

Textes critiques

Thierry Girard, « D'une mer l'autre » - éditions Marval - 2002

« ... Où que porte mon regard, il me faut franchir, au sens propre, des montagnes, et je n'en ai pas le courage. Aussi décidai-je de redescendre vers Nice, l'autoroute, le retour vers l'ouest, tout en faisant un arrêt à Notre-Dame-de-Laghet, non pas pour demander à la Vierge Marie d'intercéder en ma faveur auprès des dieux qui soignent les otites et les angines, mais pour la collection d'ex-voto qui racontent trois siècles de petits et grands miracles.

L'endroit est dédié au culte marial depuis près d'un millénaire et deux ou trois miracles "attestés" en ont fait un lieu de pèlerinage très fréquenté. On vient remercier la Vierge d'avoir réchappé à un accident ou d'avoir surmonté une maladie; on vient aussi se prévenir des risques de la vie, comme ces deux familles qui en ce dimanche font bénir leur voiture toute neuve par un jeune prêtre qui semble faire son devoir avec ce qu'il faut de conviction souriante. Le musée est fermé mais les murs de l'église sont couverts d'ex-voto sous forme de peintures naïves représentant les circonstances d'un drame qui se termine bien : maladies, naissances difficiles, accidents, naufrages, incendies, chutes. A mon grand étonneraient, beaucoup de chutes. Ou peut-être ne vois-je que les chutes. On tombe d'un arbre, d'une fenêtre, d'un pont, d'une tour, d'un précipice... sur une image du siècle dernier, une colonne de mulets sur une route de montagne comme celles que j'ai suivies ces derniers jours, un homme chute...

Alors que je m'apprête à repartir, un appel de Vincent Cordebard, l'ami, le grand frère, un appel très bref :

"Ça va ! Ça va ! Je te rappellerai plus tard."

Vincent m'a appelé une première fois le jour de mon arrivée ici, la voix lasse, lointaine. "J'ai failli clamsér", me dit-il avec cette espèce d'humour froid qui ne le quitte jamais, même dans les périodes où son corps est particulièrement douloureux et la fatigue intense. Nous sommes tous mortels mais certains le sont plus que d'autres. Vincent vit depuis toujours avec cette épée de Damoclès de la maladie et de la mort suspendue très près de sa tête. Son œuvre en est imprégnée, centrée autour d'une problématique du corps innommable, du corps déchu, du corps souffrant mais aussi du corps jouissant comme si le désir du désir était encore la seule façon de faire la nique à la camarde.

Le travail de Vincent est une entreprise de subversion. Subversion de la mort qui rôde, qu'elle soit là déjà à l'œuvre dans les visages éclatés et les chairs pourries de soldats figés dans la gangue boueuse des tranchées (L'Hypothèse de la guerre) ; ou dans cette autre infamie, ces cadavres de femmes tirés vers les charniers par des kapos allemandes à la libération d'un camp de concentration (Les Rendez-vous manqués et Les chairs étrangères) ; ou encore ce visage d'enfant sur son lit de mort (Conversations faites à un enfant mort) ; qu'il s'agisse aussi d'images du "bonheur", albums de famille, noces, communions, toutes images "volées", empruntées, puis détournées, morcelées, lacérées, biffées, recouvertes de peintures et d'écritures diverses (vrais textes courant finement sur toute la surface d'une image, entrelacs de lignes et de tâches à l'encre de Chine), tout un vocabulaire palimpseste d'effacements et d'accumulations pour mieux donner à voir, à voir une histoire de dépouille -comme on retire la peau d'un lapin-, de corps mis à nu, à la fois cadavre et chair licencieuse.

Ici un nu outrageusement rose, "maladroit" comme les peintures de Le Corbusier sur les volets de son cabanon, s'inscrit dans la forme d'un corps squelettique -ambiguïté affichée, rageuse, de la représentation. Là, dans une série récente intitulée Exécutions sommaires, les images, extraites d'un grand portrait de famille, d'une petite fille innocente à l'air un peu niais, sont recouvertes (ou exhalent,

allez savoir !) d'une seconde peau pornographique, tenue par les deux mains de la Grande Faucheuse, comme une mère protectrice essaye à son enfant une nouvelle robe, une robe de chair de femme au sexe sanguinolent et offert, mystère d'une incarnation tragique où la mort se fait amante et putain. On serait tenté de faire référence à Arnulf Rainer, à sa série sur les visages de Hiroshima par exemple, ou aux peintures noires de Goya, ce serait oublier aussi l'humour qui traverse l'œuvre et cette faculté à privilégier pour soi l'autodérision à l'auto apitoiement. Je n'ai jamais tant ri que certaines soirées à parler de tout et de rien, à passer dans la même parole d'une pensée lumineuse à une histoire scatologique ; et puis ce farouche désir de vivre qu'expriment toutes ces vulves et toutes ces bites qui parsèment ses images, aussi éloquent que le sexe dressé sur la paroi du cabanon de Roquebrune... Corbu certes, corps bu jusqu'à la lie... il y a aussi du Joë Bousquet en Vincent, même pur esprit obnubilé par la chair dans tous ses états, même réclusion -à la fois choisie et contrainte, lui qui de toute façon n'a jamais aimé voyager- dans son insularité chau-montaise où ses amis viennent le voir et suivre mois après mois sur les murs de son atelier le développement de son œuvre.

Sur l'autoroute qui défile, je pense à l'ami qui a failli "clamsé" et je me dis que la prochaine fois j'apporterai un ex-voto pour remercier Notre-Dame-de-Laghet. » 24 juin 2000.

Christian Gattinoni – lacritique.org (août 2015)

« Revenu de tout il crée en survivant. Il a surmonté « la tempérance des évidences physiques ». Voilà plusieurs décennies qu'il fait commerce intime d'images peintes ou repeintes à l'encre photo qui toutes nous dérangent toujours au plus vrai de nos lâchetés, de nos compromis, de leurs petits arrangements. Celles et ceux qu'il peint ont côtoyé les sales proximités des « grandes noces », ont surmonté les radiations écorchées des « Controverses anatomiques ». Chacun, chacune a expérimenté dans sa survie de tous les jours « les hypothèses de la guerre » qui comme on le sait est devenu mondialement civile.

Voir en ligne : <http://vincent.cordebard.pagesperso...>

Dans son œuvre mixte comme dans ses peintures il n'est aucun corps qui ne soit indemne en dépit de la force de sa maturité ou grâce au précaire équilibre de sa jeunesse. Pour l'ensemble il n'est pas de génération intermédiaire, si ce n'est quand la dramaturgie instiguée par le titre nécessite des figurants, danseuse, funambule ou figure d'une mythologie réappropriée. Aux temps vernaculaires des clichés de famille contrariés chaque visage, chaque corps des adultes prédateurs ou des enfants menacés était scarifié d'écrits. Pour le nouveau cycle des toiles récentes, ces sept chapitres dits abusivement « scènes la vie ordinaire », ce sont les couleurs acidulées qui oblitèrent les gestes et les rapports falsifiés qu'ils tentent maladroitement de masquer.

Ces couleurs vives bien que gaies semblent salies par l'outrage présence des figures désarticulées, comme désorientées par leur difficulté à se situer dans l'espace de la toile. Beaucoup sont défigurées, émaciées de couleurs. La violence distend les membres, menaces physiques, agressions et viols font le quotidien de ces toiles inspirées d'images d'une actualité toujours hors du simple quotidien. Des chiens couchants participent en bassesses empathiques.

Les seuls témoins à charge sont des plantes d'appartement qui se désengagent en amorçant des dialogues futiles avec les motifs des robes se voulant pimpantes, apparemment rien de commun avec les sanglants bouquets noir et blanc des « Noces d'opale ».

Toujours les mains adultes sont en saisine sur les figures d'enfance, elles agrippent aussi le souvenir photos de groupes familiaux des cérémonies maritales, études justement intitulées « Les attentats à la pudeur. » Quand il y a amorce de visage il se façonne en aplats clairs à moins qu'il ne se hurle en masque moins clown que pantin, dont les anatomies pendent à des mains dont ils semblent chercher quelque échappatoire. Des bacchanales s'organisent comme en toute innocence –« fichue(s) perspective(s) »- que tentent de contrarier ces mains qui s'ouvrent en pieuvres du refus.

Le carré des toiles, comme celui du moyen format photographique accentue la clôture des situations qu'elle dramatise, le huis clos sauvage se bâtit sur l'inégalité des tailles, les échelles variées des silhouettes s'appuient sur la hiérarchie des dominations. En cela il fraternise avec Marlene Dumas, quand elle avoue dans Miss Interpretated 1992 : « Je n'ai aucune idée de la taille d'une tête moyenne. (Je n'ai aucune idée de la grosseur de quoi que ce soit !) L'anatomie ne m'a jamais intéressée. Pour moi, comme pour les enfants, la grosseur des choses dépend de l'importance qu'on leur accorde. »

Il y a du cirque dans ses suspensions de gestes entravés, une danse pré-macabre qui fait que ses desseins paraissent vite aussi troubles que ceux avoués par la même artiste « Intentions Des femmes m'ont accusé de malmenager les bébés. On a dit que je maltraitais les adultes mais qu'eux, au moins, pouvaient se défendre. Et que même si les bébés étaient tels que je les représente, on ne voulait pas les voir ainsi. On m'a accusé ensuite de dire la vérité puis de m'en excuser. Il faut dire que j'étais très fatiguée. » Marlène Dumas Miss Interpretated 1992

La titraille de chaque ensemble comme de chaque opus singulier ouvre une théâtralité qu'il revendique en héritage d'Artaud. Un humour moins noir que vraiment désespéré relie chaque œuvre comme autant de scènes successives d'un drame inséparable de l'humaine condition. A chacun d'entre nous de renouer le dialogue interrompu de la « conversation faite à un enfant mort », celui que nous avons si intimement incarné. Le grand œuvre de Vincent Cordebard nous y invite sans le faux semblant de quelque maudite espérance. »

Thierry Girard pour « les jours sans fin » - 2009

L'homme stupéfait :

« J'ai sur le mur de mon atelier l'une des versions de l'image qui a servi de carton d'invitation à l'exposition de Vincent Cordebar. Visage étonnamment serein d'une femme filmée par ses bourreaux nazis, avec ce léger sourire qui n'est évidemment pas celui de la complicité ni du consentement, mais le sourire du mépris jeté à la face de son assassin —de l'assassin assassiné en quelque sorte. Sur le plan suivant, la caméra descend vers la poitrine nue de la jeune femme, et dévoile les marques scrofuleuses sur la peau, caractéristiques de ce qu'entreprenaient les médecins nazis dans les camps —ou dans ce tristement célèbre château de Hartheim, près de Linz en Autriche, où les expérimentations médicales les plus démentes étaient menées. On pourrait presque oser dire que cette jeune femme au sourire énigmatique est une sorte de Joconde de l'Horreur absolue et de l'Innommable. Elle regarde non seulement celui qui la filme, mais elle nous regarde aussi, par-delà la caméra, le temps et l'Histoire ; elle regarde ceux qui la verront ainsi un jour, elle le sait et ce sera sa vengeance. Elle n'est pas encore déchue, moins en tout cas que celui qui croit, au moment où il la filme, détenir sur elle le pouvoir de vie et de mort.

Cela fait donc vingt ans que Cordebar a entamé sur cette poignée d'images un travail méthodique, lancinant, méticuleux qui consiste à recouvrir (c'est le terme qu'il emploie lui-même : recouvrement) ces photo-grammes-palimpsestes d'écritures, de biffures, de numérations faites à l'encre de Chine, mais aussi de peintures diverses qui redessinent (rehaussent ?) les contours de leur tragédie. Dans la série intitulée *Le Dénombrement des corps*, il faut imaginer l'auteur penché pendant des heures sur un tirage de petite taille, rajoutant l'un après l'autre, sur toute la surface de l'image, des ensembles de cinq bâtons, tel un comptable ou un archiviste méticuleux, tel le prisonnier enfermé comptant les jours, mais surtout tel l'ascète ou le moine psalmodiant, jusqu'à l'oubli de soi, le même bref mantra dans une relation extatique et douloureuse avec le livre ou l'image sainte.

