

JEAN CLAIR

deux, trois choses autour des peintures de VINCENT CORPET

Les 602 dessins illustrant les Cent vingt journées de Sodome de Sade, exposés à l'Ecole nationale des beaux-arts de Paris du 23 septembre au 6 novembre, ne sont qu'une partie du travail de Vincent Corpet. Portraits, nus, tondi où s'inscrivent des formes hybrides composent une œuvre complexe, vivante, tel un organisme humain.

■ Une activité sur trois registres. Des portraits en plan rapproché, visages en grandeur nature, frontaux, fichés, quasi anthropométriques, encadrés dans des formats voisins du carré. Des nus, debout, de face, frontaux eux aussi. Différent assez de la grandeur nature pour induire un trouble de perception. Inscrits, coincés plutôt dans des rectangles étroits, pressant le corps sur ses flancs. Dans des ronds, des

«analogies», imbrications de formes issues de différents règnes y compris du règne inanimé, parfois difficilement reconnaissables. Dans des ronds également les 600 dessins tirés des *Cent vingt journées*.

Imaginées ? Mais imaginables ? Descriptibles ou indescriptibles ? Ce qui se laisse écrire peut-il se laisser voir ? Des rectangles en tout cas n'auraient pas convenu. Trop effet vignette,

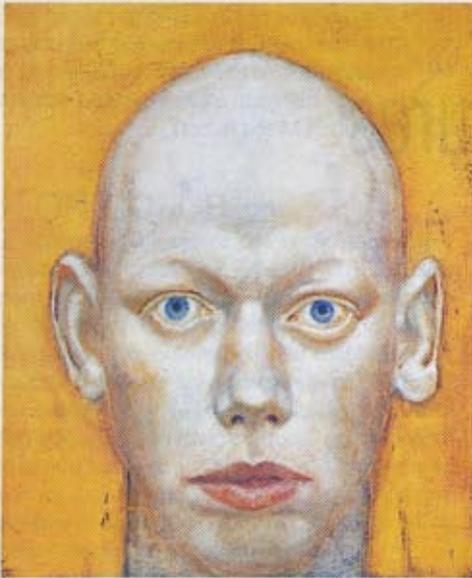
à la façon des petits Romantiques. Et puis comment rendre compte de la complexité des positions décrites, à l'infini des mots, perdues dans le foisonnement des personnages, dans le chahut des mobiliers ? Il fallait plutôt circonscrire, analyser, diviser, réduire, focaliser, aller du complexe au simple, à la façon du scientifique. Et puis laisser après les formes croître en paix. Donc inscrire les copulations dans la forme de la coupole, de la cupule ; du coït comme chute dans le temps du Pantocrator, ou le récit du *semen* primitif. (...)

Les corps arrivés à maturité, et particulièrement le corps humain, et sa partie capitale, la tête, se circonscrivent dans des cadres rectilinéaires, qui les immobilisent. Eaux, échafauds, bâtis orthogonaux, tout ce qui rapporte à la mesure, tout ce qui rappelle les instruments d'un bertillonage, d'une craniométrie, la toise, l'étalon de mesure, à partir du mètre, une invention contemporaine de la guillotine. Le cercle renvoie plutôt à des formes innombrables, fragmentaires, hétéroclites, en un savant désordre agglutinées, chimères, embryons, monstres, créatures non encore arrivées à terme et issues d'accouplements improbables entre des espèces qui normalement s'ignorent. Mais surtout des greffes, ou encore des inclusions de l'hétérogène dans le tissu vivant, qu'une simple homologie formelle permettrait, un hachoir à légumes substitué au mufler d'un chien, etc. Des sortes de concrétions, d'inclusions, de tumeurs ectopiques. (...)

La peinture, en Occident du moins, a peu eu du *tondo*. Quelques madones florentines au Trecento, Ingres plus tard, et puis en architecture, quelques lunettes, imposées par la loi du cadre. C'est peu. On pourrait croire pourtant que l'homologie entre la forme ronde et l'ocelle de l'œil, et toute la physiologie en général de la vue, l'iris, la rétine, le nerf optique, aurait favorisé le rapprochement. Mais non. L'art procède plutôt par dissimulation, disjonction, opposition.



