

frederique burckel

A Vincent CORPET et *Les 120 journées de Sodome* par le marquis de SADE

Nous souhaitons dans un premier temps décrire les circonstances de la création et l'expérience créatrice de l'œuvre « *Les 120 journées de Sodome* » pour ces deux auteurs qui sont Donatien-Alphonse-François, marquis de Sade et Vincent Corpet. Pour compléter cette première présentation nous aborderons dans un second temps, analytique, la comparaison stylistique texte/œuvre. La question de la mixité des arts et de l'interaction entre les différents milieux artistiques, tels celui de la peinture et celui du roman, sera évoquée dans un troisième temps, qui complétera l'ensemble des données, pour nous permettre d'amorcer une première conclusion, concernant la technique d'inspiration du peintre face au roman.

Pour une question de vraisemblance théorique et chronologique nous commencerons notre étude par le premier auteur historique des *120 journées de Sodome*¹, D.A.F de Sade.

Dès le début du 18^{ème} siècle, le libertin, mais aussi théoricien du roman, Lenglet-Dufreynoy, saura discerner, démontrer et ; d'une certaine manière, officialiser le don pédagogique du roman comme instituteur des passions humaines, notamment amoureuses. Avec lui, le roman n'est plus un genre qui ne sert qu'au divertissement des esprits, mais le genre par excellence, capable d'éduquer ces derniers. Si le marquis de Sade est un aristocrate, ce que l'on peut supposer à travers son livre paru en 1800 : « *Les Idées sur le Roman* »², un rien nostalgique du romanesque aristocratique et précieux, il n'en reste pas moins investi dans les changements de son siècle. Certes on ressent à la lecture de son œuvre un baroque, une suffisance, une luxure, une violence diabolique, une liberté de pensée et un amour de la domination qui ne peuvent être les attributs d'un pauvre, d'un ascète ou d'un pieux.

La conception et le résultat de son œuvre littéraire, sont pourtant un des exemples les plus novateurs de l'histoire de la littérature française. Au même titre qu'un artiste de génie, son monde, sa prose sont inimitables et sa « patte » inscrite pour l'éternité dans le monde de l'art.

¹ *Les 120 journées de Sodome*, Par le marquis D.A.F de Sade, Paris, Editions 10/18, Union générale d'Éditions, 1975.

² Jean Fabre, préface à D.A.F. de Sade, *Idées sur le Roman*, in *Œuvres complètes*, t.9, Cercle du livre précieux, 1966. NB : page 88 -*Introductions aux grandes théories du roman*, Pierre Chartier, Lettres SUP, Paris, Editions Nathan/HER, Paris, 2000. (Paris, Edition Dunod, Paris, 1998. Paris, Edition Bordas, Paris, 1990 pour la 1^{ère} édition.)

Le second titre des *120 journées de Sodome : l'école du libertinage* renvoie directement aux concepts didactiques de son roman et aux idéaux de son époque.

« *Les 120 journées de Sodome* » est une œuvre unique dans toute l'histoire de l'art³. Si l'on ne peut être sûr que la motivation essentielle de Sade dans la création des *120 journées de Sodome* soit celle de l'innovation, on peut néanmoins soutenir que cette notion est au centre de ses préoccupations quant à la définition du roman qu'il défend. Il s'insurge clairement contre le romancier qui s'évertue inlassablement dans une tâche aussi inutile que lassante à reproduire la réalité, celle que tout le monde connaît. Dire ce que les gens savent déjà est donc impossible dans la conception sadienne du roman ; d'où son goût pour ce qu'il nomme « le fabuleux ». Le fictif doit être fabuleux, le roman doit être fabuleux s'il veut ouvrir d'autres dimensions ou tout simplement enrichir intellectuellement son lecteur. Un moderne avant l'heure ?

Certainement, il ne faut pas oublier que A. Breton, à une certaine époque très critique à l'égard du roman, se reconnaît parfaitement dans la définition du romancier de Sade en tant que poète de l'extraordinaire ; ajoutons que dans *Les chants du maldoror* de Lautréamont⁴, poète fétiche des surréalistes, l'écho de Sade se fait entendre. Trop en avance sur son temps, son œuvre servira de fondation plus ou moins importante dans l'échafaudage de mouvements d'Avant-Gardes tel que celui des Surréalistes. Et ce n'est pas un hasard si l'ombre de Sade refait son apparition en de telles circonstances, n'oublions pas que le 18^{ème} siècle ne fut pas seulement le siècle des lumières mais aussi celui de la Terreur, où le meurtrier sanguinaire n'est pas celui que l'on a emprisonné sous le prétexte licencieux d'une morale illusoire et avide de sang. Les guerres, les violences et l'hypocrisie du 20 et 21^{ème} siècle trouvent un écho dans l'œuvre de Sade.

L'horreur humaine dont on jouit, et la chaleur des flammes de l'enfer ont créé ce que l'on nomme aujourd'hui à tort ou à raison, le sadisme. Par une méthode d'expérimentation digne de Descartes dans une volonté de découvrir la nature dans ce qu'elle a de plus obscur, le marquis de Sade a su nous montrer les secrets les plus enfouis de nos cavités humaines. A la fin du 18^{ème} siècle, le roman est libéré des règles poétiques classiques, et savoure sa nouvelle force qui naît de cette conclusion : l'expérience individuelle racontée dans le roman est une résonance pour la connaissance collective. Il

³ Il nous aura fallu attendre le 21^{ème} s pour voir publier un ouvrage comparable à celui de Sade, écrit par une femme cette fois, nous parlons ici du livre de Catherine Millet, *La vie sexuelle de Catherine M* ; Paru aux Editions du Seuil en avril 2001. C.Millet est par ailleurs rédactrice en chef du magazine d'art, *artpress*, spécialiste de l'art contemporain.

⁴ *Les chants de Maldoror*, Lautréamont, Préface et notes par Jean-Luc Steinmetz, Paris, Collection le livre de poche. Classique, Editeur Librairie générale française, 2001.

utilisera la langue française⁵ pour dire ce qui n'avait jamais été dit, il donne à la langue une nouvelle dimension, celle de dévoiler les secrets des hommes et abordent ainsi des sujets qui jusqu'ici n'avaient jamais été traités.

Il crée sa propre histoire, sa propre chronologie du sexe et de ce fait entre dans l'histoire et la change. Il utilise la langue du christ, et en change la fonction. L'œuvre de Sade est longtemps restée cachée et c'est bien de religion dont il est ici question. « C'est le plus virulent et le plus systématique de ces athées d'Holbach, que Sade se reconnaît comme maître à penser »⁶ Nous ne pouvons ici revenir sur les débats philosophiques qui se jouaient au 18^{ème} siècle entre les athées et les déistes comme Rousseau et Voltaire, et nous vous invitons à consulter l'ouvrage de Marcelin Pleynet pour de plus amples explications sur le sujet. Ce qui retient notre attention ici c'est le fait que bien avant l'heure, Sade innovait, détrônait Dieu et inventait l'artiste subversif. L'homme moderne est né au XVIII siècle.

L'œuvre de Sade est à la fois littéraire, c'est une fiction, un roman et à la fois un document d'archives où a été répertorié pour la première fois de l'histoire, l'ensemble des passions sexuelles. L'introduction et la première partie du roman qui sont les seules parties développées de l'œuvre, sont les plus grandes preuves écrites du talent romanesque de D.A.F de Sade. Toute la fougue verbale du maître est mise à contribution pour emporter le lecteur dans une réalité parallèle, sa réalité, son secret, qu'il découvre sous nos yeux et qui se dévoilant à nous, devient notre secret à tous. Le reste du livre n'est rédigé qu'en terme de plan et de notes, c'est en partie ce qui décuple le côté scientifique et médical de l'œuvre totale. Le style de l'auteur s'amointrit donc au fur et à mesure que l'on avance dans la lecture de l'œuvre. Inversement au traitement stylistique qui atteint la pureté minimale du plan, le sujet : les passions, ne sont-elles pas de plus en plus complexes et avilissantes au fur et à mesure que l'on avance dans l'œuvre ? Le romanesque s'efface pour laisser place au document scientifique récapitulatif, systématique, qui lui, va au-delà du Sadisme lui-même.