Extraits de leurs films originaux, tirés à part en quelque sorte, ces photogrammes deviennent des documents énigmatiques, dont le contexte historique, le sens premier, peuvent échapper à ceux qui ne savent pas ou qui n'ont pas été nourris par *Nuit et Brouillard* d'Alain Resnais ou par *Shoah* de Claude Lanzmann —et je pense alors aux nouvelles générations : ces images sont certes connues, mais la mémoire est oublieuse, et le risque est grand de les voir sombrer dans la masse confuse des images de l'effroi et le grand cloaque de l'Histoire.

Pour autant Cordebar se garde bien de vouloir faire un travail mémoriel : l'irruption de ces images dans son parcours intellectuel et artistique n'est pas liée à quelque devoir de mémoire stricto sensu qu'il se serait imposé, même si ce choix n'est pas indifférent. Elles viennent par nécessité dans une œuvre où s'opposent sans cesse l'horreur et l'innocence, la mort et la jouissance. À partir notamment de deux séries génériques qui sont *L' Hypothèse de la guerre* (1988-1989), mélange de photographies de gueules cassées, de charniers de la Grande Guerre et d'autoportraits ; et *Les Noces d'opale* (1986 – Collection du Frac Champagne-Ardenne), un travail de soustraction d'images à partir d'un portrait de groupe pris lors d'une noce dans les années 60 : le personnage central est une petite fille toute habillée de blanc, entourée d'adultes vêtus de noir, et sur les épaules de laquelle reposent les mains épaisses (crochues ?) d'une femme âgée, telle la Grande Faucheuse enserrant déjà l'enfant à peine pubère. Cette petite fille, "présumée innocente", va devenir également un personnage central de l'œuvre de Vincent Cordebar dans la mesure où son image, ou plutôt l'avatar de son image, va subir au fil des ans toutes les avanies de la représentation, de l'exacerbation de la douleur et de la mort à celle de la sexualité.

L'œuvre de Vincent Cordebar, telle qu'elle se présente aujourd'hui, dans son corpus à la fois photographique et pictural, est ontologiquement licencieuse, au sens où Sade, Bataille, Lautréamont sont licencieux : dans sa manière d'évoquer tout uniment la mort et la sexualité, la chair vive et la chair pourrissante, l'horreur et la jouissance, le désir et l'effroi, l'innocence et la perversité.

Les Jours sans fin, c'est en fait la réunion de plusieurs séries distinctes et parallèles, s'échelonnant dans le temps et reprenant de fait le même ensemble d'images génériques : La Topographie du Paradis (1989-1994) est la plus ancienne, celle qui inaugure ce nouveau corpus ; puis, Les Rendez-vous manqués et Les Chairs étrangères qui sont concomitantes, et enfin Le Dénombrement des corps (2004-2009) qui clôt cette longue période ; avec en point d'orgue un triptyque de trois peintures, Arrêt sur image, où, ayant évacué définitivement le support photographique, Cordebard reprend une dernière (ultime ?) fois la forme exsangue, mais déréalisée, dématérialisée, du cadavre à la manière d'un Soutine ou d'un Bacon peignant des animaux ou de la viande.

Rares sont les textes de Vincent Cordebard, et ceux-ci, lorsqu'ils existent, sont comme son œuvre : comptés, denses, concis. De cette œuvre âpre, violente, provocante —dont des déclinaisons précédentes, telles Les Attentats à la pudeur ou les Conversations faites à un enfant mort suscitèrent l'ire de certains lorsqu'elles furent exposées— il ne faut guère attendre quelque justification de la part de l'auteur, par ailleurs excellent pédagogue et subtil analyste des œuvres des autres ; si ce n'est de manière incidente, décalée, périphérique, contournée, par le biais d'une citation —possiblement hermétique— balancée comme incipit, ou dans le foisonnement d'une conversation décapante, faite de tout et de rien, de métaphysique et de profane, où le trait d'esprit, la plaisanterie, la contre pétie, peuvent jaillir à tout moment, comme si le rire, la provocation, la licence, l'incorrection se devaient d'être des adjuvants et des contre-feux nécessaires à toute pensée rigoureuse et profonde.

Pour présenter cet ensemble, Cordebard cite Le Caravage : « Tout tableau est une tête de Méduse. On peut vaincre la terreur par l'image de la terreur ». Il rajoute : « Ce qui nous anime et procure énergie à notre singularité est dans cette dispute, sans cesse renouvelée, entre effroi et jouissance. Cette même dispute est – à contrario – la cause de notre stupéfaction. « L'homme obstupéfactus est métamorphosé en imago de tombe » écrit Pascal Quignard. C'est entre deux gouffres que l'homme doit renaître chaque jour sans fin ».

Vincent Cordebard, alias René Leplus —celui qui a gagné une vie supplémentaire—, sait ce que signifie renaître, depuis qu'une greffe du rein l'a sauvé en 2002 de morts et d'opérations à répétition en laissant malgré tout son corps couturé en tous sens, affaibli et longtemps sans force aucune. La douleur physique personnelle, l'épée de Damoclès de la mort, suspendue au-dessus de la tête de l'artiste pendant des années, n'expliquent pas toute l'œuvre, mais elles l'accompagnent. Elles disent aussi à contrario l'extrême désir de vie, puisque pour survivre il faut aussi en avoir la volonté et le goût sans fin des jouissances passées et sublimées. C'est ce qu'expriment aussi les dernières œuvres picturales, où l'image récurrente de la petite fille est devenue celle d'une femme mûre, en chair, affirmant son extrême présence, sa provocation superbe et sublime, malgré et par le geste de celui qui la peint.

En guise de conclusion (mais peut-on conclure ?), les premières lignes de l'avant-propos de Jean Clair en ouverture de son essai consacré à Méduse (Éditions Gallimard, 1989) :

« Existe-t-il un lien entre l'horreur et la beauté ? Sont-elles irréductibles l'une à l'autre ? Ou bien la beauté est-elle fille de l'horreur ? Le beau n'est-il pas la parade imaginée par l'homme pour contenir l'horreur ? Pourquoi la peinture parmi d'autres arts, s'est-elle si souvent complu à figurer l'horreur lorsqu'elle représente, siècle après siècle, la décollation du Baptiste, d'Holopherne, ou du Goliath ? Pour quelles raisons le sang qui dégoutte de ces chefs tranchés, une fois représenté, devient-il objet d'admiration, couleur rubiconde et réjouissante à l'œil ? ».

Beatrice Han dans La Recherche photographique " de-picting the face " – N°14 -
Maison Européenne de la Photographie.

« Vincent Cordebard vole des photographies qu'il retravaille, à l'encre, à la plume, à l'eau — coulées sombres, visages aveugles et muets, à la fois rongés et obturés, douleur d'une intériorité violée où apparaît brutalement cette part nocturne dont Bataille affirmait qu'elle se joue dans la transgression, l'érotisme et la mort. Hors des normes de la morale, les images mutilées s'offrent au regard telles des méditations sur l'inhumain, et sur le scandale théorique autant qu'éthique de cette beauté de l'horreur que la profanation du visage et des valeurs d'humanité qu'il symbolise laisse fugitivement entrevoir. Étranges, impossibles à dévisager, les visages de Cordebard questionnent tant la figure humaine, l'expressivité qui ne s'y fait plus jour que sous la forme paradoxale d'une intégrité bafouée, que le regard d'un spectateur soudainement mis en cause par la violence dont il est le témoin consentant : voyeurisme, ou fascination pour cette dimension obscure, inhumaine et pourtant jumelle, que le commerce des hommes dissimule sous la familiarité du quotidien, tel l'avvers d'une médaille son revers? Si, comme l'écrit Lévinas, le visage "déchire le sensible" [Emmanuel Lévinas, Totalité et Infini, Poche, 1987, p. 216.], que voit-on apparaître, lorsque s'inverse la blessure, et que le visage lui-même se fait déchirure?

Les tirages des " Controverses Anatomiques" rassemblent, à partir d'une planche de l'Encyclopédie — un profil d'écorché — la quasi-totalité des procédés utilisés par Cordebard : vives lacérations à l'encre, taches et trouées noires, retravail du positif à l'humide, surimpression à l'image d'un texte écrit d'une plume fine et acérée, irrespectueuse des contours comme des surfaces de l'eau-forte... Ces images, variations d'un thème et de techniques identiques, visent à décentrer la figure, à traverser son intégrité par l'espace du papier comme du regard, et travaillent à la déstabiliser dans ses contours et son statut de forme close. Et pourtant, de charge polémique, point, ou guère... L'agressivité du trait paraît d'emblée déjouée, tant par la vocation didactique première de la planche que par la nature de l'objet reproduit : le profil est par définition anonyme, dépourvu de toute valeur expressive, et n'appelle à l'évidence aucune reconnaissance. La clôture de la bouche et des yeux de l'écorché, paisiblement fermes sur l'ouverture de son propre corps, ne suggère ainsi qu'une intériorité vide, en deçà de tout viol et de toute violence. Déclinaison esthétisante et ludique d'un paradigme scientifique, la série présente donc une cartographie fantastique de la tête humaine, plastiquement belle mais émotionnellement neutre, où le texte inlassablement recopié semble redoubler, par son caractère théorique — il s'agit d'un traité sur la semence d'André Du Laurens —, l'inscription des légendes sur les schémas anatomiques de l'époque.

La charge affective des travaux de Cordebard ne tient donc pas aux procédés employés, mais au support choisi... Travail du 10/V11/89 : crument éclairé, le visage tranche l'ombre, tout entier traversé par une intériorité souffrante — emprisonné de noir par les coupures du pinceau, griffé à la plume, et comme évidé, artificiellement réinvesti par l'obscurité d'où il émerge comme un cri. Par son intensité émotionnelle, sa beauté, ce visage malmené appelle à la fois identification et sympathie, c'est-à-dire, étymologiquement, partage de la peine : c'est qu'il s'agit, cette fois-ci, non d'une planche, mais d'un portrait. Or la loi de ce genre à la fois familial et familial tend, par le jeu du cadrage, de l'éclairage et des plans, à valoriser la personne et à privilégier les signes de la reconnaissance : le visage se donne des lors comme l'épiphanie [soit, étymologiquement, l'apparition, la révélation : cf. Lévinas, *ibidem*.] D'une individualité saisie au sommet de sa valeur expressive, comme la présentation instantanée et non langagière d'un être que le spectateur reconnaît implicitement comme autre que lui, et pourtant semblable. Entre le sujet photographié et le sujet qui regarde s'établit ainsi une communauté implicite fondée sur le pressentiment d'une différence, mais sur aussi l'intuition d'une identité fondamentale. Ce visage souffrant, c'est potentiellement le mien. Ce qui s'y exprime n'est donc ni un sens [Ainsi Cordebard insiste-t-il sur le fait que ses textes, "bruits de fond d'écriture", ne sont que palimpsestes sans signification originaire : "traces", "passages", ils traversent l'image sans jamais la commenter.], ni une forme abstraite, mais une communauté d'affects et de valeurs. Tout visage, écrit Lévinas, "porte témoignage de soi" [Lévinas, *ibidem*, p. 220.], et garantit, par la seule intensité de sa présence, la

véracité de ce témoignage. Autrui s'y donne donc, non dans la perspective pseudo- dialectique d'un conflit, mais dans une relation éthique qui implique, en la nudité des traits offerts, l'interdiction de la violence. Physiquement vulnérable, mais moralement intouchable, le visage présente ainsi la résistance tenue mais impérieuse de ce qui "n'a pas de résistance" [Ibidem, p. 221.], et limite sans les contraindre ma liberté comme mon pouvoir d'agression en exigeant — au sens kantien du terme [Selon Kant (Fondements de la métaphysique des mœurs, 1), le respect pour la loi est le sentiment en lequel la moralité tout entière trouve son fondement.] — le respect. Contrepoint de l'écorché, ce visage vibrant semble ainsi concentrer sur une individualité propre, en une passion quasiment christique, la quintessence d'une humanité douloureuse et digne — d'où le scandale et la charge émotionnelle considérable suscités par les balafres noires qui le transpercent. L'inscription du trait dans la chair du papier — Riss, trait et déchirure selon Heidegger [Martin Heidegger, L'Origine de l'œuvre d'art.], trait qui est déchirure — enfreint l'interdit silencieusement investi dans chaque visage, plonge l'individu dans l'anonymat, et le dépossède de ce qu'il est, d'abord par le vol du négatif, puis par la blessure symbolique mais réelle de l'encre et de la plume. De premier plan, le visage ainsi décentré devient objet, toile de fond rebelle aux pratiques violentes qui le défigurent, l'inversion des perspectives étant symbolique de la perte du respect originellement commandé. Le caractère poignant de l'image tient alors à ce qu'elle est le lieu d'un conflit entre une structure expressive — le visage comme épiphanie de l'humain — qui cherche à maintenir sa dignité et son droit, et la destruction de l'individualité qui voudrait s'y faire jour. Affrontement non dialectique s'il en est, au sens où, contrairement au modèle proposé par Hegel dans la Phénoménologie de l'Esprit, il n'admet nulle résolution harmonieuse par intégration mutuelle des contraires : aussi la contradiction entre les valeurs humaines et la menace qui pèse sur elles ne connaît-elle aucune Aufhebung [Concept central de la philosophie hégélienne, souvent traduit par "dépassement et conservation", ou "subsumption" : il désigne le mouvement dialectique et synthétique par lequel est surmontée l'opposition originellement fixe des contraires.] et demeure-t-elle vouée par la photographie à un éclatement maximal.

