

UNIVERSITE PARIS I PANTHEON SORBONNE

DEA D'HISTOIRE DE L'ART

JUIN 2000

**LE MOUVEMENT DES FORMES DANS LA
PEINTURE DE VINCENT CORPET**

Tome 1

Présenté par Amélie Pironneau sous la direction de Monsieur le
Professeur Philippe Dagen

LE MOUVEMENT DES FORMES DANS LA PEINTURE DE VINCENT CORPET

SOMMAIRE

| | |
|-------------------|---|
| Avant-propos..... | 1 |
| Introduction..... | 3 |

Première partie

LA RECHERCHE FORMELLE

| | |
|----------------------------------|----|
| Le contact entre les formes..... | 7 |
| Le primat de la forme..... | 15 |
| L'ouverture des formes..... | 21 |

Deuxième partie

LA LOGIQUE DE LA CONTINUITÉ

| | |
|---|----|
| La mise en mouvement des formes..... | 32 |
| La liaison entre les formes: Les Analogies..... | 39 |
| Les formes dans les formes:les Diptyques et les Enfantillages.. | 53 |
| Conclusion..... | 65 |
| Bibliographie | 69 |

AVANT-PROPOS

J'ai choisi de consacrer ce mémoire à l'œuvre de Vincent Corpet parce qu'elle me paraît être exemplaire de la démarche créatrice des artistes des dix dernières années, notamment parce qu'elle traduit la volonté d'inscrire la modernité en son sein pour la perpétuer et, ce faisant, perpétuer la peinture. Assurer sa continuité, c'est créer des formes nouvelles, donc s'appuyer sur la capacité de renouvellement dans les pratiques artistiques, que la modernité a démontrée.

Il m'a paru souhaitable d'aborder l'œuvre de Vincent Corpet dans son unité, laquelle me paraît toute entière tournée vers l'idée de mouvement, comme négation de la fixité des formes, du sens et du temps.

La rareté des textes concernant l'œuvre, en dehors de ceux des catalogues d'exposition, m'a obligé à me placer devant elle, avec mon seul regard pour analyse. L'approche théorique à laquelle l'enseignement de l'histoire de l'art m'a initiée, fut, dans un premier temps, laissée de côté. Vincent Corpet, en voyant mon désarroi, au début de mon étude, m'a donné ce précieux conseil : "Regarde!". J'espère que mon regard a su éclairer l'œuvre dont il m'apparaît, aujourd'hui, que le dessein consiste précisément à nous faire retrouver toute la dimension. Il me faut préciser que la référence à Paul Valéry, pour aborder le centre de l'œuvre, les Analogies, résulte de mes entretiens avec Vincent Corpet, au cours de l'un desquels il m'a confié avoir trouvé, dans la lecture des *Cahiers*, l'expression de sa démarche picturale. Les ayant lus

depuis, j'ai pu constater que l'analogie constitue le fondement de la pensée créatrice de Paul Valéry, poète. Poésie...Peinture...Il fut un temps où elles étaient liées.

Je saisis l'occasion qui m'est ici offerte pour remercier Vincent Corpet de m'avoir accordé ces entretiens dont je garde le souvenir de la chaleur et de la simplicité, dans l'atmosphère intense de son atelier qui fut, pour moi, la première véritable rencontre avec la création artistique, en son lieu même.

Qu'il me soit permis d'exprimer ma gratitude à Monsieur le Professeur Philippe Dagen dont l'enseignement diffère de celui, très théorique, que j'ai évoqué. Il a, tout au long de son séminaire, privilégié l'intervention des artistes ce qui a permis aux étudiants de mesurer la pluralité des démarches artistiques, leur singularité et par là même la richesse de la création contemporaine.

J'adresse également mes remerciements à Monsieur Michel Poivert qui m'a permis dans le cadre de son séminaire d'interroger Vincent Corpet au sujet de son exposition de photographie, dans laquelle il pose, d'une manière critique, le problème des relations de l'artiste contemporain avec les institutions culturelles, autre manière de maintenir vivant l'esprit de la modernité, en soulevant les questions du rôle et de la place de l'artiste.

LE MOUVEMENT DES FORMES DANS LA PEINTURE DE VINCENT CORPET

"Je me suis d'emblée inscrit contre une idée : que j'étais un peintre qui travaillait après la mort de la peinture. Je ne crois pas à cette mort et je n'ai pas voulu me placer dans cette problématique, pas plus que je me sens post-moderne et contraint au néo"¹ déclare régulièrement Vincent Corpet. Mort de la peinture, annoncée pourtant dès le début du siècle par Malévitch pour lequel "elle a depuis longtemps fait son temps", par Marcel Duchamp qui dénonce "la séduction rétinienne" du tableau et lui préfère le ready-made, par les artistes conceptuels des années 60 qui, retenant la leçon de ce dernier, privilégient le processus mental de la création artistique au détriment de sa réalisation matérielle.

Ces vagues iconoclastes, semble penser Vincent Corpet, se sont déjà produites au cours de l'histoire. Mais la peinture resurgit toujours, peut-être plus forte à chaque fois et le peintre plus déterminé.

Avec Vincent Corpet, "la peinture donne de la voix"² comme la *Chanteuse au gant* de Degas que Jacques Henric prend pour emblème pour traduire son désir et sa confiance de la voir perdurer.

¹ Vincent Corpet, in *Connaissance des Arts*, "Vincent Corpet: L'encyclopédiste du regard", numéro 532, Octobre 1996, Interview par Bruno Foucart.

² Henric, J., *La Peinture et le Mal*, Paris, Exils Editeur, 2000, p. 17 (Une première version de cet essai a été publiée en 1983 par les éditions Grasset)

"Elle parle aux vivants"³, sans mots, dans le silence des images, mais avec la force de celles-ci. Son histoire n'est pas finie. Elle est, certes, un combat et Vincent Corpet le "combattant pour ce combat là"⁴.

Trois mille tableaux en un peu plus de quinze années comme pour en assurer la survie définitive, comme s'il fallait faire une provision de visible, de tout le visible, une provision d'images peintes avant le retour d'une nouvelle menace. Persévérance, urgence, méthode, concentration solitaire sont nécessaires à l'artiste pour reprendre en charge la peinture malgré les interdits qui pourraient peser sur elle.

Renouer avec la peinture, c'est pour Vincent Corpet, renouer avec la figuration, renouer avec la recherche formelle, renouer avec les genres, notamment avec la forme la plus caduque de la peinture, le portrait. C'est aussi, violenter la familiarité de nos regards, nous amuser et nous effrayer à la fois, disloquer les formes figées pour créer des "formes neuves", nous révéler l'inconnu en bouleversant l'ordre du connu, nous donner à voir un monde d'un ordre intime, agencé au gré de son esprit. Ce souci de la forme aboutit à un art strictement pictural qui prend le pas sur l'intérêt du sujet mais qui passe essentiellement par la valorisation de l'acte de peinture. La réalisation de l'œuvre, la méthode exigeante dont elle est issue, élaborée par lui, est indissociable de l'œuvre elle-même. La forme créée est l'aboutissement du processus pictural et la peinture ne se réfère qu'à elle-même, au procès qui l'a produite, au geste qui l'a engendrée. Cette méthode qui conduit à une vision nouvelle des formes voit le jour en 1989 : ce sont les Analogies, véritable mise en acte de la peinture et de la pensée où un objet initial se déplace dans une autre forme qui, à son tour, en suscite une nouvelle jusqu'à former une forme

³ id, p. 17

⁴ Henric, J., *La Peinture et le Mal*, Paris, Exils Editeurs, 2000, p.246.

inédite. Acte poétique en ce sens qu'il réduit ce qui vient du dehors pour recomposer, recréer un monde d'une autre essence que le monde extérieur, un monde sans limites qui récuse celui "où la logique réduit chaque chose à l'ordonnance"⁵. Vincent Corpet évoque souvent le réalisme bien que le réel qu'il figure dans les Analogies dépasse la vraisemblance. Il s'agit plutôt, pour lui, de créer une "réalité neuve", avec des "formes neuves", et de montrer que le réalisme n'est rien sans cette part créative qui l'instaure.

L'élaboration de cette "méthode" qui assure à Vincent Corpet la liberté créatrice qui lui permet de peindre "sans référence"⁶ passe par une phase de recherche formelle où il fait jouer les éléments constitutifs de la peinture -le format, la surface, le fond, la couleur - où il expérimente le passage d'une forme à une autre, passage en forme d'échange -de l'objet au sujet entre les natures mortes de 1986 et les tableaux à "sujets religieux" de 1987- qui constitue l'essentiel de sa démarche picturale. Celle-ci se fonde en effet sur l'idée de mouvement des formes.

"Bonne la forme comme mouvement, comme faire, bonne la forme en action. Mauvaise la forme comme inertie close, comme arrêt terminal. Mauvaise la forme dont on s'acquiesce comme d'un devoir accompli"⁷. Vincent Corpet porte jusqu'à l'absolu cette conception de la forme exprimée par Paul Klee. C'est un mouvement constant qui emporte les formes et toute la peinture dans l'œuvre de Vincent Corpet.

⁵ Bataille, G., *William Blake, Oeuvres Complètes*, Tome IX, Paris, Gallimard, 1979, p.654 (La première version est parue chez Skira en 1948).

⁶ Vincent Corpet, in *Connaissance des Arts*, "Vincent Corpet, L'encyclopédiste du regard", numéro 532, Octobre 1996, Interview par Bruno Foucart.

⁷ Klee, P., *Théorie de l'art moderne*, Paris, Edition Denoel, 1985, p. 60 (Cet ouvrage a initialement paru dans *Das bildnerische Denken, Schriften zur Form -und Gestaltungslehre*, textes réunis et édités par Jurg Spiller, Baie, 1956).

Après avoir évoqué cette phase expérimentale qui conduit aux "Analogies", nous examinerons ce qui constitue la force et l'originalité de ce processus créatif qui fait de l'espace pictural un lieu capable d'engendrer, de générer, de donner vie à des formes, espace où a lieu, où se donne donc à voir, le geste même de la création. Dans les tondi qui limitent cet espace, se donne à voir l'éclosion d'un monde, rendu à "l'énergie originelle"⁸, un monde toujours en mutation.

⁸ Bataille, G., *La Littérature et le Mal*, Oeuvres complètes, Tome IX, Paris, Gallimard, 1979. (La première version est parue en 1957 chez Skira)

I LA RECHERCHE FORMELLE

LE CONTACT ENTRE LES FORMES

De 1986 à 1989, Vincent Corpet soumet volontairement son œuvre à une dynamique créative : "J'ai fait une série de natures mortes : cent à raison de cinq par jour pendant vingt jours. A partir de ces cents cartons, j'ai fait quatre cents dessins et il en est sorti des sujets religieux"⁹. Expérimenter toutes les formes, tous les sujets, faire le choix d'une voie empirique, celle de l'expérience en jouant sur les éléments constitutifs de la peinture, constituent le fondement de cette dynamique.

La nature morte, parce qu'elle est l'observation de l'inanimé, de l'humble présence des choses, a toujours représenté pour les peintres, un champ d'expérimentation et de recherche. L'exemple de Cézanne qui a répété le motif de la pomme un nombre de fois assez important, est significatif de la tendance formaliste de la modernité à la fin du XIXème siècle qui a pour but de permettre à la peinture de se réfléchir comme pratique autonome, et de dépasser la représentation traditionnelle par une vision géométrisante de l'objet.

⁹ Vincent Corpet, in *Connaissance des Arts*, "Vincent Corpet, L'encyclopediste du regard", numéro 532, Octobre 1996, Interview par Bruno Foucart.

Vincent Corpet évoque souvent la modernité qui, de Manet à Picasso, de Matisse à Pollock, pousse toujours plus loin l'expérience esthétique, pour parvenir à la "nouveau", au renouvellement des formes. La "nouveau" moderne fondamentale concerne la surface. La peinture moderne refuse l'illusionnisme de la profondeur, le tableau n'est plus une fenêtre transparente mais un support et la peinture, l'activité qui se déploie sur ce support. "Le tableau, devient un rectangle de peinture"¹⁰. La nature morte 1298 P 9 XII 86 a/c 100x100 se caractérise par un espace sans profondeur qui révèle la toile dans sa matérialité de support, la laisse voir dans un jeu formel entre le fond et la surface, grâce à l'emploi d'un quadrillage.

Vincent Corpet l'utilise abondamment dans ses tableaux de nature morte. Les grilles ont un double rôle. Elles mettent, d'une part, le fond de la toile en état d'affleurement, le projette à la surface et font, d'autre part, flotter les formes qui apparaissent sans consistance. La manifestation de la toile souligne la surface picturale comme matériau plat qui entraîne la frontalité des formes.



¹⁰ Greenberg, C., *Art et Culture : essais critiques*, Paris, Macula, 1988, p. 145.

Sur cette surface, elles semblent adhérer à peine, glisser, impression renforcée par les détails comme celui du clou qui retient une poêle ou une louche entre le treillis même dans le tableau 1241 P 26 XI 86 a/c 100x100. Les formes semblent tout à la fois posées, et prises dans la surface même qui est aussi le fond, et cela par la neutralisation de l'opposition entre fond et surface opérée par les grilles. Vincent Corpet neutralise au maximum cette distinction entre les formes et leur environnement par l'utilisation des couleurs qu'il applique sur les grilles elles-mêmes, les objets n'ayant pas de couleurs propres, n'étant délimités que par des lignes qui en tracent mollement le contour. Si l'objet prend une couleur, c'est parce qu'il se fond avec celle de la grille. A aucun moment, la couleur n'intervient comme description de la forme.



C'est le fond qui révèle la figure dans ce cas, comme dans le tableau 1292 P 9 XII 86 a/c 100x100.

A l'inverse, privé de couleur, laissé "en blanc", c'est l'objet qui révèle la toile blanche et est révélé grâce à elle par "mimétisme" en quelque sorte avec la toile.



La synthèse figure/fond est soulignée par ce jeu des couleurs.

Ce que Vincent Corpet désire souligner, en utilisant la grille c'est l'autonomie de l'espace pictural. "Contrairement à la perspective, la grille ne projette pas l'espace d'une pièce, d'un paysage...sur

la surface d'une peinture. Si elle projette quelque chose, c'est bien la surface de la peinture elle-même"¹¹ fait remarquer Rosalind Krauss. Cette surface constitue un monde à part, que le peintre organise selon un "ordre" différent du réel, selon une vision intime. Les objets que Vincent Corpet figure dans ces tableaux sont de banals ustensiles de cuisine, disposés dans un espace sans repères qui ne renvoie pas à un lieu réel. Cet espace, sans contexte donc, est tout simplement l'espace originaire du tableau. Aucune lecture ne s'y impose, aucun sens à appréhender pour se saisir du visible qu'il donne à voir ; mais un contact avec celui-ci, un contact visuel : "Les grilles sont des structures visuelles qui rejettent explicitement tout récit ou toute lecture séquentielle"¹². Il n'y a plus, comme dans la représentation traditionnelle, deux espaces distincts, l'un qui désignait l'espace du tableau et que l'on ne voyait jamais puisque la surface devait être transparente, "surface théoriquement, idéologiquement et techniquement invisible

¹¹ Krauss, R., *L'Originalité de Tavant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993, p.94.

¹² *Ibid*, p.97.

dans sa diaphanéité"¹³, et l'autre qui désignait l'espace représenté creusé par la perspective, celui de la scène où étaient disposées les figures. De quelle manière s'effectue le contact avec le visible sur cette surface désormais plane, où les objets ont perdu leur tridimensionnalité, où il n'y a plus de centre, de point de fuite?

L'espace des natures mortes de Vincent Corpet est un espace contracté qui frappe par l'absence de focalisation centrale. La grille n'opère pas comme un moyen d'unification et d'homogénéité de celui-ci mais, au contraire, multiplie les centres. En effet, c'est là encore, l'utilisation faite de la couleur qui empêche l'uniformité de l'espace. Celle-ci délimite des portions d'espace où prennent place les formes. Dans cet espace fragmenté, le regard du spectateur doit être en mouvement, passer d'une forme à une autre, dans un ordre indéterminé. Ce déplacement du regard provoque inconsciemment un déplacement des formes. Lorsque l'on essaie après coup de reconstituer l'organisation du tableau, on est tenté de le recomposer, telle une frise où les formes s'enchaînent les unes aux autres. Cette impression est renforcée par le fait que les grilles sont disposées jusqu'au bord du tableau et font jouer ainsi l'espace avec le problème de ses limites. Le "bord à bord", pratiqué par Vincent Corpet, empêche le regard du spectateur de se fixer sur un haut, un bas, une droite, une gauche. Les quatre bords qui limitent l'espace sont homogènes. La disposition figurative des objets ne semble pas avoir fait l'objet d'une composition préalable mais avoir été soumise par la forme même de ces objets, chacune devant trouver sa place dans l'espace. Le tableau n'apparaît pas comme un tout composé qui ordonne les différents éléments. Toutes les formes sont d'égales

¹³ Marin, L., *Détruire la peinture*, Paris, Galilée, 1977, p. 78.

proportions, d'égale proximité les unes des autres, placées dans un ordre apparemment aléatoire.