Le mot pornographie apparaît au 18^{ème} s dans la langue française grâce au romancier Restif de la Bretonne⁷. L'étymologie du mot se présente ainsi : *porné* ou prostituée, femme de mauvaise vie qui pratique l'idolâtrie ou le culte des images ; et « *graphos* qui signifie égratigner, écorcher (On le retrouve dans *Illiade* pour désigner la blessure faite par la pointe d'une lance) avant de signifier écriture.⁸Voici ce qui caractérise la pornographie au sens étymologique: éléments visuels de

⁵ *Art et Littérature*, Marcelin Pleynet, Paris, Collection *Tel Quel*, Editions du Seuil, 1977. Voir page 36,37.

⁶ *Art et Littérature*, Marcelin Pleynet, Paris, Collection *Tel Quel*, Editions du Seuil, 1977. Voir page 147-160, *Sade lisible**.

⁷ *Art et Littérature*, Marcelin Pleynet, Paris, Collection *Tel Quel*, Editions du Seuil, 1977. Voir page 30.

⁸ *Art et Littérature*, Marcelin Pleynet, Paris, Collection *Tel Quel*, Editions du Seuil, 1977. Voir page 30.

représentation (prostitution, idolâtrie), pensée visuelle et pensée verbale. L'écriture traite de l'image, du sens commun. Dans le mot pornographie s'inscrit donc un double sens dialectique qui s'insère au plus près dans la problématique du peintre V. Corpet. Notons que selon le peintre, l'image ne se lit pas et c'est elle qui prélude au verbe et donc au langage. V. Corpet traite le sens commun, la réalité humaine du roman de Sade en restituant les images qui ont inspiré l'œuvre écrite. Ces dessins pornographiques traitent des éléments visuels de représentation sexuelle et de la pensée visuelle et verbale qui les accompagnent. C'est ce que nous essayerons de développer au cours de cette étude.

Nous espérons avoir pu mettre en évidence les notions essentielles, historiques, théoriques et humaines qui ont entouré la création des *120 journées de Sodome* et celles de son illustre auteur D.A.F de Sade. Ces informations devraient pouvoir nous aider dans l'analyse des *602 dessins d'après les 602 passions racontées par les quatre historiennes des 120 journées de Sodome de D.A.F de Sade*, par Vincent Corpet.

Pour serrer au mieux les motivations de Vincent Corpet nous avons entrepris de le rencontrer.

L'analyse du peintre qui s'en suit ,sera donc élaborée avec les propos recueillis lors de notre entretien*⁹ avec le peintre.

Vincent Corpet est un peintre contemporain qui se dit moderne et qui s'inspire parfois d'œuvres littéraires comme les poèmes de l'Arétin*¹⁰ ou le roman de Sade : *Les 120 journées de Sodome*. A propos de son travail sur Sade, Philippe Ducat, ami, collectionneur et éditeur du peintre, dit de Vincent Corpet qu'il est l'auteur d'un concentré unique de l'histoire de l'art dans l'histoire de l'art précisément mais aussi que V. Corpet a matérialisé le fameux *Ragoût* de Willem de Kooning et le combat pour la survie de l'humanité¹¹.

A travers le portrait de Vincent Corpet nous espérons relever une signalétique des techniques d'inspiration retenues par le peintre dans son rapport au roman.

Nous essayerons de comprendre ce qui amène l'artiste à s'inspirer d'un roman, la raison de son choix littéraire et de sa revendication aux yeux du public.

⁹ Entretien datant du 22 janvier 2004, durée de l'entretien : 3h30. De plus, par égard pour l'artiste ce texte lui fut remis pour une relecture et il en a accepté la parution.

¹⁰ Pietro Aretino, dit l'Arétin, (1492-1556), écrivain satirique italien.

¹¹ Affiche de P.Ducas, Editions, *Le massacre des Innocents*, Le Perreux sur marne, 1994. Fond de la bibliothèque Kandinsky.

Avec Vincent Corpet tout semble toujours naître d'une coïncidence, d'une rencontre inattendue. Si le hasard joue un certain rôle dans son travail sur les poèmes de l'Arétin¹² il nous faut dès lors en déterminer sa modeste puissance. Une connaissance commune au peintre et à l'éditeur de l'Arétin s'est chargée de les mettre en contact. Dans le cas présent, la démarche de Vincent Corpet ne fut pas à l'origine du projet. On lui a donc proposé de participer à l'édition d'un livre sur les poèmes de l'Arétin. Quelles sont les raisons qui ont poussé V. Corpet à traiter ce sujet ? Tout ce que fait V. Corpet est toujours lié à son œuvre, à ses luttes et à ses réflexions sur la peinture. Ce premier travail en relation avec la littérature est important pour comprendre son travail suivant sur Sade.

Le personnage qu'incarne le poète l'Arétin n'aurait pas suffi à convaincre Vincent Corpet de faire ce travail. L'auteur importe peu, comme souvent le sujet dans ses toiles, qui pour la grande majorité ne portent pas de titre ; ce qui compte, c'est la place du thème dans l'histoire de l'art ; c'est ce qui a motivé la création d'une série de toiles sur le thème de la bible .Dans le cas des peintures bibliques, le peintre est parti de cette simple observation : 90% des peintures accrochées dans les musées sont d'ordre religieux ; cela lui semblait donc intéressant d'y réfléchir ; d'autant plus que la bible selon ses propres termes « c'est un bon sujet », on y trouve de tout : les passions, la violence, l'amour, le meurtre..

Mais pourquoi alors l'Arétin ? Auteur de chantage contre les plus puissants tel que Michel-Ange, (il menaçait de les discréditer dans ses poèmes lus de toute la populace de la Renaissance, s'ils ne lui versaient pas une somme dite !), défendu par la pègre et informé par cette dernière, c'est un personnage certes, sympathique aux yeux de V. Corpet, disais-je, mais sans relation avec son œuvre à proprement dite. Il ne semble pas non plus que la place de l'œuvre de l'Arétin en histoire de l'art ait influencé le choix de V. Corpet.

La raison se trouve dans la lutte que V. Corpet affiche dans sa peinture contre la lecture de la peinture. « On ne lit pas la peinture s'exclame –t-il » ! Ou du moins, pas la sienne. On ne peut pas décrypter sa peinture, ni réduire son tableau à une phrase. La rigidité, la généralité, le relativisme, l'universalité communicative du langage restent trop étroits pour définir la pluralité unique de la multiplicité d'interprétation d'une œuvre de V. Corpet. A la différence de ce que proclament bible et psychologie, le verbe ne fut pas à la naissance du monde mais plutôt l'image. Le dessin avant le texte, la lutte de l'écriture et de l'image. Une large partie de sa réflexion dans son travail de peintre est basée sur la différence entre le commentaire, le mot et l'image. La lecture est une progression vers une idée alors

¹² *Les sonnets luxurieux* de l'Arétin, traduits et présentés par Paul Larivaille et Didier Ottinger ; Dessins de Vincent Corpet, Paris, Editions Deyrolle, 1990.

que ce n'est pas le cas lorsque l'on regarde un tableau, il n'y a pas de sens ni même de fin. La communication en art est illisible.

Dans sa série des *enfantillages* et dans celle de ses *analogies*, il essaie de retrouver les sensations primitives des premières images, celles d'avant le réel, celles d'avant la parole.

Les images du rêve initiales et non celles qui naissent de celui qui les raconte ou les entend.

Enfin il apparaîtrait que les poèmes de l'Arétin étaient à l'origine l'illustration de dessins aujourd'hui disparus. Voilà pourquoi V. Corpet a dit « oui » à l'éditeur de ce livre.

Il en devenait le premier auteur. J'ai déjà dit qu'il se définissait comme un artiste moderne et c'est essentiel pour saisir sa problématique. Sa création se veut originale, et la notion de nouveauté est essentielle à ce procédé. Il ne se pose pas en illustrateur du texte mais comme son inspireur, celui par qui il est né. On ne commence jamais à peindre si on a déjà une idée du rendu final, cela sous-entend que l'on sait, donc que l'on connaît, donc que l'idée existe, donc que cela a déjà été pensé, imaginé, fait et qu'il n'y a aucun intérêt d'y revenir.

Il met ici une exception au sujet de certains « monstres » (Picasso dans son propre cas) qui bloquerait la lumière (l'imagination personnelle) et avec qui il faudrait en découdre jusqu'à leur disparition pure et simple. A la manière d'un combat au corps à corps avec son ennemi, il faut comprendre comment il fonctionne pour ensuite le traverser sans qu'il ne laisse aucune trace de son passage sur nous.

L'idée de l'image inspiratrice de l'œuvre écrite est directement liée avec son expérience Sadienne. Il faut retrouver les images initiales, quelques siècles plus tard et ainsi dépasser, transcender l'illustration.

