

JOHN CORNU

cornujohn@gmail.com • www.johncornu.com

Né en 1976 (Seclin – FR), John Cornu propose une esthétique héritée du minimalisme et du modernisme (monochromie, sérialité, modularité) tout en convoquant un rapport fort au contexte (contexte historique, architectural, sociétal) et une forme de romantisme contemporain (prédisposition à la ruine, à l'usure et à la cécité).

S'intéressant à des thèmes comme la ruine moderne, les logiques de pouvoir ou encore le passage du temps, l'artiste instaure dans ses productions une atmosphère à la fois poétique et sans concession. Qu'elles soient sculpturales, performatives, ou encore installatives, ces dernières mélangent un ensemble de forces paradoxales, et induisent une multiplicité de sens, de lectures.

Born in 1976 (Seclin – FR), John Cornu works with an aesthetic inherited from minimalism and modernism (monochromy, seriality, modularity), while maintaining a strong relation to context (historical, architectural, societal) and a form of contemporary romanticism (a penchant for degradation, blindness, violence, and destruction).

With an interest for modern ruins, coercive systems, logics of power, and the passage of time, the artist imbues his productions with an atmosphere at once poetic and without compromise.

Whether sculptural, pictorial, or installation-based, they blend paradoxical forces, setting up a multiplicity of meanings and readings.



Comme un gant, 2015. Pierre bleue du Hainaut / Blue limestone of Hainaut. Commande publique / Public commission, Thuin, Belgique / Belgium
Production Fluide, dans le cadre de / on the occasion of Mons 2015 – Capitale européenne de la culture





Butoir, 2017. Bois, chaines de levage / Wood, lifting chains. Dimensions variables / Variable dimensions
Pièce pérenne / Permanent work, Le Rack, Hubhug/40mcube, Liffré, 2017





Par la meurtrière, 2011. Marie-louise grise, miroir et cadre en bois foncé / Grey mat, mirror, dark wooden frames, 60 x 80 cm





Sans titre (Fleury-Mérogis), 2012 . Douglas, peinture noire, cirage / Douglas, black paint, wax. Dimensions variables / Variable dimensions
Vue de l'exposition / Exhibition view « Des inconnus dans la maison », Musée des Beaux-arts de Rennes
Au fond / At the back : Loïc Raguennes ; à droite / on the right : Didier Marcel - Collection Musée des Beaux-arts de Rennes





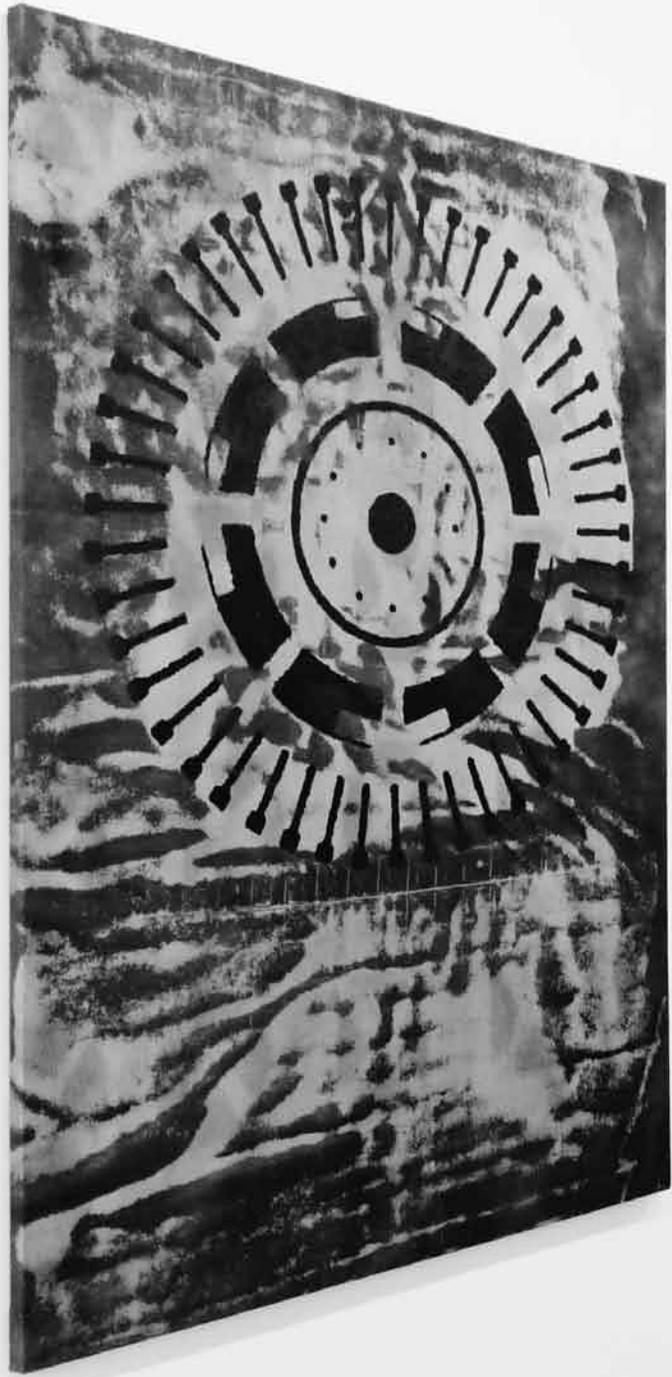


Millbank, 2014. Métal, laque noire / Metal, black lacquer. 0,60 x 5 x 5 m env. / approx.





Bad Ritual, 2016. Vin rouge et peinture sur toiles / Red wine and paint on canvases. 162 x 114 cm chq. / each
Vues de l'exposition / Exhibition views « Bad Rituals », Maksla XO, Riga, Lettonie / Latvia





Kiss, 2014. Acier, étaux / Steel, vices. Dimensions variables / Variable dimensions
Vues de l'exposition / Exhibition views « 29 coups », CIRCA, Montréal, Canada



Mastercraft
057-8004-4

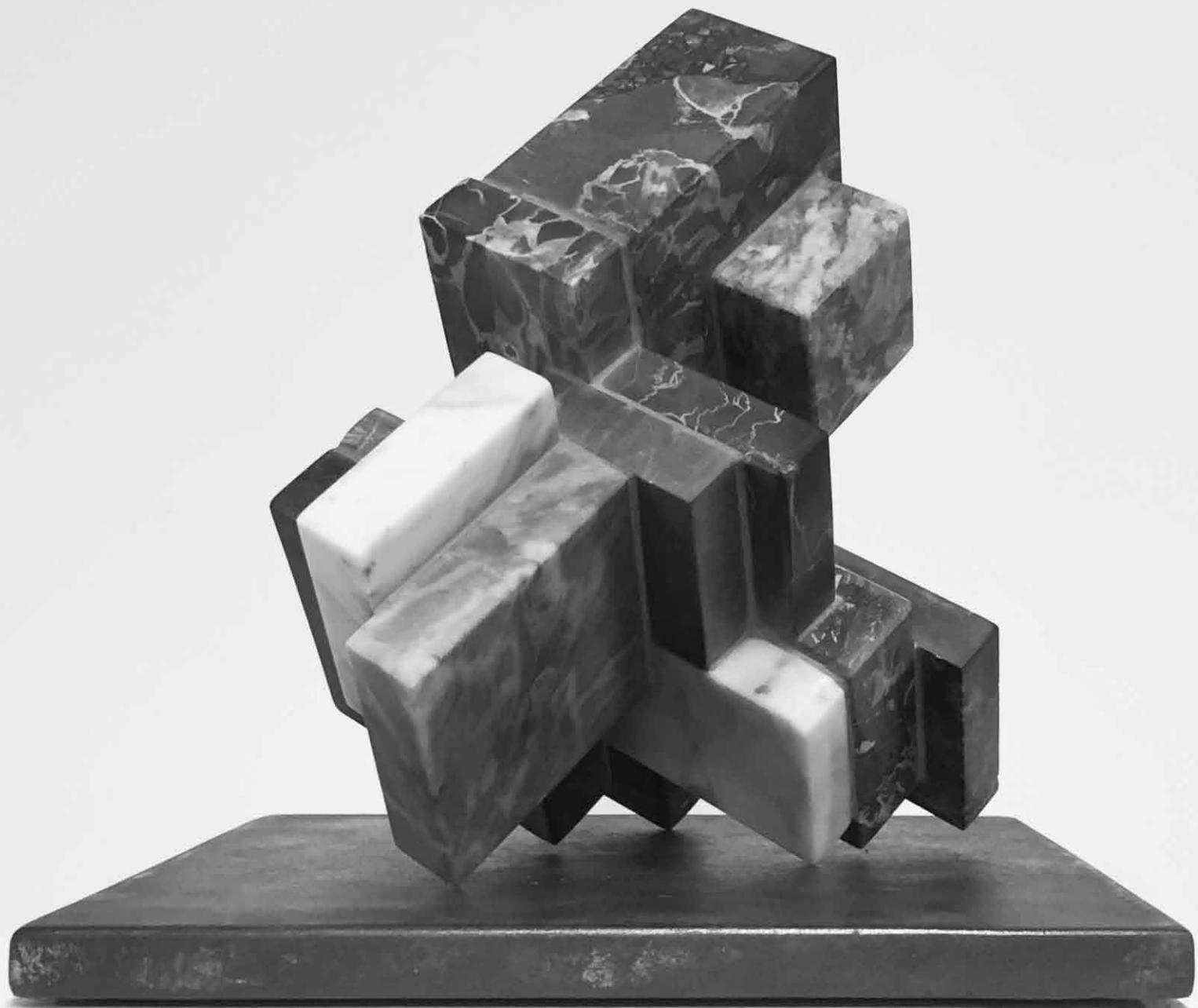


Comme un gant (Bois), 2014. Bois, peinture noire / Wood, black paint. 150 x 500 x 500 cm env. / approx.
Vues de l'exposition / Exhibition views « 29 coups », CIRCA, Montréal, Canada





Choses tues, 2014-2016. Marbres, bronze / Marbles, bronze. Dimensions variables / Variable dimensions





Vue de l'exposition / Exhibition view « Peter Downsbrough | John Cornu », ATTIC, Bruxelles / Brussels

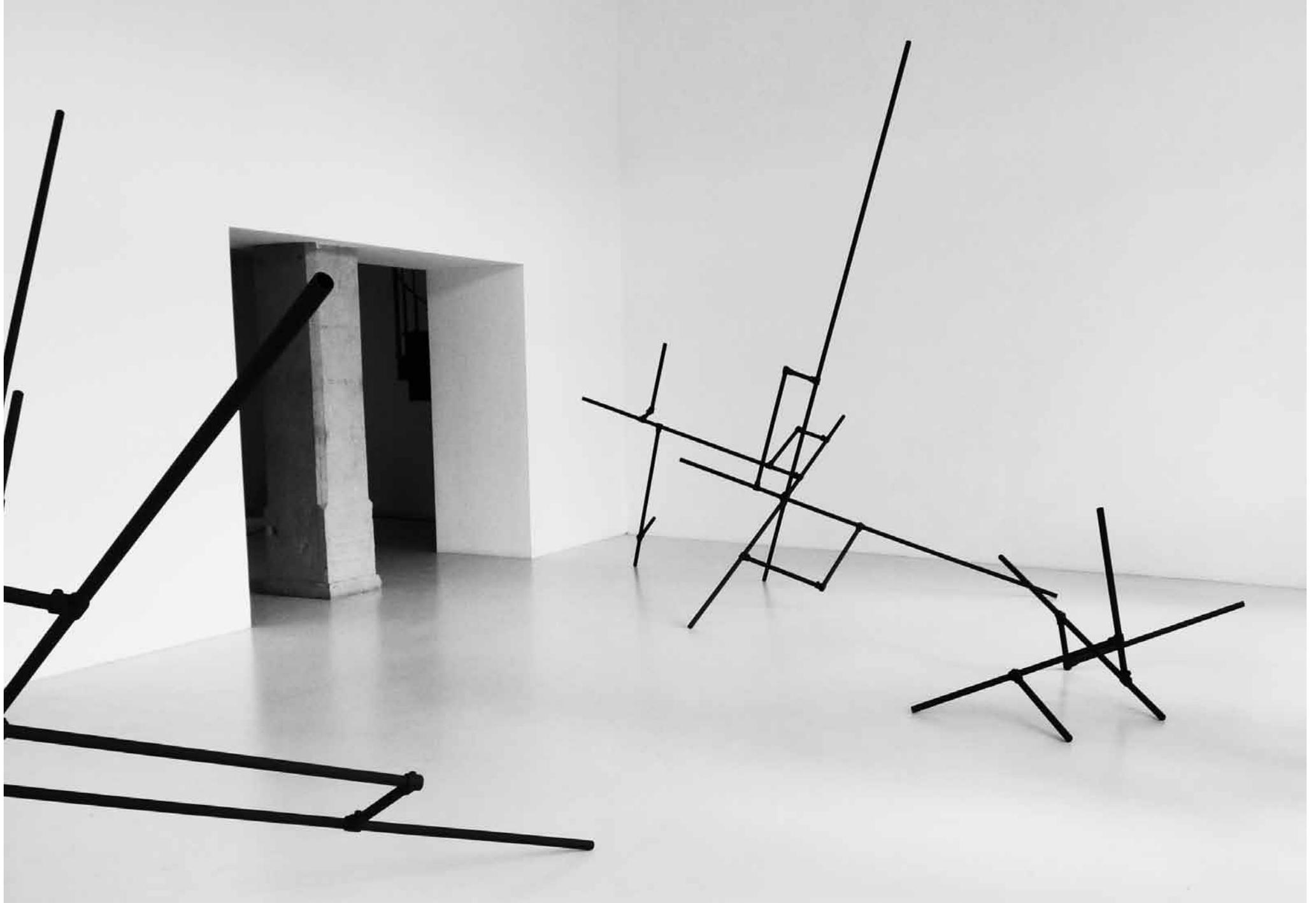


Assis sur l'obstacle, 2011. Bois, encre de Chine, cirage / Wood, Chinese ink, wax. Dimensions variables / Variable dimensions
Vues de l'exposition / Exhibition views, Modules – Fondation Pierre Bergé – Yves Saint Laurent, Palais de Tokyo, Paris