L'espace volontairement réduit oblige à la proximité des formes entre elles, voire à leur liaison. Il contient également une capacité de disproportion et d'écrasement. Il provoque des torsions picturales, des déformations qui rendent parfois difficile la reconnaissance des objets. Les formes semblent ainsi instables, ouvertes, à peine délimitées, si ce n'est par un trait imperceptible qui en marque le contour, comme par exemple dans



le tableau 1293 P 9 XII 86 a/c 100x100 Vincent Corpet ne semble pas vouloir les enfermer, les arrêter mais désire plutôt les laisser proliférer dans l'espace pictural.

C'est par une simplification du réel représenté, par des formes élémentaires qu'il parvient à ce résultat, ainsi que par la spontanéité du trait. Les formes laissent une impression d'inachèvement, laissant

penser que l'artiste ne les a pas "retouchées" mais les a exécutées l'une après l'autre, dans l'enchaînement qu'elles lui ont imposé. Empruntant à Klee, nous pouvons dire que la forme, chez Vincent Corpet, est la forme de la formation. Pour Klee : "Nulle part ni jamais la forme n'est résultat acquis, parachèvement, conclusion. Il faut l'envisager comme genèse, comme mouvement"¹⁴. Les formes planes, dans les natures

¹⁴ Klee, P., *Théorie de l'art moderne*, Paris, Denoel, 1985, p. 60.

mortes de Vincent Corpet, ne sont-elles pas ainsi formes "d'autre chose" que de celles des objets sans matière qu'elles représentent ? Si elles "ressemblent" à quelque chose, la forme tracée a-t-elle encore un nom ? N'existe-t-elle pas plutôt pour elle-même ? Les tableaux, d'ailleurs, n'ont pas de titres, hormis l'indication de leur format et de la date de leur fabrication. Le titre épuiserait, en quelque sorte la figuration ; il lui ferait perdre sa force, "dissiperait la forme", "emporterait la plénitude visible de la forme"¹⁵.

Michel Foucault a montré que l'histoire de la représentation peut se résumer par le rapport de va et vient entre l'image et le nom. Dans la peinture classique, l'image devait être nommée. Le titre du tableau, la légende, disait ce que représentait le tableau. "Représenter c'était nommer"¹⁶.

En supprimant le titre, Vincent Corpet établit la coupure sémiotique chère à la modernité. Il tente d'empêcher le rapport objet-langage sachant que le nom a une puissance absolue d'évocation. En effet même devant un tableau abstrait le spectateur cherche un sens ; en supprimant le titre, Vincent Corpet supprime le besoin de signification. Il propose une autre logique. C'est le spectateur qui révèle la représentation.

Picasso déconstruisait la forme d'un objet, le déformait pour créer un nouvel objet. Vincent Corpet, nous le verrons ultérieurement, avec les Analogies, développe la forme à l'infini, lui ouvre un champ illimité.

Les natures mortes de Vincent Corpet sont une vision instantanée de la réalité la plus simple dans un but tout autre d'une restitution de celle-ci. C'est plutôt une vision proche de celle d'un voyant qui saisit, grâce à l'acuité particulière de son

¹⁵ Foucault, M., *Ceci n'est pas une pipe*, Edition Fata Morgana, 1973, p. 10.

¹⁶ Foucault, M., *Les Mots et les Choses: une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, p. 124.

regard sur les choses, ce qui échappe ordinairement aux autres. "L'œil perçoit ce que l'esprit ne sait définir, l'artiste est dans le secret de cette perception"¹⁷ dit Paul Valéry. On pressent que c'est dans un contact intense, une sorte d'affrontement qu'il a capté le visible. Ne parle-t-il pas des "trophées du visible" ?

Il se produit inévitablement une distance entre ce qui s'est offert à sa vue et sa traduction sur la toile. C'est précisément cet écart que Vincent Corpet recherche (excepté pour les portraits) en s'engageant, par la figuration, dans le jeu des formes. C'est par la fascination du proche, par la transcription sans commentaire des objets, par de simples lignes, par des couleurs diluées, par une sorte d'ascèse picturale qu'il parvient dans cette série de tableaux à établir cet écart. Le réel, ici, ne réside pas dans l'exactitude portée au détail, à l'aspect des choses mais dans l'intuition qu'il nous donne de l'objet, par quelques éléments de son apparence, et de ce qu'elle évoque dans son espace mental.

Vincent Corpet nous convie à fixer, à notre tour, notre regard, à porter attention à ces objets, à leurs formes et à nous interroger sur ce qu'elles évoquent en nous. Le contact qu'il a établi avec le visible n'a d'autre but que d'établir une liaison plus secrète, sensible et indicible. "Le réel n'a d'importance, dit Paul Valéry, que dans la mesure où il supporte, alimente, excite, secrète le sensible et l'intelligible, et donc le non-réel"¹⁸. La recherche formelle entreprise dans la série des natures mortes, qui aboutit à la mise en contact des formes, à leur proximité qui peut aller jusqu'à leur possible échange, constitue le fondement de la démarche picturale de Vincent Corpet. Ce jeu de correspondances formelles va prendre, dans la phase suivante, un tour encore plus décisif.

¹⁷ Valéry, P., *Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard, p. 457.

¹⁸ Valéry, P., *Analectra*, *Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1957, p.735.

Le tableau 1315 P11x11 86 a/c 100x100 qui clôt cette série contient la présence d'une vanité, dont on peut penser qu'elle fut surgissement dans le mouvement des formes, que le peintre la découvrit lui-même un peu avant l'achèvement de la toile.



Il semble qu'une forme suffisamment imprécise, suffisamment informe pour s'ouvrir à tous les possibles dans une conversion immédiate d'une forme en

une autre en fut l'origine.

La forme présente n'est pas ici la figuration de "l'idée" de vanité qui l'aurait précédée mais celle-ci a été engendrée par la forme même. C'est donc une forme non arbitraire, qui devait cependant contenir ce sujet à l'état latent, dans son essence, qui le révèle, le force à penser dans un moment instantané où "l'idée de la forme est égale à l'idée qui demande une forme"¹⁹. Ce dernier tableau annonce la phase suivante du dessin.

¹⁹ Valéry, P., *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1957, p. 354.

LE PRIMAT DE LA FORME

Entre les tableaux de nature morte et ceux de "sujets religieux", Vincent Corpet précise l'existence d'une phase transitoire par ledessin qui mérite d'être examinée.

Il nous est apparu que la démarche picturale de l'artiste dans le traitement des objets ne résidait pas dans la représentation d'un objet intentionnel mais dans l'étude des formes, dans leur mouvement dans l'espace du tableau, dans la mise en évidence qu'une forme, une figure ne peuvent pas ne pas tenir compte de leurs voisins"²⁰, qu'une forme peut être même "prévision par rapport à une autre"²¹, qu'une forme peut en contenir une autre, peut en engendrer une autre.

Il nous est apparu également que cette recherche formelle tendait à séparer ce qu'il est convenu d'appeler le fond et la forme, c'est à dire le rapport de la figuration et de son contenu. Nul épanchement métaphysique sur la fuite du temps ou autre thème associé généralement au genre de la nature morte n'apparaissent dans les tableaux. Pas de signification préalable, pas de lecture d'un sens mais plutôt une "indifférence"²² au sujet, le refus de tout discours, de toute expression ; le silence et par là même l'évacuation de toute chose extérieure à la peinture, de tout ce qui n'est pas elle.

²⁰ Vincent Corpet, in *Connaissance des Arts*, "Vincent Corpet, L'encyclopédiste du regard", numéro 532, Octobre 1996, Interview par Bruno Foucart.

²¹ Valéry, P., *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1957.

²² Au sens où l'entend Georges Bataille, c'est à dire une distance par rapport à celui-ci.

C'est avec ce même souci que Vincent Corpet aborde les tableaux suivants. Le sujet ne doit pas préexister aux œuvres, les devancer. S'il apparaît, ce sera uniquement par le glissement des formes, par cet échange entre elles qu'il expérimente depuis le début de son travail. Si le sujet apparaît, ce sera par la peinture, par elle seule. Le dessin, dans la peinture traditionnelle, le disegno, venait avant elle ; il était "sous" la peinture, caché sous les couleurs. Il constituait sa face invisible, son âme. Le deviner, sous la surface, c'était en quelque sorte trouver sa vérité. Il représentait la peinture dans son état latent, celui où peut-être, comme pour Vincent Corpet, apparaissait l'instant véritable de la création. "Le dessin n'est pas la forme, il est la manière de voir la forme"²³ disait Degas.

Le dessin, en effet, renvoie à l'idée de création instantanée, au geste de la main, qui, au-delà d'une analyse consciente et raisonnée, mais dans une attention soutenue, met au jour une forme qui jaillit devant les yeux, comme une pensée : vision instantanée qui s'appuie sur une vision antérieure mais qui, de ce fait, "altère" la représentation exacte de l'objet. Vincent Corpet explique : "Ma main va plus vite que l'œil. L'œil regarde la main qui agit"²⁴. Elle apparaît comme le seul guide et son trajet comme un acte fondamental, celui de la création.

Dans ce trajet, la main s'est assurée de la liberté par rapport à l'œil, à la vision dont la fonction est de contrôler, d'établir l'évidence. La main, elle, ne vérifie pas. Elle improvise en associant simultanément la forme de l'objet et la mémoire de l'image de l'objet. C'est cette simultanéité qui est

²³ Cité par Paul Valéry dans *Degas, Danse, Dessin, Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1957, p. 112.

²⁴ Vincent Corpet, *Connaissance des Arts*, "Vincent Corpet, L'encyclopédiste du regard", numéro 532, Octobre 1996, Interview par Bruno Foucart.

fondamentale pour comprendre le processus pictural que Vincent Corpet adopte pour les Analogies, et sur lequel nous reviendrons. Le dessin est proche de l'écriture, où la main apparaît comme le véritable organe de la pensée, le lieu où se croisent le corps et l'esprit, "main pleine d'esprit" dit Paul Valéry, qui conduit ici le poète, dans le jeu illimité des mots, à leur trouver un nouvel emploi, imprévisible. La main, parce qu'elle est aussi le "faire", a un pouvoir d'invention, de création.

Passage par le dessin donc pour que la forme précède le contenu, pour que la forme ne soit pas la fixation d'un sens donné d'avance, la simple transcription d'un sujet mais que celui-ci soit engendré par elle. Dans l'antériorité décidée de la forme réside peut-être aussi l'idée que les formes contiennent une puissance d'évocation, une aptitude à produire des "ressemblances" inattendues, des "analogies" ou, empruntant à la terminologie des linguistes, les formes ne sont-elles pas toutes signifiantes?



La main, c'est aussi le toucher : dans ce passage par le dessin, Vincent Corpet expérimente le contact des formes entre elles, il les fait se "toucher": la forme présente dans le tableau 1237 P23x186 a/c 100x100 que l'on identifie comme étant celle d'une écumoire va devenir une tête de femme.

La phase transitoire du dessin constitue, pour Vincent Corpet, l'expérimentation d'une transformation radicale des formes puisqu'il s'agit de passer de l'objet au sujet. Des éléments des tableaux des natures mortes doivent, par l'intermédiaire du dessin, subir des métamorphoses telles, qu'ils pourront devenir des éléments de tableaux de sujets religieux. Ainsi, la nature morte 1291 P 8 XII 86 a/c 100x100 engendrera le tableau 1383 P 17 IV 87 h/t 33x19 où l'on reconnaît Saint François recevant les stigmates. Cet échange entre les formes n'est pas immédiat.



Vincent Corpet entreprend trois séries de dessin entre les natures mortes et les tableaux suivants. Dans chaque série, des transformations ont lieu, qui ne sont pas obligatoirement un éloignement définitif de la forme initiale mais plutôt un aménagement de son ouverture. Ce n'est pas l'effacement des éléments des natures mortes qui s'opère dans la phase du dessin, mais un échange, la mise au jour de leur contiguïté formelle qui garantit par là même leur continuité. La phase du dessin nous paraît devoir être comprise comme la mise au point

d'un processus qui instaure la survie des formes par la possibilité de leur mutation infinie.

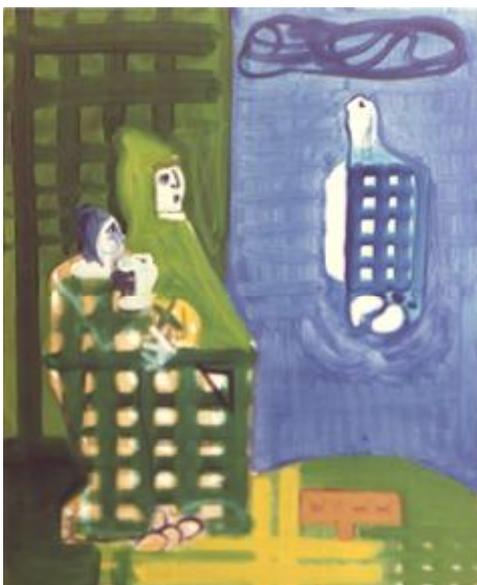
Comment s'opère, dans cette phase, l'ouverture des formes ?
Qu'est-ce qui la rend possible ?

Dans les tableaux de nature morte, les formes étaient inscrites dans un espace déterminé qui les contraignait et qui, par là même, avait permis intensivement leur contact.

Le dessin, à l'inverse, se pratique sur une "page" blanche, un espace nu, un vide qui redonne à la forme son autonomie, qui assure cette autonomie. Sorties de l'espace pictural, clos, les formes présentes dans les natures mortes, prisonnières des grilles, vont en quelque sorte pouvoir franchir leur propre limite. Dans cette liberté retrouvée, la forme d'un moulinet va devenir celle d'un homme, une bouilloire un torse, une écumoire une tête de femme. Dans l'espace vide, la forme peut tout simplement aussi se retourner, prendre une autre position dans l'espace, et engendrer ainsi une autre forme inattendue.

La grille de l'espace des natures mortes peut même, dans cette phase du dessin, être traitée comme une forme elle-même et devenir un objet, se faire par exemple bouclier (Tableau 1336 P 22, 23, 30 | 87 h/t 73x60, Nature morte 1225 P 20 X 86 a/c 100x100).

D'autre part, l'espace vide du dessin oblige l'artiste à un geste,



nous
l'avons
évoqué,
essentiel :
le trait.
Deux
termes
désignent
le trait,
graphe et
périgraphé.
Le premier



"figure sans enfermer", le second est "périmètre et fermeture"²⁵ fait remarquer Marie-Josée Mondzain. Vincent Corpet, voulant atteindre l'illimité de la forme, ne peut choisir que le trait qui l'ouvre, qui ne la circonscrit pas. Ce trait va dans le sens d'une recherche de simplification des formes. Il est un mince tracé autour d'une figure, sans recherche d'une cohérence voulant à tout prix aboutir à une ressemblance qui refermerait définitivement la forme sur elle-même. Si le trait précise l'objet, toute ouverture de la forme est impossible. Celle-ci ne pourra s'effectuer que si la forme obtenue est suffisamment imprécise pour pouvoir contenir tous les possibles, des propositions inattendues, à la manière des formes que Léonard de Vinci invitait à contempler sur les vieux murs lorsque la nuit tombe.

Le trait, dans les dessins de Vincent Corpet, est à la fois l'inscription d'une forme et son effacement consenti et provisoire pour qu'elle puisse se développer infiniment. Dans les dessins, ce sont précisément les formes les plus imprécises qui seront retenues pour devenir les éléments d'un tableau, formes dans lesquelles prendront place des figures et des sujets. Ne faut-il pas voir aussi, dans ce souci graphique, la recherche d'une discipline que s'impose Vincent Corpet tout au long de son œuvre ?

En effet, ouvrir les formes, les multiplier à l'infini, ne veut pas dire, pour l'artiste, leur laisser libre cours, les vouer au hasard, comme pouvaient le faire les peintres surréalistes laissant "parler" leur inconscient.

Par l'économie du dessin, s'effectue paradoxalement un travail de

²⁵ Mondzain, MJ., Sur quelques créateurs de Véronique, *Les Pictographes, l'esthétique de l'icône au XXème siècle*, Musée de l'abbaye Sainte Croix, Les Sables d'Olonne, 1992, p.27.

précision qui n'est pas de l'ordre unique de la perception mais de la pensée. Pour qu'une forme soit engendrée par une autre, il faut que l'esprit ait établi des liens, au-delà de l'apparence des objets, qui dans la réalité, ne nous montrent que leur limite. Les liens qu'établit Vincent Corpet n'existent que dans l'illimité de son esprit. Là, l'objet est délivré de sa finitude. La phase expérimentale du dessin conduit l'artiste à la mise au point d'un processus qui lui permet d'établir une continuité entre les formes présentes dans les natures mortes et celles des tableaux suivants. Ce processus consiste en un glissement d'une forme à une autre, parfois imperceptible dans la mesure où certains éléments transitent et peuvent se retrouver d'un tableau à l'autre, glissement qui, par ailleurs, évite la rupture entre les formes, la forme d'origine demeurant toujours première. Ce processus est envisagé comme un passage pour un recommencement.

L'OUVERTURE DES FORMES

De ces quatre cents dessins, "il en est sorti des sujets religieux"²⁶ dit Vincent Corpet.

Nous avons remarqué, en effet, que les dessins avaient rendu possible l'ouverture des formes et qu'ils avaient, d'autre part, affirmé le primat de celles-ci.

