

John Cornu

Jérôme Guitton

Muriel Leray

Ivan Liovik Ebel

zqm

Berlin

juillet-août 2022

La plupart d'entre nous sont étrangers à ces œuvres, et c'est parce que nous n'avons fait aucune d'entre elles. Nos objets ne sont pas de leur famille. Nous vivons une autre vie : nous sommes parents, militant·es, amoureux·ses, linguistes, appartenons au personnel soignant, ou participons à une autre forme d'engagement.

Non seulement nous n'avons pas fabriqué ces œuvres, mais nous n'aurions pas l'espace vital pour le faire, et décider de casser cette impossibilité nous obligerait à laisser notre vraie vie derrière nous. Pourtant ces œuvres semblent pouvoir compter. Mais en quel sens ?

Il y a des gouffres entre les engagements subjectifs. Entre les arts, la circulation est plus simple, peut-être. Les artistes se parlent. C'est insuffisant ? C'est juste. Il faut bien commencer quelque part. Je suis écrivain, je crois pouvoir témoigner. J'ai déjà été dévié par des sculptures, des installations ; et j'ai pris des décisions d'écriture à partir d'elles ; de ces décisions qui vous engagent sur un temps long.

Lorsque j'ai rencontré l'œuvre de Muriel Leray, j'ai été ému par une puissance qui

était inaccessible à mon écriture. La sculpture et la littérature n'ont pas les mêmes moyens. Que fait-on quand on est jaloux des moyens de l'autre, de ce qu'ils permettent d'atteindre? J'ai cru que je pouvais traduire cette jalousie en un nouveau savoir: sur la forme de l'espace que je traverse en écrivant.

Une jalousie montre un trou. Le trou dans ma littérature, c'est ce qu'elle ne parvient pas à faire par ses propres moyens, et qui est soudain réalisé devant moi par une sculpture.

Qu'ils ont dit avoir ouvert et, parfois, la réponse est non

Muriel Leray, 2014

Les collages littéraires tendent toujours à faire un. Les fractures entre les échantillons sont toujours lues de la même manière, selon un alphabet que le 20e siècle a bien consolidé: richesse du monde des phénomènes, violence faite au sujet, réel chaotique et voluptueux, hystérie de l'auteur, liberté de l'inconscient, on finit toujours par utiliser l'une ou l'autre de ces grilles unificatrices. A contrario, l'œuvre de Muriel parvient à faire coexister deux logiques autonomes (un poème d'une

ligne, une sculpture minimale), et les deux parviennent à ne pas s'unir. Pour pouvoir creuser cette nouvelle émotion d'une division autre, d'un Deux étranger, j'ai écrit, pendant plusieurs années, des textes qui juxtaposaient une logique mathématique et une logique narrative, longuement, comme deux voix autonomes. Il m'avait fallu donc remplacer la courte ligne de Muriel par une longue théorie mathématique; j'ai découvert que cela me permettait de renouveler les temps grammaticaux et la description. Cette découverte me mettait à la hauteur d'une œuvre incompatible, peut-être, alors que j'avais emprunté un chemin inverse.

Lorsque j'ai rencontré l'œuvre de John Cornu, il s'est passé plus ou moins la même chose. Le relief est différent; je peux encore

en dire deux mots. Le réel le plus brutal se présente à nous — le plus souvent — sous une forme odieusement spectaculaire. Ce qui me touche dans bien des œuvres de John, ce serait ce toucher du réel brut: il est ce hors-champ qui est approché par l'œuvre, avec tact. Ce tact use de tous les moyens de l'exposition — jusqu'à renouveler des relations traditionnellement aseptisées, comme la relation de médiation culturelle.

CUT UP (Libération)

John Cornu, 2019

On ne voit jamais la chose elle-même dans son mot, mais le mot ne s'abstrait jamais totalement de son référent; on a donc constamment un hors-champ dans un texte, lieu des référents qu'on ne parvient ni à inclure ni à oublier. En cela, un écrivain ne sera pas dépaycé par une œuvre comme CUT UP (Libération), qui tient à distance son cruel référent: la chute d'un

homme pendant un massacre de masse. Mais l'œuvre parvient tout de même à toucher, avec tact, le réel brutal qu'elle met hors champ; elle inclut et oublie son référent, simultanément; elle tient sur cet équilibre paradoxal. Cela, l'écrivain le jalousera, lui qui semble devoir choisir entre se rapprocher des traces du réel (comme Reznikoff) ou s'en éloigner (comme Mallarmé). L'écriture peut-elle, elle aussi, marcher sur cette crête? Quels seraient ses moyens propres?