Urbicande III, 2012. Installation *in situ*. Tubes et modules d'acier, peinture noire / Steel tubes and elements, black paint. Dimensions variables / Variable dimensions
Vue de l'exposition / Exhibition view « Filiations », EAC - Espace de l'Art Concret, Mouans-Sartoux; Au fond / At the back : © Niele Toroni – Collection Albers Honeggers



Urbicande III, 2012. Tubes et modules d'acier, peinture noire / Steel tubes and elements, black pain. Dimensions variables / Variable dimensions
Vue de l'exposition / Exhibition view « Laisse venir », La BF15, Lyon



Urbicande II, 2011. Tubes et modules d'acier / Steel tubes and elements. Dimensions variables / Variable dimensions
Vues de l'exposition / Exhibition views « Come as you are », Le Palud de Mez Ar Zant, Le Dourduff en Mer, Plouzeroc'h





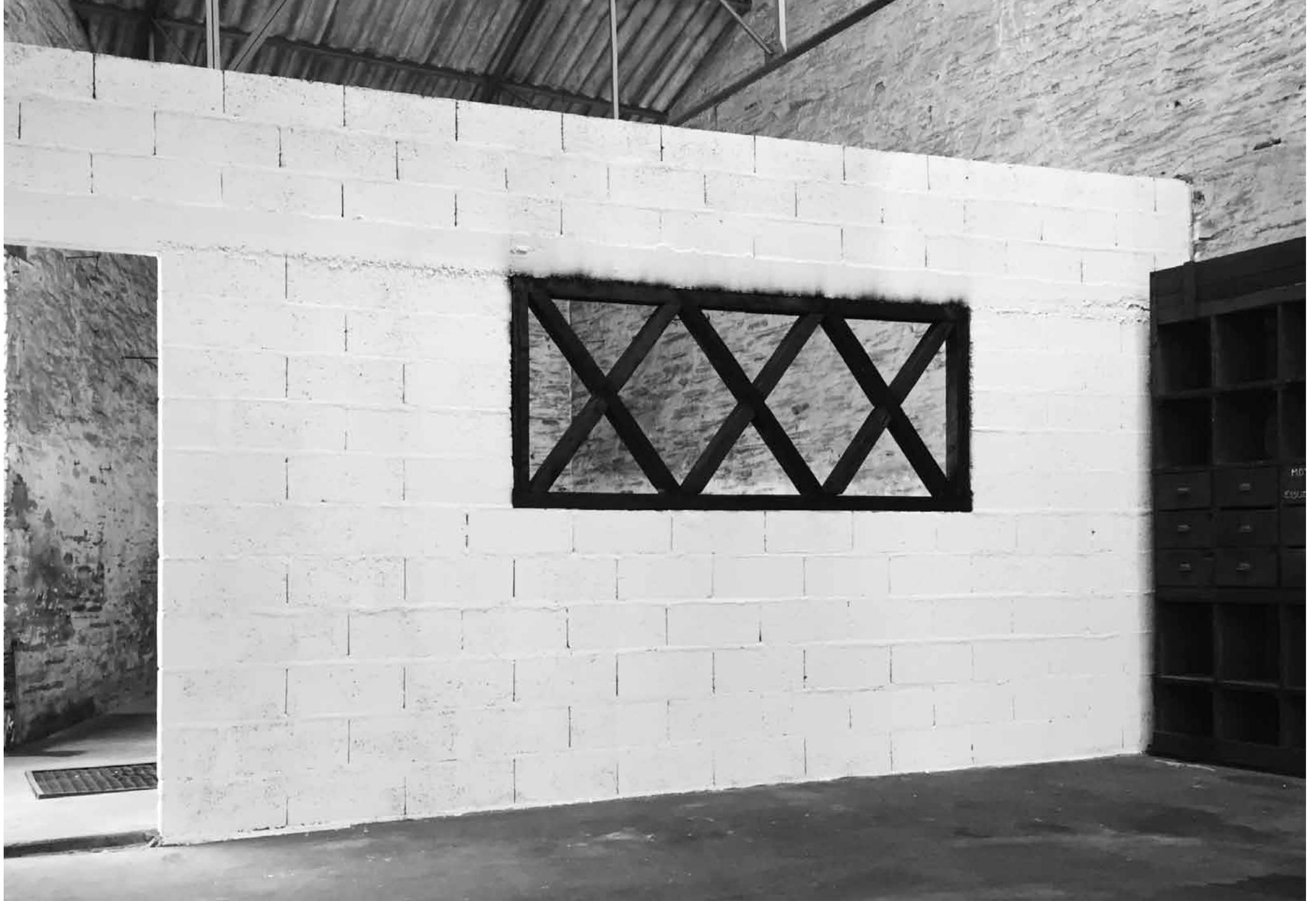
XXX, 2015. Installation *in situ*. Asphalte / Asphalt. Dimensions variables / Variable dimensions
Vues de l'exposition / Exhibition views « New Order », Les Trinitaires, Metz





La Gueule Ouverte (Décatalogue), 2017. Techniques mixtes sur panneaux de bois / Mixed media on wooden pannels. 120 x 98 cm chq. / each. Production : le Bel Ordinaire



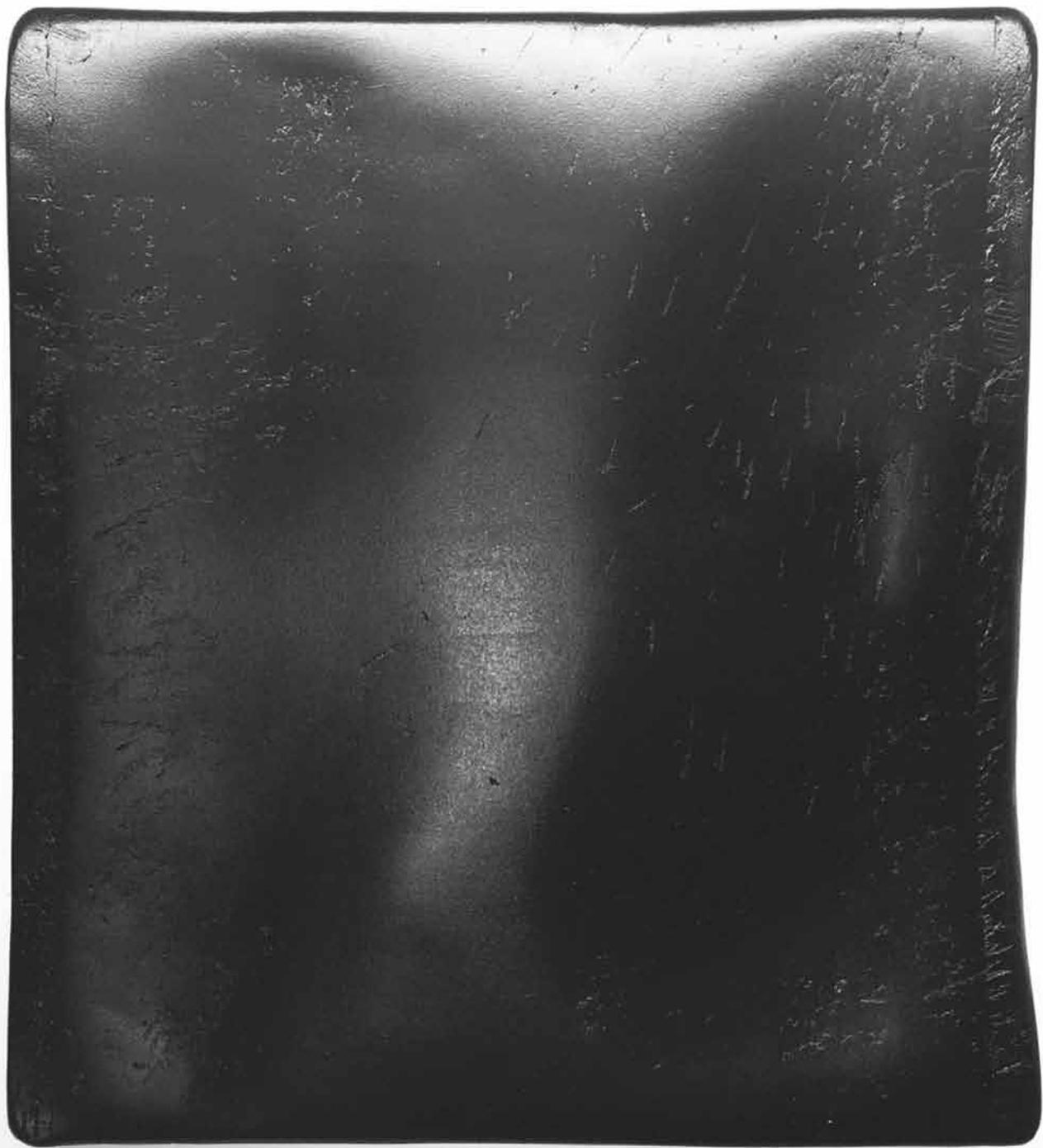


La Gueule ouverte, 2016. Intervention *in situ*. Bois carbonisé / Burned wood
Vues de l'exposition / Exhibition views « Nonobstant », Nozay





La Mort dans l'âme, 2012-2016. Billots de boucher, peinture noire, cirage / Butcher blocks, black paint, wax. Dimensions variables / Variable dimensions
Vue de l'exposition / Exhibition view, Galerie Anne de Villepoix, Paris – Collection CNAP, Ministère de la Culture et de la Communication





Vue de l'exposition / Exhibition view « Des inconnus dans la maison », Musée des Beaux-arts de Rennes



La Mort dans l'âme, 2018. Billots de boucher, peinture noire, cirage / Butcher blocks, black paint, wax. Dimensions variables / Variable dimensions
Vues de l'exposition / Exhibition views « Activité permanente », Centre d'art BBB, Toulouse