La phase du dessin n'a, en aucun cas, consisté comme dans la peinture classique à une étude préliminaire du sujet, préexistant à l'œuvre, antérieur à elle. Il n'y a d'ailleurs pas de hiérarchie entre les dessins et les tableaux de sujets religieux. Vincent Corpet utilise indifféremment les éléments figuratifs

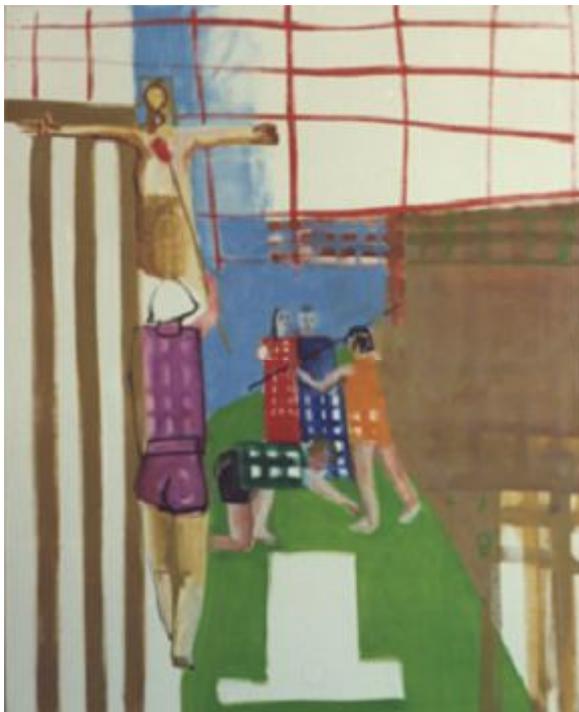
de tel ou tel dessin dans les tableaux. Le tableau apparaît plutôt comme l'aboutissement du travail formel, des liens et des glissements opérés par l'artiste. Il y a tableau et sujet parce que des formes, mises au jour dans les dessins, les rendent possibles. Le tableau conjoint, en quelque sorte, la forme et le sujet.

Renouer avec les sujets religieux, faire appel à la culture picturale la plus ancienne, traduisent le désir de Vincent Corpet d'inscrire la peinture dans la continuité, sachant qu'on ne peut lui assurer d'avenir qu'en lui reconstruisant son passé -ici son passé le plus lointain en figurant les sujets mêmes qui, au cours des crises iconoclastes, se virent privés de l'accès à l'image.

²⁶ Vincent Corpet, in *Connaissance des Arts*, "Vincent Corpet, l'encyclopédiste du regard", numéro 532, Octobre 1996, Interview par Bruno Foucart.

Cette référence à la tradition picturale la plus ancienne constitue un hommage à la peinture et le moyen même pour la renouveler. Les formes mises au jour dans la phase du dessin vont pouvoir prendre place dans l'espace pictural. De leur disposition dans cet espace, va naître le sujet. La peinture de Vincent Corpet n'est que recommencement, plénitude créatrice. On assiste, dans ces tableaux, à une modification de l'espace pictural, qui affirme encore davantage que dans les natures mortes, sa frontalité et place le spectateur dans un face à face.

Les formes, dans les tableaux précédents, étaient prisonnières des grilles, retenues par elles. Celles-ci recouvraient presque entièrement la surface du tableau. Ces formes sont devenues figures qui, elles, ne se laissent pas enfermer.



Les grilles vont s'écarter, leurs mailles se desserrer pour laisser apparaître les figures. Le tableau 1458 P 4 VIII 87 h/t 100x100 donne un exemple de cette nouvelle configuration de l'espace. Les grilles ne subsistent que sur une portion réduite de l'espace, jouant le rôle d'élément figuratif, celui d'un fragment de paysage. Elles pourront, dans d'autres tableaux, figurer le corps, les vêtements ou des objets. Dans la partie supérieure du tableau, elles ne sont plus que lignes molles, non

rectilignes formant une sorte de filet qui laisse apparaître largement la toile. A gauche, seules les lignes verticales sont maintenues dans le but de souligner la verticalité de l'espace, par

là même sa frontalité, ainsi que le format rectangulaire, format traditionnellement utilisé pour la peinture religieuse (le format des natures mortes était carré). La présence des lignes verticales rétablit, d'autre part, une hiérarchie haut/bas inexistante dans les natures mortes. Les lignes verticales sont entraînées dans un jeu avec les quelques lignes horizontales des grilles subsistantes pour former des figures, celle de la croix, notamment, directement issue de ce jeu²⁷.

Au centre du tableau, les grilles ont disparu pour faire place à des espaces de couleurs, beaucoup plus vives que dans les tableaux antérieurs. Les couleurs des natures mortes n'offraient pas de diversité. Elles restaient proches des couleurs primaires. Celles de ces tableaux sont plus "descriptives": le bleu rappelle le ciel ; le vert, le jaune, l'orange, l'ocre rappellent la terre ; le rouge est la couleur de la douleur et de la présence du mal. Ces couleurs ont surtout la valeur symbolique nécessaire à la figuration des sujets religieux.



La disparition des grilles entraîne la visibilité de plus en plus grande de la toile, d'autant plus marquée que sa blancheur tranche avec les couleurs vives. Vincent Corpet reprend le jeu figuratif présent dans les natures mortes pour révéler la toile, mais d'une manière nouvelle et symbolique que lui donne la référence obligée à l'origine sacrée de la peinture, la vera icona. Dans les tableaux 1457 P 3, 6 VIII 87 h/t 61x46, 1458 P 4 VIII 87 h/t 100x81, par exemple, la toile est

²⁷ Rosalind Krauss fait remarquer que les grilles font inéluctablement apparaître une croix, forme paradigmatique de la civilisation occidentale.

rendue visible par le contour d'un élément figuratif, qui semble avoir été prélevé sur elle, déplacé, pour être réutilisé. Vincent Corpet traduit ici son souci de perpétuer la forme qui constitue l'essentiel de sa démarche picturale. Il ne cessera, nous le verrons dans le chapitre suivant, de prélever à la manière d'un biologiste, la forme présente dans un tableau pour l'insérer dans un autre, celle-ci constituant un point de départ, une origine pour une nouvelle expansion. Une forme, pour Vincent Corpet, n'atteint jamais sa finitude dans un tableau. Cette forme, obtenue sans contour, s'introduit dans le tableau comme forme-limite, c'est à dire qui pose le problème de ses limites. En effet, elle remet en cause à la fois l'idée de permanence de la forme et celle de son identité définitivement close dans le tableau traditionnel. Ainsi, la forme de la croix, pourra se convertir en forme du jeu de marelle sur laquelle la présence des chiffres 1, 2,3 renverront, quant à eux, à la Trinité. La forme du chiffre 8, présente depuis le début de l'œuvre, ne cessera de changer d'"identité": tour à tour visage, yeux, pieds...



L'effacement des grilles entraîne également une parcellisation de l'espace, encore plus soulignée que dans les natures mortes. Dans le tableau 1462 P 5, 6 VIII 87 h/t 73x60 un personnage écarte lui même les grilles, séparant ainsi l'espace en tris parties distinctes.

Cette fragmentation de l'espace s'opère essentiellement par la couleur faisant de celui-ci une sorte de puzzle qui empêche tout point de vue unique. Le spectateur ne peut pas tout voir

simultanément, son regard doit circuler d'une parcelle de l'espace à l'autre, se saisir des figures l'une après l'autre. Ce parcours du regard se fait dans un plan parallèle au plan du tableau. Comme dans les natures mortes, c'est l'absence de centre qui caractérise l'espace et donc l'absence de composition sur laquelle se fondait la

peinture "classique". L'absence de centre oblige le spectateur à un regard de proximité qui modifie la nature même de son regard. Au lieu de recevoir le sujet d'une manière passive, le tableau capte son attention sur celui-ci. La fragmentation de l'espace a pour but d'abolir la distance spatio-temporelle de la peinture d'histoire classique. Le tableau se "voulait la représentation de l'histoire qui devait coïncider avec l'histoire représentée"²⁸ fait remarquer Louis Marin. L'espace du tableau devait contenir l'espace de l'histoire²⁹. Le peintre devait choisir dans l'histoire un moment et un lieu précis, pratiquait une découpe spatiale et temporelle qui correspondait au moment central du récit et qui, représenté, permettait au spectateur une lecture immédiate de celui-ci.

L'espace, dans les tableaux de Vincent Corpet, ne situe aucun temps, ne désigne pas de lieu concret autre que celui de l'espace originel du tableau. Arracher l'espace au temps, prendre une distance par rapport à la "vérité" historique du sujet, c'est paradoxalement abolir la distance en plaçant le sujet dans le présent de la perception, c'est donner à la peinture une fonction de vérité, ainsi que le voulait Cézanne, c'est donner au tableau la possibilité d'engendrer la pensée. Alors, la peinture est cet art qui opère "la conversion du visible en intelligible et inversement"³⁰.

Cette force du présent que Vincent Corpet donne à la représentation est d'autant plus perceptible, que dans ces tableaux, le sujet ne précède pas l'œuvre. C'est la mise en place des formes dans l'espace qui met en place le sujet et qui donne aux tableaux cette valeur d'image instantanée. La représentation n'est pas ici, une opération différée, mais spontanée, qui tient à la

²⁸ Marin, L., *De la représentation*, Paris, Seuil, 1994, p. 120.

²⁹ Nous avons déjà évoqué dans le chapitre précédent la présence de ces deux espaces superposés qui constituent le fondement de la peinture classique: l'espace du tableau et l'espace représenté. La peinture moderne abolit cette distinction.

³⁰ Dagen, P., *Vincent Corpet*, Le Manoir, Coligny, 1998.

rapidité d'invention et d'exécution que Vincent Corpet expérimentée dans la phase du dessin. Cette rapidité qui "laisse parler la main"³¹ constitue un des aspects fondamental de sa "méthode".



Le tableau 1423 SE 9, 10, 14 VII 87 h/t 220x200 illustre cette union entre formes et sujet. La parcellisation de l'espace en mosaïque de couleurs vives disperse les figures sur toute la surface du tableau. Chacune d'elles, dans le fragment coloré sur lequel elle apparaît, "décrit" une petite scène. Le personnage de gauche tend au spectateur un voile de Véronique, un autre en bas à droite retrace les traits du Christ, deux petits personnages en haut s'affairent. Dessous, un personnage énigmatique nous regarde. Les grilles, retirées sur l'extrême droite du tableau, ont laissé apparaître une partie importante de la surface de la toile qui apporte dans l'espace sa blancheur originelle, celle que les peintres, par la couleur, tentaient de faire apparaître autour des

³¹ Vincent Corpet, in *Connaissance des Arts*, "Vincent Corpet, l'encyclopédiste du regard", numéro 532, Octobre 1996, Interview par Bruno Foucart.

figures divines. Sur ce fond blanc, se détache la figure du Christ qui semble flotter. Des lignes verticales la soutiennent, l'empêchant de se "déposer" sur les bords inférieurs du tableau. Le corps du Christ baigne à la fois dans la blancheur de la toile et dans la lumière divine d'un vestige de fond d'or formé par les lignes verticales d'un jaune vif qui se répand sur lui. La croix et l'échelle de la Déposition ont bascule. Le temps semble immobilisé, les gestes suspendus en un moment d'incertitude entre la vie et la mort. La tête du Christ est à peine inclinée, son buste est encore droit, sa jambe gauche est pliée. Le filet de sang à peine perceptible sur sa poitrine, le point rouge sur sa main gauche, le rouge vif sur le personnage³² qui le soutient rompent imperceptiblement cet équilibre précaire. En s'incarnant dans le temps, Dieu veut vaincre le temps : temps "déposé", immobile dans un tableau de Vincent Corpet. Le tableau n'est pas l'illustration, la figuration d'une Déposition du Christ, pas plus qu'un autre sera celle d'une Résurrection ou d'une Mise au tombeau : il donne à "penser" le sujet par le dépouillement de son traitement. Vincent Corpet se libère volontairement des conventions liées au traitement de ces sujets, les réduit à l'essentiel, notamment en utilisant une iconographie très restreinte, les schématise pour leur redonner toutes leurs forces, pour ne pas les occulter sous une signification donnée d'avance. Il "délivre" le sujet d'un sens qui pourrait le refermer sur lui-même, tout comme, dans le dessin, il délivrait les formes d'une ressemblance qui leur aurait ôté toute possibilité d'ouverture. Pour que l'espace pictural soit ce lieu d'apparition simultanée des formes et du sujet, Vincent Corpet opère la fusion des figures et du fond. Les formes, dans les natures mortes, se fondaient déjà dans

³² Souvenir du tableau de Rubens, *Descente de Croix* (1612) où la couleur rouge de la tunique de Jean accentue le caractère dramatique de la scène ?

l'espace, à la fois surface quand leur contour était marqué par un trait, et fond lorsqu'elles étaient prises dans les grilles.

Les figures se confondent plus radicalement encore avec la toile et la matière picturale. Stylisées, schématisées, elles sont apparitions spectrales et semblent suspendues entre leur venue et leur effacement entre fond et surface. Ce sont des figures en retrait, qui se dérobent. Leur contour désincarné garde le tremblé de la ligne du dessin auquel elles empruntent la fragilité. C'est cette fragilité même qui impose leur présence. Les visages, réduits à quelques traits ont la pâleur du fond de la toile avec laquelle ils se fondent. La toile est vraiment le seul lieu de leur apparition. Les figures sont d'autant plus présentes qu'elles semblent sur le point de disparaître en elle, immobiles comme le temps, arrêté, vaincu par la peinture. Elles gardent la sobriété de l'esquisse que le dessin leur a donnée et l'on retrouve, dans ces tableaux, la même ascèse picturale que dans les natures mortes. Elle souligne la maîtrise de

Vincent Corpet par rapport au sujet, sa retenue devant la tentation du discours, son désir de traiter les sujets sans emphase, avec économie, mais non sans rigueur. S'il réduit les sujets à l'essentiel, c'est pour en abolir la distance, les rendre plus visibles. Sa fascination du proche place le spectateur en témoin. Dans le tableau 1325 P 12, 30 I 87 h/t 162x97 trois personnages réduits à trois visages nous regardent avec intensité tout en nous désignant d'une main commune le Christ ressuscité.



La frontalité de l'espace entraîne celle des figures qui retiennent notre regard par leur forte expressivité. Sur les visages, dans les gestes passe la douleur la plus intense rendue avec une économie de moyens. Un regard implorant, un cri, une main tendue suffisent à dire tout le



tragique. Il réside, dans le tableau 1425 SE 10, 15, 18 VII 87 h/t 220x200, dans le mouvement des regards dirigés vers le bas des soldats qui s'opposent à ceux, implorant le ciel, de la femme qui occupe le centre du tableau, mouvement descendant repris par son bras gauche tendu qui ne parvient pas à saisir le

bras de l'enfant qui se lève dans sa direction, mouvement repris par la position inverse de ses seins et par les bandes verticales sur la surface du tableau qui rendent visible, dans le présent de notre perception, le sang du Massacre des Innocents. Le sujet s'incarne dans la peinture.

On retrouve, dans ces tableaux, la même impression d'inachèvement que dans les natures mortes, "la fugue de l'esquisse"³³ - que Georges Bataille admirait dans les tableaux de Manet- qui laisse deviner le geste de l'artiste, l'acte pictural en lui-même selon un ordre propre et indépendant du sujet. L'achèvement commandait dans la peinture traditionnelle la lisibilité du tableau, mettait en valeur la rigueur de la composition et la netteté des figures dans l'espace, que la représentation exigeait, pour que celle-ci soit "une totalité intelligible"³⁴.

Vincent Corpet, dans ces tableaux, délivre les formes et les sujets en procédant au franchissement de leurs limites, à leur ouverture, vers un infini, vers ce signe "huit", toujours présent, à la fois commencement et fin. On retrouve le même "bord à bord" que dans

³³ Bataille, G., *Manet, Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard, Tome IX, 1979, p. 128.

³⁴ *ibid*, p. 127.

les natures mortes, plus apparent encore puisque les figures se trouvent parfois coupées, les lignes interrompues. Vincent Corpet posera dans les œuvres suivantes le problème des limites spatio-temporelles du tableau.

Georges Bataille voyait dans *Olympia* le premier tableau moderne. Pour la première fois, un peintre libérait la peinture des conventions picturales du passé tant sur le plan formel que sur celui du traitement du sujet. Manet, selon Georges Bataille, avait osé "détruire le sujet"³⁵, c'est à dire "décevoir l'attente" d'une Vénus semblable à celle du Titien. "Or, Olympia c'est la négation de l'Olympe...Olympia est une fille, ce n'est pas une déesse nue"³⁶. Le tableau ne représente plus un nu académique dans un décor de somptueuses draperies. Manet abandonne les clichés et le traitement traditionnel déterminés à l'avance. Il instaure, par là même, l'autonomie de la peinture, en l'affranchissant du devoir de représentation du sujet. Celui-ci, dit Georges Bataille, s'en trouve "transfiguré dans la nudité de la peinture...Personne ne chargea davantage le sujet : sinon de sens, de ce qui, n'étant que *l'au-delà* du sens, est plus que lui"³⁷.

Vincent Corpet, à l'évidence, se place dans la continuité de la peinture moderne et retrouve, dans ces tableaux de sujets religieux, sa force inaugurale dans laquelle il puise pour la perpétuer.

La perpétuer, c'est la rendre toujours plus autonome. Dans cette série de tableaux de 1987, Vincent Corpet rejette l'idée de clôture des formes qui entraînait la fixité d'un sens, dans la peinture du passé et que la modernité a remis en question.