Dans cette étrange logique, le visage ainsi aliéné devient victime, sujet attaqué dans son intégrité propre, mais paradoxalement maintenu dans son existence de personne par la négation même qui s'acharne sur lui, suivant cette nécessité perverse qui veut que la transgression réaffirme, par son mouvement même, la loi qu'elle enfreint. En d'autres termes, c'est précisément de l'intensité expressive du visage que l'œuvre de Cordebard tire son sens et son pouvoir : c'est parce que ce qui s'y donne est potentiellement le plus humain

Que son agression parait moralement insoutenable ; mais inversement, cette dernière réaffirme a contrario, et par son existence même, la valeur éthique de ce qu'elle ruine.

De ce paradoxe, le visage christique, épargné en ses points clefs (yeux et bouche), porte témoignage : suivant la logique évoquée plus haut, la menace même intensifie la présence, fragilisée mais réelle, du sujet photographié — d'où la beauté poignante de l'image. Mais de ce fugitif équilibre entre transgression et expressivité, la photographie du 23/VII/89 ne garde plus trace : ce visage de femme nerveusement barré et remodelé, aveuglé et bâillonné par des trainées d'encre qui fument telles le sang, n'exprime plus rien d'humain, sinon l'exigence d'une individualité tragiquement absente : en ces orbites sans regard, cette bouche noircie, rien ne transparait plus que l'impossibilité nue que quelqu'un s'y livre... Dans l'ouverture affective sur autrui qu'elle manifeste, la figure humaine était naturellement révélation, sur un mode positif, de la personne : nier le visage, c'est alors, implicitement, transgresser l'humanité qui s'y dévoile, mais sans pour autant abolir l'impératif, propre à tout visage, qu'une subjectivité s'y présente, fût-ce comme ce que la cruauté du trait cherche à réduire à néant. Malgré les mutilations qu'il lui fait subir, ou plutôt à cause d'elles, Cordebard réaffirme donc la structure épiphanique du visage, mais en lui ôtant tout contenu possible : demeurent seulement, dans ces visages occultes, l'exigence vide et terrible d'une reconnaissance sans cesse mise en échec, et comme l'écho d'une individualité d'avance érodée. De ce fait, la signification du visage s'inverse : d'ouverture désormais condamnée sur l'intériorité de la personne, il devient révélation torturée de ce point impossible où, parce que l'appel de l'humain y est à la fois maintenu et déçu par la corruption de

la structure épiphanique, apparaît dans toute sa violence le non- humain comme anéantissement prémédité de l'homme. S'il tenait originellement sa valeur éthique de ce qu'il rassemble, tel une métonymie, l'humanité tout entière sur l'expression d'une subjectivité individuelle, le visage devient donc ici, en une sorte de théologie négative et scandaleuse, révélation de l'inhumain comme deshumanisation. Ce que montre Cordebar, et jusqu'à l'insoutenable, c'est que la trahison de l'exigence d'humanité constitutive du visage est en elle-même, et à elle seule, inhumaine : le non humain ne vient donc pas d'un ailleurs de l'image — lieu abstrait ou fantasmagorique — mais tient, hic et nunc, à la déconstruction de la demande éthique du visage comme révélation. Vacille alors dans la photographie retouchée ce qui ne peut être nommé sous peine d'être réintégré à l'horizon des hommes, et ne se laisse saisir que par approximation, à travers une méditation visuelle dont la Troisième leçon de peinture et les Hypothèses de la guerre présentent des témoignages aussi forts que convergents, avec une extraordinaire économie de moyens : encrage minimal des yeux et de la bouche, travail à l'humide qui macule le portrait de traînées grises)... Qu'il s'agisse d'une rature nerveuse ou d'un remplissage minutieux des orifices — versions tour à tour agressive ou fonctionnaire d'une même violence —, s'opère ici un passage à la limite, lequel tient au caractère intrinsèquement hors norme, voire monstrueux, des supports photographiques. Masque de Méduse pétrifié par la guerre, adolescente mongolienne au regard percé par la folie, ces visages laissés à eux- mêmes sembleraient naturellement, suivant l'expression de Bettelheim, des «forteresses vides». Aussi le travail va-t-il ici pour fonction, plus encore que de contrecarrer la manifestation d'une individualité abolie dès l'origine, d'intensifier dans l'ordre de la représentation une absence première et tragique, celle du sujet à son propre visage.

Du pathos inhérent à cette privation de soi à soi, les « Conversations faites à un enfant mort » sont l'attestation la plus terrible : le visage de l'enfant défunt n'y est plus qu'un masque de chair molle et fragile, en laquelle s'annoncent crument les teintes de la corruption, d'où s'efface le souvenir de la vie et d'une individualité disparues. Aux points les plus expressifs de cette figure déjà meurtrie par la mort (bouche, yeux, narines d'où perle encore le sang, front déjà bleu) s'inscrivent telles des cicatrices ces coutures d'encre qui consacrent sa clôture absolue au sens et aux valeurs humaines. Conversations faites «à», et non «avec»... En une sombre ironie, la structure grammaticale reflète, dans la passivité qu'elle implique, la structure unilatérale d'un dialogue que la nature de l'image mutilée prive de tout interlocuteur possible — forme- sens qui redouble dans l'ordre de la signification l'exigence trompée et insoutenable d'un visage dont le scandale est que plus personne ne peut s'y montrer.

L'enfant est donc deux fois tué : gisant d'abord vidé de lui-même par son décès, il est dépossédé dans l'ordre symbolique de son visage, lequel n'est plus alors qu'une peau fragile méticuleusement cousue sur de la viande. Mais bien qu'incapable désormais de faire voir l'humain comme tel, cette figure malmenée n'en devient pas chose parmi les choses. Sujet assassiné, impossible objet, le visage de l'enfant mort est encore, dans sa structure même, la scène paradoxale et fugitive d'une protestation désespérée, celle d'une individualité évanouie aux traits qui la déshumanisent, d'une personne à ça négation. Ainsi, en un dernier retournement, cette impossibilité même pour le visage à se faire objet atteste encore, au cœur du processus qui vise à l'abolir, la présence, tenue mais irréductible, d'une humanité qui ne peut plus s'exprimer que comme résistance. Mode négatif, certes, mais d'autant plus fort, à l'instar de cette violence nue, désespérée dont parle Hannah Arendt à propos d'Auschwitz [Hannah Arendt, du mensonge à la violence; essai de politique contemporaine, Paris, Calmann-Lévy, 1972, coll "Liberté de l'esprit"] en affirmant qu'elle apparaît comme ultime révolte, témoignage limite que peut donner de sa vie un sujet à qui tout autre mode d'expression a été opté. « Je révèle les visages », affirme Cordebar, qui les mutile : c'est que la structure épiphanique du visage s'inverse une ultime fois — révélation positive de l'humain comme personne, puis de l'inhumain comme sa destruction, elle porte en définitive la tension des deux termes à un paroxysme d'autant plus tragique qu'il n'admet aucune catharsis. Vision quasi insoutenable, et pourtant «impardonnablement belle»... Aussi l'horizon de l'image est-il, en dernière instance, éthique, et son exigence, impérieuse : savoir si la beauté peut racheter le scandale qui la fait naître; si, mesurée à l'aune de la compassion et du respect appelés par tout visage, la cruauté qui s'acharne sur lui peut trouver une justification autre

qu'esthétique. Question atroce, vouée à demeurer ouverte, et qu'il est à l'honneur de Cordebard d'avoir le courage d'oser.

Beatrice Han (inédit) -1998

« Pas plus que la pipe de Magritte n'est une pipe, les images de Vincent Cordebard ne sont à l'évidence, une chronique familiale. A l'avance exclues de tout album par leurs défauts techniques - flou. Bougé, brûlures de lumière dues au soufflet percé d'un photographe amateur - elles n'assurent aucune des fonctions traditionnellement dévolues à la photographe de famille. Ni la mémoire, ni l'identité ne peuvent s'y composer pour rassembler les particularités des personnes en un portrait collectif, qui établirait la famille dans sa dimension paradoxale d'entité singulière et plurielle. Les visages tremblés - souvent placés hors-champ par le jeu des cadrages tronqués - n'autorisent pas la reconnaissance ; les images ne racontent aucune histoire, ne restituent pas à la cellule familiale le fil d'une chronique familière par laquelle se nouerait sur une individualité aimée, au de-là des variations d'âge, de geste et de costume, l'affirmation rassurante de l'unité familiale. La petite a encore grandi... Mais rien ne grandit sur ces images : fragmentaires, violentes par leur fragmentation même, elles ne présentent de la famille qu'une vision déchirée - ou encore, comme le dit Maurice Blanchot en parlant de l'écriture, ce qui n'est pas un hasard, " ce qu'il y a de rupture, brisure, morcellement, le déchirement du déchiré dans chaque fragment, singularité aiguë, pointe acérée ". Seules demeurent, dépersonnalisées, des relations de force : ces mains adultes qui pressent les épaules enfantines les protègent mais les maîtrisent, se les approprient ; ces allures gauches et figées appelées par les réunions solennelles où chacun doit tenir la place que lui attribue la hiérarchie familiale, et- de surcroît- rentrer dans le champ de la prise de vue. Une fois disparus les individus et leurs traits attachants, ne demeure qu'une pure topographie de l'espace familial : une famille désincarnée, sans identité, sans continuité temporelle, sans reconnaissance, réduite à la structure hiératique et codée par laquelle s'organise traditionnellement son espace.

Et Cordebard de renchérir dans l'ordre de la dépossession... " Attentats à la pudeur ". L'attentat le plus visible, c'est bien sûr le vol des négatifs par l'artiste, l'ouverture illicite et donc violente de ce monde pudiquement clos sur lui-même qu'est la famille. Mais nonobstant la relativité toujours variable du privé et du public, le véritable attentat, c'est celui qui, biffant de noir les visages déjà incertains et déchiquetant d'ombre leur corps, accentue la fragilité des personnages au point de les nier dans leur intégrité de personnes -caméléons humains scandaleusement dissous par leur environnement telle cette silhouette asexuée en date du 23 janvier 1990, qui au croisement d'une porte et d'un escalier, finit, à travers le jeu des lignes qui l'obscurcissent et des déchirures noires qui rongent régulièrement l'image, par se confondre avec l'espace dont elle devient le seuil anonyme, figure noyée en son fond, figure impassiblement faite fond.