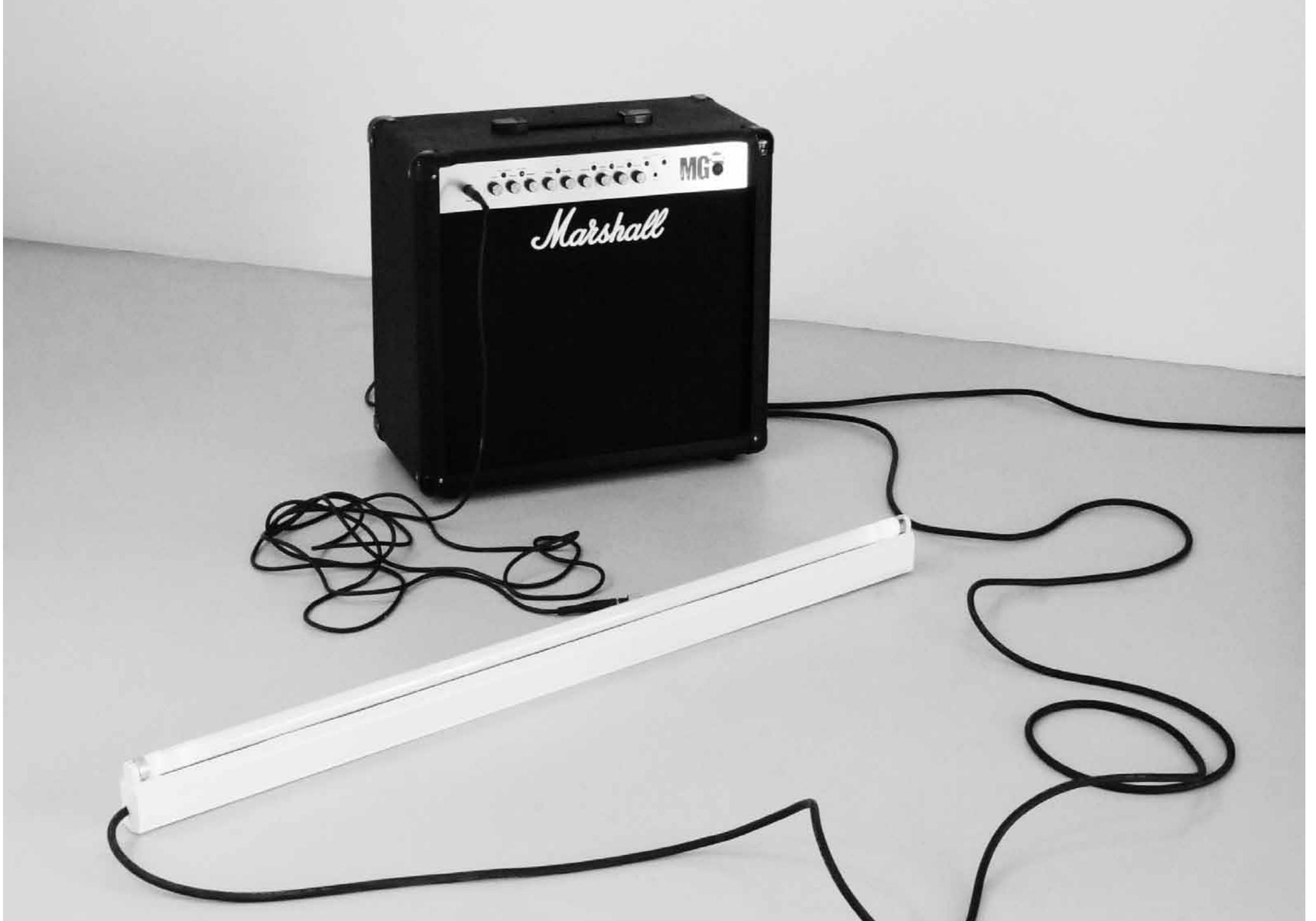




Sonatine (Mélodie Mortelle), 2008-2012. Installation *in situ*. Tubes fluorescents usagés et altérés, micros, amplis, câbles / Used and altered fluorescent tubes, microphones, amplifiers, cables
Vue de l'exposition / Exhibition view « Viser la tête », Le Parvis Centre d'art, Ibos – Collection Frac Midi-Pyrénées



Vue de l'exposition / Exhibition view « Tant que les heures passent, part I », Résonance, Biennale de Lyon 2009



Vue de l'exposition / Exhibition view « Neon - la materia luminosa dell'arte », MACRO, Rome / Roma, Italie / Italy



Phénix, 2009-2013. Néon blanc (ancienne réalisation remise à plat) / White neon (former overhauled work). 1,50 m env. / approx.
Vues de l'exposition / Exhibition views « Qu'on en finisse », Galerie Anne de Villepoix, Paris





Melencolia, 2013. Béton / Concrete. Dimensions variables / Variable dimensions. Collection particulière / Private collection



Vue de l'exposition / Exhibition view « Melencolia », Cneai=, Paris



Plan libre, 2007. Tubes de coffrage, étais, peinture / Construction tubes, shores, paint.
Grefe architecturale *in situ* (colonnes) / Architectural graft *in situ* (columns), villa Savoye, Poissy – Courtesy CMN, Paris

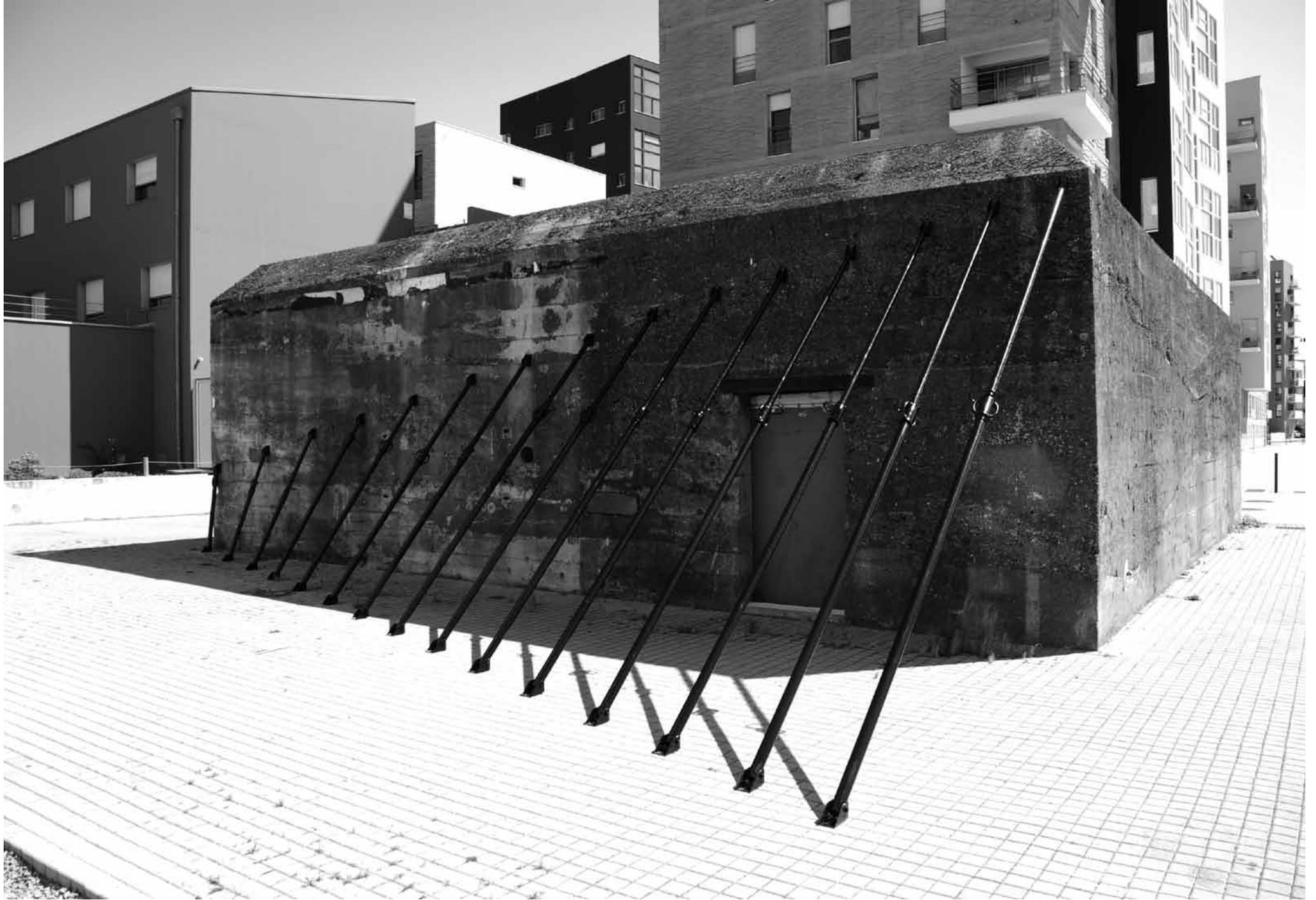




New order, 2014-2016. Répliques du LC 14 02 de Le Corbusier en contreplaqué bakérisé / Replica of Le Corbusier LC 14 02 in bakelised plywood. Dimensions variables / Variable dimensions
Vue de l'exposition / Exhibition view « Archétype », L'Escaut, Bruxelles, Belgique / Brussels, Belgium – Au fond / At the back : © Nicolas Milhé



Vue de l'exposition / Exhibition view « New Order », Les Trinitaires, Metz



La Fonction oblique, 2010. Installation *in situ*. Etais tirant-poussant, peinture noire / Push-Pull Shores, black paint. Dimensions variables / Variable dimensions
Vues de l'installation / Installation views, Blockhaus Hub-studio, Nantes





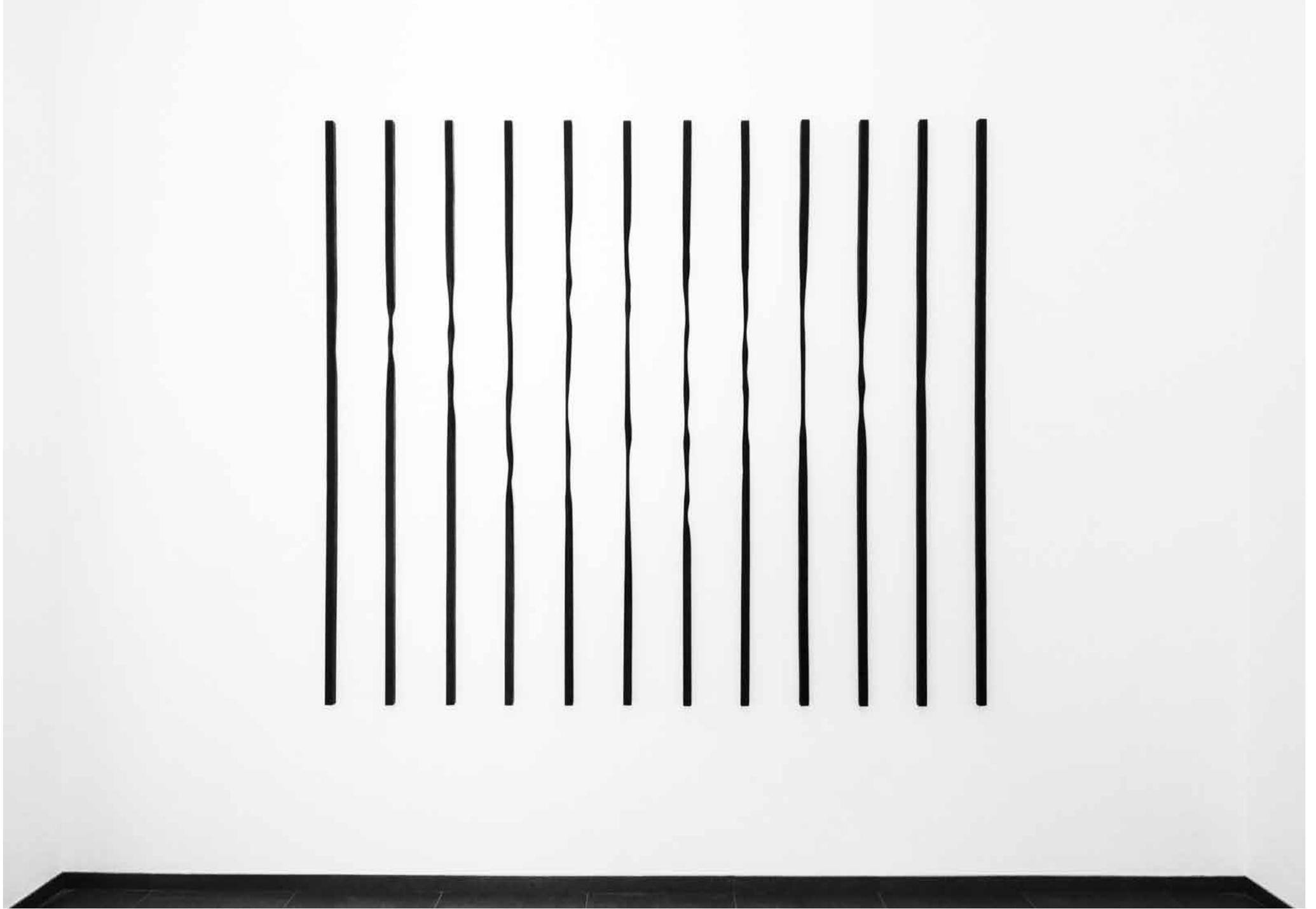
Les Mains sales, 2012. Installation *in situ*. Etais tirant-poussant galvanisées, goudron noir / Galvanized push-pull shores, black tar. Dimensions variables / Variable dimensions
Vues de l'exposition / Exhibition views « This is THE END », Le Parvis Centre d'art, Ibos





La Part Maudite (Richard Kern), 2012. Affiches noir et blanc, poutre en bois, encre de Chine / Black and white posters, wood, Chinese ink. Dimensions variables / Variable dimensions





Sans titre (Verticales), 2012. Bois, peinture noire et cirage / Wood, black paint, wax. 240 x 240 x 4,4 cm
Vue de l'exposition / Exhibition view « Choses tues », Ricou Gallery, Bruxelles / Brussels – Collection Frac Bretagne



Sans titre (Horizontales), 2017. Bois, peinture noire et cirage / Wood, black paint, wax. 436 x 100 x 7 cm env. / approx.