Ici, ma jalousie d'écrivain me faisait sentir une ligne de crête dans mon espace; si je projetais imaginativement l'émotion de l'œuvre dans mon champ, je tombais sur un point de bifurcation, un lieu où on semblait devoir faire un choix: littéral en pleine lumière, ou idéal hors champ.

Creux, crêtes: esthétiquement, les expériences éloignées soulignent les reliefs de mon expérience la plus proche. La terre accidentée de l'écriture est éclairée par des astres distants.

Réciproquement, nos trajets sur cette terre veulent apparaître, peut-être, comme des lumières dans quelques cieux étrangers. L'écrivain espère susciter, en sculpture, quelques moments de jalousie.

On aurait l'impression que chacun·e pourrait rester dans sa propre discipline. Être sujet inféodé à la seule littérature, forcément rebelle à sa tradition, mais se confrontant d'abord à ses reliefs, restant écrivain, marchant sur cette terre unique. On oublie peut-être une étape.

Il y a un moment intermédiaire. Discret. Lorsque, écrivain, je suis ému par une installation, et avant de me rendre compte que cette émotion-là est comme inaccessible par mes moyens, je la rêve à portée; je parle au conditionnel: «Que serait un hors-champ littéraire pour un réel brut?» «Que serait un Deux littéraire qui ne se laisserait pas compter pour Un?»

Par ce conditionnel discret, je me place

autant hors de l'écriture (annulant en pensée un obstacle disciplinaire) qu'en dehors des arts visuels (oubliant une solution existante au problème, sculpture posée devant moi par un autre). Hors discipline. Ailleurs.

Puis, redescendant sur Terre, j'éprouve les limites de ma tradition et, peut-être, quelque nouveau chemin.

Il y a un livre de Ivan Liovik Ebel et d'Anne-Françoise Schmid qui fait durer cet envol. Les deux auteurs sont inféodés à deux disciplines disjointes : art pour l'un, philosophie pour l'autre. Ils se cherchent dans ce moment au conditionnel, puis tentent de l'explorer simultanément, de se rencontrer dans cette exploration parallèle. On vole à côté, entre leurs deux textes, dans leur décalage : ni tout à fait traité philosophique, ni tout à fait réflexion d'artiste. Suspension.

Voilà sans doute comment une lumière a pu passer, parfois, d'une discipline à une autre. Il y aurait comme un milieu de propagation ; ni tout à fait le mien, ni tout à fait le tien. Un éther brumeux à travers lequel nos terres respectives se voient.

Topographie discrète, scénario pour un texte sans dimensions

Anne-Françoise Schmid et Ivan Liovik Ebel, 2021

Il y a des livres qui nous marquent d'abord par le partage d'un problème, parfois de la seule question à laquelle nous tenons vraiment à nous confronter. Nous croyons y reconnaître une douleur. Suis-je le seul à souffrir de la solitude ? Non. Personne ne cherche la solitude ; mais elle advient avec l'exigence. D'abord nous creusons la spécificité d'une discipline aimée, et ainsi nous nous spécialisons ; puis une exigence de pensée nous oppose à la tradition, à nos maîtres, à nos pairs. Alors nous nous mettons deux fois en retrait : inféodé puis rebelle, selon les mots de Anne-Françoise Schmid. Cependant nous voudrions retrouver l'homme, l'ordinaire

et le générique qui nous paraissent si loin maintenant. Comme elle nous l'indiquait ; et Ivan Liovik Ebel ajoutait — polyphoniquement : restituer à l'usage commun ce que le sacrifice (les disciplines) avait séparé et divisé. Au sein de leur livre existait une écriture qui opérait cette restitution : spéculation qui s'éloignait des terres disciplinaires, s'abstrayait, devenait brouillard, formait un commun pour deux étrangers — artiste, philosophe. Et je sens que cela fonctionne. Tant et si bien qu'il devient tentant d'abandonner la littérature pour rester en ce lieu ; d'autant plus tentant que c'est un lieu d'écriture, et que j'écris. J'y serais chez moi, je pourrais y demeurer. Je résisterai à cette tentation, je le sens. Je reviendrai alors m'inféoder à la littérature, puis m'y rebeller. Mais il me semble essentiel, une fois le brouillard quitté, de le garder dans son dos, au plus proche de soi.