En effet, V. Corpet pense que pour avoir pu faire de telles descriptions littéraires, Sade avait l'image spécifique en tête et reproduisait par écrit ce qu'il « voyait ». Pour lui sans visualisation préalable aucune description d'une telle précision n'aurait été possible.

Il se substitue donc une fois encore à la mémoire originelle, visuelle, l'apparition inspiratrice de la création artistique. Cette idée de retrouver l'image initiale, la même qu'un autre homme que lui aurait eu il y a des centaines d'années, dans des conditions de détention clairement déterminantes sur son comportement, semble tout de même poser quelques questions.

Ceci sous-entendrait, que seule la mémoire visuelle ne change pas à travers les siècles, qu'à jamais le dessin aura un sens commun. Ce qui paraît improbable lorsque l'on envisage le simple poids de subjectivité apporté dans une interprétation d'idée. Or si en plus d'être personnelle, la subjectivité se fait temporelle, environnementale et autre, toute tentative d'objectivité intemporelle se voit évincée.

De plus, techniquement parlant, V.Corpet a scrupuleusement lu le texte de Sade pour en retranscrire la copie visuelle la plus parfaite. Il a créé 602 dessins à raison de 5 dessins par jour, qui correspondent aux cinq figures journalières décrites puis listées dans le roman de Sade par les quatre historiennes. Il s'est donc servi de la seconde création pour retranscrire la première, celle qui prime : l'image. Pour vérifier l'authenticité et la parfaite imitation du texte de Sade dans ses dessins, il demandait journallement, à un proche, d'écrire un texte d'après le dessin qu'il venait d'achever. Si le texte du « proche » dérivait d'une « ligne » de celui de Sade, il recommençait son dessin. Il donne donc ici toute sa confiance au texte, au langage pour retrouver l'image.

Or, si l'image a une fréquence émotionnelle, énergétique toute personnelle et unique à la différence d'un langage qui parle à tous et qui dans le même temps perd son caractère unique et donc sa vérité d'expression, comment donc retrouver l'unique, le subjectif de la vision d'un homme qui, encore une fois, vivait dans un temps et un espace dont nous n'avons pas l'expérience? Cela semble impossible dans ce sens, sauf si l'on tient compte de la modernité du peintre ici concerné.

Est-il possible que V.Corpet se situe dans la lignée des poètes prophètes et mystificateurs de la modernité ? Cela aurait pu s'imaginer si sa technique de création pour les dessins de Sade, avait été moins cartésienne, or elle est on ne peut plus matérialiste et éloignée des voix du hasard et du spiritualisme.

Peut-être faisons-nous fausse route avec ces questions. Peut-être ne nous posons-nous pas les bonnes questions. Revenons au peintre et à ses monstres et peut être qu'en nous rapprochant de lui nous nous rapprocherons de sa vérité.

Ce qui nous gêne, c'est l'aspect subjectif de l'image de Sade ainsi non-retrouvable et non transmissible par le peintre. Pourtant certains dessins sont d'une telle logique, d'une telle rigueur ascétique et allant telle la main d'un sculpteur à l'essentiel, qu'il devient quasiment impossible pour un copieur d'en changer ne serait-ce qu'un point ou d'y mettre quelque intention personnelle donc subjective que ce soit, sans que l'on crie à l'imposture ou à l'erreur !

Il s'agirait ici de dessins scientifiques tels que l'on en trouve dans les revues médicales ou même de certains dessins de Picasso, *le toréador* par exemple. Or si l'ouvrage de Sade est une litanie, un scrupuleux inventaire systématique, d'une distance aussi froide qu'objective sur les phénomènes sexuels les plus débridés, il rejoint sous ses étendards l'œil concentré et réfléchi du scientifique. Dans le même ordre d'idée, on ne peut pas changer le chiffre d'une équation, le caractère d'un participant dans une expérience scientifique sous peine de la rendre caduque ou obsolète. Enfin, nous pensons que le caractère 'géométrique', 'carré' et expérimentale de l'œuvre de Sade assure à V.Corpet une reproduction parfaite de l'image initiale et ne laisse aucune échappatoire au peintre comme aux

lecteurs. Le choix du traitement, la stylistique adoptés par V.Corpet pour ces six-cent deux dessins de Sade sont une preuve de son adhésion au caractère minutieux précis et scientifique de cette opération. La technique du dessin au crayon, les clair-obscur, l'absence donc de couleur, sert une distance de l'affect dans la non-humanisation de ces corps qui ne représentent pas des personnages vivants. Dans cette expérience il devient en effet le docteur, le psychanalyste qui enregistre et retranscrit par la main muette du peintre, tel un magasinier, l'inventaire des passions humaines.

Cette activité lui a semble-t-il paru facile. Il a reconnu n'avoir aucunement souffert d'une quelconque question de pression d'ordre psychologique face à l'ampleur et à la force de l'œuvre écrite, ce qui suit sa logique première, l'artiste ne doit rien au texte, ni à son auteur.

Mais alors où est la création dans la production d'une œuvre qui ne laisse aucun champ de liberté à l'artiste ? Comme V.Corpet le dit lui-même, l'histoire de l'art depuis ses origines, nous a appris que le geste créatif n'est pas forcément assujetti au geste technique.

Rappelons que le mythe de la modernité c'est de faire ce qui n'a encore jamais été pensé, créé, que V.Corpet est foncièrement moderne dans sa définition de l'œuvre d'art, que son travail sur Sade est unique au monde, par conséquent et par syllogisme : c'est une œuvre d'art à part entière dans la pure tradition moderne, sans parler de l'aspect « récupération », du roman de Sade à des fins personnelles, technique de récupération et plus tardivement du détournement qui fut une pratique privilégiée chez les Avant-Gardes, (Dadas et Situationnistes¹³).

Est-ce donc pour compléter l'œuvre écrite que V.Corpet a choisi d'entreprendre cette expérience ? Par altruisme ? Par révérence à Sade ?

Son travail est toujours un travail sur soi, dans sa recherche ou son expérience, son premier but est de s'apporter à lui et en ce sens, à tous ceux qui regarderont ses peintures. Car pour le peintre, un tableau est une tentative de lier un objet à un individu.

L'œuvre et son auteur sont-ils primordial dans le dessin du peintre ?

Et bien là encore V.Corpet nous déroute et nous ramène à lui. Non V.Corpet n'a pas choisi cette œuvre pour son auteur, pas de révérence donc. Mot dont il affirme ne pas connaître la signification et pour cause, selon lui aucun écrivain n'a jamais créé un artiste en conséquence, en quoi lui serait-il redevable ?

Ici le texte est utilisé par le peintre pour son propre compte et dans une complète réappropriation de l'œuvre écrite. Si V.Corpet a choisi le texte de Sade, c'est un concours de circonstance, selon ses propres termes.

¹³ Voir bibliographie

V. Corpet part du principe que sa peinture est pornographique au même titre que le journal de vingt heures l'est. Il redéfinit donc le mot pornographique qui inclut une disparition de l'affect ou de quelque chose d'avoisnant, le côté moral en moins, nous dit-il. Ceci en opposition directe avec l'érotisme, qui peut donner envie de passer à l'acte. Il n'y a donc, dans la pornographie, aucun but de séduction, d'invitation au passage à l'acte ; c'est une énumération de phénomènes scientifiques, une recherche exposée au monde. La sensibilité est mise de côté, c'est-à-dire les valeurs morales, religieuses, voir même humaines. V. Corpet se réclame de l'insensibilité du spécialiste, chez qui la fonction prend le dessus sur les émotions de l'homme qu'il est. Nous pensons ici au policier habitué à regarder des corps morts ou au gynécologue qui, de par leurs habitudes du sujet et leur profession, ont une attitude différente du reste de la société. Considérant sa peinture comme telle, il se mit à rechercher un texte pouvant illustrer son propos, n'en trouvant pas d'aussi lié à ses principes que celui de Sade, il prit celui-ci. Sade ou un autre cela lui importe peu, seul compte la nature du texte, ce en quoi il peut servir l'idéologie du peintre et l'avenir que ce dernier lui réserve.

Peut-être que V. Corpet nous donne ici une clé supplémentaire pour l'analyse de son œuvre.