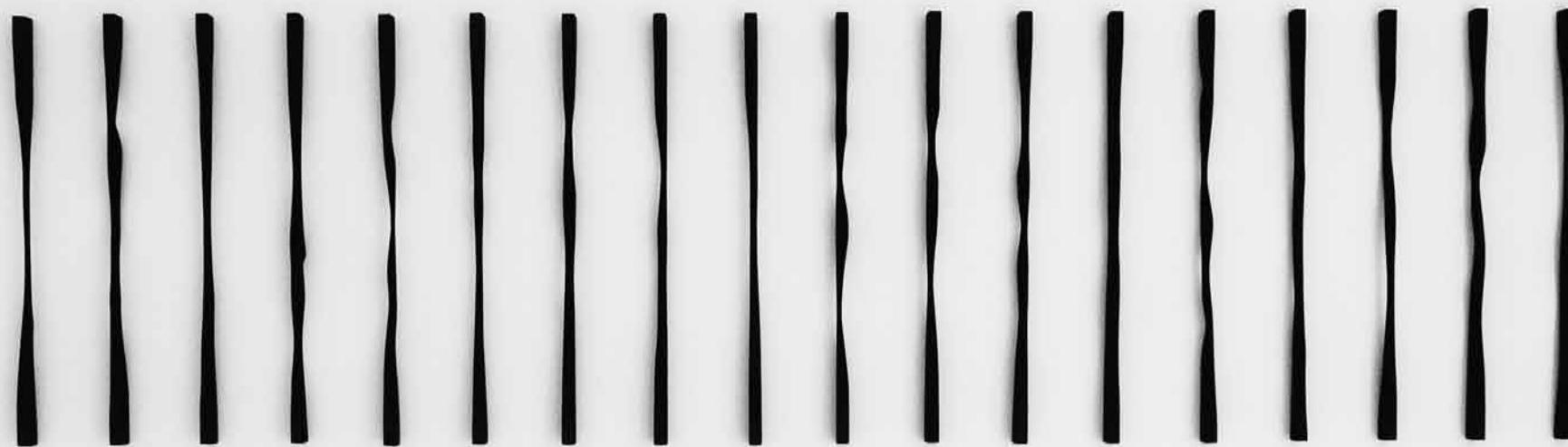
Vue de l'exposition / Exhibition view « Peter Downsbrough | John Cornu », ATTIC, Bruxelles / Brussels



Sans titre (Verticales), 2017. Bois, peinture noire et cirage / Wood, black paint, wax, 240 x 400 x 7 cm
Vue de l'exposition / Exhibition view « Sculpter (Faire à l'atelier) », Musée des Beaux-Arts de Rennes.



Sans titre (Verticales), 2010. Bois, peinture noire, cirage / Wood, black paint, wax. Dimensions variables / Variable dimensions
Vue de l'exposition / Exhibition view « Laisse venir », BF15, Lyon



Sans titre (Verticales), 2010. Bois, peinture noire, cirage / Wood, black paint, wax. Dimensions variables / Variable dimensions
Vue de l'exposition / Exhibition view « Standpunkt », ZQM, Berlin, Allemagne / Germany



Sans titre (Verticales), 2012. Bois, peinture noire, cirage / Wood, black paint, wax. Dimensions variables / Variable dimensions

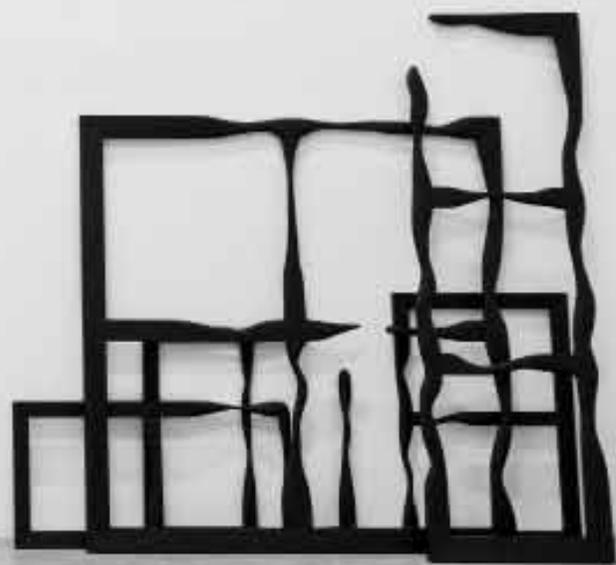
Vue de l'exposition / Exhibition view « Filiations », EAC - Espace de l'Art Concret, Mouans-Sartoux ; à gauche / on the left : Daniel Buren – Collection CNAP, Ministère de la Culture et de la Communication



Sans titre (Verticales), 2009. Bois, peinture noire, cirage / Wood, black paint, wax. Dimensions variables / Variable dimensions
Vue de l'installation / Installation view, Le Quartier, Quimper – Collection CNAP, Ministère de la Culture et de la Communication



Macula, 2008-2013. Bois, peinture noire, cirage / Wood, black paint, wax. Dimensions variables / Variable dimensions
Vue de l'exposition / Exhibition view « Qu'on en finisse », Galerie Anne de Villepoix, Paris





Je tuerai la pianiste, 2009. Bois, peinture noire, cirage / Wood, black paint, wax
Vues de l'exposition / Exhibition views, la Chambre Blanche, Québec, Canada





La pluie qui tombe, 2009-2013. Stack. Affiches noir et blanc / Black and white posters. 50 x 70 cm chq. / each





Brume, 2014. Installation *in situ*. Chasse-trappes, peinture noire / Horse traps, black paint. Dimensions variables / Variable dimensions
Vue de l'exposition / Exhibition view « Monument », SCVA - Sainsbury Center for Visual Arts, Norwich, Royaume-Uni / UK



Vue de l'exposition / Exhibition view « Viser la tête », Le Parvis Centre d'art, Ibos



Vol de Nuit, 2016. Astéroïde, socle en béton / Asteroïde, pedestal in concrete. 125 x 30 x 30 cm env. / approx.
Vues de l'exposition / Exhibition views « No shooting in this area », Le Bel Ordinaire, Pau





Viser la tête, 2012. Tirs de flash-ball sur placoplatre / Flash-ball shots on plasterboard. Dimensions variables / Variable dimensions
Vues de l'exposition / Exhibition views « Viser la tête », Le Parvis Centre d'art, Ibos





Fleurs, 2011. Tirs de flash ball sur verre armé / Flash ball shots on armed glass. 97 x 110 cm chq. / each
Vue de l'exposition / Exhibition view « & », Etienne Bossut - John Cornu, Ricou Gallery, Brussels



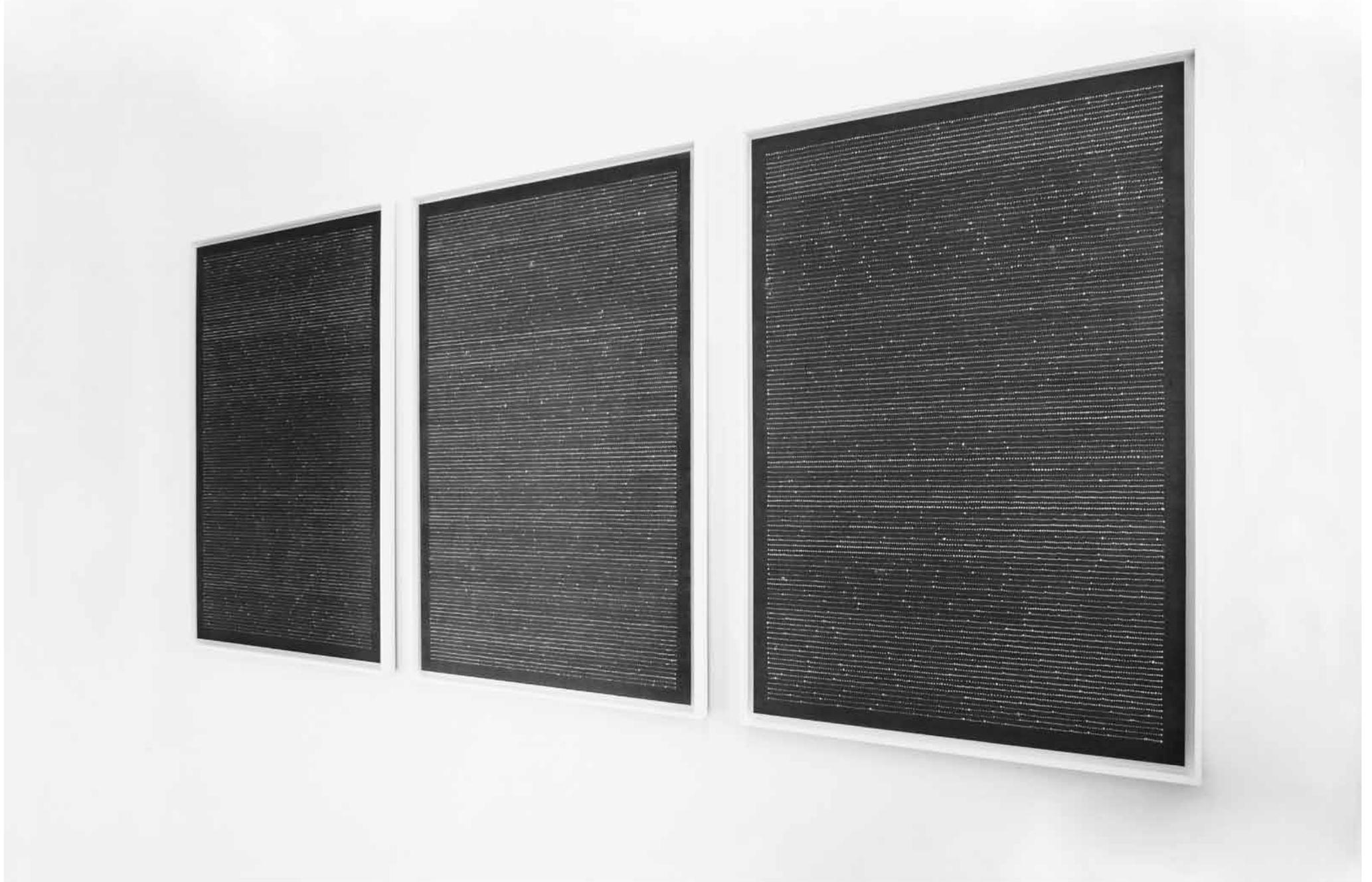
Comme elle vient, 2009-2016. Béton, cuivre (moulage d'impacts), oxydation / Concrete, copper (moulding of bullets holes), oxydation. 21 x 34 cm chq. / each
Vues de l'exposition / Exhibition views « No shooting in this area », Le Bel Ordinaire, Pau