De cette violence faite aux hommes et à leurs usages, ce que Cordebard appelle son personnage, est à la fois le symbole et l'agent privilégié. Assemblages schématiques de lignes hâtives et de cercles approximatifs par lesquels sont suggérés une tête ronde et des membres grêles, il offre au premier regard l'allure gauche des graffiti enfantins ; mais cette naïveté apparente se trouve aussitôt démentie par l'omniprésence incongrue d'un sexe d'où les images tirent généralement leur centre, et qui souvent vient remplacer celui des personnages photographiés. Attentats à la pudeur... Vieil enfant griffu et sexué exhibitionniste sans manteau, ce personnage grimaçant est tout autant personnage masque et porte-parole : il exprime, certes, le mépris des conventions, mais surtout l'agressivité clairvoyante d'une plume qui, dénudant les négatifs ou creusant rageusement le papier, rappelle soudainement - en écho ironique à Freud ou à Lacan - la vanité des représentations adultes de l'enfance ou de la famille comme mondes lisses et asexués.

Photographies manquées, malmenées, ces images ne satisfont à aucune des attentes de la photographie familiale comme genre : mais la raison la plus profonde en est sans doute qu'à l'instar de ce personnage qui ressemble à un dessin d'enfant sans en être un, elles ne sont pas à proprement parler, des photographies. Grâce à leurs défauts dont le mérite paradoxal est en définitive de les soustraire à toute logique figurative grâce surtout au travail de l'artiste, ce qu'elles montrent, ce n'est pas la famille. Ni des personnes. Ni des visages. Ni même leur naufrage. Mais que montrent-elles ?

" Que veut dire voir ? ". De toutes les pièces du recueil, c'est certainement la plus proche de la peinture, par son thème - une tablee -, sa composition classique et bien centrée le noir des vêtements et le blanc des cols, les reflets presque aveuglants de la lumière sur les cuivres et les verres, et jusqu'à son atmosphère intemporelle et figée qui place l'ensemble à mi-chemin de la nature morte et de l'intérieur hollandais. Certes... Mais chez les Flamands tout est visible - c'est même l'un des principes fondamentaux de la peinture hollandaise que la possibilité de discerner, à la loupe si nécessaire, les plus petits détails. Voir pour eux, c'est pouvoir décrire à l'infini. Or ici, tout est flou, syncopé ; Le tremblement des formes, le poli des matières ne répondent pas à la logique analytique de la description, et rappellent plutôt la répartition vibrante des masses et des couleurs propres à Cézanne. " Je peins le moment où l'on va, où l'on va voir. Et pour le spectateur, c'est la même chose. Lui aussi ... va vers une rencontre. La rencontre de la vision ". Charles Juliet raconte ailleurs comment Bram Van Velde, ayant trouvé dans une poubelle une paire de lunettes à sa convenance, les a portées pendant vingt ans avant d'entendre l'oculiste qui lui en prescrivait de nouvelles s'exclamer, stupéfait : " mais avec de telles lunettes, vous ne pouviez rien voir ! Que faites-vous donc dans la vie ? "

" Je cherche à voir, alors que tout dans ce monde, nous empêche de voir ", déclare comme en écho le peintre. Voir ce n'est donc pas observer le visible, et encore moins le décrire ; c'est donner à voir la vision elle-même. . Et si ces "Attentats à la pudeur " forment paradoxalement, une " Première leçon de peinture ", c'est peut-être qu'ils participent de la même quête, et que pour donner à voir la vision, il faut déconstruire le visible. C'est là, semble-t-il, la fonction et le sens réels du personnage : car si le vu, par son évidence, fait immédiatement obstacle au voir, quel meilleur moyen d'en déjouer la facilité que de lui adjoindre, justement, ce qui d'ordinaire ne saurait s'y inscrire, ce qu'on ne devrait pas pouvoir voir - un graffiti d'adulte sur une photographie manquée, double incongruité, juxtaposition dérangeante qui rappelle certains des procédés picturaux chers aux Surréalistes. Si ce personnage, selon le mot de Cordebar, est " virtuel dans un espace virtuel, un élément qui révèle ", ce n'est pas en raison de son caractère sexué : c'est qu'en superposant à la profondeur tridimensionnelle et perspectiviste du contenu photographié la surface plate de ses deux dimensions, il déconstruit l'espace de la représentation lui-même. De même, ces tirages décalés, ces hors-cadre, ces griffures et ces taches qui, attirant à chaque fois le regard hors du champ photographié, indiquent l'impossibilité de le circonscrire aux bandes noires qui traditionnellement en marquent la clôture rassurante. Décomposé de l'intérieur, paradoxalement déplié, l'espace de la vision est tout aussi bien envahi par le dehors. La page blanche, où il n'y a semble-t-il rien à voir, ce personnage parasite qui vient d'ailleurs et ne s'insère nulle part - l'un comme l'autre font partie de l'image, composent une image impossible par le jeu de laquelle devient dès lors visible le retrait de la vision elle-même. Se voir voyant, disait Merleau-Ponty...

Mais que veut dire voir ? Que veulent dire ces mots, ces textes d'origines diverses, inlassablement répétés et qui, suivant la même logique, invitent le dehors au dedans de l'image en excédant les marges de leurs supports? Est-ce donc à dire qu'il faudrait parler pour voir, et qu'à l'impossibilité de toute description picturale devrait se substituer, dans l'ordre différent mais voisin du langage, une narration? Non point ; car ce n'est pas de commentaire qu'il s'agit ici. Si ces mots sont écrits, c'est d'abord pour être vus ; leur matérialité de signes les inscrit tels quels, en deçà de toute référence au sens, dans le champ du visible. Et s'ils " massacrent ", c'est d'abord que comme mots, simples lignes et volumes tracés sur le papier, ils perturbent à nouveau l'espace déjà déstabilisé de la représentation en quittant définitivement le domaine du figuratif, dont relevait encore implicitement le personnage.

Non que l'introduction de la dimension du sens soit négligeable : mais paradoxalement, la signification de ces textes leur vient moins de ce qu'ils disent que de la distance absolue qui les sépare de leur support photographique. En tant qu'objets graphiques, les mots appartiennent à l'image; en tant que vecteurs du sens, ils lui sont irrévocablement étrangers.

" Les mots me rejettent ", s'écrie pathétiquement le peintre. Mots anonymes, recopiés et non pas composés pour l'occasion, froidement écrits sur des visages et des corps niés dans leur dignité d'êtres humains et par là devenus, contrairement aux lois de la perspective, fond... Ces mots, dans leur apparente indifférence à l'égard des images qu'ils recouvrent, n'évoquent pourtant pas seulement l'impossibilité de toute relation éthique : ils manifestent, au plus profond, le chiasme tragique qui sépare le visible du dicible. Ce n'est donc pas seulement le champ de la représentation que massacrent les mots : c'est aussi, et peut-être surtout, l'idée naïve d'un langage qui serait transparent à son contenu, adéquat à ce qu'il croit énoncer. De sorte que ce que montre la " Première leçon de peinture " en une série de palimpsestes, d'hétérotopies photographiques où se croisent sans se rencontrer le sens et les figures, c'est en définitive l'exigence irréalisable mais violemment renouvelée de dire ce qu'on voit ou de voir ce qu'on dit - ou peut-être, plus cruellement encore, l'impossibilité du dire et du voir eux-mêmes. " Ne pas écrire - quel long chemin avant d'y parvenir, et cela n'est jamais sûr. Ne pas écrire, effet d'écriture ". Que veut dire voir alors qu'on ne voit jamais " - à chaque fois, la fin a quelque importance. »

Philippe Agostini pour « Suites pariétales » - 2008

"Ma queue éclatait sous tes lèvres

Comme une prune de Juillet

La plume au vent qu'on taille en rêve

N'est pas plus folle je le sais

Que la volage aux amours brèves

Il me souvient de Félicie

Que je connus le jour de Pâques

Et dont la moniche roussie

S'ouvrait en coquille Saint-Jacques

De septembre à la fin Avril

Il me souvient de la Dona
Qui faisait l'amour en cadence
Et dont la figue distilla
Un alcool d'une violence
Mais je ne vous dis que cela"

(Guillaume Apollinaire – Il me souvient)

Je me souviens, (ou plutôt "il me souvient", comme chez Apollinaire) de cette après-midi d'août où Vincent est venu avec cette boîte de papier photos qui contenait une trentaine de petits dessins à l'encre sur un papier épais. Certains composés de quelques lignes brisées effleurant à peine le grain laissaient entrevoir, entre les taches d'ocre, le vide d'une silhouette (re)naissante. Il s'agissait des Suites pariétales, ou plutôt des premières figures de cette très étrange déclinaison qui se compose aujourd'hui de quelques 150 dessins.

Ce travail, débuté dans des conditions physiques où le regard, suivant la course de la seule main qui pouvait encore se mouvoir à la surface de cette feuille, est - était peut-être déjà, au moment même où se cristallisaient les traces d'encre sur ces pages - une sorte de vacillement, de balbutiement des sédiments de la mémoire (de toutes ses mémoires). Manifestation d'un œil tactile qui, se retournant en lui-même (introspection non calculée), laissait remonter et affleurer les bribes de formes emmagasinées, ingérées, absorbées, digérées, couvertes, de ce qui avait, jusque-là, constitué son regard et sûrement aussi son histoire.

Dans un premier temps, donc ce furent des fragments échappés de l'ombre venant crever comme des bulles à la surface, des lignes d'urgence poussées plutôt que tirées, des voiles d'encre déchirés acceptés comme dépôts, des douleurs aiguës incisant la fibre. Fractions détachées, hachées, défouies par l'acier de la plume : autant de bribes imprononçables, contractées sur la dernière parcelle disponible : un bloc de papier aquarelle de 16 x 24 cm.

Pariétal (pariétale) est le terme désignant la paroi d'une cavité, soit la surface d'un rocher presque verticale ou d'une excavation. Par extension on parle des peintures pariétales, à propos des peintures préhistoriques figurées sur les parois d'une grotte. En anatomie, il s'agit des deux os qui forment les côtés de la voûte du crâne ; en botanique, on parle de plantes pariétales lorsque celles-ci croissent sur les murailles. On parle aussi d'insertion pariétale, au sujet des étamines qui se fixent aux parois du tube. C'est donc entre l'organique, le minéral et l'osseux que flottent ces images in-décidées, entre le concave et le convexe, le dedans et le dehors, le dessus et le dessous : images excavées, apparitions fragiles et évanescentes.

Dans les premiers dessins, on pouvait cependant discerner, dans cette incertitude en suspension, sur le fil des arêtes cassantes de ces bris de lignes, dans les nœuds resserrés des fils d'encre, dans les surfaces diffuses ou transparentes, des bouts de corps : l'angle ébauché d'une épaule, la courbe d'un sein, la pliure d'un genou ou l'érection d'un sexe.

Dans les mois qui suivirent, ces spectres hésitants prirent corps. Suturees, ces enveloppes portaient, pour certaines d'entre elles, les traces encore vives des silhouettes qui traversent Les Noces d'opale, les Etudes pour les attentats à la pudeur, Les jours sans fin, les Putains d'histoires,... En somme, une

bonne partie des séries antérieures où étaient déjà sédimentée (et stigmatisée) l'image du (des) corps, ou peut-être, le corps de l'image. Par contre, l'image photographique qui, jusque-là servait de support et posait une sorte de préalable, au travail de l'écriture graphique, n'avait pas ici été nécessaire.

Dans les « Suites pariétales », plus de biffures ou de raccommodages sur des chairs étrangères, plus de gestes dévastateurs du lavis inondant un tirage photographique, ni non plus de voile de désolation suturant regards et orifices et, pas d'entailles cisillant des mains recroquevillées sur un pli de jupe de communiant... mais seule la ligne nue qui surgit sur l'écran blanc et âpre du papier, et le recouvrement mat de la gouache opacifiant partiellement une zone ou encore la dentelle hasardeuse d'une poche d'encre s'ouvrant dans un sillon humide... L'œil tâtonne sous la main, cherchant à faire remonter reliquats, restes et reliefs, puis pans entiers de corps cabrés, pliés, retournés, corps accouplés, scènes obsédantes, obsessions de chair, désirs et douleurs.

Ces résurgences ne sont pas (ne se veulent pas) homogènes, chaque dessin étant d'abord la conséquence du premier geste qui vient rompre la blancheur, à l'exception peut-être de deux ou trois d'entre eux qui sont, visiblement, des reprises de tableaux : La belle Rosine de Antoine Wiertz (1847) et une transposition de La modestie désarmant la vanité de Jan van der Straet (1569) - œuvre aussi connue sous le titre La modestie et la mort - . Ces deux références explicites, couplant l'image de la mort et celle de l'érotisme, pointent sans doute, mieux que je ne saurais l'écrire, l'une des raisons profondes de ces suites.