Son œuvre est pornographique soit, comme le journal de 20h soit, mais qui aujourd'hui entend réellement le journal de 20h ? Personne. Car, face à ce journal dénué d'affect nous sommes nous-mêmes des êtres pornographiques puisque la souffrance et les violences qui y défilent ne troublent en rien notre « appétit ». V. Corpet n'essaierait-il pas de nous mettre face à notre propre pornographie ? L'insensibilité liée à l'individualisation du prototype humain citadin qui ne voit pas sa chute arriver, serait-elle ici suggérée ? Le jeu du miroir, tant adapté par les Avant-Gardes et particulièrement explicite dans la pièce d'Ubu roi d'Alfred Jarry¹⁴, pourrait être une technique reprise par V. Corpet dans son traitement de l'œuvre de Sade, comme nous pensons le démontrer un peu plus tard dans ce développement .

Pourquoi un artiste qui ne met jamais ou presque, de titre à ses toiles, intitule son travail sur *les 120 journées de Sodome* : « 602 dessins tirés des 120 journées de Sodome de DAF de Sade » ? ; pourquoi revendiquer la liaison au texte et à son auteur si ce n'est ni par révérence, ni pour en retirer une quelconque crédibilité ?

Certainement parce que l'œuvre écrite et picturale sont indissociables et intrinsèquement liées dans leur diffusion au public mais aussi dans l'idée de leur création comme le pense le peintre. Pour V. Corpet il est essentiel effectivement d'avoir lu l'œuvre écrite pour 'voir' ses dessins ? Tout du moins,

¹⁴ *Ubu Roi*, Alfred Jarry, Commentaires de Noël Arnaud et Henri Bordillon, Paris, collection Folio, Editions Gallimard, 2002.

nous savons que leur mise en relation est importante pour la compréhension globale de l'œuvre selon l'artiste. Mais V. Corpet nous dit que l'on peut cependant se passer de lire l'œuvre écrite pour qui ne s'intéresserait que purement à l'œuvre picturale du peintre, dans son ensemble.

Il est donc intéressant de comparer le texte et l'œuvre, peut-être parce qu'on ne voit pas, ni ne visualisons pas toujours ce que l'on lit ? De plus, sans connaissance du texte original, on ne peut analyser les choix de dessins du peintre et donc son interprétation du roman.

Mais l'interprétation subjective du peintre ne limiterait-elle pas celle du lecteur ?

Le roman, d'ordinaire, laisse plus de possibilités d'interprétation subjective au lecteur que l'image peinte. Dans la lecture d'un livre on peut décider d'entendre ou de ne pas entendre les cris de l'enfant que l'on vient de mutiler un chapitre auparavant, ou même de sauter quelques pages, pour en finir au plus vite. Or face à un tableau, la liberté du spectateur est bien souvent mise à l'épreuve et la force émotionnelle que délivre la mémoire visuelle de l'évidence est plus longue dans le temps, la trace est plus profonde, plus sensorielle, plus physique, de l'ordre du vécu et de l'expérience humaine. Lorsque l'on décide de détourner les yeux, il est trop tard, ce qui est vu, est vu. Il existe une efficacité et une rapidité de l'image qui nous parlent, car le spectateur prend beaucoup moins de temps à contempler un tableau qu'à lire un livre. L'auteur de l'image tend vers une efficacité visuelle rapide pour capter le regard du spectateur.

Le romancier laisserait donc plus de temps et de liberté d'interprétation, vis à vis de son œuvre, au lecteur, que ne le ferait le peintre avec le spectateur. L'inverse est aussi possible : dans le théâtre de Brecht, le spectateur n'a d'autre issue, que de suivre l'idée de l'auteur ; dans *les 120 journées de Sodome* de Sade il en va de même mais sans idéologie ni propagande. Dans le fameux roman de Boris Vian, *J'irai cracher sur vos tombes*¹⁵, la cruauté est d'une transparence cristalline et le texte n'est que trop parlant. Le romancier, comme le peintre, peut imposer sa vision du monde, tout est dans le traitement de l'œuvre. Dans le cas de V. Corpet et de Sade, le peintre respectant scrupuleusement le texte, il ne brime pas le lecteur devenu spectateur d'une interprétation personnelle. Ici la visualisation de l'œuvre écrite laisse au lecteur-spectateur, autant, sinon plus de choix, qu'au simple lecteur, à qui il manque la troisième dimension. V. Corpet visualise la réalité du texte, il dessine les actions décrites par les quatre historiennes de Sade et non la fiction inérente au roman.

Les dessins d'une certaine manière soutiennent les écrits de Sade, ici ce n'est pas Sade qui crédibilise le peintre, mais V. Corpet qui expérimente et valide l'œuvre de Sade. Par ses dessins le peintre encre dans la vie l'idée, la figure jusqu'alors seulement imaginée, la matérialise, la domine et l'exorcise.

¹⁵*J'irai cracher sur vos tombes*, Boris Vian, Paris, Collection Livre de poche, Editions Bourgeois, 1999.

Après V. Corpet le spectateur n'a plus de doutes sur la réalité des passions, voir même des folies dont l'homme est infesté. Peindre ses démons c'est déjà les identifier, phase essentielle pour les dominer, voire même s'en libérer, selon nécessité.

L'efficacité du trait nous démontre une parfaite maîtrise de son art, mais, ce qui, dans son efficacité nous subjugué, c'est l'austérité à la fois cartésienne et sculpturale de l'ensemble de son dessin.

Son trait tranchant, qui rappelle à la fois le style cubiste de Picasso, et le scalpel du chirurgien, déstabilise, sans autre équivoque, le spectateur ahuri, qui devant tant de violence humaine traitée avec tant de simplicité et de sérénité, subit un véritable choc rétinien et moral. Il s'agit de la sérénité dont le chirurgien doit être rempli lors d'une opération à cœur ouvert, de cette même sérénité que le peintre a dû acquérir en peignant sans porter de jugements, en réprimant toutes les émotions qui auraient donné à son travail une subjectivité impropre.

La multiplicité d'interprétations est une évidence dans l'œuvre de V. Corpet, pourquoi aurait-il changé de tactique dans son travail sur Sade, qui est une évolution compacte de « ses *analogies* » et de « ses *nus* » ?

Puisque l'on dit que le vocabulaire médical est de l'ordre du pudique, puisqu'il ne fait qu'évoquer un fait sans autre connotation, en une transparente objectivité, alors les dessins de Corpet sont pudiques et son auteur, un spécialiste du genre. Cet effacement de subjectivité, d'interprétation, de commentaire personnel de l'auteur dans son œuvre, offre au spectateur une réelle possibilité d'interprétation. Le spectateur crée son œuvre personnelle et ses interprétations sont libres plus libres que jamais, aucun modèle ne s'impose à lui, aucun indice ne peut l'influencer, il a le libre arbitre. Le peintre se charge de lui montrer une réalité différente de celles que nous proposent les sociétés économiques, capitalistes, médiatisées, instrumentalisées en bref communautarisées, mais non moins universelles et humaines ; au spectateur d'en retirer un message. Le message, c'est qu'il n'y a pas de message, car il n'y a pas une vérité, mais des convictions personnelles, qui avant de devenir des jugements ne sont que des opinions non démontrées, donc non recevables.

Le peintre ne donne pas d'indication morale ni de message en peignant, car selon notre expérience, il cherche, c'est du moins une des conséquences de son travail, à responsabiliser le spectateur. Devant son tableau, le spectateur quitte le monde merveilleux de consommation et doit se réveiller, son esprit doit s'activer de nouveau, il doit trouver un sens à une œuvre sans autre référent que sa mémoire. Face aux dessins de V. Corpet l'homme se retrouve face à lui-même, à sa conscience, à ses passions, à ce qui fait de lui un être humain : son intelligence. Le jeu du miroir est en route.

Lorsque l'on dit à V. Corpet qu'il est un artiste conservateur et passéiste, il vous répond que cette idée étant parfaitement pertinente dans les années 80, il se devait de faire de la peinture réaliste à l'huile

qui est plus rétinienne. Au XXI siècle, il surpasse son idée d'impertinence en s'essayant avec brio au dessin, et en s'inspirant d'une œuvre littéraire du XVIII siècle, siècle, dont, bizarrement, tous les amateurs possèdent pour leur plus grand prestige, des dessins. Certainement, puisque pour V. Corpet et la modernité, le tenant de l'art c'est l'impertinence. L'impertinence « passive », non propagandiste, qui refuse ainsi d'être intégrée par *la société du spectacle**¹⁶ dont les arts forment aujourd'hui une des plus belles parts du gâteau, avec la culture de masse et le nivellement par le bas. L'« Entertainment » UK est l'opposé de ce que nous proposent les dessins de V. Corpet.