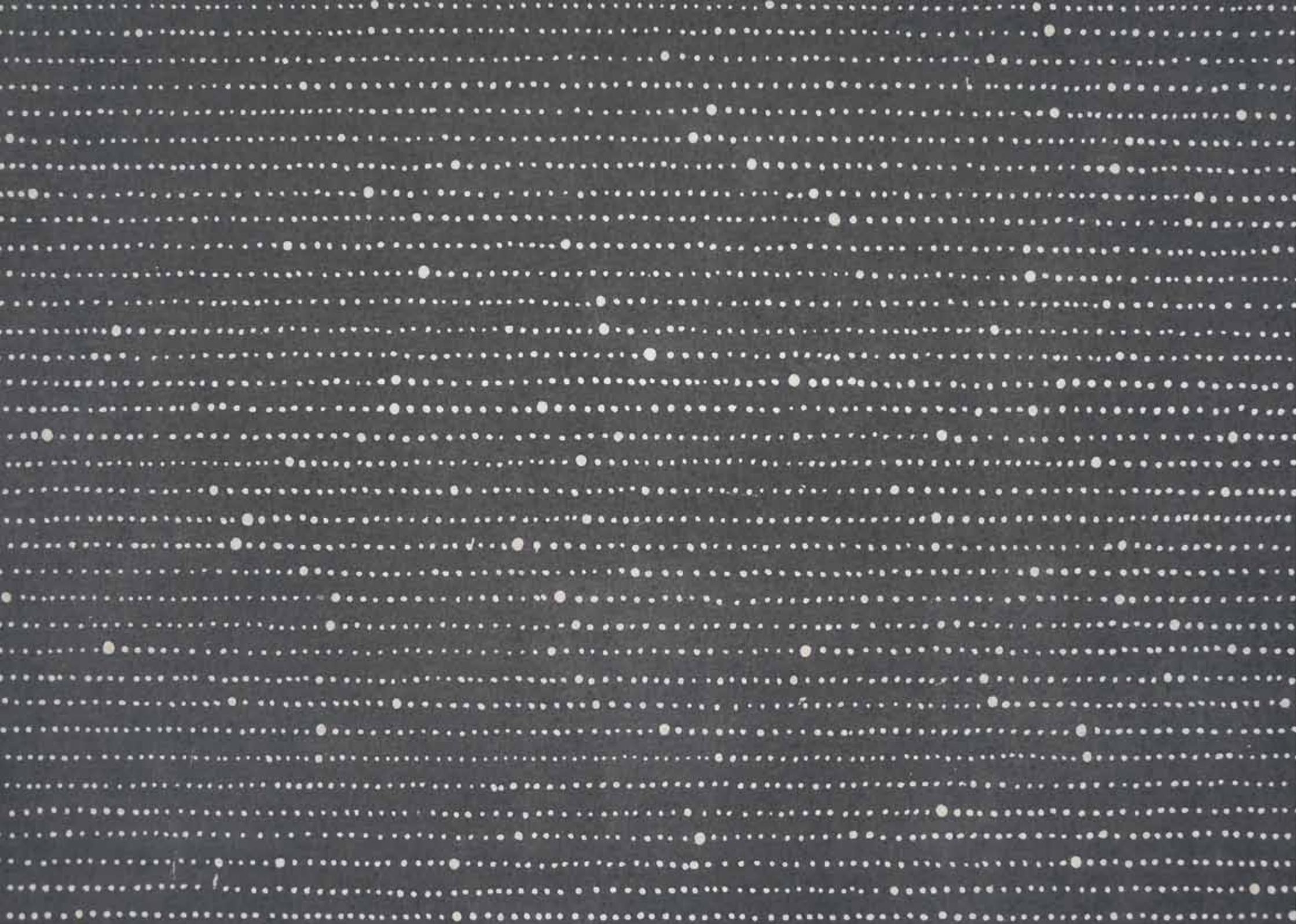


Purple Rain, 2016. Vin rouge sur buvards / Red wine on blotting paper, 39,5 x 42,5 cm chq. / each





Réserves, 2009. Aquarelles au vin rouge sur papier / Red wine on paper. 94 x 124 cm chq. / each
Vue de l'exposition / Exhibition view « Choses tuées », Ricou Gallery, Bruxelles, Belgique / Brussels, Belgium





Blank, 2007-2016. Actions, portions d'architectures nettoyées : Barcelone, Berlin, Bruxelles, New York / Actions, cleaned portions of architectures : Barcelona, Berlin, Brussels, New York







CONVERSATION

•

Benoit Lamy de La Chapelle & John Cornu

Ta pratique réinvestie, me semble-t-il, le vocabulaire, les matériaux et les formes minimalistes tout en les malmenant : néons défectueux, illusion de calcination sur des ensembles en série, verre ou marbre brisé, etc. Comment expliques-tu que tu ré-exploites ce vocabulaire formel ? Serait-ce pour des raisons pratiques ? Les formes minimalistes seraient-elles devenues un contenant nécessaire et utile aux artistes afin d'y intégrer des problématiques qui leur sont propres ?

Je reconnais avoir une vraie sensibilité vis-à-vis d'une grande partie de l'art minimal américain je reviens juste de New York particulièrement marqué par la DIA Beacon mais aussi européen. Je pense ici à des artistes comme John McCracken, James Turrell, Donald Judd, Carl André, mais aussi Max Bill, Jacques Moeschal ou encore Gottfried Honegger. Leurs œuvres procèdent d'une prise de position radicale qui me semble encore aujourd'hui intéressante et féconde. J'ai eu de plus la chance de croiser Claude Rutault et Michel Verjux, et cela m'a poussé à m'intéresser à des artistes comme Fred Sandback, Niele Toroni ou encore Blinky Palermo et Helmut Federle. Bref, à l'heure actuelle, nous sommes nombreux à utiliser certains des codes de l'art minimal et de l'art concret, cela me semble d'ailleurs inévitable si l'on considère les pratiques installatives telles des modalités d'expression propres à l'art contemporain. Aussi, comment faire l'impasse ? J'essaie pour ma part de métisser des processus physiques avec des codes modernistes. Je cherche à densifier les entrées de lectures tout en respectant une certaine économie, une forme d'équilibre. Parmi ces entrées, j'essaie notamment d'adopter un regard rétrospectif vers le modernisme « en général ». C'est visible notamment dans *Plan Libre* (2007) réalisée à la Villa Savoye, ou encore dans *Assis sur l'obstacle* (2010) montrée au Palais de Tokyo.

Il se dégage très souvent de tes œuvres une impression de violence et de destruction, d'une perte de contrôle. Citons pour l'exemple tes premières verticales semblables à des tasseaux de bois calcinés, ou la série des *Fleurs* (2011), présentant des vitres armées, percées par des balles de Flash-Ball. Curieusement, ces détériorations semblent systématiquement neutralisées et laissent place à une atmosphère calme et sereine, comme si l'émotion liée à l'événement était passée et révolue. Tu parais aussi accorder beaucoup d'importance à la finition et à la netteté du rendu. Il y a donc à la fois jonction et disjonction avec le « White cube » du lieu d'exposition.

N'y aurait-il pas là une manière de refouler l'esthétique du dégât, du sale, du pourri, du dégradé ? Ne faudrait-il pas voir ici une manière de « contourner l'obstacle » pour paraphraser le titre d'une de tes œuvres ?

C'est une question que je me suis posé dans le cadre, par exemple, de l'exposition « This is THE END » au Parvis en 2012, pour laquelle j'ai produit *Les Mains sales*. Cette installation proposait une série d'étais de chantier, dits « tirant-poussant », dont le montage s'effectue avec les mains enduites de goudron. L'aspect « sale/pourri/dégradé » dont tu parles ne me pose pas de problème dans les faits, surtout si cela confère une vie à l'œuvre, toutefois ce n'est pas essentiel dans ma réflexion. Cela advient de manière disons aléatoire, en fonction des projets, et dans le même temps je ne cherche pas non plus à avoir une esthétique trop « propre ».

Je ne parlais précisément pas de tension mais d'adaptation, et ce malgré une esthétique de dégradation, ce qui me semble un paradoxe digne d'intérêt dans ton travail.

Tension vs adaptation... je recherche les deux tout en reconnaissant qu'un beau « white cube » est un écrin particulièrement agréable. Je suis de nature très contemplative, et il faut bien reconnaître qu'un contexte d'exposition de nature muséale est une facilité, un luxe. Inversement, je m'intéresse aussi à d'autres contextes, à des situations domestiques ou à des sites spécifiques (villa Savoye, blockhaus, église...). Il est toujours intéressant d'appréhender un lieu et d'imaginer une proposition sur mesure. En somme, c'est du cas par cas, et le white cube n'est qu'une modalité de présentation parmi d'autres.

Meurtre, tuer, crime... Un nombre non négligeable de tes œuvres évoque du matériel de défenses militaires ou des ustensiles servant à donner la mort. Face à la froideur presque aseptisée de tes œuvres, il se dégage comme une violence sourde durement réprimée. Que se passe-t-il lorsque la violence devient une esthétique, ou devrais-je dire, lorsqu'il y a esthétisation de la violence ?

Il n'y a pas dans mon travail de violence réelle. La meurtrière, la barrière anti-char ou les chausse-trappes sont des dispositifs plutôt utilisés pour préserver la vie : il s'agit plus de parler de ces formes que l'homme

produit en situation de peur. Et l'intérêt de ces formes réside justement dans leur capacité d'abstraction. Le hérisson tchèque implique des structures proches d'un Max Bill ou d'un Richard Nonas ; la meurtrière dans sa verticalité n'est pas si loin formellement d'un Dan Flavin ou d'un Barnett Newman... Je veux dire par là que je tresse différentes strates afin d'éviter toute logique univoque. Je suis dans un autre jeu de langage avec d'autres contraintes, avec une donnée contextuelle radicalement différente. Je n'attends rien d'aucune guerre mais j'utilise des systèmes coercitifs dotés d'une certaine plasticité. C'est l'angle des pouvoirs et des contraintes qui m'intéresse. Une pièce comme *Fleurs*, qui se compose d'une série de panneaux de verre armé impactés par des tirs de Flash-Ball, éclaire peut-être mon propos. Le verre armé procède d'une volonté de protection et le fusil Flash-Ball aussi. Pourtant, le rendu reste avant tout sensible et presque abstrait sans pour autant moraliser ni verser dans une apologie de la violence. Il s'agit de mettre en forme un conflit matériologique et symbolique dans un geste si possible poétique.

Il est donc possible aujourd'hui de faire une lecture du quotidien à travers le prisme de l'abstraction géométrique et du minimalisme. L'épuration des formes caractéristiques de ces mouvances artistiques est effectivement décelable dans l'architecture et les systèmes coercitifs, dont les formes étaient simplifiées au maximum pour des raisons stratégiques et fonctionnelles. Qu'est-ce que t'inspirent les systèmes coercitifs en tant qu'artiste ?

C'est difficile à verbaliser. J'ai une sorte d'intuition qui me pousse à un rapprochement entre des systèmes formels relativement autoritaires propres à l'art minimal, au land art, à l'art concret ou encore aux néo-géo... et d'autres logiques formelles qui sont celles propres à l'architecture carcérale, aux dispositifs guerriers ou encore aux techniques d'abattages. Bref, qui dit « contrainte » dit « force », et je pense être en recherche de ce potentiel. Je pense ici à *La Mort dans l'âme* (2009-2017), une série que je développe à partir de billots de boucher que je chine depuis quelques années. Lorsque je trouve un billot qui a été travaillé, érodé une vie durant par un professionnel alors je suis en présence d'une forme déjà très forte que ce soit d'un point de vue plastique ou symbolique. Pourtant, le rendu paraît de prime abord assez peu bavard. Je cherche, autant que possible, à créer des tensions entre des jeux symboliques, référentiels et sensibles...

Les évènements sociaux-politiques récents irriguent incontestablement tes œuvres bien que ces derniers ne soient jamais explicitement cités, comme tu le dis, le rendu reste souvent peu bavard. On a souvent insisté sur l'aspect « contextuel » de ton travail, dans l'acception spatiale du terme. Qu'en est-il du rapport de ton œuvre avec l'histoire récente, contexte ici temporel ? Ton intérêt pour l'usage, la violence et les effets des Flash-Ball par exemple ferait-il de toi un artiste de l'ère Sarkozy ?

Le fait de référer à l'actualité peut en effet être une modalité contextuelle parmi d'autres, mais cela ne suffit pas à rendre la notion d'art contextuelle opérante. Il m'arrive d'utiliser certains phénomènes issus de l'actualité. Tout cela reste marginal car c'est plutôt la logique de contrainte propre aux sociétés en général qui me fait réfléchir. Mon travail relève très souvent d'une attitude documentaire. Les fusils Flash-Ball existent encore sous la gouvernance socialiste, et d'autres jeunes perdront un œil par ici ou par là, n'est-ce pas ? Il ne s'agit pas ici de faire du gauchisme ou de l'anti-gauchisme facile, mais de dire qu'un système de force et de contrainte est en acte, et que l'art en fait aussi parti quelques soient les gouvernements de droite ou de gauche. Mon travail n'a pas de portée militante mais il n'est pas complètement dénué d'une forme de fonction critique... du moins j'espère.

Cette question peut paraître simpliste, et t'a certainement était posée maintes et maintes fois. Cependant, comment expliques-tu cette surabondance de noir dans tes œuvres ? Quel type de rapport entretiens-tu avec la couleur ?

Bizarrement, je suis très sensible à la couleur. D'ailleurs, c'est souvent à tort que l'on pense que mon travail est achromatique. Dans les faits, si certaines pièces sont effectivement noires, beaucoup ont aussi la couleur de leur matériaux : le blanc bleuté du néon (*Phénix*, 2011), la couleur verte de l'oxyde de cuivre (*Comme elle vient*, 2016), le gris du béton (*Melencolia*, 2011-2013), le pourpre du vin (*Purple Rain*, 2016-2017), l'ocre d'une météorite ferreuse (*Vol de nuit*, 2015-2016) ou encore le bleu gris de la Pierre du Hainaut (*Comme un gant*, 2015). Le noir et blanc intervient majoritairement dans la documentation photographique produite autour des œuvres. Il permet de rassembler, de donner une cohérence à l'ensemble. J'aime distinguer les expositions, c'est-à-dire la monstration réelle, de ce qui est de l'ordre d'une documentation autour des œuvres.