Trous, crêtes, brumes. Tout cela trace à grand trait une géographie étrange. Étrange ? Pourquoi donc ? Étrangère, peut-être, à la plupart d'entre nous ?

Nous savons ce qui arrive lorsque nous parlons de ces lieux : nous voyons, dans les yeux des autres, que nous semblons nous éloigner de nos contemporains. Et de nous-mêmes également : de cette part de notre être qui sait cuisiner, laver la vaisselle, prendre un salaire, aimer. Ce paysage n'existe-t-il qu'entre les œuvres ?

J'avais dû me confronter à la question terrible d'un ami philosophe (Bernard Aspe) :

est-ce que ce type d'exploration serait condamné à n'avoir lieu qu'entre artistes, et est-ce que cela concerne aussi les non-artistes ? Est-ce qu'on pourrait étendre cela pour dire quelque chose sur la traversée du seuil entre art et vie, disons ?

Art ? Il y a d'autres types d'œuvres singulières : en philosophie, en mathématiques, mettons. Mais ne bottons pas en touche. La distance n'est pas moindre entre théorème et vie. Une œuvre singulière se met toujours en retrait, quel que soit son domaine. Et c'est ce retrait qui pose question à la vie.

On pourrait faire l'hypothèse que ce retrait serait une perspective trompeuse. Lorsque l'on cherche à se rapprocher d'un contemporain, on a plusieurs gestes à disposition. L'un d'eux consiste à chercher ce que nous avons en commun ; en radicalisant ce geste, on tendrait à atteindre un noyau bien ancré dans notre vie commune : les rapports monétaires, une culture mondialisée relativement homogène, l'État comme seule forme de la politique organisée. Et c'est souvent sur cette base que s'organise la première conversion entre deux inconnus : ils peuvent causer métiers respectifs,

prochaine élection, dernière série sur Netflix. Au regard de ce noyau, ce qui peut compter pour nous apparaît fatalement comme un retrait.

Mais il n'y a pas de raison particulière de se focaliser sur le plus petit dénominateur commun. Nous pouvons nous rapprocher par ce qui nous différencie. L'anthropologie semble nous montrer que ce geste n'est pas moins stable, puisqu'il semblait être largement pratiqué en Amérique précolombienne — et, probablement, dans les sociétés sans État en Eurasie.

Il faudrait évoquer la gémellité impossible de Lévi-Strauss, ou le perspectivisme de Viveiros de Castro. Ici, je m'appuierais simplement sur le livre de Graeber et Wengrow intitulé « Au commencement était ». Il a l'avantage de montrer comment la schis-mogénèse — la manière dont les sociétés peuvent s'opposer pour s'affirmer — a pu aller de pair avec trois libertés fondamentales — quitter les siens, désobéir aux ordres, reconfigurer sa réalité sociale. Les crêtes, trous et brumes entre les cultures semblaient être en lien direct avec la vie et sa promesse.

Ce travail des reliefs culturels, aujourd'hui, ne semble apparaître qu'entre les œuvres. À notre époque, on tendrait vers une certaine homogénéité culturelle mondiale; mais les œuvres singulières se distinguent fortement, c'est peut-être un lieu où se réfugie le travail de la différence.

Peut-être que la vie devrait se mettre à jalouser cela aux œuvres. La modernité a essayé de rapprocher l'art de la vie; mais sans doute cette tentative est-elle vouée à l'échec si la vie ne se rapproche pas de l'art. Et pas par esthétisme: par amour de la liberté, du commun, de l'entraide, de l'hospitalité, et des géographies bigarrées que ces idées permettent. La plasticité politique dont a fait preuve l'humanité pendant des millénaires ne s'est pas annihilée en une petite poignée de siècles; chaque militant·e sait qu'elle est constamment empêchée, par un travail qui semble infatigable... mais qu'il va falloir fatiguer, avant qu'il empêche toute vie.

Jérôme Guitton