La critique actuelle ne se valide plus que dans son extraction de la culture et de ce fait, se fait peu entendre. Mais les dessins de V. Corpet informent l'homme de l'importance de son jugement, comme le peintre qui assume et travaille son inutilité, l'être humain doit réapprendre à se sortir du collectivisme ambiant pour écouter son instinct, ses convictions et ce, surtout lorsqu'elles ne sont pas partagées. L'inutilité du peintre, étendue à celle des hommes, anéantirait le capitalisme. Le peintre nous donne une leçon de vie, ni plus ni moins.

Face aux évidences sociales destructrices de la faculté de penser par lui-même, l'homme doit faire face aux traumatismes causés par l'éducation et à l'endoctrinement d'un monde qui communique sur un mode unique : le langage. Ce dernier doit pouvoir tout expliquer, alors que l'on sait pertinemment que lors d'une émotion forte, aucun mot ne peut être assez fort pour en rendre compte. La parole, même logique, et sa rhétorique, ne sont pas toujours liées à la vérité et au bon sens humain ; preuves en sont les stratégies de communications des régimes totalitaires, qui défendaient parfaitement un programme censé, mais aussi cruel, celui-là même qui a aveuglé des populations entières ! Alors que les arts, tels que la peinture et la musique, ont souvent été pressentis pour susciter l'indicible et dépeindre non pas une histoire mais des émotions, mais semblent aujourd'hui être bannis de l'éducation en termes de communication.

Par le langage, on donne des informations claires, noires ou blanches, objectives et par tous, compréhensibles. Ces informations, même fausses, ont un sens véritable.

La grammaire valide une vérité intelligible par tous et un sens unique. Le tableau de V. Corpet n'est pas intelligible par tous puisqu'il ne donne pas un sens unique mais une multitude de sens. On ne peut y voir que ses propres convictions liées à l'œuvre et à sa mémoire personnelle. Ce qui nous renvoie à cette antique vérité : si l'homme est pluriel, la vérité l'est aussi. L'histoire de l'art ne parle pas à un homme mais à son humanité. L'objectivité de l'un ne peut servir la subjectivité de l'autre.

¹⁶ Voir bibliographie, *La société du spectacle* par Guy Debord.

Selon l'artiste, la multiplicité d'interprétations existe toujours dans les tableaux, mais plus personne ne sait interpréter une image ; non, puisqu'on essaye de lire la peinture ! On sait lire et interpréter nos lectures mais pas nos images ni la peinture. Ce symptôme viendrait de la scission entre l'âge où l'enfant ne sait pas encore lire, et celui où il lit. Avant de devenir lecteur, il est encore capable de reconnaître une somme incroyable d'objets, d'animaux, de végétaux, cela, quel que soit le sens où on lui présente l'image. Sa capacité d'analogie, de rassemblement du monde comme un organisme vivant et non comme une déduction logique applicable, est encore présente.

V. Corpet nous donne l'exemple de cet enfant de maternelle dont la maîtresse va passer un an à lui remettre le livre en mains dans le bon sens, celui de la lecture. Quand il saura lire, l'enfant ne tiendra plus ses images à l'envers et perdra son pouvoir d'interprétation des images. Or, et toujours selon V. Corpet, vivant dans un monde de communication exacerbée où règne la rentabilité et l'efficacité, la place revient aux média de masse : la communication verbale, le langage textuel ; en est exclue l'interprétation de l'image.

C'est aussi dans cette implication conceptuelle de l'artiste qu'il faut envisager son travail sur Sade. Pour V. Corpet une grande œuvre picturale n'a pas besoin de commentaire écrit et inversement pour l'œuvre écrite qui ne devrait pas avoir besoin d'illustration pour être comprise, indépendamment l'une de l'autre. L'expression plastique est un langage pictural différent mais tout aussi puissant que celui de l'écrit. Il n'est d'ailleurs pas illusoire de croire que les dessins de V. Corpet sont aussi parlants que le livre de Sade et qu'il a su donner la preuve qu'il redonne à la peinture sa vocation de communication universelle puisque la sienne ne dépend pas d'une langue ou d'un alphabet nationaux mais internationaux puisque non répertoriés.

Cette notion de communication dans la peinture fut chère à Breton et notre peintre est plutôt en phase avec le concept surréaliste.

Pour interpréter les tableaux de V. Corpet il faut oublier les codes, les règles de vie et se laisser porter par son imagination, laisser respirer le cerveau, ne pas trop réfléchir, accepter de se laisser surprendre par l'évidence. Cette entreprise nous renvoie directement à l'attitude de certains Avant-gardes, reprenons ici l'exemple, d'un homme, indéniablement reconnu comme un de leurs maîtres : Alfred Jarry. Enfant poète, redécouvrant la capacité enfantine de voir le monde tel qu'il est, à travers des yeux sans lunettes, dont déjà Descartes nous avait montré les risques de faux-semblants. La modernité est toujours de mise et tend à redonner aux spectateurs la compréhension perdue de l'image. Si l'homme est un animal sans don : ce n'est pas le plus rapide, ni le plus fort ; il a la faculté de l'adaptation, aux climats, aux zones géographiques, à ses ennemis. Ce qui fait la force de l'homme sur

les animaux c'est avant tout sa faculté d'adaptation au monde qui l'entoure. Cette adaptation n'a pu se faire qu'avec la compréhension de son environnement qu'il a ensuite pu dominer et raconter. Aujourd'hui nous sommes si cloisonnés dans des dogmes de vies sociales et par le langage même, que notre imagination se venge, notre faculté d'adaptation dans des zones inconnues disparaît peu à peu. Il faut réapprendre à ouvrir les yeux et à voir le monde comme à l'aube de notre premier jour. La table rase et l'écoute de l'enfant qui sommeille en nous, sont les techniques à suivre.

La peinture rétinienne de V.Corpet dont les dessins sur Sade sont loin d'être éloignés, oblige le spectateur à utiliser son regard avant sa raison. La connotation ne peut se faire avant l'identification de l'objet. Cette identification du sujet est souvent multiple et sans fin dans les œuvres de V.Corpet, elle n'est pas aisée dans ses dessins. V.Corpet relègue la vision analytique au service de la vision créatrice et active. La vision qui découvre une image originelle, celle de celui qui l'a vue, le peintre qui l'a peinte et le spectateur qui a su la découvrir et donc la créer. Les spectateurs doivent créer et non penser. La dépersonnification des comédiens, créée dans le théâtre des Avant-Gardes relève de cette même idée. Celle de l'universalisation des actes représentés sur scène par des personnages grotesques donc intemporels qui sont à l'image de personne et de tout le monde. Le public n'a alors plus de référence, il ne peut mettre une figure morale sur un acte, il ne juge plus. L'histoire et ceux qui la font, ne sont pas importants, seules les actions comptent. Les dessins de V.Corpet sont en parfaite entente avec ces notions de mise en scène, c'est ce que nous allons essayer de démontrer.

En général, V.Corpet commence à peindre avec l'intention de peindre, le sujet, les références à son vécu n'apparaissent qu'au fur et à mesure de la création et sans idée préconçue. La toile est au sol, il tourne autour et ne fait aucun repentir. Le libre arbitre est essentiel à son moteur créatif. La muse de son inspiration n'est pas identifiée sinon par la peinture de V.Corpet lui-même. Comme le dit lui-même le peintre, quand l'artiste passe plus de temps à travailler, à peindre qu'à faire autre chose, l'essentiel de son vécu et de son expérience se retrouve dans sa peinture, dans son œuvre. De même rétorque-il à ceux qui lui demandent le temps qu'il a mis à peindre une toile aujourd'hui : « 46, cette toile m'a pris 46 ans, l'âge que j'ai et la somme de temps, d'expériences picturales qui m'a fallu acquérir pour peindre cette toile ; le vécu devient l'œuvre quand on fabrique plus de tableaux que l'on ne passe de temps à vivre autre chose. » Pour ces dessins sur Sade le peintre a dû prendre tout son appui sur le texte original. Sa subjectivité a été mise à rude épreuve. Le hasard semble ne pas avoir de place dans l'œuvre de ses dessins. En quels termes autres que techniques, peut-on dire que V.Corpet a mis dans cette œuvre toute sa connaissance de peintre ?