Nous vivons dans un monde d'images, le numérique nous propulse dans un certain type de visibilité. Le noir et blanc est, pour moi, une façon de distinguer le monde présenté de ses représentations photographiques. Il s'agit de proposer deux expériences différentes, et la fonction du noir et blanc consiste à marquer cet écart.

TOUTE RESSEMBLANCE AVEC DES FAITS RÉELS N'EST QUE PURE COÏNCIDENCE

-

Christian Alandete

Dans son essai *Politics of Installation*¹, le philosophe Boris Groys, rappelle qu'il n'y a plus de différence « ontologique » entre le « faire » de l'art et son « exposition ». Depuis le geste duchampien de déplacement d'un objet du réel dans l'espace d'exposition, l'art contemporain réside, en effet, moins dans l'acte de création de formes qu'en son installation dans un contexte spécifique de l'art qui le produirait comme tel. La pratique de John Cornu relève en partie de cet héritage, à la différence près qu'il interprète autant des formes extérieures à l'art qu'il en révèle la potentielle présence par une sensible modification du site. Cette transformation de l'architecture aux limites du visible, qui occupe une grande partie de son travail, perturbe de manière temporaire la réalité du lieu sans pour autant s'y imposer. Si sa pratique s'inscrit bien dans un art qui se veut contextuel, minimaliste et conceptuel, il n'en évacue pas pour autant tout discours critique, dans un paradoxal jeu antagoniste entre neutralité et expressivité, minimalisme et narration, art conceptuel et romantisme. Cette collusion de référents, historiquement opposés par une histoire de l'art linéaire faite de ruptures successives, rejoint la conception postmoderne de déconstruction du récit en une pluralité de discours (y compris dissonants) et la reconstruction du passé dans l'ici et maintenant du présent. La fin des métarécits annoncée par Lyotard² trouve ici une forme singulière dans un jeu de juxtapositions de références propres à l'histoire de l'art comme à l'Histoire générale qui évacue toute lecture exclusive ou univoque et pointe les paradoxes sans prendre de position tranchée, restant, à l'instar du titre d'une de ses oeuvres, Assis sur l'obstacle.

Cette expression est sans doute celle qui décrit le mieux la position de l'artiste, dans cette « voie du milieu », de l'incertitude, qui est une condition de l'art. « Ne pas rester devant l'obstacle ni le franchir », mais l'observer, non pas pour le comprendre mais pour l'interroger.

L'installation présentée au Palais de Tokyo puise dans un répertoire de formes familières de l'architecture de guerre, ces barrières anti-chars qui occupent les plages de Normandie comme les vestiges d'un passé douloureux marqué par la victoire sur l'ennemi, tout en évoquant, par leur alignement scrupuleux, ces cimetières militaires qui en sont une des conséquences. Par une légère modification de la forme, qui permet à la fois d'en reconnaître l'origine et de comprendre qu'elle n'en est pas la juste reproduction, l'artiste croise le design militaire avec le religieux en reprenant les proportions de la croix latine, la démultipliant comme autant de crucifix inversés. Cette intégration symbolique du figuratif dans l'abstraction géométrique passe aussi par le process spécifique de fabrication nécessitant le savoir-faire d'un charpentier (rôle dont on connaît par ailleurs

l'importance dans l'histoire catholique). Mais l'oeuvre rappelle aussi des formes plus spécifiquement inscrites dans un répertoire de l'art minimal emprunté à Sol LeWitt ou Carl Andre, tout comme elle évoque « la croix du Menuisier », un jeu de « casse-tête » en bois qui trouve son prolongement dans la transformation de la pièce à mesure que le visiteur la contourne. Le positionnement spécifique des neuf éléments autonomes qui constituent l'installation multiplie les combinaisons, déconstruisant au fur et à mesure ce qu'on croit avoir vu pour révéler d'autres formes, notamment celle du carré, qui a marqué un moment décisif dans l'histoire des Avant-Gardes³. Dans un essai récent⁴, Martha Rosler évoque l'emprunt du terme au vocabulaire militaire, pointant ce paradoxe de définir un art qui se construit en opposition à un ordre établi (qu'il soit politique ou imposé par les mouvements artistiques qui le précèdent) par l'utilisation d'un cadre de référence qui traditionnellement en serait le garant. C'est dans cet écart entre des postures apparemment contradictoires que se situent les oeuvres de John Cornu. L'artiste est récemment intervenu sur un bâtiment militaire, un bunker du centre-ville de Nantes, en installant une série d'étais placés en ordre décroissant contre une des parois de l'architecture de béton, instillant l'idée d'une fragilité possible de l'édifice pourtant construit pour être indestructible. Avec *La fonction oblique* (2010), dont le titre est emprunté à l'architecte Claude Parent, il met littéralement en perspective le bâtiment rectiligne (qui par ailleurs n'est pas sans évoquer la rigueur du *White Cube*, devenu mètre étalon de l'espace d'exposition), en y « greffant » une suite de structures de chantier qui habituellement maintiennent autant qu'elles supportent les architectures en construction comme les étages des immeubles bombardés. Chez nous, la guerre reste de l'ordre du passé, d'une histoire dont les vestiges, « défonctionnalisés⁵ », ont qualité de Patrimoine, sont parfois rendus au statut de Monument voire de Mémorial, de « représentation du passé ». Comme le souligne Jean-Claude Monot « la mémoire des guerres du XXe siècle hante le présent davantage peut-être que le présent des guerres⁶ ». En utilisant des éléments d'un réel contemporain emprunté au chantier, soit de la construction ou de la reconstruction, l'artiste réactive le présent d'une guerre (ou tout le moins d'une menace) qui a potentiellement lieu ailleurs. Le Mémorial s'impose pour rappeler aux générations futures le sacrifice des générations passées. Il réactive la mémoire de ce qui a été, pour résister à toute forme d'amnésie collective qui empêcherait de voir dans les événements du présent la possible reproduction de ceux du passé. Par analogie, et en transposant ce principe d'amnésie dans le champ visuel, on peut remarquer un intérêt manifeste chez l'artiste pour la question de la cécité apparaissant de manière plus ou moins directe et sous différentes

formes dans plusieurs de ses oeuvres. Parmi celles qui l'abordent de manière frontale, il y a d'abord *Tirésias paintings* (2009), dont le titre est emprunté au héros éponyme de la mythologie grecque, qui en perdant la vue obtient le don de divination, soit la capacité de « voir » au-delà du visible. Pour cette pièce constituée d'un simple châssis de peinture dénudé, l'artiste a demandé à un ébéniste malvoyant, à la suite d'une maladie dégénérative, d'en réaliser la fabrication suivant ses indications. Présentée associée à une publication des échanges entre l'artiste et l'artisan, la « peinture en creux », qui ne se donne plus à voir que par sa structure, place le spectateur dans la même situation que l'aveugle, face à une image « évidée », sur laquelle il ne peut projeter qu'une représentation mentale. Cet arbitraire de l'image trouve une autre forme dans le traitement que l'artiste fait subir aux cartes routières, retraçant patiemment, à l'aide de Tipp-Ex, la totalité du tracé des routes jusqu'à les faire totalement disparaître. Ce geste, qui relève autant du dessin que de son effacement, révèle une topographie abstraite, un territoire rendu artificiellement « vierge⁷ » et on ne peut alors s'empêcher d'y voir la délimitation discrétionnaire des frontières souvent au détriment des populations voire l'éradication pure et simple des peuples colonisés (Erratum, 2009). Dans les *Blank*, initiés en 2007 et qu'il continue à pratiquer occasionnellement, l'artiste croise les stratégies des graffeurs, inscrivant des messages parfois politiques sur les murs des villes, avec celle des autorités qui en éliminent les traces. Par une sorte de vandalisme inversé, en effaçant les traces du temps et de la pollution sur des fragments d'architecture, se dévoile alors un élément spécifique d'architecture ou ces formes géométriques qui constituent le vocabulaire de référence de la modernité. Cette coprésence de deux temporalités rappelle celle de l'écriture de l'histoire, nécessairement postérieure à l'événement, comme construction contemporaine d'une image du passé. *Sonatine (mélodie mortelle)* (2008-2011), qui reprend le titre de Kitano, se construit en revanche selon un temps circulaire, que l'on pourrait rapprocher du concept religieux de résurrection ou au contraire rattacher au concept énoncé par Nietzsche de l'éternel retour. Dans cette pièce radicale, l'artiste remplace la totalité des néons de l'espace d'exposition par des tubes fluorescents usagés, mis au rebut mais éclairant encore, qui composent une véritable partition visuelle et sonore. Selon le protocole défini par l'artiste, les néons doivent fonctionner jusqu'à leur extinction, s'épuiser, avant d'être remplacés par d'autres analogues, dans un cycle sans autre fin que celle de l'exposition. Le matériau de prédilection des minimalistes joue ici ses qualités performatives dans une orchestration aléatoire et évolutive de flashes luminescents combinés aux cliquetis des décharges électriques. Par un principe d'économie voire

d'écologie, l'artiste révèle le potentiel artistique de ces lampes considérées comme dysfonctionnelles par une société de consommation habituée à renouveler sans fin ses produits bien avant leur épuisement total. À l'origine l'invention de ces lampes « économiques », concomitante de la révolution industrielle, a favorisé une activité « en continu », par la possibilité d'une lumière « intemporelle » où la nuit se confond avec le jour, suivant l'idée d'un « progrès » qui s'achève paradoxalement dans une double forme d'aliénation⁸. Au sens littéral, on peut voir dans cette pièce l'héritage déclinant d'un siècle des Lumières sur lequel repose encore les bases de la société démocratique. Dans une autre version de la pièce, l'oeuvre se trouve résumée à une seule occurrence mais amplifiée, clignotant comme un signal morse d'alerte. « Toute ressemblance avec des faits réels n'est que pure coïncidence », cette mention, qu'un principe de précaution incite les éditeurs à porter sur des ouvrages de fiction largement inspirés de la réalité, trouve dans le travail de John Cornu une singulière résonance. Selon un principe d'échos à réverbérations multiples, ses oeuvres invitent à voir au-delà des apparences, dans un jeu stimulant de simulations et de simulacres pour reprendre les termes de Baudrillard⁹. Manipulant des signes, des codes et des images, il construit une oeuvre d'une radicale simplicité dans la forme et d'une incroyable complexité dans le fond, laissant ouvert le champ sans limites de l'interprétation.

in *John Cornu*, Monographie, Ed. Analogues avec le soutien des Amis du Palais de Tokyo.

—

1 - Boris Groys, *Going Public*, Sternberg Press / e-flux journal #10, novembre 2010.

2 - Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Minuit, 1979.

3 - En 1916, Malévitch peint le *Quadrangle* (Carré noir sur fond blanc) et en 1918 le *Carré blanc sur fond blanc*.

4 - Martha Rosler, *Take the Money and Run? Can Political and Socio-critical Art « Survive » ?*, e-flux journal #12, janvier 2010.

5 - Le bunker en question est désormais un studio d'enregistrement.

6 - Jean-Claude Monot « Les troubles de la mémoire et de l'histoire », in *Que faire de la mémoire des guerres du XXe Siècle*, revue *Esprit*, Janvier 2011.

7 - En suivant le tracé des routes, l'artiste fait disparaître toute trace des constructions humaines tout en laissant visible ce qui y a échappé (forêts, montagnes).

8 - Aliénation du travail dans la sphère de production chez Marx (*Le capital*, critique de l'économie politique, 1867), dans celle de la consommation chez Baudrillard (*Pour une critique de l'économie politique du signe*, 1972). D'où un retour dans le mode de production de John Cornu à une forme « artisanale ».

9 - Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, 1981.

VISER LA TÊTE

•

Magali Gentet

Selon la formule du critique d'art Jean-Pierre Criqui, l'art donne à penser en même temps qu'il donne à voir une pensée. Dès lors, comment interpréter celle de John Cornu ? Comment du moins saisir le sens de ses oeuvres et appréhender la nature du contexte qui les informe quand on les découvre dans l'exposition noires, géométriques, minimales, a priori donc peu loquaces, mais paradoxalement puissantes, violentes, voire pour certaines d'une cruauté paroxystique ? Pour Paul Ardenne, l'art de John Cornu a ceci d'élégant qu'il laisse le visiteur faire son propre chemin face à l'oeuvre en lui « ménageant une porte de sortie », sans s'imposer. Pourtant, difficile de ne pas saisir immédiatement le potentiel d'étrangeté morbide de l'exposition et des ses oeuvres quand le titre lui-même annonce déjà le pur champ de bataille qui se prépare : « Viser la tête », rien n'est plus clair.