Pour rompre avec la clôture formelle, Vincent Corpet établit un jeu entre le fond et la surface du tableau, ces deux éléments

³⁵ Ibid, p. 125.

³⁶.Ibid, p. 145.

³⁷ Ibid, p. 157.

constitutifs essentiels de la peinture. Il met en évidence la présence de la toile - qu'on ne voyait jamais avant Jackson Pollock et que Vincent Corpet fait apparaître ici dans sa matérialité de support- et du plan - surface autrefois transparente, "fenêtre ouverte" sur l'espace illusionniste, devenu mur de peinture avec Matisse- dont Vincent Corpet souligne la présence par un jeu de lignes verticales et horizontales formant des grilles qui laissent voir le fond. Surface et fond se révèlent ainsi l'un l'autre ; le fond devient plan et inversement. Vincent Corpet établit un dialogue permanent entre les deux.

Ce jeu de va-et-vient réaffirme l'espace pictural comme réceptacle des figures, comme lieu de leur naissance mais aussi de leur possible conversion, donc de leur continuité. En effet, il arrive qu'une forme apparaisse dans le tableau obtenue sans signe iconique, mais seulement par ce jeu entre fond et surface. Cette forme sans consistance, sans limite, deviendra la forme "d'autre chose" dans un autre tableau. Cette forme "présente" la toile plus qu'elle ne représente un objet. C'est la toile qui assurera sa continuité, sa survie et par là même celle du tableau et de la peinture. Vincent Corpet renouvelle, d'autre part, la figuration en la libérant de l'asservissement au sujet, en donnant à la forme l'antériorité absolue sur le sujet. La forme devient le processus de génération de celui-ci. Le caractère imprécis et esquissé des figures entraîne un dépouillement dans leur traitement. L'iconographie, réduite à l'essentiel, prend une valeur propre, sans participer à la "lisibilité" des tableaux, ici inutile. C'est cet "au-delà du sens" qui retient l'œil et l'esprit du spectateur, "l'honnêteté du dépouillement" que soulignait Georges Bataille à propos de la peinture de Manet. Le "dernier" tableau de l'année 1987: 1541 P SE 11, 12, 13,14, 15, 16 XI 87 h/t 252x382 présente un grand format et une prolifération de formes et de signes qui semblent résumer et montrer l'aboutissement de cette création progressive qui caractérise l'œuvre de Vincent Corpet.

L'espace, davantage refermé sur lui-même, semble organisé en une sorte de ronde où les formes se déplacent comme pour

pouvoir trouver leur possible liaison. Les signes + abondent, les lignes relient les formes entre elles, les figures s'absentent, avec elles les sujets. La forme 8 prédomine : huit, c'est sept plus un, le nombre du recommencement.

Le tableau annonce une nouvelle étape au cours de laquelle des formes vont être capables d'engendrer d'autres formes.



II. LA LOGIQUE DE LA CONTINUE

LA MISE EN MOUVEMENT DES FORMES

Dans le passé, la représentation picturale occultait la manière dont l'image s'était constituée. L'artiste devait effacer toutes traces de son travail au profit d'une image parfaitement achevée. C'est ce qui constituait la valeur esthétique de l'œuvre. "La représentation est un acte, fait remarquer Pierre Schneider, mais tout est mis en œuvre pour donner l'illusion qu'il n'a pas eu lieu. La surface est polie...Le geste du peintre est aplani, l'intervention de sa main effacée, réduite à cette action passive qu'est l'imitation"³⁸. L'œuvre de Vincent Corpet, à l'inverse, expose les procédures et les conditions picturales qui, étape par étape, rendent l'œuvre possible. La création, échelonnée ainsi dans le temps, traduit le souci de l'artiste de rester dans l'espace d'une seule œuvre tendue vers un seul dessein. Essayer de retracer son cheminement, c'est être transposé au cœur même de l'œuvre, dans le mouvement de la création artistique, au moment originaire, à l'apparition du geste créatif. C'est aussi, se trouver en présence de l'artiste, de sa personne, dans sa rencontre secrète avec l'objet vers lequel il tend, au cœur même du mystère de la création.

³⁸ Schneider, P., *Matisse*, Paris, Flammarion, 1984, p. 156.

De 1986 à 1987, Vincent Corpet a exploré les possibilités du champ de la peinture pour donner à la figuration les capacités de se renouveler. Il nous est apparu que l'essentiel de ses



recherches se portait sur les formes. Celles-ci s'intensifient au cours de l'année 1988 et prennent un caractère expérimental qui donne le sentiment d'une oeuvre en gestation : les formes se déplacent dans l'espace pictural, cherchent à établir des liens, les formats changent. L'espace semble pris dans un mouvement de rotation (tableau 1612 H 15 IV 88 h/t 27x22, dans une sorte de passage tourmenté mais obligé pour pouvoir devenir le lieu de l'apparition d'une forme constituant une unité

semblable à l'œuf du tableau 1628 P 18, 29 VI 88 h/t 22x12) - mais une unité de nature différente, moins parfaite, ou à la



pomme du tableau 1626 P 17 VI 88 h/t 24x19. moins stable, faite d'éléments disparates qui, dans une sorte d'attraction, se resserreront en un tout. Moment d'intense recherche qui donne à voir l'œuvre dans sa capacité de variation, dans son perpétuel

et qui laisse l'épreuve ainsi que Schiele : que la quelque trompent. une La picturale



renouvellement deviner aussi de la création l'évoque Egon "Ceux qui croient peinture est chose en soi se La peinture est possibilité"³⁹.

La démarche de Vincent Corpet nous a semblé résider essentiellement dans son désir de ne fixer ni les formes, ni le sens. Le tableau se veut le lieu d'une nouvelle figure du monde, l'espace pictural celui d'une nouvelle scène originelle.

Entre les natures mortes et les tableaux religieux, dans la phase du dessin, les formes se sont déjà déplacées, ont déjà trouvé de nouveaux emplois. Dans cette nouvelle série de tableaux, les formes se déplacent à l'intérieur même de l'espace pictural, après s'être symboliquement "détachées" du sujet⁴⁰.

³⁹ Cité par Jacques Henric dans *La Peinture et le Mal*, Paris, Exils Editeurs, 2000, p.237.

⁴⁰ La modernité avait entrepris de transgresser la fonction du sujet. Dans le retour à la figuration des années 1980, les artistes ont recentré leur réflexion pictural sur ce problème. Ainsi Baselitz, pour signifier la destruction du sujet, a renversé le motif qui représente le sujet dans le tableau.



Le tableau 1552 P 6 I 88 h/t 35x22 est à la fois la Déposition du Christ et le "détachement" picturalement visible de sa figure : deux personnages libèrent le corps du Christ de la croix. A gauche, sa main laisse un signe + sur la toile, à droite, le bras du personnage projette un minuscule carré vierge de la toile, symbole du tableau à venir. Le tableau suivant 1553 P 6, 10, 24 I 88 h/t 100x65 représente "ce qu'il reste" de l'image du crucifié, des vestiges, des éléments figuratifs : la croix, le 8, la lance, le point sur le cœur du Christ, l'échelle... Ces éléments basculent sur le sol dans les tableaux suivants. En effet, l'espace se divise en deux par un partage horizontal, le bas entraînant le haut dans sa chute. Dans les tableaux suivants c'est l'espace tout



entier qui bascule de la verticalité à l'horizontalité. Le tableau 1552 P 6 I 88 h/t 35x22 répond, en quelque sorte, à la référence constante faite, dans les tableaux précédents, à l'image miraculeuse de la Vera Icona, qui, étant "le portrait-index défiguré" du Christ, "introduit dans la représentation la notion capitale de la perte d'origine"⁴¹ ainsi que le fait remarquer Louis Marin. L'idée de la perte de l'original, de "l'origine comme retrait" prend dans ces tableaux une force particulière, parce qu'elle est visible. Des éléments figuratifs de la Déposition du Christ, il reste des formes "en forme" de signes, qui, si elles ne permettent

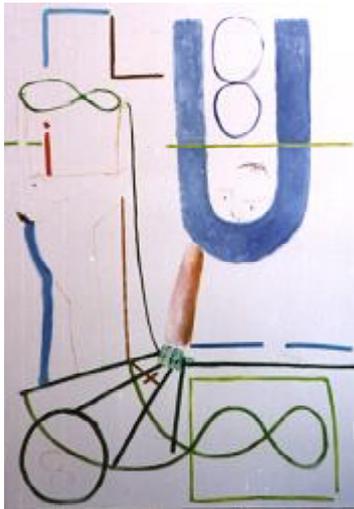


plus la figuration d'un sujet, vont permettre cependant la création d'une nouvelle forme, par le jeu de leur juxtaposition, de leur combinaison. Le jeu entre fond et surface est repris encore ici et traduit cette idée. Ce qui a disparu s'efface sur le fond de la toile ; sur la surface subsiste les éléments figuratifs qui constituent autant de possibilité de nouvelles formes (tableau 1559 P 14, 17 I 88 h/t 41x24). Entre eux, d'autres lignes, par dessus, les unissent sur cette surface: fin et recommencement dans l'espace pictural. La référence faite à plusieurs reprises à la Vera Icona, "Première

⁴¹ Marin, L., *Philippe de Champaigne où la présence cachée*, Paris, Hazan, 1995.

peinture. Présence et absence. Dans un monde et sur une autre scène" cet "entre" où Jacques Henric situe la vraie place du peintre, "entre la reconnaissance lucide d'un horizon de la mort et la perspective d'un passage au-delà, d'un *Of limits*"⁴² n'est sans doute pas un hasard dans l'œuvre de Vincent Corpet. La Vera Icona, c'est l'effacement d'une forme, dans le but de dépassement de sa finitude, de ses "limites" ainsi que le fait remarquer Jacques Henric. Le dogme chrétien se fonde sur l'idée de passage. Celle-ci constitue le fondement de la peinture de Vincent Corpet. L'espace se modifie considérablement dans cette série de tableaux.

Les grilles ont disparu : les lignes doivent en toute clarté, sur la



blancheur de la toile et en toute liberté, lier les formes entre elles ; Vincent Corpet veut nous montrer le processus dont le tableau procède. L'image que sera le tableau n'a plus rien, en effet, d'une imitation d'un modèle désormais manquant,

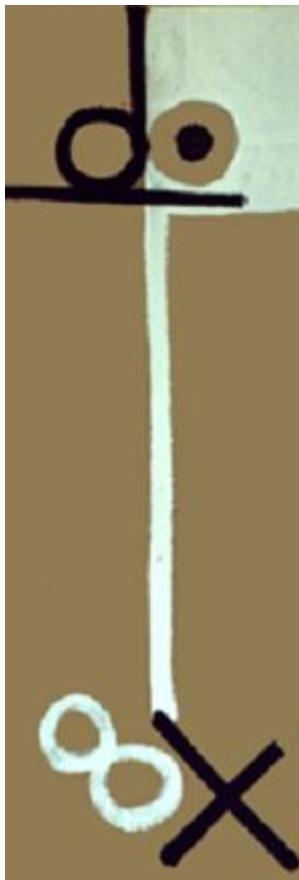


elle sera le résultat de ce processus. L'espace, auparavant all-over, difficilement contenu dans les limites du tableau, donne ici l'impression d'être, à l'inverse, conçu comme un espace clos, intérieur, qui laisse se déplacer les formes, les laisse se déployer (1652 P 5 VII 88 h/t 162x114 ; 1615 H 18 IV 88 h/t 100x65). Cet espace, par sa neutralité doit en effet permettre aux formes de sortir de ce qu'elles étaient à l'origine pour former une nouvelle forme. Ainsi la forme 8 circule dans l'espace. De sa

⁴² Henric, J., *La Peinture et le Mal*, Paris, Exils Editeur, 2000, p. 113.

position, de son passage de l'horizontalité à la verticalité par exemple, elle devient tour à tour visage, pieds, lunettes, yeux...La forme change donc d'identité en changeant de place dans l'espace pictural. Une forme par son mouvement dans l'espace du tableau se fait forme "d'autre chose".

Vincent Corpet, depuis le début de son œuvre, s'oppose à l'idée de formes immobiles, procède à leur ouverture, à leur rapprochement. La forme paradigmatique du 8 rend visible la capacité d'une forme de se "déformer" au sens où elle peut prendre la forme



de différentes choses. C'est la notion même de ressemblance que Vincent Corpet remet ici en cause en "rendant visible" le fait que la forme n'est plus le critère absolu d'une identité, ressemblance dont Michel Foucault dit qu'elle a un "patron": "élément original qui ordonne et hiérarchise à partir de soi toutes les copies (...) qu'elle comporte une assertion unique, toujours la même : ceci, cela, cela encore. C'est telle chose"⁴³. De la même manière,



les lignes horizontales et verticales de la croix peuvent former aisément une forme anthropomorphique (1805 P 8 XII 88 a/c 150x50 ; 1807 P 8 XII 88 a/c 150x50). L'espace permet le

trajet des formes. Celui-ci s'effectue par l'intermédiaire de lignes géométriques qui, tels les engrenages d'un mécanisme,

⁴³ Foucault, M., *Ceci n'est pas une pipe*, Edition Fata Morgana, 1973, pp. 61,65.

établissent les liaisons entre elles, d'autant plus apparentes qu'elles sont tracées très visiblement sur la toile. L'espace est construit ici sur le contraste entre le vide de la toile et le plein des lignes. Le vide étant ce qui devra disparaître au profit d'une forme qui viendra l'occuper.

Ces lignes permettent d'établir le trajet des formes lorsqu'il est possible de trouver la forme initiale. Le graphisme est alors un défi qui a consisté pour Vincent Corpet à ne pas lever la main pour mieux rassembler. Ainsi reliées les unes aux autres, les formes perdent leur autonomie, d'autant plus qu'elles ne sont pas toujours descriptives. Nous savons qu'elles ne sont pas pour autant abstraites mais en voie de "formation", "informes" avant de devenir formes, "informes, c'est à dire non qu'elles n'ont point de formes, mais que leurs formes ne trouvent en nous rien qui permette de les remplacer par un acte de tracement. Et, en effet, les formes informes ne laissent d'autre souvenir que celui d'une possibilité"⁴⁴ ainsi que le fait remarquer Paul Valéry.

Comment le pourraient-elles en effet ? Vincent Corpet est, à ce moment charnière de son œuvre, au cœur de ce que Klee appelle le "mystère indicible de la force créatrice", à ce moment précis de ce qu'il nomme "la marche à la forme, dont l'itinéraire doit être dicté par quelque nécessité intérieure ou extérieure et qui prévaut sur le but terminal, sur la fin du trajet"⁴⁵. Le tableau 1615 H 18 IV 88 h/t 100x65 est une déclinaison de la forme 8 et illustre cette idée. Vincent Corpet cherche à révéler une fois encore la puissance que cette forme recèle en introduisant des jeux de



⁴⁴ Valéry, *Degas, Danse, Dessin*, Oeuvres complètes, Paris, Gallimard, 1957, p. 1194.

⁴⁵ Klee, P., *Théorie de l'art moderne*, Paris, Edition Denoel, 1985, pp.59,60.

variation spatiales et de transformation par la couleur. Le tableau donne à voir le parcours de cette forme, entre le point de départ et l'arrivée, telle une boucle, elle procède par avancée et par retour pour être reprise dans une forme finale de plus grande ampleur. A la fin, la forme est métamorphosée parce qu'elle est faite de la somme de toutes les autres.

Le mouvement des formes entraîne un mouvement de toute la peinture. Vincent Corpet n'a jamais autant alterné dans son œuvre, portraits, natures mortes, comme s'il s'agissait de tout confondre, de tout rassembler, de tout combiner, le vivant comme l'inanimé. L'espace pictural, dans la peinture de Vincent Corpet, est toujours saturé, tantôt par les formes comme dans la série des natures mortes de 1986, tantôt par des plages colorées



comme dans les tableaux religieux. Dans la nature morte 2154 P 6, 7 VII 89 h/t 24x16, la saturation de l'espace prend un sens un peu différent. L'objet et l'espace sont confondus dans le but de restituer la totalité de la pêche, l'intérieur et l'extérieur du fruit.

L'espace pictural devient l'équivalent de l'objet dans lequel celui-ci s'imbrique. Il y a totale identification de l'espace et de l'objet, jusque dans la couleur qui réalise visuellement cette imbrication. Cet espace annonce celui des Analogies. D'un tableau à l'autre le format change. Cet élément fondamental du tableau est en effet au cœur de la recherche formelle de cette période. Les différents formats permettent d'essayer tous les possibles d'une forme. Le format rectangulaire permet d'allonger la forme 8 dans le sens de la verticalité et de l'approcher d'une forme anthropomorphique, mais en la limitant à celle-ci. Le format carré, à l'inverse,

compresse cette même forme, l'oblige à inclure d'autres formes, impose un ordre. Dans les deux cas, ces formats vont dans le sens d'une immobilisation des formes alors qu'elles sont entraînées par ailleurs dans un mouvement de rotation qui entraîne leur mutation.

Le tableau 2141 P 2, 4, 5 VI 89 h/t 195x114 amorce lui-même cette rotation pour signifier que la ronde des formes n'est possible que dans la plénitude du cercle. Le tondo sera le format des Analogies.



LA LIAISON ENTRE LES FORMES : LES ANALOGIES

"Toute pensée, dit Paul Valéry, exige que l'on prenne une chose pour une autre : une seconde pour une année"⁴⁶.