Les Suites pariétales ainsi que les travaux récents comme CORPS (lire Corps barrés - fusains et encre sur papier, 2008), ou Une part obscure (grandes gouaches sur papier 2008) ne sont peut-être pas un versant inattendu du travail de Vincent Cordebard, mais tout simplement la suite logique de ce que ce « photographe du siècle dernier », comme il dit de lui en plaisantant, n'a cessé d'interroger. P.A.

Bernard Weber dans Catalogue « Champs de Mémoire » - ORCCA 2008

Sa bibliothèque.

Très belle très claire, très nette. C'est autant un lieu de lecture et d'archives photographiques qu'une sorte d'atelier, avec un grand plan de travail sur lequel il ouvre de grands boîtiers de carton et montre un à un, des clichés ou des tirages historiés, scarifiés, griffés, maculés ou recouverts d'écriture ; images de corps et de visages entamées, corrodées, attaquées à la plume ou au pinceau, avec des encres de Chine.

Il y a des mannequins vieux rose, nus, glabres et sans sexe, qui se tiennent là, comme les gardiens du silence des palais byzantins, ces eunuques qu'on nommait silencieux. L'un, dans un coin, du côté de la bibliothèque, a le visage tourné vers le mur. En pyjama rayé. De son immobilité muette sourd comme une intimité. A quoi ? La nuit, peut-être, son noyau infracassable...

- Lis cela.

Il y a deux fauteuils, faits pour lire, du genre Voltaire. Dans l'un d'eux, je lis. C'est un texte d'Henri Michaux. La connaissance par les gouffres

- Il y a cette page, particulièrement.

« Après l'injection de mescaline, de Lsd 25, de psilocyline, l'homme jusque-là sain, sent son corps rapidement se retirer, de lui. C'est fait. Il lui échappe. Il ne peut plus éprouver la variété, la masse, la présence, ce sûr et obscur compagnonnage qui, inconnu des autres, lui était propre. N'est plus un corps. N'est plus évocable. N'est plus rien. N'est plus qu'un lieu. Et il en est exclu. Sans doute il est toujours là, mais ne comptant plus... Fini le bain réciproque où l'on est dedans et qui est en soi. Surprise, stupéfaction ! Mais l'expérimentateur s'est vu partir. Il va se voir revenir Surtout, il connaît, il a retenu le point de départ. L'aliéné, lui, ne connaît et ne trouve aucune cause à tout cela... »

Il me rejoint, en face, dans l'autre Voltaire.

Le motif de la Grande Guerre n'est pas nécessairement pour ce j'entreprends ma préoccupation essentielle. Hypothèse de la guerre viendrait plutôt signifier : « on la suppose toujours là livrée sans merci ». Ce qui me préoccupe depuis toujours c'est beaucoup plus l'innommable de ce qui nous fait face pour peu que nous lui faisons face. La photo, les clichés volés ou soustraits à l'obscurité et à la poussière des greniers ou des archives oubliées, ont cette faculté de nous mettre en face de leur insistance muette. En l'occurrence, et il est vrai qu'ici la Grande Guerre est terriblement là, il s'agit de clichés de gueules cassées auxquels répondent ou se juxtaposent des portraits qu'il n'est pas difficile de qualifier d'autoportraits.

- Mais que viennent faire ces attaques, ces agressions et ces recouvrements de textes à même le vif des positifs ?

- Je ne suis pas un photographe. Je serais plutôt du côté de l'écriture. Encore faut-il s'entendre là-dessus.

Mon entreprise est plutôt celle de l'expérience du corps, l'expérience des limites, une entreprise de connaissance. Je suis dans cette position-là. Celle que décrit Michaux par rapport à celle de l'aliéné. Quelqu'un dit à propos de « l'Hypothèse » que je suis dans la posture du photographe qui tient l'appareil à main tendue simultanément vers son visage ou vers les plaques sensibles des gueules cassées de 14-18... Ces images sont irregardables, intraversables. Comme les paysages des champs de bataille laissés en l'état. On perd souffle, littéralement. Retrouver souffle, c'est en s'initiant à ce geste : voir à la main.

- J'ai senti cela en regardant Les conversations avec un enfant mort.

- J'ai entendu ce que tu disais. Tu disais : c'est beau... dans un souffle.

- Oui. Marie-Domitille Porcheron à propos de ton travail cite Léonard de Vinci qu'il est nécessaire de se livrer à plusieurs dissections pour connaître et représenter le corps, qu'il a disséqué plus de trente cadavres, homme ou femme, que c'est effroyable qu'on en est peut-être empêché par une répugnance de l'estomac, et elle ajoute: « ces nuits où l'on dissèque dans la grande peur et l'odeur des morts. Tout cela met en jeu et en image le corps. Même travaillé en corps photographique. Il est question d'intérieur, d'ouverture. Ouvrir. Oui, ouvrir. »

Je pense à ce qu'il disait dans la cuisine, tranchant la viande, invitant à goûter le vin. La chronique presque désinvolte de ses avatars cliniques. Combien de fois a-t-il été ouvert, recousu, découpé et refermé ? Gueules cassées ? il en partage, sous la chemise, l'expérience. La mort ? Elle l'accompagne, familière, quotidienne, mais elle n'est pas l'objet de sa pensée, de son travail... On ne pense pas la mort, c'est l'impensable.

- Ton sentiment à l'endroit de la commémoration ?

- Je prépare un triptyque. Le dernier volet, n'existe pas encore, mais j'en ai le titre et le programme : Comme mes Moires. Voilà mon sentiment. (à Chaumont, le 11 juillet 2008)

Philippe Agostini pour « Controverses anatomiques » - 2008

« Controverses Anatomiques », n'est ni une série, ni suite de photographies, même si les images par leur apparente répétition ou par la nature de leur support tentent à contredire cette affirmation.

Composé d'un ensemble de 24 tirages photographiques, retouchés à l'encre, et d'un animal empaillé, cette œuvre se présente davantage comme un polyptique dont l'organisation des éléments, volontairement hétérogènes, semble avoir été choisi pour décourager toute tentative de narration et restituer le sentiment d'un vertige.

Devant cette partition quasiment monochrome, il y a ce que nous croyons voir ou reconnaître comme, par exemple, cette déclinaison partielle de l'imagerie médicale à travers différentes époques, il y a ce que nous voyons et ce que nous pourrions lire des textes recopiés à la plume sur certaines de ces images, il y a encore ce que nous identifions et que, pourtant, nous ne savons déchiffrer,, ni même nommer avec certitude.

Ces extraits choisis pourraient donc apparaître à première vue, comme une simple confrontation des représentations du corps humain qui, depuis l'un des premiers traités illustrés d'anatomie médicale du milieu du XIe, à l'utilisation des rayons X, en passant par les gravures de l'Encyclopédie du XVII, n'ont eu de cesse de rationaliser les connaissances humaines pour des visées thérapeutiques. Dessinées d'après des observations rigoureuses pratiquées lors d'autopsies ou liées à l'apport technologique, toutes révèlent ce que nous ne voyons pas habituellement du corps, par une mise en tranche, une coupe réglée, une exploration tantôt réelle, tantôt virtuelle, de celui-ci.

Pourtant ici, les reproductions de ces différentes images, retouchées, reprises, réécrites, enlacées dans les circonvolutions des traits, griffées par l'acier incisif de la plume ou noyées sous l'excès de l'encre, ne cherchent pas à dresser un inventaire objectif. Prises dans les strates d'un texte du 17e, nouées dans les mailles des lignes, enfouies parfois jusqu'à la disparition. Controverses anatomiques déplie dans ses jeux de répétitions insistantes, d'analogies formelles, réelles ou fictives le passé et le présent, le lisible et l'illisible de ce qui constitue les limites du regard et de la connaissance, voire d'un mal entendu ou d'un mal vu.

Ne serait-ce pas, en substance, la question que pose l'animal empaillé, un Coryle pustuleux, répondant aussi au nom commun de « fouette-queue », qui fut confondu jusqu'au 17eme siècle, par mésinterprétation du texte d'Aristote, avec une salamandre aquatique ? P.A.

Putain d'affaire ... (la disparition)

L'été 2007, ces quatre images ont disparu. ... Volées ? Egarées ? Bien choisies si dérobées ...

Elles étaient confiées, pour une durée de deux ans, à la Région Champagne-Ardenne contre une rémunération somptuaire de 500 Euros... Soit 20,83 Euros par mois ! " Une région sans artistes est une région sans avenir" affirmait alors son président.

Les "Controverses anatomiques" datent de 1991. J'avais été invité par l'association Interbibly à réaliser toute la documentation du catalogue de l'exposition des "Fastes de l'Écrit". J'avais échangé cette participation contre un droit de visite sans contrainte dans tous les fonds "secrets" des bibliothèques de la région: Tenir entre ses mains le manuscrit de "Promontoire" ou feuilleter "L'évangélique d'Ebbon" sont des instants rares dans la vie d'un mortel. Parallèlement je conduisais un "travail d'image" sur le patrimoine. Entendons ici par patrimoine ce qui nous constitue tant d'un point de vue génétique que culturel : Nous sommes ce qui nous somme. L'opération s'inscrivant dans le cadre d'une célébration de l'écrit, je m'étais donné pour première contrainte de travailler à partir des seules images et textes que je rencontrerais dans mes "visites privées". J'étais déjà, à l'époque particulièrement, mortel et déjà sous étroite surveillance. L'imagerie médicale encore balbutiante et dont j'étais régulièrement le sujet éveillait sans cesse l'écho des images croisées dans les livres anciens. La découverte de la première figure - hélas aujourd'hui "disparue" - avait décidé du propos.

Un fil était tenable entre cette "origine" - première représentation imprimée du sexe féminin - et cet étrange ovale contemporain, conséquence parmi d'autres de mes nombreux scanner cérébraux. Les micrographies - extraits des " Controverses anatomiques " d'André du Laurens ou du journal d'un médecin de Wassy - déposées longuement à la plume sur une figure de l'encyclopédie et plus violemment sur les radiographies, joueraient leur double rôle de masque et de révélateurs. L'objet serait à la fois visible et "illisible", lisible et "invisible". Sa résistance esthétique me servirait de leurre.

Pour leur première présentation - sous les voutes rénovées de la chapelle du palais du Tau à Reims -, les images avaient suscité quelques remous : amusantes et vigoureuses lettres d'intégristes dénonçant l'insulte faite à " notre sainte mère Marie ", décrochages temporaires d'images à l'occasion de visites trop "politiques". J'avais alors - sans y prêter plus d'attention - attribué ces derniers à la seule pusillanimité d'un conservateur particulièrement conservateur.

Depuis on me retrouve encore sur quelque blog intégriste sous le vocable de « Cordebard le sperme »

A l'époque, personne ne s'était offusqué de devoir s'agenouiller devant un coffre-fort pour espérer apercevoir l'évangélique d'Ebbon derrière sa vitre blindée... Evangélique dont, quelques mois plus tôt, j'avais photographié les pages inoubliables ... dans un placard à balais. En ce siècle déjà lointain, la misère institutionnelle était déjà grande.

Huit ans plus tard et dans l'indifférence des grincheux (et un peu générale, l'indifférence), les " Controverses " furent de nouveau présentée à l'invitation de Maude Grillet, alors conservatrice du musée de Chaumont ;

Elles sont réapparues en 2008 pour un soir et pour la dernière fois dans leur intégralité. C'était à l'occasion de l'inauguration de l'artothèque au Conseil Régional de Champagne-Ardenne.

Malgré l'altération réelle du produit, j'ai autorisé la poursuite de sa présentation et laissé courir le contrat jusqu'à la limite prévue (fin 2009). La disposition de l'objet, associée à une note d'explication présentant la figure initiale et des reproductions soignées des pièces "égarées", fut adaptée. ,

Depuis l'ensemble des œuvres de l'artothèque ont été présentées dans les locaux de la Commission Européenne à Bruxelles; l'ensemble ... sauf une vidéo de Jean Bigot ... et les "Controverses" jugées trop ... Trop quoi ? Je ne le sais pas vraiment et je ne le saurai finalement jamais...

