina, par exemple. Je ne cache pas que ma préférence va aux minimalistes. Mais John fait autre chose : il trace une sorte de diagonale entre ces deux pôles. Il va faire toucher ce qui est à la périphérie du spectacle. Comme une éclipse totale qui permet de mieux voir la couronne d'un soleil.

Mettre le spectacle hors-champ, donc. Voilà qui ne marche pas bien en littérature. Nous avons certes du hors-champ littéraire : c'est, par exemple, l'égalité des sensibilités dans le roman du 19^e, l'idée que n'importe qui peut être ému par n'importe quoi, et que ces expériences esthétiques sont égales. N'importe qui c'est, dans *Un Cœur Simple* de Flaubert, la servante Félicité : le personnage qui n'a aucune éducation esthétique, et qui est l'âme sensible de la nouvelle, celle qui saura s'émouvoir sur n'importe quoi : une petite aventure amoureuse, un catéchisme, un perroquet empaillé. Et, parce que nous sommes dans une nouvelle, cette adresse quelconque du sensible aura des conséquences littéraires. L'ambiguïté d'un pronom : lorsque Félicité accompagne la petite Virginie au catéchisme, c'est *elle* qui est émue par n'importe quoi. Qui, *elle* ? On saura, au bout de quelques paragraphes, que c'est bien la servante ; mais il y aura eu un long flottement. Et attention, au bout du compte, *il lui sembla qu'elle était elle-même cette enfant* : comme le dit Flaubert, l'ambiguïté était une identification, tout cela aurait bien pu toucher Virginie... Tout le passage est aussi un flottement curieux entre habitude

et occurrence unique, Flaubert usant d'un rare passé simple itératif ; cela pourrait être une séance particulière, ou n'importe laquelle.

Ainsi le quelconque est littérairement soutenu par une prise de distance, une abstraction, une ambiguïté. C'est ainsi que fonctionne un hors-champ littéraire : on s'éloigne de la chose particulière, on suggère, on déréalise. C'est pour cela qu'il est périlleux, littérairement, de mettre le spectacle hors-champ. Le spectacle, c'est précisément déjà ce qui déréalise un réel. Mettre littérairement hors-champ un spectacle, ce serait déréaliser un réel deux fois. Si la pornographie est un spectacle déréalisant, la distance littéraire serait de l'ordre de l'érotisme : une déréalisation au carré.

Ainsi comprend-on que la littérature, lorsqu'elle a dû faire face au spectaculaire, n'a pas fait le choix de déréaliser deux fois. Elle a plutôt voulu littéraliser : elle a pris des matériaux existants, par exemple. Lorsque Charles Reznikoff écrit *Testimony* ou *Holocaust*, il fait montage de rapport de police ou d'archives du tribunal de Nuremberg. Il les prend tels quels. Il ne s'autorise, pour seule modification, que le passage à la ligne ; une évocation du vers libre, peut-être, ou peut-être une simple clarification syntaxique du texte.

Récapitulons. Pour être réellement fidèle à une émotion, sans doute faut-il être prêt à se laisser dévier par elle. Je voudrais être fidèle à Libération. Mais ce que cette œuvre parvient à faire (mettre le spectacle hors-champ) semble inaccessible à l'écrivain. La différence de moyens semble alors inverser les solutions : mettre du littéral en pleine lumière avec Reznikoff, ou jouer d'un hors-champ idéal avec Flaubert. À moins qu'une diagonale puisse être tracée entre ces deux auteurs ? Donner un hors-champ littéraire au montage littéraire ? Tracer une diagonale entre minimalisme et pop, c'est ce que parvenait à faire Libération. C'est peut-être une piste à suivre de notre côté. On pourrait relire certains travaux contemporains à la lumière de cette piste. Je pense à l'œuvre de l'écrivaine Isabelle Lartault. En tout cas, que la piste soit fertile ou non, on aura bien fait de vouloir retenir une belle émotion esthétique : d'y chercher des conséquences réelles pour soi, et ainsi de ne pas la laisser paisiblement se perdre dans l'oubli.