Cette exigence de l'esprit qui tend à épuiser son objet, à aller jusqu'au bout d'une totalité, Vincent Corpet la place, depuis le début, dans son œuvre. La recherche formelle entreprise jusque-là, a porté essentiellement sur l'ouverture des formes qui permet, picturalement, de traduire ce mouvement de l'esprit. Dans la série de tableaux précédents, Vincent Corpet a cherché à faire voir le parcours d'une forme, sa traversée dans l'espace pictural même.

Il a d'autre part, avec la nature morte 2154 P 6, 7 VII 89 h/t 24x16, montré que celui-ci peut "contenir" la totalité d'un objet, le recouvrir, dans une totale imbrication. Dans ce tableau, en effet, l'espace a changé fondamentalement



de nature. La toile, jusque-là, toujours visible, a été recouverte entièrement par l'objet. Le jeu entre fond et surface, qui marque une partie importante de la recherche formelle, a trouvé un aboutissement : faire apparaître le fond "à la surface", le fond comme surface, pour abolir toute profondeur, toute perspective, et réaffirmer la planéité chère à la modernité. C'est la notion même de l'espace qui est ainsi remise en question : il devient "un continuum ininterrompu qui relie les choses au lieu de les séparer"⁴⁷.

Pour permettre le déplacement des formes, Vincent Corpet a

⁴⁶ Valéry, P., *Théorie poétique et esthétique*, Oeuvres complètes, Paris, Gallimard, 1957, p. 1264.

⁴⁷ Greenberg, C., *Art et culture: essais critiques*, Paris, Macula, 1988, p. 120.

adopté, pour les Analogies le format circulaire qui renvoie, picturalement, à la forme mythique

de l'origine de la peinture, au bouclier-miroir de Persée inventé par Athena pour vaincre le regard interdit de la face de Méduse et figurer l'irregardable, l'impensable, l'irreprésentable, "l'impossible" pour Georges Bataille. Faire référence à cet objet mythique, c'est réaffirmer la force de l'image picturale, son pouvoir de sidération. Le mythe démontre que l'homme ne peut pas voir tout seul ; l'image seule lui permet de voir ce qui est "trop grand pour l'œil"⁴⁸. L'espace pictural désormais circonscrit dans le cercle des Analogies, semblable à un grand œil, va procéder à l'ouverture d'une vision d'un monde inconcevable, où les choses n'ont pas de limites, ne sont pas séparées, mais disposées, grâce au mouvement conservatif des lignes qui les lient entre elles, dans une "continuité" formelle jamais osée en peinture. Chaque tableau apparaît comme une portion limitée d'un monde illimité rendu visible. Ces tableaux portent le nom *d'Analogies* dont nous empruntons la définition à Paul Valéry: "L'analogie n'est précisément que la faculté de varier les images, de les combiner, de faire coexister la partie de l'une avec la partie de l'autre et de percevoir volontairement ou non, la liaison de leurs structures"⁴⁹. L'analogie, pour Valéry, constitue l'activité essentielle et mystérieuse de l'esprit. "Dans l'esprit, précise-t-il, les images visuelles prédominent et c'est par elle, que s'exerce le plus souvent la faculté analogique. Il existe une sorte de liberté de groupement, de correspondances qui s'exerce sur le champ total de la perception"⁵⁰. Le monde vertigineux que Vincent Corpet

⁴⁸ William Blake, cité par Bataille dans *La Littérature et le Mal*, Oeuvres complètes, Tome IX, Paris, Gallimard, 1979, p.235.

⁴⁹ Valéry, P., *Théorie poétique et esthétique*, Oeuvres complètes, Paris, Gallimard, 1957, p. 1159.

⁵⁰ Ibid.

nous donne à voir dans les *Analogies* est peut-être celui, illimité, de l'esprit. L'analogie répond, à l'évidence, à cette logique de la continuité que Vincent Corpet veut placer dans sa peinture et qui tend à l'impossibilité d'un arrêt d'une forme, qui refuse l'idée de la figuration comme immobilisation et fixation de celle-ci, comme fermeture de l'objet sur lui-même." Vincent Corpet n'a pas cessé de poser antérieurement le problème des limites, à la fois de l'espace pictural, en ayant recours au all-over, et également de celles des formes en pratiquant leur déclôturation. L'espace circonscrit dans le cercle constitue une nouvelle réponse à ce problème. Du cercle, Vincent Corpet dit "qu'il permet tout" parce qu'il est un champ de liberté d'action pour le peintre : "on n'a pas à s'occuper des angles"⁵¹ précise-t-il. L'espace pictural peut être facilement traversé et contourné par l'artiste, qui peint la toile sur le sol. Le format circulaire entraîne, dans son mouvement propre, le corps du peintre et les formes qu'il peint.

Dans cet espace, les lignes peuvent ondoyer, les formes se déployer sans limitation à l'intérieur de celui-ci, et ce malgré la clôture du cercle. L'espace dans le cercle apparaît essentiellement comme image d'une matrice, dans laquelle la naissance a lieu à l'intérieur même, dans un mouvement inversé du dehors et du dedans où les formes s'engendrent les unes les autres, se propagent ; un espace fusionne! qui est hors limite terrestre, un espace retranché, un hors-espace, un espace qui serait la bordure du nôtre et que nous ne pouvons pas penser, un espace utopique, en tant que partie d'un tout plus grand.

En tant que limite de l'illimité, l'espace clos dans le cercle des *Analogies* est semblable à un microcosme dont Michel

⁵¹ Vincent Corpet, in *Connaissance des Arts*, "Vincent Corpet, l'encyclopédiste du regard", numéro 532, Octobre 1996, Interview par Bruno Foucart.

Foucault explique qu'il fut, au XVI^{ème} siècle, le moyen "de poser les limites réelles, et pour ainsi dire tangibles, au cheminement inlassable des similitudes qui se relaient" (...) à cet "enroulement sans terme"⁵² qu'elles représentaient alors. Nous avons pu remarquer que Vincent Corpet a remis en cause la notion de ressemblance sur laquelle se fondait la représentation classique. Il n'a eu de cesse de faire passer les formes du semblable au dissemblable, de procéder à la mutation de leur identité, à la suspension de leur nomination. Michel Foucault a distinctement défini la ressemblance et la similitude. Celle-ci ne se réfère pas à un "modèle unique et extérieur qui prescrit et classe (...) Le similaire se développe en séries qui n'ont ni commencement, ni fin, qu'on peut parcourir dans un sens ou dans l'autre, qui n'obéissent à aucune hiérarchie, mais se propagent de petites différences en petites différences"⁵³. La similitude a été, jusqu'à la fin du XVI^{ème} siècle, le fondement de la culture occidentale, tendant une "chaîne immense" sur laquelle "le monde s'enroulait sur lui-même" par leur intermédiaire puisqu'elles étaient autant "d'ajustement, de liens et de jointure"⁵⁴ entre les choses. Absence d'ordre mais une chaîne infinie de formes "qui dansent ensemble": ces deux aspects suffisent à présenter les Analogies de Vincent Corpet. Sur une surface orangée, se fondant sur elle, des formes aux lignes enveloppantes, exemptes de toute rigidité, sont posées

⁵² Foucault, M., *Les Mots et les Choses: une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1990, p.46.

⁵³ Foucault, M., *Ceci n'est pas une pipe*, Edition Fata Morgana, 1973, p.20.

⁵⁴ Foucault, M., *Les Mots et les Choses: une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1990, p.36.



délicatement. Lumineuses comme la couleur jaune qui domine, à l'exception d'une forme verte, feuille-coquillage, contiguë à un autre coquillage d'où sort une crevette qui se transforme en oiseau relié à une ligne fragile, celle de l'anse d'un sac féminin en forme de quartier de pomme qui touche une volute qui affleure d'autres formes de coquillage en forme de seins. C'est l'Analogie 2336 M 31 VII; 1 IX 91 h/t 100x100. L'harmonie des couleurs, la pureté des lignes laissent un sentiment d'unité dans la disparité des formes. Dans cette suite apparemment désordonnée, obéissant à un ordre secret des choses, chaque forme semble avoir prélevé l'essence de la précédente, maintenant ainsi vivante la forme initiale qui fut à l'origine du tableau. "Les toiles, explique Vincent Corpet, partent

d'un objet tout simple, banal, usuel, un objet qui me tombe sous la main, sous l'œil et qui, par analogie, par mémoire, entraîne d'autres que je peins, à côté, dessus. Une série d'objets qui s'engendrent, se poussent les uns les autres."⁵⁵ Quel fut l'objet sur lequel l'œil de Vincent Corpet se posa l'espace d'un instant dans *l'Analogie* citée, comme dans toutes les autres et qui constitue la forme de départ ?

La logique picturale mise en place, ici, n'a pas pour but de le représenter mais de le porter à l'infini par le jeu des similitudes. La logique figurative ne réside pas ici dans la restitution de l'objet par une forme unique mais dans son passage dans une autre, proche de lui par sa forme.

La forme d'origine s'efface en quelque sorte, se retire, cédant la place à une suite infinie d'autres formes. L'objet transite dans ces formes successives, fait une traversée, s'éloigne de lui-même au point d'être méconnaissable –en forme- à la fin de son parcours, mais pourtant toujours présent, là, sur la surface du tableau. L'objet d'origine est invisible à force d'être répété, de se déplacer dans un nouvel objet qui, à son tour, en suscite un autre jusqu'à prendre l'apparence d'une forme finale inédite⁵⁶. C'est donc une représentation sans terme que Vincent Corpet instaure, une représentation qui s'effectue par le relais d'images

⁵⁵ Vincent Corpet, in *Connaissance des arts*, "Vincent Corpet, l'encyclopédiste du regard", numéro 532, Octobre 1996, Interview par Bruno Foucart.

⁵⁶ Les Analogies de Vincent Corpet ne sont-elles pas à la peinture, ce que *l'histoire de l'œil* de Georges Bataille est à la littérature? Le tableau, comme le récit, sont "l'histoire d'un objet qui passe d'image en image; son histoire est alors celle d'une migration, le cycle des avatars qu'il parcourt loin de son être originel, selon la pente d'une certaine imagination, qui le déforme sans cependant l'abandonner" fait remarquer Roland Barthes dans *Critique*, Paris, Minuit, 1963, Numéro 195-196. Là où Georges Bataille utilise la chaîne métaphorique du langage, Vincent Corpet a recours à celles des analogies visuelles. L'une et l'autre sont infinies.

qui ne se substituent pas à l'objet pour le fixer dans un signe iconique unique, mais qui en assurent le développement, le métamorphosent.

La représentation, dans le passé, reposait sur l'idée de substitution mais celle-ci répétait l'objet dans un rapport visible dans l'apparence qui opérait la réversion de l'image mimétique en la nomination de celle-ci. Si chaque partie du tout que forme la chaîne des *Analogies* garde le plus souvent ce rapport de la mimesis au langage, parce que les formes sont réelles et reconnaissables, la figure totale, à l'inverse, parce qu'elle les condense toutes, est innommable. Le tableau se retranche du langage dans le sens "classique" que nous venons d'évoquer. Vincent Corpet, depuis le début, nous apprend à voir en nous privant des mots. Dans ces tableaux, l'objet ne parvient pas à la représentation car l'écart se creuse toujours davantage à chaque étape de la figuration. C'est la forme elle-même qui creuse cet écart entre l'objet et sa représentation, en s'interposant entre la perception de la chose et sa nomination⁵⁷. Empruntant à Marcel Duchamp, ne pouvons-nous pas dire que la représentation de l'objet dans les *Analogies* de Vincent Corpet est en quelque sorte "retardée", différée parce qu'elle est soumise au jeu infini des similitudes, qui empêche de le fixer.

"L'écart est une opération"⁵⁸ disait-il. Cette opération s'effectue dans la peinture de Vincent Corpet par le glissement d'une forme à une autre qui entraîne une démultiplication de la figuration à l'infini parce qu'elle déjoue l'engendrement du même par le même.

⁵⁷ La peinture de Vincent Corpet est à l'opposé des avant-gardes conceptuelles, comme le Minimalisme, qui réduisent la forme de l'objet à lui-même.

⁵⁸ Marcel Duchamp, cité par Jean-François Lyotard dans *Les transformateurs de Duchamp*, Paris, Galilée, 1977.

Les *Analogies* sont soumises à une méthode. "Chercher une méthode, c'est chercher un système d'opérations extériorisables qui fasse mieux que l'esprit le travail de l'esprit" dit Paul Valéry. Le tableau, en effet, est conçu comme un organisme vivant à même de nous faire voir le processus même du vivant. "Un tableau vit de sa propre vie" disait Jackson Pollock, mais il faut, pour cela, qu'il soit réglé comme un mécanisme capable de produire des formes au rythme de l'activité cérébrale du peintre, dans le mouvement même de la création.

Pourquoi Vincent Corpet éprouve-t-il la nécessité d'une méthode ? Dans les *Analogies*, Vincent Corpet supprime le jeu entre fond et surface jusqu'à les confondre et ne faire apparaître que la présence de celle-ci. La surface ou "la superficie" ainsi que la nommait Poussin à la fin de sa vie⁵⁹, en semblant oublier qu'elle était "fenêtre ouverte", désigne en effet le point de départ de toute œuvre de peinture, en ce sens qu'elle constitue "la surface de déploiement de tout le *travail* de la peinture"⁶⁰ ainsi que le fait remarquer Louis Marin.

C'est cette notion même que Vincent Corpet désire placer au centre de son œuvre en mettant en valeur les caractéristiques formelles du tableau, en jouant avec ses éléments fondamentaux, en montrant les conditions de possibilité mêmes de l'œuvre, et par là même sa singularité. En exposant ainsi le processus de production de son œuvre, en se référant aux données essentielles de la peinture, Vincent Corpet montré, dans le même temps, l'être irréductible de la peinture. Les *Analogies*, comme toute l'œuvre, témoigne de l'attention portée

⁵⁹ En 1665, Poussin donne cette énigmatique définition de la peinture: "Une imitation faite avec des lignes et des couleurs en quelque superficie de tout ce qui se voit dessous le soleil.." Cité par Louis Marin dans *Détruire la peinture*, Paris, Galilée, 1977

⁶⁰ Marin, L., *De la représentation*, Paris, Seuil, 1994, p. 244.

à la peinture, du savoir-faire qu'elle requiert, des contingences qu'elle impose. Le besoin d'élaboration d'une méthode, dans les Analogies, correspond à la volonté d'exprimer le retour de la peinture comme *techné*.⁶¹

Les contingences spatiales et temporelles auxquelles Vincent Corpet soumet sa peinture vont dans le sens de la précision et de la rapidité dans l'exécution, condition nécessaire pour maintenir la forme vivante. La première "opération" concerne le temps. Le temps, dans la peinture du passé, renvoyait à deux notions, celles de la durée et de la finalité. Le temps de l'œuvre correspondait au moment où était atteint la ressemblance, le



rendu exact du sujet. Sa finalité coïncidait avec son achèvement au sens où nous l'avons déjà évoqué. Le temps, dans les Analogies, est indépendant de cette notion puisque la peinture est affranchie du devoir de représenter.

L'enchaînement analogique des formes pourrait continuer indéfiniment si l'espace pictural n'y mettait pas un terme. Dans la plupart des Analogies, le tableau "s'arrête" quand la surface

est saturée (2311 M 1, 2, 3. VII 95 h/t 100x100).

⁶¹ Sa peinture apporte, en ce sens, un démenti aux critiques formulées à rencontre de l'art contemporain et de ses artistes qui ignoreraient "l'art de peindre". Jean Clair et Marc Fumaroli dans "L'art contemporain est dans une impasse", *Le Figaro*, 22 janvier 1997, ont dit "Les peintres contemporains se refusent à la pratique du dessin, à la complexité d'un savoir-faire qui a atteint sa plénitude peut-être au siècle dernier", cité par Philippe Dagen dans *La haine de l'art*, Paris, Grasset, 1997, p.35.

La temporalité propre aux Analogies, si l'on supprimait la contingence spatiale, serait un infini circulaire. Lorsqu'il y a saturation de la surface, certaines formes sont "coupées" sur les bords comme les corps du cheval et de la vache de l'Analogie



2220 3, 5, 6 II 1990 h/t 200x200 cm. Cette coupure donne à voir l'arrêt arbitraire dont les limites du tableau sont la cause mais elle définit par la même la véritable nature des Analogies.

Chaque tableau fonctionne comme "une loupe, posée au-dessus d'un monde illimité"⁶², qui nous permet d'avoir une vision parcellaire mais précise de celui-ci. Pas de pratique du all-over dans les Analogies. Si Vincent Corpet rétablit les limites spatiales, c'est précisément pour mieux nous faire entrevoir l'illimité. On ne peut penser l'illimité qu'à partir de la limite. C'est cette vision fragmentée des Analogies qui nous donne à penser un monde infini, car ce fragment se veut aussi un tout capable d'égaliser l'idée de totalité.

La temporalité des Analogies peut se penser comme une suite de temps, commencement et fin qui se renouvellent. A chaque nouvelle forme que Vincent Corpet pose sur la surface, le temps se produit et s'annule jusqu'à former un instant unique, un présent, "l'éternel présent de l'accomplissement artistique"⁶³.

Ce nouveau rapport au temps constitue un des apports essentiels de la modernité. "Trouver l'instant devient la tâche moderne par excellence"⁶⁴ fait remarquer Pierre Schneider.