Au Parvis John Cornu propose un scénario sensible et mental qui réagit aux particularismes du lieu. On le sait, l'artiste travaille en étroite relation avec le milieu dans lequel il évolue. On dit de lui qu'il est un artiste « contextuel », qu'il s'attache aux réalités des espaces investis en agissant dans des univers bien concrets. Ainsi, « Viser la tête » évoque tout autant la violence, la paranoïa et le spleen ressentis par l'artiste lors de sa première visite dans le centre d'art que le devenir traumatique du lieu qui dans quelques mois verra ses murs littéralement tomber en raison des travaux engagés pour la réfection du centre commercial qui l'abrite.

L'ensemble de sa proposition est traversé par des forces contradictoires, d'un côté la radicalité des formes minimales et des codes de l'art conceptuel, de l'autre l'expression intense de la fureur et du désespoir des romantiques. Là, Lautréamont, l'enfant du pays, et Arthur Rimbaud avec son Dormeur du Val, s'invitent dans l'exposition et racontent en filigrane les guerres et les souffrances qui ravagent régulièrement l'humanité... Alors, rien n'est plus contextuel que cette exposition aux élans guerriers qui se déroule dans une ville de garnisons militaires.

« Viser la tête » joue donc de l'opposition entre des propos d'un sentimentalisme exacerbé et des formes d'une rigueur radicale. Bien entendu, les choses ne peuvent pas être aussi univoques et comme le dit John Cornu lui-même « il n'y a pas le conceptuel d'une part et le sensible ou la forme de l'autre ». L'un est en effet indissociable de l'autre et c'est avant tout en mariant les contraires pour faire surgir de multiples sens en l'oeuvre que John Cornu exerce sa réflexion.

Deux ou trois principes rythment ainsi la « musique » de l'exposition : l'incolore, la vision, l'agression. « Viser la tête » est tout d'abord une proposition noire et blanche, achromatique précise l'artiste. C'est-à-dire qu'elle « laisse passer la lumière blanche sans la décomposer » comme en

témoigne la scénographie de l'exposition mise en lumière par un éclairage à peine assombri. Ensuite, il y a les oeuvres, toutes noires, accrochées dans un presque white cube blanc et massif qui créent un effet visuel tout en dichotomie. L'ensemble résulte d'une réflexion sur une vision ou « un donner à voir » qui aurait procédé à une forme d'effacement ou d'aveuglement final. Les oeuvres en effet portent en elles quelque chose d'une épreuve, d'un mal interne. Elles expriment leur part maudite, celle qui résiste à toute interprétation immédiate et qui rejoue en les malmenant, parfois avec agressivité, les utopies modernistes (le bien vivre ensemble, les bienfaits des progrès technologiques...) et les codes de représentations des avant-gardes (néons, sculptures hermétiques, statements de monstration, protocoles de productions...) Dans le hall, *La Pluie qui tombe*, une série de 6 photographies, présente une kyrielle de petits points blancs dessinant des constellations sur de grands aplats noirs. L'ensemble crée un effet de sidération quasi hypnotique. Pourtant, contre toute attente, la cosmologie qui nous est donnée à voir n'est rien d'autre qu'une somme de simples gouttes de pluies tombant la nuit et photographiées au flash. Lui faisant face *Macula*, installation sculpturale d'envergure, provoque en nous un trouble perceptuel. Des châssis noirs semblent se fondre dans le mur qui les supporte, leurs contours sont irréguliers et atrophiés. L'effet produit par *Macula* évoque le symptôme d'une dégénérescence visuelle. Et l'oeuvre se présente pour ainsi dire comme le symbole d'un monde rendu malade par la vision déformée que nous avons du réel. Plus loin, le demi-niveau qui relie le hall au centre d'art, reçoit la pièce centrale de l'exposition qui non seulement donne son titre au projet mais organise également le display des oeuvres entre elles et le cheminement mental comme physique du spectateur à travers la proposition.

Viser la tête possède de par son titre et ses dimensions un anthropomorphisme latent que John Cornu parvient à suggérer bien mieux qu'à travers n'importe quel type de représentation plus figurative. Sur un mur noir, figure à hauteur de tête d'homme, une multitude d'impacts de balles tirées à bouts portants avec un fusil de Flash-ball. Une arme « à létalité atténuée » - un euphémisme - utilisée habituellement par les forces de l'ordre et dont les munitions de caoutchouc, des boules souples de 44 mm de diamètre, ne sont pas sans rappeler les dimensions d'un oeil. Ce mur des fusillés, réalisé in situ à l'issue d'une performance nocturne, résonne tragiquement avec la lente agonie des néons qui servent habituellement à éclairer l'espace d'exposition attendant.

Sonatine (Mélodie Mortelle) est une installation sonore et visuelle déjantée. Deux starters néons inadaptés à la puissance des luminaires détraquent

littéralement « l'allumage » ordinaire de l'éclairage qui se met alors à crépiter et à clignoter. Sur ce, deux micros reliés à des amplis Marshall amplifient le phénomène et inondent l'espace d'un tumulte sonore et visuel. L'effet produit frise la crise épileptique et signe la fin d'un dispositif caractéristique de l'art minimal et conceptuel des années 60/70.

Au centre de l'espace, une autre pièce maîtresse, *Assis sur l'obstacle*, se présente comme l'équation générale de l'exposition, articulée en trois axes, aux hauteurs, longueurs et profondeurs de l'architecture qui la reçoit. Elevés comme des barrières anti-char au coeur du centre d'art, 9 modules de bois peints en forme de croix de Saint-André inversées évoquent les sculptures minimales d'un Sol Lewitt, d'un Carl André ou d'un Robert Morris. Les sculptures sont en effet installées en ligne, méthodiquement espacées les unes des autres, parallèles ou perpendiculaires à l'espace selon l'angle devant lequel on se place. Bien qu'elles n'aient pas été produites pour l'occasion mais lors d'une exposition de l'artiste au Palais de Tokyo¹, elles peuvent être perçues comme des éléments appartenant à son espace propre, dans une logique de continuité de l'architecture du lieu. Massive et magistrale, *Assis sur l'obstacle* frappe par sa force de surgissement à la limite du traumatique. Dans le même registre guerrier, *Brume*, un nuage de chausse-trappes allemands, apparaît derrière l'installation. 350 étoiles, des armes trouvées aux abords d'un chemin, à fleur de terre, non loin de Verdun, sont suspendues en un mobile léger et élégant qui figure pourtant une explosion figée dans son mouvement meurtrier. Le mobile dialogue avec un néon intitulé *Phénix*, la reprise d'une de ses anciennes réalisations que l'artiste remet littéralement à plat en passant l'oeuvre sous le feu du chalumeau, comme pour en retrouver la forme initiale, la mémoire originelle. Installées à hauteur d'yeux, les deux oeuvres livrent une vision contrastée des horizons qui nous attendent. Une des pièces de l'exposition est une énigme. Discrètement accrochée sur une grande cimaise blanche, une petite marie-louise blanche pourrait passer complètement inaperçue. Pourtant, elle nous renvoie à une actualité traumatisante, celle du 11 septembre 2001. Il s'agit de *Cut-Up* une pièce à activer en présence d'un médiateur.

Et le visiteur dans cet environnement coercitif ? Il est le héros maudit d'un récit à double fond qui oscille entre le sentiment de désespoir, la frénésie, la violence, l'affliction, les jeux guerriers provoqués par les oeuvres et la neutralité visuelle qu'elles cultivent. Mais il est surtout invité à être un acteur dans l'exposition, plus qu'un simple spectateur.

En effet, dès la conception de ses pièces John Cornu prend en compte le visiteur à qui il tente de « rendre l'expérience disponible » : « Je préfère

l'incertitude qu'une oeuvre trop explicite. Pour ce faire, je tente un transfert improbable avec un visiteur imaginé ou avec un horizon d'attente (pour reprendre l'expression de H.R. Jauss). Comme quoi, l'autre existe "en creux" dans toutes mes réalisations. » La dernière oeuvre de l'exposition, *Par la meurtrière*, se découvre à rebours du sens de visite.

Une marie-louise gris anthracite laisse apparaître une légère fente qui évoque le célèbre dispositif défensif du Moyen-Âge. Mais un miroir placé dans l'entre-ouverture renverse l'intention sécuritaire originale et c'est ici le visiteur de l'exposition qui devient le voyeur de son propre portrait, l'oeuvre exposant par ailleurs celui ou celle qui est censé(e) la regarder.

Gageons que notre visiteur ne sortira pas tout à fait indemne de cette expérience plastique au contexte si assassin.

1. « Assis sur l'obstacle », commissariat Daria de Beauvais, Palais de Tokyo - Module 1, Paris.

in «Semaine 34.12», Revue hebdomadaire pour l'art contemporain n°309, Ed. Analogues / Coproduit par Le Parvis centre d'art contemporain, Ibos.

PRINCIPE D'INCERTITUDE

•
**Daria De Beauvais
& John Cornu**

Tes oeuvres se présentent comme autant de « mille-feuilles » formels, avec de nombreuses strates signifiantes. Comment opères-tu ces constructions ?

J'aime l'idée d'un feuilleté de significations. En revanche, je ne connais pas d'oeuvre sans forme... L'usage du mot « formel » dans le domaine des arts plastiques – et de surcroît la notion de formalisme – est selon moi problématique au même titre que les oeuvres que l'on qualifie aujourd'hui de conceptuelles. En fait il n'y a pas le conceptuel d'une part et le sensible ou la forme de l'autre. Tout cela est consubstantiel et c'est notre usage du langage qui tend à séparer le formel du conceptuel au même titre que certains séparent le corps de l'esprit... Ce qui me semble important est qu'une oeuvre ne s'épuise pas en quelques jeux didactiques ; il doit rester une part maudite qui résiste à notre interprétation pour se livrer petit à petit. Une sorte d'inquiétude. J'essaie donc de tendre vers ce type de pièces tout en conservant une base intelligible pour tous. Maintenant, je n'ai pas de recette ou de système : disons que je reconsidère les choses sur mesure en fonction de situations données.

Ton langage artistique, bien que tournant principalement autour de l'idée de sculpture, est assez varié. Comment passe-t-on d'un tatouage à du bois de charpente noirci ?

J'utilise mon quotidien. Je suis donc aux aguets de techniques, de formes ou de niches culturelles pouvant être susceptibles d'aboutir à des expériences esthétiques. L'identité d'un artiste ne passe pas nécessairement par un médium systématiquement rejoué même si beaucoup d'artistes procèdent de la sorte. J'aime la diversité des techniques et des matériaux même si la manière de les traiter, de les utiliser implique certaines récurrences. Par exemple, un protocole comme les actions *Blank* (en cours depuis 2007) qui consiste à nettoyer des portions d'architectures urbaines n'est pas sans lien avec les cartes Michelin sur lesquelles j'efface au Tipp-Ex l'ensemble des réseaux routiers (*Erratum*, 2009). Et lorsque je commande à un ébéniste aveugle une série de châssis destinés à la peinture de chevalet, c'est encore un autre type de production (*Tirésias paintings*, 2009). Pourtant toutes ces démarches procèdent du moins, de la cécité, de l'effacement. J'apprécie le fait de pouvoir passer du tatouage au néon en passant par la greffe architecturale, mais cela s'organise autant que possible dans une logique singulière.

Ton travail pose souvent un principe d'incertitude. C'est d'autant plus vrai pour ton installation au Palais de Tokyo, Assis sur l'obstacle.

Peux-tu établir la généalogie de ce projet ?

Je ne sais pas si un sujet créateur – quel qu'il soit – peut réellement établir l'enchaînement poétique qui précède une proposition artistique. Je veux dire par là qu'on ne maîtrise pas tout et qu'il y a probablement des déterminations qui nous échappent. Néanmoins, je sais que certains critères ont été importants. Il y a eu nos discussions entre deux propositions possibles. Le rôle du commissaire peut influencer ou plutôt interagir sur les choix que l'artiste peut opérer et c'est d'ailleurs un objet d'étude que je trouve intéressant. Puis il y a ce lieu, ce Module qui est un parfait White Cube appartenant à un ensemble architectural plutôt massif et radical. Pour cette pièce, je souhaitais tenir le lieu sans tomber dans le gigantisme. Ensuite, je cherchais une forme suffisamment complexe pour pouvoir porter l'ambiguïté voire le paradoxe. Je suis aussi parti de l'expression anglo-saxonne « Sitting on the Fence », littéralement « assis sur l'obstacle », qui donne son titre à la proposition. Cette dernière signifie cette indécision, le fait de ne pas rester devant l'obstacle ni de le franchir pour choisir la voie du milieu en quelque sorte. J'ai donc trouvé cette forme qui se pose entre la « sculpture documentaire » si l'on considère qu'il s'agit de hérissons tchèques (ces structures anti-char postées sur les plages du débarquement) et des croix de Saint-Joseph inversées.