Ses traitements stylistiques, quoique épurés de l'œuvre de Sade, sont symboliques selon nous de toute la machine Corpet. C'est dans son choix de traitement de certains passages du texte et dans la stylistique du dessin que se trouve selon nous l'interprétation subjective des notions philosophiques

que le peintre a bien voulu retenir de l'œuvre de Sade. Si les actions sont représentées fidèlement, elles sont le résultat d'un choix, et leur traitement épuré ne renvoie pas simplement au plan, à l'énumération sadienne, mais aux convictions philosophiques que soutient le peintre. La modernité est au centre de ce travail.

La seule nécessité imposée de manière tacite à celui qui regarde l'œuvre de V. Corpet c'est l'éveil des sens et l'acceptation d'en assumer les conséquences. Voyons maintenant si les convictions de Vincent Corpet sont recevables et justes dans l'analyse stylistique que nous mènerons sur ses dessins, qui seront ensuite confrontés au texte de Sade.

Première confrontation, celle des titres des deux ouvrages :

Titre du livre de V. Corpet: Sade-Corpet

602 dessins d'après les 602 passions racontées par les quatre historiennes des 120 journées de Sodome de D.A.F de Sade.

Titre du livre de Sade : Les 120 journées de Sodome.

Titre de la 1^{ère} partie du livre de Corpet: Les 150 passions simples ou de première classe composant les 30 journées de novembre.

Titre de la 1^{ère} partie du livre de Sade : Les 150 passions simples ou de première classe composant les 30 journées de novembre remplies par la narration de la Duclos, auxquelles sont entremêlés les événements scandaleux du château, en forme de journal, pendant ce mois-là.

Titre de la 2^{ème} partie du livre de Corpet: Les 151 passions de seconde classe ou doubles composant trente et une journées de décembre.

Titre de la 2^{ème} partie du livre de Sade: Les 150 passions de seconde classe, ou doubles, composant trente et une journées de décembre, remplies par la narration de la Champville, auxquelles on a joint le journal exact des événements scandaleux du château ce mois-là...

(Plan.)

Titre de la 3^{ème} partie du livre de Corpet: Les 151 passions de troisième classe ou criminelles composant trente et une journées de janvier.

Titre de la 3^{ème} partie du livre de Sade: Les 150 passions de troisième classe, ou criminelles, composant trente et une journées de janvier, remplies par la narration de la Martaine, auxquelles on a joint le journal des événements scandaleux du château pendant ce mois-là.

(Plan.)

Titre de la 4^{ème} partie du livre de Corpet: Les 148 passions meurtrières ou de quatrième classe, composant vingt-huit journées de février.

Titre de la 4^{ème} partie du livre de Sade: Les 150 passions meurtrières, ou de quatrième classe, composant vingt-huit journées de février, remplies par les narrations de la Desgranges, auxquelles on a joint le journal exact des événements scandaleux du château pendant ce mois-là.

(Plan.)

S'ajoutent dans le livre de Corpet :

Supplice en Supplément I

Supplice en supplément II

S'ajoute dans le livre de Sade :

Notes

Supplices en supplément

Le texte de Sade, regorge de sentiments interactifs, de détails émotionnels, de portraits psychologiques, physiques et biographiques qui donnent un poids d'humanité et une vraisemblance touchante aux personnages de son roman. Dès l'introduction, il situe le contexte historique de son roman en parlant des guerres de Louis XIV entre autres.

Dès la seconde partie du livre qui fait suite à une introduction et à une première partie extrêmement détaillée, le style du maître change pour une plus grande efficacité de temps, on perçoit effectivement le manque de temps qui oppresse l'écrivain qui, dans une course poursuite avec ce dernier tente coûte que coûte de venir à bout de son dessin, même si c'est, sous forme de squelette ou de plan exhaustif. Dans le roman de Sade on peut donc sentir une accélération du rythme en même temps qu'une aseptisation du propos de l'auteur qui se traduit par une écriture de plus en plus technique, informative, dénudée de tout style et donc anonyme. Nous sommes en droit de penser que cette évolution du récit est intimement liée aux circonstances d'incarcération de Sade.

Les dessins de Corpet ne racontent ni l'introduction, ni les préludes. Vincent Corpet ne nous raconte pas le roman, il nous montre les actes et seulement les actes qui y sont accomplis. Mais pas tous les actes, seuls ceux qui relèvent de l'inventaire des passions.

Son parti pris naît d'un libre arbitre, celui de montrer non pas une histoire, mais les multiples variations et possibilités de l'acte sexuel énumérées à l'intérieur du roman de Sade par la voix des quatre historiennes.

D'une certaine manière, on peut dire que la série des 602 dessins de V. Corpet qui ne consigne que les actions des différentes figures sexuelles sans les romancer, atteint dans ses dessins figuratifs de manière plus radicale que le roman, le caractère scientifique, énumératif et systématique de la logique machiavélique. La stratégie pédagogique de l'éducation du spectateur est envers et contre lui, ici mis en œuvre. Pas de romanesque disais-je, donc pas de fiction et pas de possibilité de retour en arrière pour le spectateur qui voudrait prendre ces dessins pour un délire de l'imagination. Il y a là le dévoilement d'une pure vérité, aussi obscène soit-elle.

Les dessins de V. Corpet sont d'une grande simplicité de style, ce qui a pour conséquence première d'évincer la patte de l'auteur et son œil, donc sa position sur le sujet, et dans un second temps de retranscrire l'image première créatrice du texte, imaginée par Sade.

Ainsi V. Corpet va respecter (c'est toujours dangereux d'utiliser ce type de vocabulaire au sujet de V. Corpet), les caractéristiques physiques des personnages Sadiens décrits par les historiennes. Pourquoi ?

D'abord parce que ces personnages sont des types d'âge, de corporation, de physique, de psychique et de sexe différent qui contribuent à l'aspect expérimental de l'historique des passions. Ensuite, comme V. Corpet nous l'a signifié plus haut, parce qu'il lui paraît essentiel de faire le lien entre l'œuvre écrite et picturale, il donne au spectateur les moyens que lui offre le dessin pour effectuer cette tâche. Et le repérage certes discret des personnages fait partie de ces moyens.

Un roman est une fiction qui par sa vraisemblance touche son public. Il existe donc des techniques pour atteindre cette vraisemblance. Donner une dimension corporelle, humaine et psychologique aux personnages, en bref, une dimension en trois « D » que matérialise automatiquement le peintre. Le dessinateur n'a pas besoin de stratégie pour endoctriner son spectateur ou pour l'amener à croire à quelque chose puisque son dessin est la preuve de sa réalité. La technique du dessin démoralise le sujet en déshumanisant ces personnages types.

Ces types rendent l'universalisme du propos Sadien. Le noir et blanc suggère la fiction tandis que le dessin simplifié des personnages en fait des types.

La différence significative qui existe entre les titres des deux auteurs n'est pas de l'ordre du changement de données ou d'informations mais de l'ordre de l'information tronquée. En effet V. Corpet coupe tous ces titres au même endroit, celui qui précède le nom de l'historienne narratrice et l'adjectif scandaleux. Pourquoi ? Parce que ses dessins personne ne les lui a racontés ? Parce que le

titre de son livre indique leur fonction, voir ci-dessus, et qu'il n'est pas nécessaire de leur donner un nom, cela risquerait de les humaniser.

Parce qu'il y a un jugement moral ou une certaine forme de provocation dans l'utilisation du mot scandaleux.

V. Corpet se tient aux récits des historiennes en ce qui concerne les descriptions physiques de leurs personnages et de leurs fonctions, souvent indiquées par l'habit, en ce qui concerne les prêtres et ce, quand la figure s'y prête.

Dans la description des historiennes, les sentiments sont évincés comme dans les dessins de Corpet. Le récit des historiennes, lui, est coupé et entouré, comme le prévient le titre des différentes parties du roman, des événements scandaleux du château où les personnages retrouvent leur humanité avec tout ce qui leur est dû de moral ou d'immoral. A la différence de l'œuvre littéraire de Sade, qui est un roman, une fiction, dont la fonction est soutenue par le rôle de ses personnages, l'œuvre plastique de V. Corpet ne retient aucunement la fiction des personnages du roman. Toute la partie romancée de l'œuvre de Sade est évincée pour n'en retenir que l'énumération scientifique des exemples sexuels proposés par les quatre historiennes. Seul le choix du noir et blanc reprend l'idée de fiction.