C'est en effet le même sentiment d'un présent de la perception ressenti dans les tableaux précédents, la même impression de voir l'œuvre dans le surgissement de son origine qui nous saisit. Le temps des *Analogies* est un présent stabilisé mais surtout un présent de l'instant où l'on voit le geste du peintre, contraint par le rythme rapide du processus analogique, qui établit la liaison entre les formes. "Je pratique la liberté des associations visuelles

⁶² Propos recueillis par moi-même au cours d'un entretien avec Vincent Corpet.

⁶³ Bonnefoy, Y., *Le Nuage Rouge: essais sur la poétique*, Paris, Mercure de France, 1977, p.313.

⁶⁴ Schneider, P., *Matisse*, Paris, Flammarion, 1984.

précipitées. Ma main va plus vite que l'œil"⁶⁵ explique Vincent Corpet. Aucune reprise, aucune retouche ne sont possibles dans l'exécution des figures. Il doit recourir à la mémoire immédiate des formes à la manière des fresquistes qu'il admire et pour lesquels rien ne doit arrêter le mouvement créatif, soumis alors à l'improvisation⁶⁶. Toute idée de composition est bien sûr écartée : les formes sont déposées à la surface par un tracé qui les saisit à peine. Elles doivent être "réussies" du premier coup, ne nécessiter aucun "repentir", et parvenir à la liaison de l'ensemble avec le détail d'une manière simultanée. "Je ne vois mon tableau qu'une fois achevé" dit Vincent Corpet. Dans les *Analogies*, les formes, les couleurs naissent ensemble doublées par l'accord du peintre et du tableau pendant le temps de son accomplissement. Le caractère automatique⁶⁷ du geste pictural est interne au processus de l'analogie et rentre dans le cadre de la méthode à laquelle se soumet Vincent Corpet parce qu'elle correspond à un dessein précis. Dans la deuxième partie de sa définition de l'analogie, Paul Valéry ajoute : "... Et cela rend indescriptible l'esprit, qui en est le lieu, les paroles y perdent leur vertu. Là, elles se forment, elles jaillissent devant les yeux : c'est lui qui nous décrit les mots"⁶⁸. La quête esthétique de Valéry est la poésie mais il suffit de transposer ses remarques à la peinture pour comprendre que ce

⁶⁵ Vincent Corpet, in *Connaissance des Arts*, "Vincent Corpet, l'encyclopédiste du regard", numéro 532, Octobre 1996, Interview par Bruno Foucart.

⁶⁶ Vincent Corpet s'est entraîné à peindre dans une série de tableaux sur carton, en un temps imposé de une heure.

⁶⁷ Bien que Vincent Corpet récuse ce terme: "Ce n'est pas de l'automatisme mais cela va très vite.", *Connaissance des Arts*, numéro 532, Octobre 1996.

⁶⁸ Opus cité page 40.

processus permet à Vincent Corpet d'être dans une position d'attente pour recevoir les images déposées dans sa mémoire, qui "jaillissent" et que sa main dépose sur la surface du tableau, d'une manière simultanée. Le choix de ce processus pictural correspond au désir de Vincent Corpet d'évacuer toute subjectivité, toute interprétation, en même temps que toute tentation de style⁶⁹.

Les Analogies constituent l'aboutissement de la recherche formelle de Vincent Corpet concernant l'espace pictural. Les formes sont posées sur la surface, sans aucune perspective. Le dispositif perspectif sur lequel reposait la représentation classique "dépendait en toute rigueur d'un "œil-sujet" et le tableau avait pour effet "de nous faire savoir quelque chose sur la position du sujet pensant et contemplant le monde"⁷⁰, c'est à dire le peintre. La perspective est en effet "la forme symbolique d'une objectivation du subjectif"⁷¹. C'est précisément cette présence du "sujet" dans l'œuvre en tant que jugement que Vincent Corpet veut écarter⁷².

La seconde phase de "l'opération" concerne l'espace. Il constitue une opération de la liaison qui doit abolir la distance et le non-contact entre les formes. Il doit répondre à une logique d'exhaustivité, le tableau étant en quelque sorte "l'épuisement" de

⁶⁹ Vincent Corpet dit: "Je hais le style", in *Connaissance des Arts*, numéro 532, Octobre 1996.

⁷⁰ Marin, L., *De la représentation*, Paris, Seuil, 1994, p.368.

⁷¹ Panofsky, cité par Louis Marin, *ibid.*

⁷² Dans l'exposition "Vincent Corpet par..." à la Maison Européenne de la Photographie en 1998, Vincent Corpet rapelaient que "pouvoir et perspective vont souvent de pair. Le portrait de l'artiste sert de prétexte à l'autoportrait du cadreur".

l'objet par la métamorphose de sa forme. Vincent Corpet conçoit l'espace des Analogies, semblable à celui de la Nature Morte 2154 P 6, 7 VII 89 h/t 24x16, comme le champ d'exploration d'une forme et de ses métamorphoses, qui doit la contenir toute entière jusqu'à la saturation de celui-ci. Il doit contenir le plus grand nombre de déclinaisons formelles possibles de l'objet de "départ". L'opération de liaison souhaité par l'artiste implique la fusion, dans l'espace pictural, des formes et de la peinture, de la matière picturale. Elle est obtenue par la fusion du fond et des formes, que Vincent Corpet a expérimentée précédemment.



L'Analogie 2341 M 18 XI 91 h/t 100x100 opère cette imbrication des figures sur la surface du tableau, par l'harmonisation des couleurs, même si ces tableaux n'ont pas de

visée esthétisante. Les formes pures, sans volume, se superposent, s'enchevêtrent, s'enroulent en se fondant dans la peinture même, à la manière de fossiles. L'accord délicat des couleurs soigneusement choisies donne l'impression d'un



espace lisse et transparent. Notre regard peut pénétrer la peinture et les objets qui nous paraissent hors de nos prises, dématérialisés, dans un espace au-delà de notre perception. L'espace des Analogies laisse l'impression qu "un monde sans poids, sans profondeur, sans retouches existe"⁷³.

⁷³ Sollers, P., *Théorie des Exceptions*, Paris, Gallimard, p.69.

Cet espace fusionnel! des *Analogies* rassemble, fait tenir ensemble, objets, animaux, fragments de corps humains, sans ordre, indifféremment mêlés. Toutes ces choses qui semblent être des vestiges, des débris d'un monde défait, d'un monde perdu, retrouvent, dans et par la peinture, l'état d'indistinction, de confusion et de liaison d'avant la nomination des choses par le langage, d'avant les dissociations qu'il produit entre elles. Elles retournent "à l'ourlet extérieur du savoir (...) à la pliure du monde"⁷⁴ évoquée par Michel Foucault.

Leurs limites sont abolies ; elles s'enroulent et leur rapprochement inattendu, même s'il est parfois violent fait naître en nous le sentiment de ce que Georges Bataille appelle le sens de "la continuité de l'être" qui est pour l'homme, "être discontinu" et mortel, la seule manière de défier la mort. "La continuité de l'être étant à l'origine des êtres, la mort ne l'atteint pas, la continuité de l'être en est indépendante, et même, au contraire, la mort la manifeste"⁷⁵.

Les *Analogies* de Vincent Corpet ne permettent-elles pas l'ouverture à cette "continuité inintelligible inconnaissable"⁷⁶ dont parle Bataille ?

Nous avons pu remarquer que le geste créatif de Vincent Corpet, d'une précision et d'une rapidité exemplaires, relève de la virtuosité mais que celle-ci ne constitue pas la seule fin, que ce geste se donne la volonté de retrouver "l'énergie originelle" et qu'il est, par là même, une quête de sens, au-delà du sens, parce que poétique.

⁷⁴ Foucault, M., *Les Mots et les Choses: une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1990, p.82.

⁷⁵ Bataille, G., *L'Erotisme*, Paris, Minuit, 1957, p.29.

⁷⁶ Bataille, G. *William Blake*, Œuvres complètes, Paris, Gallimard, p.235.

"La vision poétique" réside, pour Georges Bataille, dans le fait que "ce sont les limites précises des objets entre eux qu'elle récuse"⁷⁷. En détruisant la limite, la poésie donne à l'homme la possibilité de "refuser les limites qui s'imposent à lui, d'un monde où la logique réduit chaque chose à l'ordonnance"⁷⁸. En niant la limite des choses, "la poésie nous mène à l'éternité, elle nous mène à la mort, et par la mort, à la continuité : la poésie est *l'éternité : c'est la mer allée avec le soleil*"⁷⁹.

C'est la courbe pure et sans fin qui lie délicatement la forme d'une mandoline à celle d'une noix de coco puis à la tête fragile d'une colombe qui a détaché une aile pour qu'un pied et une feuille puissent s'y poser dans la pâleur diaphane de l'Analogie 2227 P 26, 27 II 1990 h/t D100.



⁷⁷ Ibid.

⁷⁸ Ibid.

⁷⁹ Bataille, G., *L'Erotisme*, Paris, Minuit, 1957.

Grâce au procédé pictural des Analogies, Vincent Corpet assure, non seulement la continuité des formes mais aussi celle de la Peinture. Les formes qu'il puise dans sa mémoire visuelle ne sont pas toutes issues de souvenirs d'enfance, d'images de la vie quotidienne, de son inconscient, de tout de ce qui peuple sa vie intérieure, mais elles sont aussi celles d'un peintre à la rencontre de la Peinture.

Il faudrait avoir, comme lui, retenu les détails des tableaux des maîtres du passé, présents dans les *Analogies*, pour pouvoir les identifier. Les citations sont nombreuses et constituent un hommage discret parce que mêlées à d'autres plus banales⁸⁰. C'est l'indistinction entre toutes ces images qui font la valeur des tableaux, parce qu'elle abolit toute hiérarchie entre "formes hautes" et "formes basses" dont Georges Bataille a fait le centre de sa réflexion esthétique dans la revue *Document*

"Le vertige de l'analogie"⁸¹ assure également la survie de sa propre œuvre : l'étape suivante fait se dédoubler la peinture dans une série de diptyques que Vincent Corpet présente comme étant "l'analogie de l'analogie".

⁸⁰ Philippe Ducat dans un texte édité par le Massacre des Innocents, "602 dessins pour la survie" a fait cette recherche: "Ici l'Adam du Jugement Dernier de la Sixtine de Michel Ange, là un paysage avec personnages de Gauguin; ailleurs un Mantegna glané dans la chambre des époux, un Carpaccio de la Légende de Sainte Ursule, une femme masquée de Max Beckmann, un bambin emprunté à Piero di Borgo, un raccourci perspectif Ucellien, une Madone primitive provençale d'Enguerrand Quarton, une Woman de Willem de Kooning, deux ou trois chiens subtilisés à la Vierge à la Licorne de Cluny (...), un intérieur de Van Eyck..."

⁸¹ Valéry, P., *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, Oeuvres complètes, Paris, Gallimard, 1957

LES FORMES DANS LES FORMES : LES DIPTYQUES ET LES ENFANTILLAGES

Vincent Corpet. L'enchaînement des tableaux ne constitue pas exactement des séries, closes sur elles-mêmes. Les suites de tableaux ne sont jamais "fermées". L'œuvre se développe dans un mouvement identique à celui des formes. Ce mouvement, en forme de "passage", assure la continuité de l'œuvre. Dans les Analogies, Vincent Corpet, a réalisé l'expansion des formes à l'intérieur de celle, symbolique du cercle. Sans les limites imposées par celui-ci, elles se seraient déployées à l'infini, le processus analogique contenant l'impossibilité d'un arrêt.

Dans les Diptyques, une nouvelle forme de "continuité" formelle est rendue possible par l'ouverture de l'espace pictural même, qui se dédouble et qui entraîne, dans ce dédoublement, le passage d'une forme d'un panneau sur l'autre.

Les tableaux des diptyques posent de manière nouvelle la question "essentielle", pour Vincent Corpet, du rapport "fond-forme".

Dans une phase antérieure, l'artiste avait déjà expérimenté le passage d'une forme à une figure, entre les natures mortes et les tableaux religieux. Cette transition constitue l'essentiel de la démarche picturale présente, mais proposée de manière que Vincent Corpet qualifie de "théâtrale".

En effet, elle se joue sur deux panneaux sur lesquels apparaissent deux formes identiques, disposées en symétrie, qui contiennent respectivement des objets et des figures. L'un des panneaux, explique Vincent Corpet, constitue le "volet figure", l'autre, "le volet analogique"⁸², ce dernier l'ayant précédé. Ces formes, qui se détachent sur un fond uni, captent en premier lieu le regard, tant par leur importance dans l'espace des tableaux, que par leur étrangeté. Quelles sont-elles ?

Vincent Corpet procède de la manière suivante: "Je commence par décalquer l'analogie, par en reporter le contour extérieur sur une toile placée à côté"⁸³.

Ce contour, qui est une "somme" de formes, devient le point de départ d'autres formes, "plus figuratives"⁸⁴. Ces contours des analogies préalablement exécutées sur l'un des panneaux, sont une manière nouvelle de réaffirmer le primat de la forme.

Ce sont eux et eux seuls qui, par leur apparence, suggèrent à Vincent Corpet des sujets, des scènes, "qui s'apparentent aux anciens sujets de la tradition où l'on peut reconnaître une histoire, religieuse, dramatique, érotique"⁸⁵. Les sujets et les figures prennent place alors d'eux-mêmes à l'intérieur de ces contours. Comme précédemment, le sujet ne préexiste pas à la réalisation des figures ; celles-ci sont générées par une forme première.

"... aucune œuvre d'art ne possède le contenu autrement que par l'apparence dans la structure même de celle-ci"⁸⁶ dit Théodor Adorno.

⁸² Vincent Corpet, in *Connaissance des Arts*, "Vincent Corpet, l'encyclopédiste du regard", numéro 532, Octobre 1996, Interview par Bruno Foucart.

⁸³ Ibid.

⁸⁴ Ibid.

⁸⁵ Ibid.

⁸⁶ Adorno, T. , *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1995, p. 144.

Les Diptyques constituent l'exemple même du triomphe de l'apparence. La disposition en diptyque des tableaux instaure une mise en abîme du rapport "fond-forme". Dans la peinture du passé, cette disposition servait à représenter deux moments d'un même récit dans un déroulement cohérent et logique, en établissant des liens entre les deux panneaux pour en assurer la narration. Ceux-ci étaient joints pour que le spectateur établisse l'unité spatiotemporelle de la scène représentée et pour que la lecture s'effectue linéairement de gauche à droite, sans coupure.

Les panneaux des Diptyques sont séparés, chacun dans un cadre indépendant ce qui empêche toute possibilité de vision globale et ôte toute narration. C'est plutôt une double vue qui est proposée, qui abolit tout ordre de perception mais qui contraint le regard du spectateur à un va-et-vient incessant sans qu'il lui soit permis d'établir de liens entre les deux panneaux, pour appréhender un sens, tenter une interprétation. Toute lecture est vaine et c'est le vide, "le vide du sens, le dénuement de signe (...) qui, pour Jean Baudrillard, "mène au vertige enchanté de la séduction"⁸⁷ qui s'impose au regard du spectateur.

Le Diptyque 2652 P 26, 27, 28, 29 XII 90; 16 I 1996 h/t (162x97)x2 présente un fond uni d'un rosé intense sur lequel se détachent deux formes aux contours identiques, sorte de moules dans lesquels s'enchevêtrent, à gauche, des objets, à droite des figures. Ces deux contours agissent comme deux espaces dans l'espace qui rétrécissent les limites de



⁸⁷ Baudrillard, J., "La scène et l'obscène", *Art Press*, numéro 59, 1981.

la vision en concentrant les formes et les figures à l'intérieur. Le redoublement, la réversibilité de ces deux formes font d'autant plus apparaître l'absence de signification, creusée par la présence de forts contrastes.

Sur le volet analogique, les formes s'entrelacent avec la même pureté de lignes que dans les Analogies, dans une certaine harmonie de proportions, malgré la saturation de l'espace réduit qui les contient. Mais, contrairement aux couleurs diluées des Analogies, celles-là sont très vives.

Sur le panneau voisin, l'assemblage forcé des figures dans ce contour qui leur est imposé, oblige à la distorsion des corps, à leur écrasement, à leur disproportion, à leur déséquilibre, mis en valeur par la couleur monochrome marron-ocre.

D'un côté, "l'effet" menaçant d'objets tranchants ; de l'autre, la réalité du corps sexué, souffrant et mortel. Dans ce dernier, la violence thématique se confond avec la violence picturale visible dans la contorsion des corps, dans l'expression de la passion et de la souffrance sur les visages de Judith et d'Holopherne que nous reconnaissons. La disposition en diptyque oblige à la confrontation entre les deux panneaux, renforcée par la symétrie qui produit un effet d'attraction visuelle. "L'un permet de mieux regarder l'autre, et inversement"⁸⁸ dit Vincent Corpet, laissant entendre que les deux panneaux, les formes qu'ils contiennent, sont interchangeable, réversibles.

Le spectateur, inconsciemment, envisage le rapprochement des deux contours, voire leur recouvrement, malgré les différences dans l'apparence, mais en demeurant suspendu à celle-ci. En effet, dans les diptyques, Vincent Corpet "supprime" le fond pour ne traiter que la surface ; "La surface, l'apparence, tel est l'espace de la séduction"⁸⁹ évoquée par Jean Baudrillard. Le

⁸⁸ Vincent Corpet, in *Connaissance des Arts*, "Vincent Corpet, l'encyclopédiste du regard", numéro 532, Octobre 1996, Interview par Bruno Foucart.