D'un côté, il s'agit d'éléments architecturés qui nous racontent une peur collective, et de l'autre il est question de symbole et d'allégorie. Ce dernier aspect implique aussi une peur : nous ne sommes pas loin – par cet alignement de croix – de certains lieux militaires et mortuaires. Dans cette même logique, on peut d'ailleurs faire référence à l'art minimal. Les cimetières de guerre dans lesquels des croix blanches s'ordonnent à perte de vue ne sont pas sans analogie avec certaines réalisations de l'art minimal ou du Land Art. Ce n'est qu'une remarque de second plan mais ce sont toutes ces ambiguïtés et la « compétition » des interprétations qu'elles génèrent qui m'intéressent. On navigue dès lors entre la pure abstraction, la figure, et la sculpture figurative sans pouvoir trancher. On est dans ce que Wittgenstein qualifie de « voir ainsi », c'est-à-dire le fait qu'un même signifiant est potentiellement l'objet d'une pluralité de signifiés. À nous de voir... C'est donc en trouvant cette forme hybride que j'ai fixé mon projet. Pour la suite, j'ai eu la chance d'être conseillé et assisté par un ami qui m'a appris les rudiments du travail de charpentier.

Tes interventions se veulent souvent *in situ* – en quoi travailler pour un espace spécifique est-il indispensable à ta pratique ?

Beaucoup de mes travaux sont en fait de simples objets. Par contre je

suis sensible à l'ensemble d'une situation car il s'agit pour moi de rendre l'expérience disponible. Si le travail de l'artiste consiste à construire un scénario sensible et intelligible, alors il est préférable de penser l'ensemble de cette trajectoire avec tous les ingrédients qui la composent. Il est vrai que j'ai longuement réfléchi à l'idée d'un art contextuel. Cela dit, je me méfie de tout système et je cherche généralement à travailler contre moi-même, c'est-à-dire à déranger mes certitudes. Maintenant, il me semble toujours pertinent de proposer des gestes artistiques qui considèrent l'ensemble d'une situation, qu'elle soit architecturale, chromatique, économique... Je suis pour cela sensible à la lecture d'un lieu avant de proposer une pièce mais j'aimerais que cela ne devienne pas une forme de maniérisme. Je travaille donc *in situ* lorsque le contexte propose des aspects féconds d'un point de vue poétique.

Tes recherches semblent se glisser dans un interstice entre le minimalisme et l'organique. Comment fait-on le grand écart entre deux notions aussi éloignées ?

J'ai vu cet été au MACBA à Barcelone une très belle *Floor Pieces* de Carl Andre. Lorsque j'ai marché sur cette dernière un gardien m'a vivement interpellé pour me dire de ne pas marcher sur l'oeuvre. Cet épisode m'a fait réfléchir car cela est contraire aux intentions même de l'oeuvre tout en étant très révélateur. De mon point de vue, la dimension radicale du minimalisme se fait rattraper par la vie. En effet, la surface de ce Carl Andre devient le support d'autant de passages, d'autant de vies. Cela nous raconte que des oeuvres qui se voulaient loin de la main humaine en termes de réalisation, et dont l'esthétique se rapprochait de l'industrie, deviennent petit à petit, subrepticement, l'objet d'une décomposition biologique. Les oeuvres meurent aussi et l'utopie moderniste de l'art minimal n'échappera pas à cette réalité.

Anne-Lou Vicente a dit à propos de ton travail qu'il « nous invite à revoir le réel et repenser la vérité ». En quoi tes oeuvres repositionnent-elles le regard et l'interprétation qu'on peut en faire ?

Des artistes comme Michael Asher, Michel Verjux ou encore Jean-Luc Moulène m'ont beaucoup marqué. Au contact de leurs travaux il s'agit en effet de réapprendre à voir. Certaines de mes pièces comme les *Blank* (2007-2011) se positionnent dans cette dynamique. C'est aussi le cas de *Plan libre* (2007) à la villa Savoye, ou encore des grains de beauté tatoués symétriquement sur des modèles (*Beauty shots*, 2007-2008). Chacune de ces réalisations s'inscrit dans une réalité. On pourrait même dire que ces

travaux sont déduits d'un quotidien, d'une effectivité. Cela dit, la notion de réel m'apparaît difficile à comprendre car je n'arrive pas à saisir ce qui ne le serait pas.

Dans tes expositions, il apparaît que « ce qui est donné à voir ne correspond jamais tout à fait à ce qu'on pense regarder » (Christian Alandete). Comment développes-tu ces faux-semblants ?

Lorsque cela est possible, j'essaye de proposer des scénarios à double fond. Cela rejoint l'aspect plurivoque et donc ambigu dont on parlait précédemment. Je préfère le principe d'incertitude qu'une oeuvre trop explicite. Pour ce faire, je tente un transfert improbable avec un visiteur imaginé ou avec un horizon d'attente (pour reprendre l'expression de H.R. Jauss). Comme quoi, l'autre existe « en creux » dans toutes mes réalisations. Ne sommes-nous pas obligés (nous les artistes) de simuler comment sera reçue l'expérience que l'on met en place ? Ce qui est passionnant, c'est que l'on n'y arrive jamais complètement et que cela nous oblige, comme le dit Joyce, à rater un peu mieux à chaque fois.

in *John Cornu*, Monographie, Ed. Analogues avec le soutien des Amis du Palais de Tokyo.

NE PAS SEULEMENT FAIRE ACTE DE SPECTATEUR

•

Paul Ardenne

Créateur d'environnements autant que sculpteur (si ce dernier terme employé tel quel, aujourd'hui, a encore un sens), John Cornu développe depuis une décennie une création plastique sereine que qualifie son élégante discrétion. Ce travail aux apparences et de facture abstraites, à première vue peu offensif, entend pourtant se développer contextuellement, en relation avec l'environnement immédiat, réel ou symbolique, pour l'affronter. Nombre d'oeuvres de John Cornu, de caractère éphémère ou occasionnel, s'exposent ainsi dans l'espace public, le temps d'une apparition de nature à surprendre : la démultiplication incongrue de plots anti-stationnement sur le pont Neuf (*Grow up*, 2006), la greffe d'une quinzaine d'états noirs tirant-poussant sur un blockhaus nantais qui confère une certaine fragilité à l'édifice tout en le consolidant (*La Fonction oblique*, 2010) ou encore des portions d'architecture nettoyées dont la blancheur révèle la grisaille urbaine (*Blank*, 2007-2011).

Dans le même esprit, les créations « indoor » de John Cornu cultivent l'énoncé sibyllin, toutes promptes à suggérer une anormalité, un effet de divergence. C'est dans une apparente neutralité visuelle que s'organise un décalage : ici, des cadres posés contre le mur d'exposition, châssis nus qu'on recouvre d'ordinaire d'une toile sur laquelle peindre, s'exposent comme le simulacre d'objets partiellement calcinés (*Macula*, 2009)... Là, des traits à la Fred Sandback dessinent dans l'espace d'exposition une géométrie tridimensionnelle, mais pour mieux souligner la structure du lieu d'accueil de l'oeuvre (*Procédé n°2*, 1997). Créations *in situ* hantées par l'inclusion, l'intégration, les effets de clipsage problématiques, les oeuvres de John Cornu sont l'équivalent de rébus. Comme l'écrit avec justesse Anne-Lou Vicente, « dans la lignée de ses dispositifs urbains, l'artiste joue de situations données, insufflant un vent de fiction au sein d'un espace-temps choisi ».

C'est pareillement que sa proposition pour le Module 1 du Palais de Tokyo, sculpture installation faite de neuf croix de menuisiers noircies de grande taille, expose les traces d'un conflit de perceptions et de significations. En apparence, rien de plus lisible que cette oeuvre ressortissant au répertoire classique de la sculpture monumentale et obéissant à l'impératif catégorique de la grammaire propre à la sculpture conventionnelle : offrir à l'oeil du spectateur une forme irradiante, magnétique, forte d'assez de pouvoir plastique pour s'imposer en soi. Mais cette réalisation, tout autant, est propice à conférer un sens et à permettre au spectateur mis en sa présence d'inaugurer un « récit ». De solides et lourds croisillons évoquant les chevaux de frise militaires, ordonnancés qui plus est comme une phalange, voilà qui analogiquement vient dire : « On ne passe pas

! » Réalisation impérieuse que celle-ci, bien rangée, d'une noirceur sidérante. On s'arrête, on regarde. Puissante capacité d'interposition de la sculpture, cet objet que l'artiste dispose traditionnellement entre le monde et nous-mêmes pour capter notre regard et notre attention. Rien de plus ? Oui, si l'on souhaite ne rien voir dans cette pièce sinon ces évidences. L'élégance de John Cornu, en termes relationnels, réside dans la « politesse » inhérente à ses créations, de nature à ne pas sur-mobiliser l'attention du spectateur, et à lui ménager, toujours, une porte de sortie. Car l'art le plus déclaratif peut ne pas convaincre. Parce qu'il semblera décider à notre place, construire et élaborer pour nous ce que nous ne sommes pas forcément disposés, spectateurs, à voir ou méditer. Si *Assis sur l'obstacle* valorise la sculpture en soi comme signe fort, cette oeuvre cependant peut être tout autre chose : une plongée subsidiaire, incidente, dans notre culture de l'art - culture visuelle, culture intellectuelle. À l'énoncé monolithique, John Cornu, rompu à la théorie de la perception (un doctorat, soutenu à l'Université Paris I voici deux ans, en atteste), préfère en fait les jeux d'esprit. La forme ? Elle ne suffit pas. L'autoréférentialité ? Elle est frustrante. Pourquoi, artiste, se contenter de réaliser des artefacts tridimensionnels faisant leur propre promotion lorsqu'ils peuvent constituer un événement mental autrement suggestif, riche et ouvert ? Et pourquoi, tout bonnement, ne pas en offrir plus au spectateur ? Si l'oeuvre est devant nous, pour paraphraser Sartre, comme un « pour-soi », son évidence plastique n'en est pas moins le recel de perceptions possibles et de virtuelles relances mentales, que suggère sa contemplation. Dans cette réalisation, ne s'agit-il pas là, tout autant, d'une évocation subliminale de la guerre, de la violence humaine ? Ou l'évocation, non moins logiquement, de la sculpture minimale, celle en particulier d'un Sol LeWitt, qu'on dirait pour l'occasion dupliquée - l'équivalent d'un hommage ? Poussant plus avant, on sera encore tenté d'interpréter ce faisceau rangé de croix de Saint-André pour ce qu'il pourrait légitimement incarner, un manifeste dirigé contre les formes plastiques débraillées et braillardes. Enfin, certaines analogies potentielles, au contact de cette sculpture, sont permises, qui n'entrent pas en contradiction avec l'oeuvre proprement dite : le rappel de l'expérience relative à la pièce *L Beams* menée dans les années 1960 par Robert Morris (le sculpteur américain y montre, en usant de trois formes minimales identiques, combien leur simple placement respectif différencié dans l'espace d'exposition génère un effet contextuel trois fois fort différent ; l'intérêt subliminal pour la croix de Saint-André, qui en réfère de manière implicite à l'écartèlement, voire au supplice (celle-ci est récurrente chez un Balthus, entre autres, à travers la représentation

du corps féminin, et y connote sans doute des pulsions sadiques). Bref, fermeture de la forme et ouverture du sens jumelées. Regarder l'oeuvre d'art n'est pas assez. Il s'agit bien, plutôt, d'« asseoir » le spectateur « sur l'obstacle », pour reprendre le titre donné à cette pièce. De l'attirer, ce spectateur, au moyen d'une forme magistrale, pour ne plus le lâcher. Le travail artistique de John Cornu se présente en cela comme une réflexion sur la lecture et l'interprétation de l'art, moderne en particulier, avec une affection particulière pour le vocabulaire radical et l'art minimal, les plus intransigeants en leur temps, et les plus sujets à caution, pour cette raison. Ajouter, comme si de rien n'était, quelques colonnes de plus à la villa Savoye (*Plan libre*, 2007), ainsi que se l'est aussi autorisé John Cornu, voilà qui entend signifier combien toute vérité (architecturale comme plastique et symbolique) n'est qu'une doxa, une opinion, vouée comme telle à sa mise à l'épreuve critique, sinon à son démantèlement sémantique, donc plastique.

in *John Cornu*, Monographie, Ed. Analogues avec le soutien des Amis du Palais de Tokyo.