Un temps, j'ai cru comprendre que deux images faisaient problème.

Il fut ensuite vaguement question de dimensions d'accrochage. J'ai proposé, pour voir, une autre pièce aussi volumineuse et assurément plus "corrosive" ("Das Wäldchen ") extraite de "comme mes Moires". Aucun écho depuis.

Allez savoir !? Il y a peut-être moins de gêne à regarder la face mutilée d'un soldat que la reproduction anatomique d'un vagin ... Tout cela me laisse perplexe quant à ces expériences " institutionnelles " d'aide à la diffusion. Au fait, diffusion de quoi ? Et au nom de quelle autorité ? Vincent Cordebard

Dominique Baqué dans VISAGES (du masque grec à la greffe du visage), Editions du Regard - 2007

« S'il est indéniable que Cordebard partage avec Rainer une même désespérance ontologique et une certaine affinité, aussi, dans les procédures plastiques, il s'en différencie cependant par le fait que, d'emblée et sans appel possible, le dialogue avec la transcendance se voit écarté. Ne reste que l'immanence - la plus pauvre, la plus infâme qui soit. Le cadre, lui aussi, s'est resserré : point d'hommes glorieux ici, ni potentats ni hommes de lettres ou d'art, mais la petite humanité du cercle restreint de l'album de famille. Cordebard travaille au plus proche, et, à ce proche dont on devine pourtant qu'il est aimé, il va faire subir les pires outrages, les pires dévastations, infligeant ainsi au texte de Lévinas sur la nudité offerte et ontologiquement respectable du visage le plus cruel des démentis, saccageant l'humain à coups rageurs d'encre vibrionnantes et d'aplats noirs, comme pour l'endeuiller à jamais.

Sans Titre -10.VII.89, extrait de la série L'Âge de la Licorne (1989-1991) : à ce beau visage de femme brune à la carnation pâle, légèrement incliné, comme empreinte de lassitude - mère ou aimante, l'on ne sait -, Cordebard n'aura laissé aucune chance : les légères striures sur le front s'accusent violemment, comme des coups portés, des gifles d'encre brune autour des yeux, de l'orifice nasal et de la bouche, jusqu'à la rature quasi complète de la visagété. Un tel acharnement, comme une mort symbolique portée à l'encontre du visage...

Assez ; soudain assez ; soudain tout loin, extrait de la série La Troisième Leçon de Peinture (1991): le titre, d'abord, comme l'énonciation d'un " n'en plus pouvoir " et la désignation d'un irréductible éloignement, dont le mystère se lève - pour partie, du moins - lorsqu'on déchiffre attentivement la photographie, bien plus lisible que la précédente car beaucoup moins raturée. Face à moi, soutenue par une main féminine puissante et protectrice, le buste vêtu d'une frustre chemise à rayures, et le visage sans âge d'une jeune fille au regard clair noyé, à la bouche ouverte, légèrement figée en rictus. Et soudain je comprends : " assez ", " tout loin ", parce que l'adolescente est probablement idiote, insupportablement inatteignable, exilée dans sa " forteresse vide "... L'attaque plastique, si elle est indéniable, demeure pudique, comme si, ce visage-là, déjà perdu à lui-même, il ne fallait point trop le blesser : l'œil droit est certes lacéré de noir, mais la pureté azurée du gauche est préservée- le trait d'encre jaillissant hors de l'œil, au-delà du visage. La bouche est raturée, peut-être pour " réparer " le rictus de folie ; quelques traits nerveux mais délicats innervent l'ensemble du portrait. Reste à expérimenter l'irregardable, là où se vient se briser l'humain, ce sur quoi, en vain, les philosophies n'ont cessé de méditer, depuis les sagesses antiques jusqu'à l'existentialisme : l'enfant mort.

Sans Titre, extrait de la série Conversations faites à un enfant mort (1991-1992). Le visage du petit cadavre blafard est exposé en plan rapproché, chair déjà grise, yeux excavés, et Cordebard a choisi de parachever le travail de la mort abjecte en inscrivant sur le front délicat l'empreinte d'une cicatrice, en cousant définitivement de points de suture yeux clos et bouche serrée tandis que, comme un dernier et obscène signe d'une vie qui n'a plus cours, semble encore s'écouler du nez un filet de sang. Hébétée, médusée, captive et horrifiée, je suis prise entre le voir et le ne-pas- voir : comment regarder ce petit corps tendre que la Faucheuse a choisi d'arracher à la vie promise ? Quel plus horrible scandale se peut-il concevoir ? Mais, davantage encore, stupeur devant ce titre, conféré à l'œuvre : Comment " converser " avec un enfant mort ? À supposer même qu'il ait déjà été doté du langage - rien n'est moins sûr - que lui dire, par-delà trépas, de quoi s'entretenir avec lui ? De la courte vie qui

fut la sienne ? De ce qu'elle eût pu être, si le temps lui avait été laissé ? De ce à quoi il a échappé, lassitude, usure, injustice, maladie, et cætera ? Ou alors s'agit-il de le consoler, de lui parler de l'après, de l'au-delà ? Au vu de l'œuvre de Cordebard, j'en doute fort. Cordebard choisit de n'apporter nulle réponse, et, ce faisant, de laisser le regardeur aux prises avec l'effroi : œuvre éminemment ténébreuse, inhumaine, qui déjoue toute espérance, congédie tout humanisme, pour laisser chacun dans le terrible face-à-face avec ces visages de torture et de terreur. (In VISAGES du masque grec à la greffe de visage - Editions du Regard-2007)

Philippe Agostini pour « Le dénombrement des corps » - 2006

« Figurer le mouvement d'un corps balancé au fond d'une fosse décomposer en une succession d'images fixes quelques plans de films réalisés pour rendre compte de l'innommable stopper la chute retenir effaré la beauté d'un visage mutilé figer le mouvement d'un visage sans fin masque carcasses au fond d'une fosse stopper la chute retenir effaré la beauté décomposer en une succession d'images l'innommable repasser en boucle le balancement du cadavre écartelé secoué l'os sous la chair la douceur du regard masquant La douleur de l'innommable stopper la chute le pas de danse et l'écart en boucle le balancement d'un corps au fond d'une fosse retenir effaré la beauté l'os sur la chair la douceur du regard stopper la chute sans fin des

jours et des nuits du froid ongles rognés carcasses sur la paille en une succession le corps la fosse au fond et l'écart en boucle d'un masque serein malgré la douleur encore effaré par l'innommable la beauté balancée stoppée sans fin rendre compte de l'innommable de l'os dans la douceur de la chair mutilée mis à jour dans la fosse figer pour retenir l'insaisissable cocher les jours comme les corps sans fin la beauté mutilée et le visage décomposé repasser en boucle le corps effaré compter les jours les fosses les nuits les ongles le froid de la chute en quelques plans décomposés. »
P.A.

Marie-France Uzac pour « Noces d'opale » Collection du Frac Champagne Ardennes - 2006

En visualisant la série "Noces d'Opale" on peut supposer que Vincent Cordebard a décidé de procéder à une prise de vues de vingt-quatre poses, de planter son propos comme on installe une table pour un banquet de noce, ou les gerbes de fleurs au cimetière. La série se présente tels des fragments qui laissent une incertitude quant au sujet réel. S'il n'y avait un talon de chaussure blanche, on pourrait supposer qu'il s'agisse plutôt d'un enterrement, mais pour autant peut-on préciser que le sujet en est le mariage.

Fleur blanches, dentelles, nœud de cravate, ombres chinoises végétales, grille de fer forgé, monnaie du pape, flot de tulles blanches, corbeille, candélabre, mains gantées, coin de rideau, têtes de Tokyo, autant d'objets posés sur un fond sombre qui leur procure la luminosité de l'image. Ce préparatif

fractal autour de la mariée... à moins que ce soit autour du célibataire. dont la vie et les privilèges de garçon vont devoir se mouler momentanément, en tout cas... aux contingences de la cérémonie.

Pourquoi le blanc amène-t-il une ambiguïté... Sans doute que les valeurs extrêmes sont d'autant liées à des symboliques extrêmes. Qu'elles n'ont pas les nuances d'une couleur pour en travestir l'intention initiale. Le blanc fige le propos principalement sur deux interprétations qui se contredisent tout en se complétant. Les fleurs blanches surtout, sont à la fois pressenties comme un luxe fragile, un moment de grâce éphémère, une forme de pureté... mais tout autant pour un deuil, une effervescence du vivant pour un lit mortuaire d'enfant, ou de très jeunes personnes... le pire en quelque sorte.

Vincent Cordebard avec cette série des Noces d'Opale, de par sa présence de regardeur à la recherche d'une qualité formelle, se tenant comme glissé à l'intérieur de la circonstance, grâce à une distance dans la construction de la série... un témoin en quelque sorte... qui retirerait 9 clichés au développement de son film, comme neuf clichés inopportuns, où la saisie du réel ne nourrirait pas la synthèse.

Mais en réalité ces images auraient été consommées de 1965 à 1986... Ce qui laisse supposer que l'homogénéité de la série ne provient pas d'un moment de scrutation unique, mais serait à envisager comme des relectures d'images dont l'intentionnalité se précise avec le temps. Le blanc n'est donc pas seulement conjoncturel, il détermine un goût spécifique de Cordebard et une récurrence quant aux sujets de ses images. D'autre part, les formats horizontaux et verticaux sont mélangés à six pour neuf, et l'on peut constater que les plans verticaux appréhendent, disons plutôt... une partie centrale dans l'espace visuel d'une personne debout. Alors que les formats horizontaux affectent un regard vers le bas, en contre-plongée, et que jamais un troisième espace vers le haut ne soit pris en compte. Cela devient évident grâce à l'image clé de la série. Une petite fille en robe blanche, avec ses petites mains gantées, photographiée à l'instar de la corbeille de roses en rotin blanc. Leur taille respective se trouve au centre de l'image, laissant le haut du bouquet et le visage de l'enfant dans un hors champ, éclipsant l'identité.

Mais l'enfant est maintenue par deux mains adultes qui la protègent et la stabilise devant l'objectif du photographe. Autour d'elle, les éléments floraux, les mains jointes de deux adultes, les nœuds, les palmes, surgissent de l'ombre et demeurent sans affect. Une étrange mélancolie, comme juste avant un désenchantement ou, juste après une euphorie... comme si le souvenir des événements heureux pouvait se confondre, grâce à leurs illusions intrinsèques, à un beau film dont il ne nous resterait que les images les plus tristes. Là, tout se passe comme n'ayant pas été vu, dans l'intervalle sombre entre les objets et dans l'absence pourtant solide des personnages.

Mais voilà que ces deux premières versions lancées à vue, en vis à vis de la série s'avèrent aussi hypothétiques l'une que l'autre.

De prime abord Vincent Cordebard travaillait à la fabrication d'images à l'aide d'un appareil photographique, jusqu'à ce que son sens de l'exploration l'amène à s'emparer de la collecte de négatifs d'un photographe, registre des mariages. Faite à la chambre, cette mémoire inaliénable, propriété du photographe de quartier, Cordebard l'a minutieusement parcourue, prélevant de petits fragments de ces beaux et grands ektachromes cérémonieux. Il en dissèque les fragments qui constituent les Noces d'Opale. Ce travail de décision mené à coup de ciseaux passe par une pratique de laboratoire difficile quant au tirage de ces images. De ce fait la série restera une pièce unique. On sent à travers ses propos que le fait d'engager des difficultés techniques rend l'image quasi improbable et non reproductible. De même les négatifs de ces images convenues et mémorales qui ont été comme pillés seront irrémédiablement blessés. Utilisant l'étroitesse de ces formats abruptement coupés aux ciseaux, la pratique photographique devient vite secondaire pour engendrer

un langage crépusculaire et luminescent. Un peu comme de recueillir une luciole dans un paysage de nuit d'été..