Ainsi le dessin de V. Corpet est extrêmement pudique, à l'opposé du Baroque, de l'expressionnisme, du sentiment exacerbé, de l'humeur et du moi surexposé des uns et des autres. Mais aussi à l'opposé du style littéraire de Sade. Seuls les yeux et spécialement ceux des femmes expriment un sentiment définissable ou plutôt reconnaissable comme étant celui d'une extrême lassitude, d'une envie de fin qu'elles devinent à la fois trop loin et trop proche. On assiste à leur supplice mais on n'entend pas leur cri, ni leur souffrance, tout au plus leur état de végétaux nous est indiqué par des dessins de corps non symétriques, de postures improbables pour l'œil, de contorsions du corps qu'une mauvaise perspective rend modulable comme de la pâte à modeler. Le dessin de leur corps mou rend compte de leur statut d'esclave lobotomisé. Mais la pitié n'est pas de mise car aucune émotion humaine et surtout chrétienne ne doivent venir entraver l'expérience qui nous est ici présentée.

Et on retrouve cette forme ronde du dessin qui depuis l'origine du monde symbolise l'œil humain. Cette image semble sortir d'une longue vue, d'un acte de surveillance donc, de voyeurisme même. Ce rond est l'œil qui cible sa proie, son sujet et détermine le centre de son intérêt en évinçant le reste. C'est le choix de regarder ceci, plutôt que cela, et de montrer ceci plutôt que cela. Minimaliste et éminemment démiurge, V. Corpet dirige l'œil du spectateur sur l'objet de son affection et évite scrupuleusement toute distraction subjective par son procédé du tondo.

Le minimalisme des décors qui se réduisent souvent à un meuble unique : chaise, lit ou table; avec des scènes, des visages souvent coupés(PI.5), cela accentue les types qui sont éternels et universels d'où

le grand intérêt des marionnettes dans le théâtre des Avant-Gardes et d'où l'utilité d'un tel procédé dans les dessins de V. Corpet. De plus, même si l'on peut reconnaître la fonction, (la soutane) et le rang, (collerette) de certains personnages grâce à leurs habits, ceux-ci sont inclassables dans le temps car là encore le style est extrêmement épuré.

Au manque d'épaisseur psychologique des personnages s'ajoute parfois un traitement frontal ou /et une perspective mal construite qui empêche le spectateur de s'identifier au personnage.

Cette distance impose au spectateur le rôle du voyeur et ses responsabilités. Pas d'identification, pas de faux sentiments mais une réflexion à mener ou simplement une réalité à enregistrer.

Les personnages semblent porter des masques car l'affect ne transpire pas sur leur visage.

Les formes rondes, les clair-obscur, les doubles ou triples actions signifiées par des plans doubles parallèles ou perpendiculaires ou encore par l'introduction d'un deuxième œil à l'intérieur du premier et la frontalité de certaines figures dans les dessins renvoient aux épopées comptées sur les vases Grecs ou Égyptiens.

Mais ce traitement sobre et figé des êtres peut aussi faire penser aux frises byzantines et même aux images religieuses du christianisme, aux Images saintes.

Le trait du dessinateur semble plus que jamais serein dans l'excision qu'il arbore. L'image à la différence de son sujet n'a rien de tourmenté. Les contours des formes de ces corps mous ou dressés comme des statues sont dominés par leur créateur. Pas de perturbations stylistiques, une constance répétitive et appliquée du début à la fin des dessins. Pas d'évolution du trait comme il y a une évolution narrative dans le livre de Sade puisque dès le départ V. Corpet a tronqué le récit de sa part romanesque (c'est à dire : en ne s'inspirant que des quatre historiennes).

Choix révélateur qui indique clairement le rejet du fictif, de ses fanfreluches pour une vérité d'ordre scientifique.

La quasi-verticalité du sol donne, d'une certaine manière une profondeur au dessin. Mais cette verticalité des sols et de certaines figures confère à ces dernières, une absence de gravité, comme si ces figures étaient suspendues dans l'espace. Il y a là en opposition avec le symbole du tondo qu'est celui du mouvement circulaire perpétuel, l'idée de cette suspension des figures de l'espace-temps fixé comme un instant que l'œil du voyeur surprend.

Le silence est assourdissant, il renvoie à l'écoute, à l'écoute attentive et instructive qui permet l'évolution et qui est peut-être le seul moyen pour l'homme de sortir de ce mouvement circulaire qui se répète inlassablement.

Ce conflit de forme et ce refus de perspective réaliste, tout comme cette figuration, sinon abstraite, non-conforme à la stricte réalité, nous montrent la prise de position de l'artiste.

Les figures sans expressivité sont récurrentes, elles tendent vers le masque qui nous renvoie à une certaine intériorité ou introspection. La vérité ce n'est pas eux, mais ce qu'ils font. L'action prime sur ceux qui la réalisent. Pas de coupables sans dénomination, pas de morale, mais si personne n'est nommé, tout le monde l'est, vous comme nous.

Le principe de succession de ces figures, évince la narration et arbore des chevauchements, des entrelacements, des analogies, des correspondances, des divergences et des résurgences dans un assemblage de formes et de perspectives qui couronnent l'œuvre de Vincent Corpet qui ne communique pas sur le mode du langage journalistique mais plastique.

Le principe même de l'image n'est-il pas dû à cette transformation du matériel en spirituel ?

L'analogie est un mode de pensée qui se développe non pas sur un mode linéaire mais par correspondance et ramification.

L'effet classique des plis du vêtement : tee-shirt ou chemise remontée jusqu'au ventre ne vont pas sans rappeler le drapé grec, tant il est présent dans ces dessins. L'antique est suggéré stylistiquement, ce qui nous amène à réfléchir sur l'ancestralité de ces pratiques sexuelles. Ces pratiques seraient-elles intrinsèques à l'homme, seraient-elles naturelles ? Donc non domageables ? La nature doit s'appréhender avec respect pour la dominer ensuite. La réalité des scènes est ici renforcée. Dans le même ordre d'idée, pensons-nous, on trouve autour du dessin la reprise d'une phrase du texte, ce qui donne un côté traditionnel et plastiquement très fort.

Le spectateur voyeur est engagé au dialogue avec un dessin sans équivoque. C'est l'appel d'un face à face entre le spectateur et l'action du dessin. Un jeu de miroir est mis en place.

On peut regarder un temps passivement, sans voir, et tout d'un coup, s'apercevoir de ce que l'on regardait alors sans comprendre. Le noir et blanc comme les couleurs pastelles qu'utilise souvent Corpet accentue cette timidité de l'acte à voir. On a vraiment le sentiment de se trouver face à une réalité qui ne veut pas se donner à voir et que l'homme doit, à force d'attention, réussir à transpercer.

Même si V. Corpet dit qu'il ne se pose pas la question du spectateur actif pendant la création de son œuvre, on peut supposer que le subconscient moderniste n'est pas innocent dans cette mise en scène. Plusieurs philosophes ont décrit dès les années soixante le problème de l'homme moderne qui est habitué à ingurgiter des informations, tel un enfant inconscient. On ne peut penser que V. Corpet n'ait eu connaissance de personnalités telles que Hanna Arendt¹⁷, Guy Debord¹⁸ qui ont prévenu toute notre génération des prémices de la mondialisation moderne et signalé les affres qu'encourait

¹⁷ Voir bibliographie

¹⁸ Voir bibliographie

l'humanité. Question moderne de l'émancipation, de la responsabilisation de l'homme et de sa faculté critique. Le sentiment que la critique est morte au 20^{ème} siècle avec Guy Debord semble pouvoir être mis en relation avec le travail, l'œuvre et le concept que V.Corpet a de sa fonction de peintre et du message qui s'en délivre finalement.

L'inutilité est ce qui définit le peintre au XX et au XXI siècle selon lui.

Inclassable, invisible pour la majorité de la société, celui qui est peintre doit avoir une force surdimensionnée de caractère pour vouloir appartenir à une sous-classe en voie de disparition dont personne ne s'occupe, même pas une association pour groupes minoritaires. Le peintre était à en croire les critiques des années 80, dépassé, fini. En 2004 il ne doit plus faire face aux critiques, qui à de rares exceptions près, l'ignorent efficacement. Nombreux sont ceux qui nous avaient annoncé la mort de l'art, des arts plastiques. L'art existe toujours, preuve en est des magazines qui le diffusent et des ventes aux enchères qui pullulent. Mais le peintre lui, est en voie de disparition. L'objet sacralisé ne nécessite plus la participation de l'artiste. La société et les musées réclament de l'art et non des artistes.

Le peintre et la mixité des arts.

Les arguments développés dans l'analyse qui suit, ont été retenus lors de notre entretien avec le peintre.