⁸⁹ Baudrillard, *L'Autre par lui-même*, Paris, Habilitation, 1987, p.55.

rapport entre le fond et les formes se modifie ici radicalement. Dans les Analogies, les formes faisaient corps avec le fond, allaient parfois jusqu'à se confondre à lui. Il s'assimilait à une sorte de milieu "biologique" qui favorisait leur naissance et leur développement. Dans les tableaux religieux, le fond "accueillait" les figures, constituait, malgré son dépouillement "une scène" où elles prenaient place. Les couleurs, bien que sombres, évoquaient la terre, le ciel. Les figures s'inscrivaient sur le fond en entretenant une relation avec lui.

Dans les Diptyques, le fond ne désigne plus rien. La couleur unie qui le recouvre ne renvoie à aucun contexte référentiel, il est nu, vide. Aucune relation ne s'établit entre les figures et le fond. Elles sont isolées, suspendues dans l'espace, ne reposent sur aucun bord. Elles sont indépendantes du fond qui les expulse hors de lui, les rejette sur la surface. Ainsi, dans le Diptyque 2638 P 9,10 X 95 h/t (146x97) x2, la cigarette et la paire de ciseaux semblent sortir de l'espace pictural et venir vers celui du spectateur. "Cet effet de



décentrement en avant, cette avancée d'un miroir d'objets anodins, l'apparition du double qui crée cet effet de séduction, de saisissement caractéristique du trompe-l'œil : vertige tactile qui retrace le vœu fou du sujet d'étreindre sa propre image et par là même de s'évanouir."⁹⁰ dit Jean Baudrillard. Rejetées ainsi à la surface, frontales, les formes et les figures des Diptyques jouent le rôle d'un "attrape-l'oeil"⁹¹ ainsi que le souhaite Vincent Corpet. Rejetées sur le devant, sans scène, les figures qui renvoient aux sujets de la tradition picturale, essentiellement bibliques, "figurent" dans les diptyques, seules, sans le décor dans lequel elles prenaient place dans les compositions de la peinture du passé, "comme des revenants qui hantent le vide de la scène"⁹². La vision, dans les Diptyques, parce qu'elle est arrêtée à la surface, se retourne, ainsi que le fait remarquer Baudrillard, sur le spectateur et le sidère, en déjouant la position privilégiée de son regard. Il est dépossédé de sa position subjective ; c'est l'image qui devient "sujet".

"Un autre univers se creuse vers le devant - pas d'horizon, pas d'horizontalité, c'est un miroir opaque dressé devant l'œil, et il n'y a rien derrière. Ceci est proprement la sphère de l'apparence - rien à voir, ce sont les choses qui vous voient, elles ne fuient pas devant vous, elles se portent au-devant de vous"⁹³. Vincent Corpet a exécuté 602 dessins d'après les Cent Vingt Journées de Sodome, de Sade. Comme dans les Diptyques, il procédait par grattage d'un

⁹⁰ Baudrillard, J., *De la séduction*, Paris, Denoel, 1981, p.81.

⁹¹ Vincent Corpet, in *Connaissance des Arts*, "Vincent Corpet, l'encyclopédiste du regard", numéro 532, Octobre 1996, Interview par Bruno Foucart.

⁹² Baudrillard, J., *De la séduction*, Paris, Denoel, 1981, p.85.

⁹³ Ibid, p.89.

fond, pour faire apparaître les figures. Il les amenait sous la lumière, à l'extérieur, donnait à voir ce qui était écrit⁹⁴.

Les Diptyques dévoilent la même vérité insoutenable, la vérité violente de la gravité du corps et celle de notre humanité. Ces tableaux nous "séduisent" parce que, comme Narcisse, "notre identité s'y perd"⁹⁵. "Il est difficile d'observer les Diptyques sans se sentir partie prenante. On pourrait aimer, on pourrait tuer, on pourrait être tué ?"⁹⁶ fait remarquer Philippe Dagen. Les tableaux produisent tous un même malaise, malaise que Georges Bataille voyait "obscurément lié à une séduction profonde (...) séduction extrême à la limite de l'horreur"⁹⁷, qui parce qu'elle nous touche, nous fait "toucher" la réalité parce qu'elle est la vérité nue. Voir, alors, "c'est un cri de peur qui voit"⁹⁸.

⁹⁴ Le choix du récit de Sade est chargé de sens. Pour Michel Foucault il constitue en effet "le dernier discours qui entreprend de "représenter", c'est à dire de nommer (...) On sait qu'il réduit cette cérémonie au plus juste (il appelle les choses par leur noms stricts) et il l'allonge à l'infini (en nommant tout)". Donc il nomme par excès. Il amorce la pensée moderne car il met en question "le rapport du sens avec la forme de la vérité de l'être". Il ajoute: "à partir de lui, la violence, la vie ou la mort, le désir, la sexualité vont étendre, au-dessous de la représentation, une immense nappe d'ombre que nous essayons de reprendre comme nous pouvons, en notre discours, en notre liberté, en notre pensée" (Les Mots et les Choses). Cette "nappe d'ombre", Vincent Corpet ne craint pas de la faire "remonter" en pleine lumière. Le sujet de la modernité, c'est le sujet homme.

⁹⁵ Baudrillard, I., *De la séduction*, Paris, Denoel, 1981, p.87.

⁹⁶ Dagen, P., *Vincent Corpet*, Le Manoir, Cologny, 1998.

⁹⁷ Bataille, G., "Les écarts de la nature", *Documents*, 1930, numéro 2.

⁹⁸ Ibid.

Dans les Diptyques, Vincent Corpet ôte tout écran, projette tout à la surface pour abolir tout obstacle. "Peut-être les choses ne sont-elles jamais "vraies" qu'à ce prix : d'être amenées sous une lumière trop crue, avec un indice de fidélité trop fort"⁹⁹.

Vincent Corpet sait, que le simulacre, en peinture, ne voile pas la vérité comme le font les images ordinaires, parce qu'il montre l'excès dont il procède.

Lorsque, à l'intérieur des formes-contours prélevées sur la toile d'une Analogie, surgissent, une girafe, une souris ou un hippopotame, les tableaux se nomment *Enfantillages*. Vincent Corpet les qualifie lui-même "d'images "bêtes" ". Elles voient le jour en 1997-1998 et sont une manière de réaffirmer avec audace la liberté créatrice qu'il revendique au sein du milieu de l'art contemporain qu'il juge, alors, comme étant "triste, bête, stupide, probablement méchant, et d'une lenteur accablante"¹⁰⁰. C'est par la même voie ludique et impertinente que Marcel Duchamp, dans un égal désir de sortir l'art de son immobilisme, avait rajouté des moustaches à la Joconde.

Ce jeu consiste à altérer une forme, c'est à dire à la modifier de telle sorte qu'elle soit rendue "autre". L'altération entraîne le surgissement d'une nouvelle forme, imprévue, accidentelle.

Dans les *Enfantillages*, Vincent Corpet poursuit son travail d'expérimentation des formes qui vise à produire l'émergence d'une forme qui n'a jamais été produite. Les mutations qu'il fait subir aux formes dans cette série de tableaux reposent sur un jeu entre ressemblance et dissemblance qui conduit à la notion d'informe. Les formes, à l'intérieur des contours, apparaissent en effet comme une approximation, à la frontière entre exactes et inexactes.

⁹⁹ Baudrillard, J., "La scène et l'obscène", *Art Press*, numéro 59, 1981.

¹⁰⁰ Vincent Corpet, *Trafic d'influence*, Espace Paul Ricard, 1998.

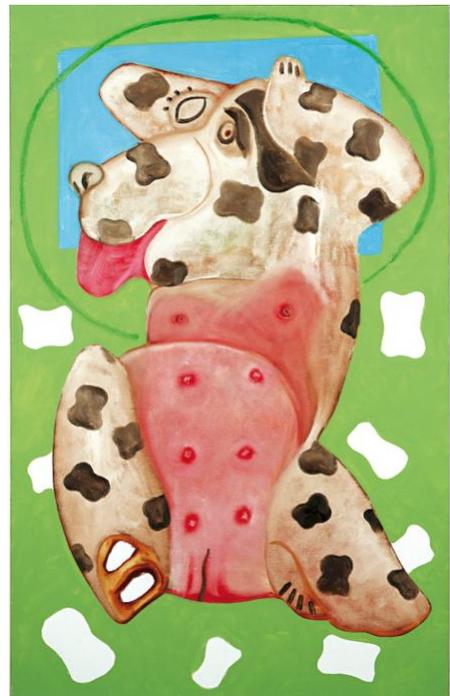
Elles sont "quelque chose comme"¹⁰¹ une girafe ou une souris. Vincent Corpet "remplit" l'intérieur de l'espace délimité par le contour de l'analogie, jusqu'à l'obtention d'une figure porteuse d'une ressemblance aspectuelle mais qui, dans le même temps, la transgresse. La figure, en effet, n'apparaît pas comme une forme unitaire et immédiate. Elle est composite, faite de fragments hétérogènes, étrangers parfois au monde animal. Le



ventre de la souris du tableau 2757 P 21 X 97 h/t 100x100 a la forme d'un sein, ses pattes celle de bras. Ce caractère composite de la figure se retrouve dans le tableau 2820 P 26 III 98 h/t 130x81. Le contour dans lequel Vincent Corpet inscrit

une figure doit être considéré comme une déjà-forme, une sorte de préfiguration qui constitue un possible. Cette première forme, qui ne ressemble à rien, puisqu'elle est obtenue par la délinéation du contour d'une Analogie, finit par "prendre la forme" d'un chien. Le tableau, c'est une forme en train de se "donner forme", en train de devenir à peu près celle d'un chien, alors que rien ne la prédestinait à celle-ci.

"Les formes ne sont pas un collage de formes préexistantes, ce n'est pas un assemblage de formes"¹⁰² précise Vincent Corpet.



¹⁰¹"Quelque chose comme" est la définition de l'informe par Georges Bataille.

¹⁰² Vincent Corpet, in *Connaissance des Arts*, "Vincent Corpet, l'encyclopédiste du regard", numéro 532, Octobre 1996, Interview par Bruno Foucart.

En effet, les différents éléments qui composent la figure ne sont pas choisis par l'artiste dans l'intention de représenter un animal précis. C'est la forme de départ, le contour, qui suggère la mise en place des éléments. Si une poitrine de femme apparaît, dans ce tableau, c'est parce que la forme "dessinée" par le contour, par analogie visuelle, a rappelé à Vincent Corpet cette partie du corps féminin. Il en va de même pour la patte gauche en forme de scie, qui trouve sa place à l'intérieur de ce contour. Mais la forme finale obtenue n'est pas "conforme". L'espace dans lequel elle s'est incorporée, l'a disproportionnée, laissant l'impression d'une dislocation. La ressemblance sur laquelle se fondait la représentation exigeait la conformité entre le modèle et la copie ainsi que la convenance dans la forme. C'est ce concept que Georges Bataille remet en cause dans son article sur l'informe et que Vincent Corpet fait sien. Cette remise en cause concerne les "formes académiques" dans lesquelles il voit une "transposition" idéaliste des choses, qu'il rejette au profit de "formes basses", non conformes qui ouvrent l'accès au "tout autre". Ce concept renverse, par la même, l'idée qui "exige que chaque chose ait sa forme"¹⁰³.

"L'informe", énoncé par Georges Bataille, libère l'image de l'emprise du sens, de l'esthétique, du goût et permet d'introduire la notion fondamentale, pour la modernité, d' "écart". Cette notion permet d'ouvrir le semblable au dissemblable, de renouveler la figuration en permettant la création de formes qui n'arrêtent pas une réalité, mais qui la transgresse pour révéler ce qui ne se laisse pas mettre en forme. L'image, alors, attire à elle par un "glissement où se perd le sens immédiat"¹⁰⁴.

¹⁰³ Bataille, G., in *Document*, 1930.

¹⁰⁴ Bataille, G., *Manet*, Oeuvres complètes, 1979, Paris, Gallimard.

Dans les *Enfantillages*, Vincent Corpet réutilise les grilles, dont l'usage semble destiné à produire ce "glissement" dont parle Georges Bataille. Dans les natures mortes, les grilles retenaient les formes, les emprisonnaient. Ici, elles projettent et laissent venir les formes en avant-plan. Celles-ci donnent l'impression d'être inconsistantes, instables, impression renforcée par le fait qu'elles occupent presque tout l'espace. Les lignes courbes et molles (tableau 2755 P 17, 20 X 97 h/t 146x97), les contours incertains redoublent cet effet. Pour empêcher leur affaissement définitif, Vincent

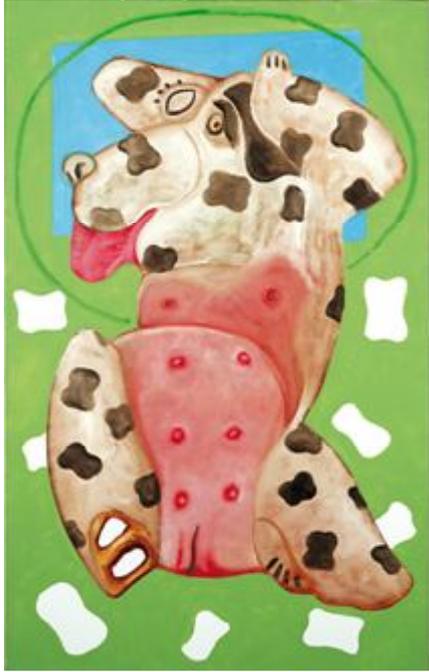


Corpet fait passer, autour d'elles, des lignes sur la surface qui répètent leur contour (tableaux 2765 P 6 XI 97 h/t 130x97 et 2757 P 21 X 97 h/t 100x100).

Les grilles, d'autre part, suggèrent le support, le cahier ou le livre de coloriage (2820 P 26 III 98 h/t 130x81) sur lequel les enfants se



livrent à l'altération des formes. L'axe du cahier, comme celui de tous les tableaux de Vincent Corpet, est horizontal. Quand le plan horizontal retrouve l'axe vertical, quand il y a érection du sol, les formes glissent vers le bas. La rotation de l'axe, rendue visible, prend ici une dimension symbolique. La verticalité est l'axe propre à l'homme, sa position qui le différencie des



animaux avec lesquels Vincent Corpet organise une confrontation cruelle et ironique. Les figures ont la même proximité frontale, la même présence sur le devant que dans les Diptyques. Comme dans les Diptyques, le regard du spectateur rebondit, non sur des figures qui lui renvoient son humanité, mais sur des animaux qui le regardent (tableau 2765 P 6 XI 97h/t 130x97), qui crient, qui rêvent, qui expriment la tristesse (tableau 2755 P 17, 20 X 97 h/t 146x97), à la manière des humains. C'est par ces ressemblances "inconvenantes", que Vincent Corpet attire

notre regard sur des images dans lesquelles, comme le souhaitait Georges Bataille, "la dislocation de la forme entraîne celle de la pensée"¹⁰⁵.

Comme dans les Analogies, les formes présentes dans les Enfantillages, issues de sa mémoire visuelle, sont diverses. Se retrouvent ainsi côte à côte Tex Avery et Rubens, enfantillage oblige ... Cette pratique qui consiste à mettre dans l'art ce qui n'est pas de l'art pour rapprocher l'art de la vie, est l'un des apports essentiels de la modernité. On retrouve la même dimension ludique dans les tableaux les plus récents de Vincent Corpet.

¹⁰⁵ Bataille, G, "Jeu lugubre", *Documents*, 1929.

Les contes nous enchantent parce qu'ils métamorphosent la "non-vérité" en leur "vraie-vérité" dans l'espace magique dans lequel se déroule le récit. Mais les contes nous enchantent sans nous tromper car ils s'écartent du sens commun de la réalité.

"Faux-semblable, Vrai-semblance" : les derniers tableaux de Vincent Corpet sont proches de la nature du conte parce qu'ils "s'amuse" à mettre en scène des formes dont la disposition dans l'espace pictural prend l'apparence d'une composition narrative semblable à celle de "vraies" scènes de genre.

Mais l'absence de perspective, d'espacement entre les formes, de contexte référentiel rend impossible un récit cohérent malgré la présence d'objets banals et facilement reconnaissables. L'ensemble du tableau ne peut être résumé par un nom.

Comme dans les contes, aucune logique causale ne peut être trouvée. Nous savons que la logique à laquelle obéit la disposition des formes dans les tableaux de Vincent Corpet est formelle. Il

réaffirme ici
sur tout
une variation
Le processus
présidé, dans
phase, à la
de formes
P Juin 99 h/t
deuxième
consisté à
certaines
à les extraire
de l'analogie
disposer
première
où elles sont
dans un jeu
spatiales qui a pour but d'opérer leur proximité formelle



son antériorité
autre, dans
ludique.

de l'analogie a
une première
mise au jour
(tableau 2884
100x81). Une
phase a

choisir
d'entre elles,
de l'agrégat
pour les
dans une
"composition"
introduites
de variations



(tableau 2885 P Juin 99 h/t 100x81). Puis Vincent Corpet a procédé au rapprochement des formes restantes dans une deuxième "composition". Le tableau "final" est le regroupement de l'ensemble de ces formes, à la manière d'un puzzle.

Les contours sont volontairement imprécis pour qu'une forme puisse s'imbriquer à sa voisine, comme celle du crocodile dont le flanc gauche oublie sa ligne courbe pour juxter le cou du chien ou comme

celle de la main du personnage qui se déforme pour "ressembler" à celle de la queue du chien.