Marie France Uzac dans Encens N°15, 2005

À propos des « Noces d'opale »

Les premiers sujets indigènes prisés des anthropologues se rebellaient, ne voulant pas donner leur image, et depuis cela, nous ne cesserons de tergiverser sur ce que l'image sera.

Celle que nous défendrons, celle que nous sublimerons, celle que nous chercherons à cacher, détruire, occulter. Là, en résumé, cet enfant dépourvu de recours, qui est devant nous telle une question posée à notre entendement, sans le visage qui aurait ajouté aux codes de la construction celui de l'époque et de ses

critères. Datée, la petite frimousse nous aurait regardés les yeux grands ouverts, et nous aurions pu échapper à l'incongruité d'un sourire contraint par le photographe, ou un mutisme trouble, une fierté démesurée, une ingénuité naturelle, un reproche contraint ou l'esquisse d'une grimace clownesque. Elle nous aurait regardés... cette image. Dans son visage, peut-être, se serait glissé un jugement lointain, une désapprobation enfantine, ou une connivence timide. Nous aurions la possible réponse de son regard. Mais nous sommes seuls.

Nous la regardons tel un être chosifié, au même titre que la corbeille de roses blanches, mais malgré tout, c'est par elle que passe notre intercession.

On pourrait dire qu'elle est traitée comme le bouquet de roses, mais on ne peut affirmer que le bouquet de roses équivaut une petite fille. Même si les limites du cadre raccourcissent le haut du bouquet au profit de la corbeille dans sa totalité, l'enfant paraît entier, finalement. Entière car contenue, tandis que les fleurs solidaires du hors champ étaient déjà, depuis le début, des fleurs coupées.

L'enfant semble méthodiquement assujettie à la représentation, comme si le souvenir que l'on devait garder de ce moment ne tenait qu'à l'élaboration d'une image. La perfection du beau sujet, image nuptiale et reliquaire où chaque participant contribuera à l'apprêt, comme ensuqué à l'amidon par définition. Image d'une symbiose événementielle, incontournable, sorte de consentement à un processus tutélaire. L'enfant n'est pas censé comprendre ces enjeux grandioses. On se doit d'en obtenir son agencement. De le faire sage, blanc ou rose, bleu pâle ou dentelle, verni et coiffé. On souhaite qu'il se tienne droit, sourie, quitte sa bouderie, et affiche, comme il se doit, un lien dignitaire avec les membres de sa famille, policé comme une évidence qu'il suffirait d'enregistrer. M.F. U.

Philippe Agostini pour » commerces » :

Exposition « Prises de tête », espace Pereisc, Toulon. 2002

Appelt, Ascolini, Aziz et Cucher, Bonfert, Clergue, Cools, Cordebard, Damez, Foucault, Fouladi, Fourneaux, Garde, Gioli, Giraud, Gladys, Guillo, Ibanez, Kertesz, Malberti, Parr, Plossu, Ramade, Roche, Theret, Tosani,

" Tantôt soulignant, tantôt oblitérant, rayant ou raturant. Ecrivain sur.

La place du corps occupe une place centrale dans le travail de Vincent Cordebard. Mais pas n'importe quelle image du corps! Des corps cousus, fendus, tordus, ouverts, blessés, meurtris, marqués... Des corps qui souvent portent les traces d'une souffrance vue ou vécue, les marques d'une histoire violente : on peut même écrire histoire avec un grand H !

Si les premières approches photographiques constituaient une forme d'inventaire, non des choses, des lieux, ou des êtres (fictifs et réels), mais des points de vue rapportés sur ceux-ci, il semble que, depuis, ses travaux, s'appuyant souvent sur des reprises de clichés anciens, agissent davantage comme une sorte de catharsis de la nature événementielle de l'image. Autrement dit, ce qui dans ces images nous trouble, nous remue ou nous bouleverse, n'est pas tant lié à la nature des thèmes présents ou à leur origine : victimes, gueules cassées, déportés des camps de concentration, portraits de famille, noces et enfants..., qu'au retour graphique pratiqué sur ce support, en des gestes patients ou emportés, systématiques ou impulsifs.

Gestes de suture par le trait de la plume, d'enveloppement par la tache d'un lavis, de recouvrements partiels par de la peinture (comme on applique un baume sur une plaie ?), de nœud, de liens, d'attelles, de liant, de re-pigmentation par des mots, des signes, des aplats vifs... C'est par cette application, d'encre ou de peinture, cette réécriture de lignes, de mots, de textes (empruntés à H. Michaux, S. Beckett...) venant entamer (attaquer) la surface du tirage photographique que la nature de l'image primitive (triviale ou grave) change de statut et que le glissement du sens s'opère.

Tantôt soulignant, tantôt oblitérant, revenant dessus, couvrant et découvrant. Conversant.

Ces images déprisées, dépréciées, intolérables, insupportables (à l'idée plus qu'au regard d'ailleurs) peuvent enfin renaître et exister, nous en déplaît, non pour ce qu'elles étaient mais pour ce qu'elles sont devenues. Car ces images existaient déjà, elles étaient, avant même d'avoir été retrouvées puis revisitées, la conséquence du geste d'un autre, opérateur amateur ou professionnel, conscient ou non du sujet de sa photographie. Ainsi tout se joue dans l'interférence de deux gestes (voire plus) et sur le glissement deux plans. Dessous (plutôt que derrière), l'image photographique initiale, devenue support. Dessus le geste de recouvrement, d'occultation, de réparation, de conversation.

Mais ici encore, il faut insister sur le fait que ce n'est pas l'événement que nous donne à voir l'image primitive qui est pris en charge, mais la charge contenue dans cette image de l'événement et, plus exactement, la relation implicite et complexe que tout individu peut entretenir entre le sujet de ces images, notre histoire et le geste de reprise - "reprises" comme on le fait avec un tissu déchiré -. Car si chez lui l'image est le moteur du geste, elle n'est jamais un prétexte. Choisies sans doute pour le paradoxe qu'elles contiennent entre leurs valeurs esthétiques (cadrage, valeurs de gris, composition...) et leurs fonctions signifiantes (le sujet, le contexte, l'historicité...) ces photographies en noir et blanc (jamais en couleur) deviennent, à la fois objet d'un questionnement, lieu d'exploration, territoire à revisiter.

Tantôt soulignant, tantôt oblitérant, revenant dessus, couvrant et découvrant, toujours répétant l'image.

Dans certaines séries, " Topographie du Paradis, Conversation faites à un enfant mort, Commerces... " On peut remarquer que le travail de reprise ne s'exerce que sur un ensemble réduit d'images initiales, voire une seule. Ce principe de répétition du tirage, sur lequel Vincent Cordebard fera retour, est plus qu'un indice. S'inscrivant d'emblée dans une multiplication de l'image primitive, il présente sans doute que la réparation (si il s'agit bien de cela) ne se fera pas sans peine : résurgences, ressouvenances, relances, retours, recommencements.

Il prévient aussi que ce n'est pas l'image en tant qu'icône qu'il conviendra de considérer, mais la série comme mise en profondeur du sujet, par couches superposées, par assauts successifs, produisant en cela une sensation de vertige.

Tantôt soulignant, tantôt oblitérant, revenant dessus, y revenant sans cesse, toujours répétant l'image. Reprenant, reprisant presque. Ressuscitant.

Il m'apparaît donc que le caractère violent qui pèse sur chacune de ces images n'est pas une cruauté exercée vis à vis du sujet présent sur le tirage photographique, mais l'expression brutale et lucide d'un scandale manifeste qui préexiste dans l'image. Creusant, fouillant de la pointe de la plume la cavité d'un œil, couvrant d'une écriture parfois illisible le visage ou le corps défunt d'un être aujourd'hui anonyme, Vincent Cordebard travaille au corps de l'image, extirpant, dé-fouissant, - comme on cherche une dépouille dans les décombres, la tirant vers le haut, la ramenant à la surface - ravivant non le sujet de l'image, mais la question latente que pose l'existence même de toutes ces images. Ce travail d'exorcisme, sans doute douloureux, pourtant réitéré, n'est surtout pas une dénonciation des actes funestes de l'humanité, ni de l'impuissance de l'homme face à la gravité de la mort mais plutôt d'un engagement personnel, intime de l'artiste par rapport à son histoire d'homme.

Tantôt soulignant, tantôt oblitérant, revenant dessus, y revenant sans cesse, toujours répétant l'image. Ecrivant sur. Conversant, Commerçant.

Certains font impunément négoce de la chair, de la mort, de l'image de corps mortifiés. Certains s'en délectent, en jouissent même. Ainsi pourrait-on penser en devant le cadavre de cette femme nue traînée au sol, face contre terre, avant d'être balancée à la fosse, qu'il s'agit là de pure nécrophilie. Ou encore découvrant sous ces lignes d'écriture le visage tuméfié d'un homme qu'il s'agit là d'irrespect, si non de blasphème, surtout accompagné du titre : " Commerce(s) ". Une dizaine d'image (à ce jour) d'un visage, yeux clos, bouche légèrement ouverte et d'où semble s'échapper une bouffée de fumée sombre. Dix fois le même visage, dix images différentes de ce visage. Dix fois recouvert de cette écriture penchée, serrée, minuscule, occupant, sans espace, interligne ni ponctuation apparente la totalité du support.

Dans l'image que j'ai sous les yeux, le texte n'est pas lisible : seuls quelques mots s'en détachent, et encore, ce n'est qu'au prix d'un effort extrême, le nez collé à quelques centimètres de l'image, en " s'arrachant les yeux " pour tenter de pénétrer cette trame graphique, que l'on parvient à les extraire. En vain, les quelques mots glanés sont trop éloignés les uns des autres pour que les phrases prennent corps, que ce texte révèle son origine et son sens. L'illisibilité du texte clôt la volonté de comprendre par les mots, mais dans le geste de recul (lié à l'impuissance de lire et de revoir l'ensemble) un malaise se produit, pour voir le lisible nous avons approché, (à le toucher), ce visage nécrosé. Nous avons embrassé la mort. Pire nous avons cédé à l'élan du lisible en oubliant le visible, et la réalité de l'atrocité dont ce visage porte les marques. Cette tache sombre qui occupe le blanc de la joue n'est certes pas de la fumée mais plutôt les marques de lésions d'un éclat d'obus, une plaie, une déchirure, une béance. L'écriture pourrait donc agir à la fois comme une couture (opération, réparation), et comme un écran, intimant au regard, dès que l'on en a pris conscience, une distance de respect.

Dix fois, ici, Vincent Cordebard s'est penché pour converser avec ce visage, entretenir une relation avec cette blessure béante, commercer avec cet inconnu.

Dans une série récente, où le support photographique n'est plus présent (Suites pariétales), le travail du dessin remplit pourtant à mes yeux la même fonction : celle d'une résurgence de thèmes et d'images qui, sédimentées dans la mémoire de l'artiste, affleurent et s'élaborent au fur et à mesure que la ligne les fait paraître. Les motifs représentés se chevauchent, se superposent souvent en un entrelacs de lignes et de signes qui tissent la présence de figures lointaines et proches, comme cela se produit devant des représentations rupestres, d'où le titre sans doute, mais pas seulement... Mises au jour aurait pu être un sous-titre possible de cette série de dessins à l'encre de chine, rehaussée de gouache ocre ou blanche. Mises au jour, excavées.

La Croix pour « l'hypothèse de la guerre », rencontres photographiques Arles

« Celui qui s'aventurera au fin fond de la Médiathèque, découvrira, dans un petit espace, les photographies de Vincent Cordebard. Il n'en reviendra pas. Ces images le poursuivront. Et après cette vision, une grande partie des autres expositions ne lui apparaîtront que bavardage. Il aura vu le silence. Car quand le cri est trop strident le silence explose.

Il y a quelques années le conservateur du musée de Bar le Duc, donne à Vincent Cordebard une série de plaques de verre. Elles datent de la fin de la première guerre mondiale et représentent des gueules cassés, des hommes encore vivants, sur leur lit. Le but était d'édifier les foules, notamment les enfants des écoles: quelle saloperie la guerre, plus jamais ça ! Vincent Cordebard travaille "sur la mort, sur l'agonie, mon agonie". Telle est son hypothèse de travail.