Si V.Copet s'est inspiré d'un auteur mort c'est que seul celui-ci illustre son propos : celui de peintre moderne et pornographique. On peut donc penser que le livre de Catherine Millet qui est le premier du genre, Sade version féminine, dans sa recherche de l'expérience et son lien biographique avec son œuvre, pourrait intéresser le peintre moderne V.Corpet, et c'est le cas. L'idée de travailler avec un écrivain vivant ne semble pas être en opposition avec les principes du peintre.

De tous les artistes, selon V.Corpet, le peintre est le seul à ne pas répondre aux questions que les gens se posent mais à d'autres, inutiles que personne ne se pose, le peintre est dans l'inutilité le désintéressement le plus pur. Les autres médias ne l'intéressent pas, la photographie par exemple ne répond pas à cette inutilité des réponses données, et son exposition de photographies¹⁹ nous montre bien à quel point ce média est lié au commentaire sans lequel il devient obsolète. Quant à l'écriture il ne s'y trouve pas à son avantage, mais prendrait un certain plaisir à écrire une histoire de l'art du point de vue du peintre, de l'artiste lui-même, en réponse à certains critiques d'aujourd'hui qui instruisent le peintre sur la manière dont il devrait créer. Un essai ouvert aux collectionneurs qui n'investissent

¹⁹ *Vincent Corpet par ...*, Centre national de la photographie, Catalogue d'exposition, Le Perreux sur Marne, Editions le Massacre des Innocents, 1998.

plus dans les œuvres en ateliers mais dans les œuvres institutionnalisées, serait une offensive qui ne déplairait pas au peintre.

L'intérêt du peintre pour la littérature est peu varié, il a arrêté de lire il y a quelques années, (maintenant il regarde la télé nous lance-t-il d'un ton provocateur), après avoir lu les œuvres complètes de personnalités telle que G.Bataille, afin de savoir ce dont les autres parlaient. Il ne connaît et ne lit qu'un seul romancier actuel, Jacques Henric et n'a jamais lu aucun poème, genre, selon le peintre, sentant le « souffre ». La chance de travailler avec un romancier contemporain semble plutôt restreinte et pourtant V.Corpet a tenté une expérience après Sade avec entre autres des textes de J.Henric, ou Philippe Dagen, critique d'art. Le peintre n'a pas apprécié le caractère laborieux de l'œuvre et y a mis un terme. Le texte est bien au centre du travail de V.Corpet mais ainsi qu'il nous le confie lui-même, c'est un conflit perpétuel. Il ne veut pas de commentaire à sa peinture, et ne souhaite pas que sa peinture soit anecdotique et lisible. Sa confrontation au texte est donc pour l'instant, une réflexion non achevée.

Dans ses connaissances artistiques, on compte, un romancier, un musicien et un sculpteur.

Le temps des artistes complets qui investissaient tous les secteurs artistiques et qui travaillaient en groupe est donc bien fini selon V.Corpet. Ici le moderne devient un moderne du XXI siècle, car dans l'oreille de V.Corpet l'art total fait écho avec l'art totalitaire.

Si les peintres se connaissent et même se reconnaissent, c'est une question de lutte des classes, une question d'aide (se présenter les critiques, les collectionneurs et se tenir au courant de leur comportement à tous), et de survie économique plutôt qu'une question amicale ou même artistique. D'ailleurs V.Corpet le dit lui-même, personne ne vient regarder ou même travailler chez l'autre. Un seul des peintres qu'il connaît est son ami, plus qu'un camarade de route, il s'agit de Marc Desgrandchamps (qui est selon V.Corpet le plus grand historien de l'art qu'il lui ait été donné de rencontrer.)

Il n'y a plus au sein des peintres une idéologie politique dominante ni esthétique, elles ont éclaté pendant et avec les Avant-Gardes. Ils n'ont plus qu'une seule idéologie, celle de l'inutilité et il n'y a donc plus lieu de se regrouper officiellement. Les avancées en communication, en information, en informatique ont réduit l'espace-temps et permettent une accessibilité à un savoir international qui donne à l'artiste une base de données, une bande de formes qu'il n'avait pas auparavant. Si les artistes plasticiens et peintres ne travaillent plus ensemble aujourd'hui, c'est qu'ils n'ont plus besoin de se rencontrer pour enrichir leur création. Cette situation décrite ci-dessus et vécue par V.Corpet lui-même, ne le dérange en rien et n'éveille en lui aucune nostalgie des temps modernes.

Sur les techniques d'inspiration qui lient le peintre au roman, nous pouvons avancer une première conclusion relative à l'exemple de V. Corpet, développé dans cette première partie.

L'histoire du roman et ses personnages ne sont pas ce qui inspirent le peintre.

La structure stylistique, l'énumération de vérités sexuelles sont le premier sujet des toiles et donc la première inspiration du peintre dans le rendu de l'œuvre finale. L'illustration de l'acte en lui-même est exacte. Certaines actions du roman, celles racontées par les quatre historiennes, sont choisies par le peintre pour être parfaitement retranscrites sur papier. Le peintre fait un choix arbitraire dans ce qu'il veut montrer au public du roman. L'action du roman, celle qui est choisie, donne au peintre le sujet de sa toile. La représentation de ses actions permet au peintre de créer un événement unique en histoire de l'art et d'en faire un chef-d'œuvre. Le fait que cet inventaire plastique n'ait jamais eu lieu, donne la possibilité à V. Corpet d'en faire une œuvre d'art. L'œuvre réunit les composantes essentielles à la modernité de V. Corpet. Son sujet, pornographique, sert la conception du peintre sur sa peinture. Le roman de Sade est venu symboliser l'œuvre de V. Corpet.

Le peintre s'enferme dans une reproduction parfaite des actions. Il veut donner à voir ce qui était à l'origine du roman, et ouvrir les yeux des lecteurs. Le rôle de l'artiste moderne apte à révéler la vérité et à la divulguer aux spectateurs est repris par le peintre grâce au roman de Sade. Les tabous et les secrets qui entourent les vieux ouvrages et tout particulièrement celui de Sade, donnent à l'artiste le pouvoir d'une révélation et donc d'une information publique qui sert le propos du moderne. Le livre de Sade est donc venu donner un support visuel en tant que sujet aux dessins, mais surtout à la pensée de Corpet. Mais l'inspiration ne s'arrête pas là. V. Corpet s'est servi uniquement des récits des quatre historiennes pour créer ses dessins. Il s'est empreint du style énumératif et scientifique du texte pour créer son œuvre, car c'est ce qui correspondait à son interprétation de l'œuvre écrite. V. Corpet a symboliquement, par sa mise en scène et la stylistique de ses dessins ressorti le contenu médical et scientifique du roman.

Dans un même temps il s'est servi du roman de Sade pour développer une pensée moderne et contemporaine. Son traitement stylistique a su nous faire remonter dans l'histoire de l'art et ce, sans autre représentation que les actions décrites par les quatre historiennes du roman de Sade. La force du peintre s'est mise toute entière au service de sa perception de l'œuvre de Sade. C'est uniquement à partir de son traitement des dessins que nous avons pu développer une analyse concernant sa création.

Ainsi le sujet traité est entièrement lié au texte tandis que son traitement relève du monde du peintre. Ce traitement nous renvoie à d'autres questions concernant le sujet de l'acte sexuel tel que ses origines par exemple.

Le roman et son sujet sont une base de départ vers une plus grande ouverture du débat.

Ici aucune autre symbolique que celle du traitement stylistique n'a été retenue pour diffuser une autre information que celle décrite dans le texte. La figuration non réaliste réussit pourtant la reproduction parfaite des scènes du livre. Ici la domination de son art et du roman choisi, semble une évidence. Digérée l'œuvre écrite peut être recréée. Le livre sert la vision du peintre sur le sujet de l'homme, de ses passions et de son obscénité. La technique est simple, prendre ce qui nous sert dans le roman, et le détourner. Se servir du texte comme une limite pour s'en jouer est sans aucun doute l'idée de V. Corpet.

Après une première conclusion sur la technique d'inspiration du peintre face au roman, développée sur la base du travail de Vincent Corpet sur l'œuvre littéraire de Sade, nous vous proposons d'étudier dans un second temps la technique d'inspiration du peintre face au roman à travers l'œuvre de Gérard Garouste sur Don Quichotte. La mise en parallèle de ces deux personnalités du monde de la peinture contemporaine en France, offre à notre étude un espace de recherche plus vaste, et des résultats plus appropriés à la réalité de la scène artistique française.