Ces formes, comme dans toute l'œuvre de Vincent Corpet, ne franchissent pas le seuil au-delà duquel elles deviendraient "figures", fixes et immobiles. Elles restent, comme celle que dessine le faisceau de la lampe de bureau, dans un état en-deçà pour pouvoir se métamorphoser, dans un prochain tableau peut-être.

Vrai, Faux, Semblable, Semblance; Toutes ces nuances sont permises avec les formes, dans la peinture de Vincent Corpet, justement parce qu'elles restent sur ce seuil.

Il s'amuse, dans ces tableaux, à nous montrer qu'une certaine vraisemblance peut surgir de l'association formelle d'éléments hétéroclites, qui, semblables seulement par la forme, induisent une "scène" "vrai-semblable", mais non réelle. "Un tableau ne prétend pas au vrai"¹⁰⁶ aime rappeler Vincent Corpet.

¹⁰⁶ Vincent Corpet, *Bit Bo K*, numéro 10, 1999.

CONCLUSION

"Une décision dans la forme est une opération dans la pensée"¹⁰⁷. L'œuvre de Vincent Corpet illustre d'une manière exemplaire la remarque formulée par Jacques Henric. En effet, "l'opération dans la pensée" coïncide, dans sa peinture, avec le mouvement naturel de celle-ci, avec ce "mystère capital de l'association qui est essentielle et élémentaire dans toute la vie de l'esprit (...) qui lie non seulement les signes de tous ordres, mais tout"¹⁰⁸ qui fascine Paul Valéry. La faculté analogique constitue le processus créatif de l'œuvre. Elle entraîne à elle seule le mouvement des formes qui entraîne, à son tour, un mouvement obligé "dans la forme". Conception et réalisation artistiques ne font qu'un. Ne peut-on pas y voir une manière de réponse apportée au clivage posé explicitement par Marcel Duchamp entre l'art comme "idée" et l'art comme "faire". La peinture de Vincent Corpet supprime le problème de ce clivage parce qu'il réussit à ce que sa main exécute ce que son esprit lui dicte. Elle "agit" au rythme de celui-ci, dans l'instantané¹⁰⁹. Marcel Duchamp, à l'inverse, prônait le

¹⁰⁷Henric, J., "Il n'y a d'image que de notre corps", Interview par Marc Desgranchamps, *Artpress*, numéro 254, Février 2000.

¹⁰⁸ Valéry, P., *Cahier 1894-1914*, Tome VI,, Paris, Gallimard, 1997, p.309.

¹⁰⁹ Pour Marcel Duchamp, Seurat était le peintre qui avait réussi, par sa technique, à intégrer ce clivage dans sa peinture. Pour cela, il l'admirait: "Le seul homme du passé que je respectaia réellement était Seurat, qui faisait ses grands tableaux comme un charpentier, comme un artisan. Il ne laissait sa main gêner son esprit". Cité par Calvin Tomkins dans *The Bride and thé Bachelors*, p.2425; Cité par Thierry de Duvedans *Résonnanceduready-made*, Paris, Ed.Jacqueline Chambon, 1989,p.l63. Le premier tableau de Vincent Corpet est peint "à la manière" de Seurat, est-ce un hasard ?

plus grand écart possible entre la main et l'esprit, pour que la peinture soit exclusivement *cosa mentale*.

Bien que le mouvement soit la dimension originaire de la forme, telle que l'évoque Paul Klee, Vincent Corpet, pour le rendre visible, le donner à voir dans la peinture, doit jouer avec tous les composants fondamentaux de celle-ci : le format, le fond, le plan, les limites. Chaque variation de ceux-ci transforme les formes et "produit" de nouveaux tableaux, entraînant le peintre dans une activité inlassable à la mesure d'une vision inépuisable. Leur production s'apparente à une expérimentation, toujours renouvelée et volontairement exposée par l'artiste, qui semble, à chaque tableau, interroger la peinture, l'inventer, retrouver les instants de sa fondation même. Ce retour de la peinture sur elle-même, comme acte critique pour la redéfinir, constitue la spécificité essentielle de la modernité à laquelle Vincent Corpet emprunte, pour la perpétuer, la vitalité de la pratique picturale, mise au service d'une volonté d'innovation esthétique.

Rien de tel que le mouvement des formes pour exprimer le refus de la fixité, de l'arrêt du temps et de l'histoire. Il réinscrit la modernité au sein de son œuvre pour en rétablir le lien historique. Il reprend le cours de son histoire en se plaçant dans sa continuité.

Le mouvement prend, dans la peinture de Vincent Corpet, un sens symbolique, celui d'un passage, d'une conversion d'une forme en une autre, par une ouverture de celle-ci vers un "tout autre".

N'est-ce pas là l'évocation de ce passage au "tout autre" qu'opéra la modernité, tant sur le plan formel que sur celui du rôle de l'art ? Le passage de la tradition à la modernité, c'est, conjointement, l'abandon des conventions picturales sur lesquelles reposait la Représentation et par là même la naissance de "l'artiste" qui retrouve "une dignité nouvelle"¹¹⁰ parce

¹¹⁰ Bataille, G., *Manet, œuvres complètes*, Tome IX, Paris, Gallimard, 1979, p.121.

qu'il n'est plus tenu de représenter le monde idéal du passé, mais celui de son temps, dont il témoigne, dénonce les excès, les horreurs.

La modernité, c'est aussi, comme l'a montré Michel Foucault, le moment de "l'entrée de l'homme dans le champ du savoir occidental"¹¹¹. L'homme précède désormais le savoir qui "perd son mode d'être préalable"¹¹². Dans la peinture, l'homme devient le véritable sujet dont elle énonce la vérité, les désirs, les peurs.

Vincent Corpet reprend tous les éléments de ce "passage" dans son oeuvre, passage en forme de bouleversement -de l'espace stable et ordonné du tableau classique à celui, en mouvement des Analogies- en forme d'abandon des "nobles" sujets, du style, du goût, du beau, du décoratif, pour l'image de l'homme.

Toute la peinture de Vincent Corpet se réfère à ces ruptures formelles essentielles qu'il ne se contente pas de répéter, ce qui aurait pour conséquence de réduire leur portée, mais qu'il inscrit au sein de son oeuvre, comme présence vivante de la modernité. Celle-ci garantit non seulement la capacité d'invention, de singularité et d'indépendance de la peinture à laquelle il est par dessus tout attaché, mais elle lui assure également la force de résistance face aux discours traditionalistes et antimodernes qui ont souvent condamné, au cours du XX^{ème} siècle, et récemment encore, la création contemporaine.

La peinture de Vincent Corpet dérange parce qu'elle ne concède rien "à un retour à l'ordre" d'un passé nostalgique, qu'elle poursuit sa route singulière, forte de la modernité qu'elle perpétue, forte de son histoire "retrovée". Réinscription de la modernité mais pas répétition, reprise mais volonté de dépassement et de projection dans l'avenir. Le mouvement des formes, dans la peinture de

¹¹¹ *Foucault, M., Les Mots et les Choses: une archéologie des sciences humaines, Paris, Gallimard, 1990, p.43.*

¹¹² *Ibid, p.253.*

Vincent Corpet, assure la continuité de la peinture parce qu'elle rouvre son histoire.

D'autres artistes expriment ce même désir de ne pas se séparer de l'histoire de la peinture. Ils revisitent le passé en le réinterprétant pour le dépasser. Leur volonté d'innovation porte sur les formes dont ils savent qu'elles constituent le plus sûr moyen pour créer du nouveau, du jamais vu. Leur recherche formelle passe par la mise au point de méthodes personnelles qui leur assurent l'indépendance créative et les mettent à l'abri de nouveaux "nominalismes picturaux". Ces méthodes, par ailleurs, traduisent leur souci d'éviter toute "éloquence", d'accéder "au silence définitif mais pas à l'indifférence" car les formes qui en résultent sont celles de notre temps. Il serait intéressant d'établir les liens que ces artistes entretiennent avec la modernité et d'observer leurs différentes manières de l'intégrer au sein de leur *œuvre*.

BIBLIOGRAPHIE

Vincent Corpet est né en 1958 à Paris. Il vit et travaille à Paris.

EXPOSITIONS PERSONNELLES

Galerie Mesdames-Messieurs, Montpellier, 1982.

Galerie R.C. des Fossés, Saint-Etienne, 1984.

Exposition itinérante, Beyrouth, Beiteddine, Tripoli, Saida, Zahlé (Liban) 1991.

Hall du Palais des Congrès, Paris, 1992.

Vincent Corpet - Analogies, L'Autre Musée, Bruxelles, 1992.

Galerie Lambert-Rouland, Paris, 1993.

Fresques du 200ème anniversaire du Pays de Montbéliard, District Urbain du Pays de Montbéliard, 1993.

Vincent Corpet, 602 dessins d'après les 602 passions des 120 journées de Sodome de Sade, Ecole Nationale des Beaux Arts, Paris, 1994.

Galerie Daniel Templon, Paris, 1995.

Nus, Fondation du Château de Jau, Cases-de-Pène, 1995.

Galerie Daniel Templon, Paris, 1996.

Galerie Barbara Faber, Amsterdam, 1997.

Vincent Corpet enfantillages, Galerie Charlotte Moser, Genève, 1998.

Vincent Corpet peintures, Le Manoir, Cognac, 1998.

Enfantillages, Galerie Daniel Templon, Paris, 1998.

Vincent Corpet par..., Maison Européenne de la Photographie, Paris, 1998.

Vincent Corpet - Kunst van Lijf en Leden, Université Saint Radboud, 2000.

Galerie des Ponchettes, Nice, 2000.

EXPOSITIONS COLLECTIVES

Figures imposées, ELAC, Lyon, 1982.

New French Painting, AFFA, Grande Bretagne, 1983.

Vincent Corpet, Marc Desgranchamps, Pierre Moignard, Maison de la Culture et de la Communication, Saint Etienne, 1985.

1968-1986 Made in France, Fondation du Château de Jau, Cases-de-Pène, 1987.

Voies Diverses, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, 1987.

Vincent Corpet, Marc Desgranchamps, Pierre Moignard, Galeries contemporaines, Centre Georges Pompidou, Paris, 1987.

Objet, Boulevard de Montparnasse, Paris, 1990.

Bewegungen, BASF, Ludwigshafen, Allemagne, 1990.

Georges Bataille, Musée de l'Abbaye Sainte-Croix, Les Sables-d'Olonne, 1991.

Mouvement 1, Galeries contemporaines, Centre Georges Pompidou, Paris, 1991.

Les Pictographes, Musée de l'Abbaye Sainte-Croix, Les Sables-d'Olonne, 1992.

Le Sens Figuré, Acquisitions du FRAC Ile-de-France, Centre d'art contemporain, Montréal, 1992.

Singularités, Galerie Marwan Hoss, Paris, 1992.

Du Désir de Spiritualité dans l'art contemporain, Centre culturel de Boulogne-Billancourt, 1993.

Figures et Portraits, Centre Lotois d'art contemporain, Figeac, 1993.

L'Art Contemporain des Artistes Français d'Aujourd'hui, Kwangju City Art Muséum, Corée, 1994.

L'Ame du Fonds, Peintures du FRAC Ile-de-France, Un choix d'acquisitions 1991-1994, Couvent des Cordeliers, Paris, 1994.

Portraits de Femmes, Galerie Beaubourg, Vence, 1994.

Identité et altérité, images du corps, 1895-1995, Palais Grassi et Musée Correr, Biennale de Venise, 1995.

Féminin-Masculin, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, 1995.

Rosé pour les Garçons, Ecole Nationale Supérieure des Beaux Arts, Paris, 1995.

Séoul International Art Pair, Corée, 1996.

Peinture Française, Villa Médicis, Rome, 1997.

Le Rosé de la Vie, Gilles Peyroulet & Co, Paris, 1997.

Visages, Fondation d'art contemporain Daniel et Florence Guerlain, Les Mesnuls, 1997.

Biennale de Lyon, Lyon, 1997.

Trafic d'influences, Espace Paul Ricard, Paris, 1998.

Pour un objet - dard, dildo show, Paris, 1998.

France, Une Nouvelle Génération, Circule de Bellas Artes, Madrid, 1999.

Choix d'acquisitions du FRAC Ile-de-France, Passage de Retz, Paris, 1999.

Une oeuvre, un critique, un artiste, Musée de Louvier, 2000.

Body and Existence, Arken Muséum of Modern Art, Danemark, 2000.

Le corps dans tous ses états, Espace Gustave Fayet, Sérignan.

PUBLICATIONS

Vincent Corpet, Marc Desgranchamps, Pierre Moignard, textes de Bernard Ceysson, Fabrice Hergott, Didier Ottinger, 1987, Centre Georges Pompidou, Paris.

Vincent Corpet - Fresque du 200ème anniversaire du Pays de Montbéliard, textes de Jean-François Mozziconacci, Jean Daviot, 1993, Montbéliard.

Vincent Corpet: 602 dessins d'après les 602 passions des 120 journées de Sodome de Sade, 1995, Edition Le Massacre des Innocents, Le Perreux sur Marne.

Vincent Corpet, Texte de Philippe Dagen, 1998, Manoir de Cologny.

Vincent Corpet par..., textes de Régis Durand, Jean-Luc Monterroso, Jean-Hubert Martin, Michel Poivert, 1998, Editions Le Massacre des Innocents, Le Perreux sur Marne.

Vincent Corpet: Enfantillages, texte de Catherine Millet, 1998, Daniel Templon, Paris.

Vincent Corpet - Kunst van Lijf en Leden, texte de Rob Holdrinet, Daan Van Speybroeck, 2000, Université Radboud.

ARTICLES

CLAIR, J., "Deux ou trois choses autour d'une peinture de Vincent Corpet", *Art Press*, numéro 194, Septembre 1994, pp. 51-53.

DAGEN, P., "L'obsession du regard", *Le Monde*, 2 Septembre 1991. DAGEN, P., "602 dessins pour Sade", *Le Monde*, 5 Octobre 1994.

DAGEN, P., "Analogies, les oeuvre d'un excentrique de l'art contemporain", *Le Monde*, 6 Novembre 1994.

DAGEN, P., "L'art au présent dans les galeries", *Le Monde*, 16 Septembre 1998.

DUCAT, P., "602 dessins pour la survie", *Le Massacre des Innocents*, 1994.

FOUCART, B., "Vincent Corpet, l'encyclopédie du regard", *Connaissance des Arts*, numéro 532, Octobre 1996, pp. 95-98.

LEYDIER, R., "Entretien avec Vincent Corpet", *BilBoK*, numéro 10, 1999.

SOLLERS, P., "Le Sade de Corpet", *Le Monde*, 24 Mars 1995.

OUVRAGES GENERAUX

- Adorno, T., *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1995.
- Bataille, G., *l'Erotisme*, Paris, Minuit, 1957. Bataille, G., *Oeuvres Complètes*, Tome IX, Paris, Gallimard, 1979. Bataille, G., *L'histoire de l'œil*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1967.
- Baudrillard, J., *De la Séduction*, Paris, Denoel, 1981.
- Baudrillard, J., *L'autre par lui-même*, Paris, Habilitation, 1987.
- Bonnefoy, Y., *Le Nuage Rouge : essais sur la poésie*, Paris, Mercure de France, 1977.
- Dagen, P., *La haine de l'art*, Paris, Grasset, 1997.
- De Duve, T., *Résonnances du ready-made*, Paris, Collection Jacqueline Chambon, 1989.
- Didi-Huberman, G., *La Ressemblance informe ou le Gai Savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, 1995.
- Foucault, M., *Ceci n'est pas une pipe*, Edition Fata Morgana, 1973.
- Foucault, M., *Les Mots et les Choses : une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1990.
- Greenberg, C., *Art et Culture : essais critiques*, Paris, Macula, 1988. Henric, J., *La Peinture et le Mal*, Paris, Exils Editeur, 2000. Klee, P., *Théorie de l'art moderne*, Paris, Denoel, 1985.
- Krauss, R., *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993.

Lyotard, JF., *Les transformateurs de Duchamp*, Paris, Galilée, 1977. Marin, L., *Détruire la peinture*, Galilée, 1977. Marin, L., *De la représentation*, Paris, Seuil, 1994.

Marin, L., *Philippe de Champaigne ou la présence cachée*, Paris, Hazan, 1995.

Mondzain, MJ., "Sur quelques créateurs de Véronique", *Les Pictographes, l'esthétique de l'icône au XXème siècle*, Musée de l'abbaye Sainte Croix, Les Sables d'Olonne, 1992.

Schneider, P., *Matisse*, Paris, Flammarion, 1984. Sollers, P., *Théorie des Exceptions*, Paris, Gallimard, 1993. Valéry, P., *Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1957. Valéry, P., *Cahier 1894-1914*, Tome VI, Paris, Gallimard, 1997.

ARTICLES

Barthes, R., "La métaphore de l'œil", *Critique*, Hommage à Bataille, Paris, Minuit, numéro 195-196, 1963.

Bataille, G., *Documents*, 1929,1930.

Baudrillard, J., "La scène et l'obscène", *Art Press*, numéro 59, Septembre 1981.

Henric, J., "Il n'y a d'image que de notre corps", interview par Marc Desgranchamps, *Art Press*, numéro 254, Février 2000, pp. 24-27.