Plusieurs mois Vincent Cordebard va vivre avec ces photos, les regarder, puis les photographier, se les approprier, en les tenant à bout de bras - à un bras de la mort. Deuxième phase: Vincent Cordebard écrit à l'encre de Chine, sur les tirages. Il recopie les textes comme les photos: moine copiste. A force l'écriture n'est plus qu'un rythme, une forme. Quelquefois il intervient sur le négatif. Il écrit efface, lacère, biffe, et l'image palimpseste toujours ressort davantage, dans sa cruauté.

Entre la photo et le regard, il y a "un cône d'ombre".

Dans la répétition humble à laquelle il s'assujettit comme à une ascèse, c'est pourtant l'irruption de quelque secret qui est guetté. Tel est l'acte de voir: aller "jusqu'au bout de l'image". Il y mêle des autoportraits. "Ce qui m'intéresse c'est la matière des images", dont il explore l'épaisseur, dont il feuillette les tirages comme des couches sédimentaires.

Son écriture, rites et rythmes, s'apparente au tatouage, au sacré. Photos ou icônes? "Je suis plus près de Fra Angelico que de Weston".

Dans un travail récent il écrit/rature sur les photographies d'une petite fille trouvées chez un brocanteur, Alice aux yeux crevés. Miroirs crevés. Quelle traversée? Insupportable violence de l'absence. "Je m'en remets à ce que je vois. Je suis aveugle", écrit-il dans l'un des rares textes publiés dont il est l'auteur (texte du catalogue de l'exposition de Beatrix Von Conta: "Reconnaisances").

Dans cette époque où l'on fait du bruit en frappant le vide pour se sentir exister, Vincent Cordebard est de la race des solitaires. Oui, il s'efface, nuit obscure de l'être, pour se rapprocher du mystère. Il s'en remet à lui. »

Christian Gattinoni dans – « Les 5 sens » - Editions ACTES SUD -1991

« En multipliant les lectures de surfaces de ces impacts, nous réinstaurons une histoire du corps renouvelée dans son lexique comme dans ses récits parascientifiques, une autre épistémologie qui renvoie à ce que Vincent Cordebard évoque comme le "pas nommable" de tout corps vécu de l'intérieur.

Photographiquement parlant nous achoppons tous à cette surface ; pour la rendre plus sensuelle, l'écriture inscrit les couleurs d'un toucher différent. La surface accepte ce toucher blanc, ce mariage blanc du toucher et de l'audition, elle se fait ciel de lit, comme un ultime horizon où un corps vient s'allonger avant de se dépouiller de ses clichés. Le regard malheureusement se fait toujours appeler télévision, alors qu'il existe les îles des doigts, la lune du goût saisie sur les lèvres, des lumières chaudes derrière les écrans, l'image photographique ne sait pas tenir les objets dans ses bords. Le Corps encore s'écroule vers l'intérieur, perclus sur ses images, et cette chute révèle les circulations sous-cutanées, des échanges langagiers d'un niveau de sensation à un autre. Soulevant ces pellicules de corps-images nous mettons à jour cette peau révélée de l'inconscient, par-delà le double enfermement et la double exposition intime, où se dit une expérience plurielle du monde et de soi, dans le paysage mental d'une génération marquée par la mort, comme par la mort de ses images.

La posture de Vincent Cordebard est celle du photographe tenant à main tendue l'appareil simultanément dirige vers son visage ou vers les plaques sensibles des gueules cassées de la guerre de 1914.

Entre l'autisme et l'aphasie, ces images se révèlent aussi intraversables que les paysages du champ de bataille resté en l'état, en face d'elles, à proprement parlé, le souffle manque. Reprendre la posture d'un souffle possible c'est s'initier à ce voir à la main.

Les figures qui nous dévisagent dans ce face à face sont celles décollées de la chair à canon à bouche de mort. Le photographe semble repousser de tout son corps, aussi bien que de son écriture sur l'image, les insupportables odeurs de l'histoire.

Au respect strict du cadrage au plus près du visage répond le geste ferme et répété jusqu'à la tétanie, il proclame une survivance.

Marie-Domitille Porcheron vient, en historienne d'art, se mettre à l'écoute des rumeurs de ce chant général d'un à vif de la douleur à l'œuvre.

Marie-Domitille Porcheron Les Hypothèses de la guerre sont ces quarante-sept images réunies auxquelles je n'ai pas pu m'accoutumer. Je ne le pourrai jamais. Ces images sont pourtant très belles. Elles peuvent faire penser à des représentations anatomiques. Mais ce n'est pas de l'anatomie : ces hommes ont été découpés pour faits de guerre.

A voir ces images, l'Argonne, tout à coup, a réapparu : les champignons cherchés à l'odeur, au nez, cette région où l'on trouve encore du matériel de guerre et des morceaux de soldats, ces cadavres qui font partie de la terre, qui en sont devenus l'humus.

Tout travail artistique met le corps en jeu : celui de l'artiste, le corps de la figure, celui du spectateur. Le travail artistique n'est pas seulement un travail de surface. Le geste/regard écarte les peaux, creuse les épidermes, se noie dans le corps.

Leonard de Vinci l'avait écrit dans ses Carnets : "Ce plan que j'ai dressé du corps humain te sera exposé exactement comme si tu avais devant toi l'homme véritable. La raison en est que si tu désires connaître à fond les parties d'un sujet disséqué, tu dois déplacer soit son corps, soit ton œil de façon à

l'examiner sous différents aspects, d'en haut, d'en bas, de côté, en le retournant et en étudiant l'origine de chaque membre." Il écrit aussi qu'il est nécessaire de se livrer à plusieurs dissections pour connaître - représenter- le corps. Il dit aussi qu'il a disséqué plus de trente cadavres d'hommes et de femmes ; il dit que c'est effroyable à voir que "tu en seras peut-être empêché par une répugnance de l'estomac ou, si cela ne t'en détourne pas, peut-être auras-tu la crainte de passer les heures nocturnes en compagnie de cadavres tailladés et lacérés"... Ces nuits où l'on dissèque dans la grande peur et l'odeur des morts. Tout cela met en jeu, en image, le corps. Même travaillé en corps photographique, il est question d'intérieur, d'ouverture : ouvrir ? Oui, ouvrir. J'ai pensé que vous vous attaquiez à des images déjà attaquées. Les paysages sont attaqués par l'écriture et ces visages réentamés deviennent à leur tour des paysages.

Christian Gattinoni L'oubli est incurable tant que l'image ne l'a pas localisé sur une peau, les seules solutions provisoires sont des équivalences à trouver entre différents codes, passages d'art qui fomentent émeutes pour que soit écrite l'authenticité des sensations. Il faut garder l'empreinte mémoriale de ces morts, des blessés, les doigts lovés dans un toucher sous-cutané. Pris dans le mouvement d'une création le corps retrouve une confiance absolue que lui avait fait perdre la seule sentinelle des yeux. Ils vivent dans l'abandon de ne plus avoir le temps, sinon celui d'enregistrer petitement des stimuli.

Te souviens-tu de nos errances aux limites du corps, là où la photographie vient citer l'absence du nom propre, ou sa version innommable, fredonnée dans une musique de clichés que la photographie des cinq sens refuse, comme cynisme de ce corps social toujours en avance sur sa mort désarmée? Gibier de peau, sans code ni matricule, avec des doigts désaffectés et rien d'autre que la paresse des sens à mettre ce temps individu du corps au diapason de ses images, même les plus scandaleusement en intimité avec la souffrance ou la mort. Les sensations se chevauchent dans cette boîte qu'est le crâne, sans regret de la solitude sensitive, dans le déroulé page à page des leçons mimétiques des ténèbres de l'espace intérieur, où se consomme la mémoire d'une rencontre toujours à revivre. »

Christian Gattinoni dans Art-Press, N° spécial Photographie - 1990

" Unique, l'image photographique ne connaît la dimension du hors-champ. D'où le recours à la série, à la séquence qui peut lui en susciter un dans le partage d'un espace imaginaire proche du montage Cinéma. Par contre, l'espace du hors-temps se manifeste avec virulence, y compris dans l'image singulière. Ce hors-temps nous renvoie à conception générale de la mémoire, de sa formation biologique à ses effets

Pathologiques. Une première explication se situerait dans le lapsus temporel de la prise de vue. Cet instant qui ne peut être décisif que dans l'absence de maîtrise du temps, moment de cécité du photographe: c'est avant qu'il ne voie et longtemps après aussi. Ce moment blanc de la prise, par sa vacuité, n'inscrit

aucun engramme conscient, l'inconscient machinique se souviendra pour nous. A l'extrême, cet instant est celui de la non-mémoire absolue. « On photographie les choses pour se les chasser de l'esprit », confiait Kafka à Gustav Janouch. Cette amnésie, les spécialistes l'envisagent comme un "déficit mnésique focalisé"

Sans cesse nous nous trouvons ramenés à ce territoire limite. Il subsiste un doute quant à la zone de contamination du présent de cette surface argentique par l'appropriation mnésique. Le poids de passé

fait meurtre facile, plan de découpe de la surface, mise à mort de la mort et mise à niveau de cette surface de mort. Le glacis de la surface fait miroir au temps du souvenir; par la virulence de la souvenance les couches internes sont attaquées, Le désordre de surface n'est rien à la démesure des strates qu'il recouvre en un terrain miné. Ici Vincent Cordebard a avancé «L'hypothèse de la guerre» (4). En procédant par approximations systématiques, la photographie se confirme comme fabrique de représentations d'oubli, à dimension. D'où retour à cette «Hypothèse», avancée par un créateur, lui aussi né dans les années cinquante, qui n'a comme beaucoup d'Européens de cette génération, qu'une connaissance culturelle de la guerre et pour tout dire iconique.

Vincent Cordebard effectue un «travail de regard à la main» sur des plaques de verre stéréoscopiques retrouvées à Bar-le-Duc et documentant les péripéties de la guerre de 14/1,3 et de l'immédiat après-guerre. Il découvre ainsi les portraits violents des gueules cassées. Il pousse la photographie dans ses extrêmes limites de résistance, travaillant sans négatif sur des images uniques. Il reprend pied dans une friche au bord d'une décharge publique, et de ce paysage miniature de son quotidien, il en fait le théâtre d'une guerre des corps. Le corps de l'image lui-même se trouve attaqué dans son intégrité. Quant au corps de l'auteur, il existe par la double présence de ses autoportraits et par l'expérience d'une écriture anonyme. La tétanisation de la main, le désapprentissage de l'écriture par l'œuvre renvoient à des expériences psychiques entre l'autisme et l'aphasie, une amnésie à la fois organique et affective. La superposition d'autoportraits, de portraits devenus icônes dans le présent de celui qui regarde et de paysages, dont l'auteur tente de s'approprier" stock latent d'informations anciennes, est rendu possible par un transfert localisé de mémoire.

Ce transfert est rendu actif dès lors que la photographie vient modifier les instances de nomination. Dans le domaine littéraire, c'est aussi le projet du Grand incendie de Londres de Jacques Roubaud: «Retourner à la source double de la mémoire, implicite, finissante, et en allée. » Ce qui nous ramène chez le photographe de «l'hypothèse » à l'évidence de la mort d'un côté et à l'épaisseur du temps de l'autre. Du même créateur, les titres et les démarches de deux autres séries nous permettent d'approcher mieux encore de nos microprocessus. Avec le Frac Poitou-Charentes, il est intervenu dans la maison d'une collectionneuse d'objets pieux qui venait de décéder. Ce musée d'une folie à l'agonie s'intitulait sous réserve d'inventaire ; il travaille actuellement à une autre série réalisée à partir de l'ensemble des négatifs du père d'une de ses amies. Ces « Attentats à la pudeur», il avoue que c'est l'histoire d'une petite fille, l'histoire d'un désir, l'histoire d'un corps innommable, le sien». Dans cette double histoire, il nous ramène avec Roubaud au seuil de la chambre parentale: « J'avais condensé, résumé, classé, thésaurisé ce que j'avais pu retrouver de la mémoire familiale et tout aujourd'hui se trouve dans cette chambre: (...) Il y a bien des manques: les censures de la mort, » Pour continuer de nommer par-delà ces censures, il faut s'attacher à définir cette chambre au plus vrai."