«2241 P 29,
30 IV 90 H/r ø 200»
(Coll. Frac, Ile de France)



«22 XI 88... H/T 27 + 22. (Autoportrait)»

Artificieux par essence, il repousse avec horreur le naturel, et tout ce qui rappelle ses origines animales, le corps, les organes, les humeurs, les sécrétions, les expressions trop spontanées. Ou plutôt il les maîtrise, les ordonne, les domine ou les mutile et leur trouve des substituts. (Penser au tableau, bois corde et pigments comme poupée fardée, de son et d'étoffe, jambe de bois, main articulée, simulacre, godemichet ou membre fantôme : toujours un ingénieux substitut de l'organe réel). (...)

Soit un champ de vision «au naturel», une tache amiboïde qui s'étale sur 180° à l'horizontale, une double ellipse symétrique à droite et à gauche, de 150° environ d'ouverture, dont la part de recouvrement donne, dans l'axe du nez, selon un angle d'environ 33° (le fameux arcane d'Alberti), une perception stéréoscopique : eh bien le tableau, dans ce protoplasme à deux noyaux, aux frontières indécises et à la densité variable, découpera un espace carré ou rectangle, homogène et isotrope, aux proportions rigoureusement mesurées selon l'ordre des «points», déclinant des «figures», des «paysages», des «marines», etc. Rien de moins naturel que ce découpage à l'emporte-pièce au vif des yeux, que cet emboutissage et ce sertissage d'une pièce rigide et rectilinéaire (qu'on l'appelle «fenêtre» n'y change rien) dans la chair tendre et molle du regard. L'opération de peindre, dans ce découpage, est ainsi, a priori, opération de chirurgie et de prothèse, qui greffe une machinerie de plaisir et de tourment, de délices ou de souffrance, tournée vers un propos et un but, destinée à produire des effets, dans la limitation et l'ordonnance, dans la progression savante des expériences auxquelles on va la soumettre, là où l'œil à l'état sauvage flottait sans raison et sans passion.

Toute œuvre d'art serait ainsi d'essence sadienne, qui prétend maîtriser des «sujets». (A

creuser : de l'atelier clos, de l'artiste comme Château des *Cent vingt journées*, épisodes sadiques dans la vie des grands peintres, du Caravage à Picasso, petits dessins très libres de Balthus, Artémisia, etc. Expériences supposées ou réalisées sur des cadavres, de Léonard à Eakins. Pratique continue de la dissection, mais aussi expériences in vivo et romantisme noir des expériences macabres de Thomas Bank en plein victorianisme ou de Richer plus tard, toute une exaspération de la vue, une visufération, un priapisme oculaire, sous prétexte de «savoir», qui rejoint l'acharnement du «scientifique» ; une «école du regard» (Kokoschka) qui serait l'équivalent chez le peintre de l'école du libertinage chez Sade, etc.).

Segment par segment

«Contempler», étymologiquement, c'est découper dans la partie libre du ciel que le regard embrasse, la forme du temple où l'apparence du dieu viendra se circonscire. La filiation latine est confirmée en grec : la «théorie», qui a d'abord affaire avec la vue avant le sens abstrait qu'on lui donne aujourd'hui, traite de la science de la contemplation, du savoir de l'observation : elle se fonde sur la régulation, la procession des dieux, impliquée dans le radical théos. Un dieu caché présiderait donc à ces procédures de découpage, de guillotinage, de démembrement, puis de greffes, à ces boucheries savantes et à ces prothèses artificieuses qui établissent le règne des images. Coupole et cupule, Dieu protozoaire.

Ainsi, ces corps sagement enfermés par Corpet dans leur boîte oblongue, on les dirait «réalistes», atrocement vrais. Mais non. L'œil ne voit jamais un corps comme ça. Giacometti, dans ses «déformations», piétement énorme et tête rejetée à l'infini d'une pointe d'épingle (dans ses *Femmes de Venise*) serait plus près d'une certaine vérité physiologique de l'œil. On sait en fait comment Corpet procède : en commençant par photographier le corps qu'il va peindre segment par segment, de la tête au pied, en balayant toute la hauteur de son effigie par bandeaux successifs, en découplant à l'horizontale le corps en autant de tronçons d'environ trente centimètres de haut chacun. Comme un bûcheron débite un tronc ou comme Magritte a coupé en cinq parties égales le corps de femme de son *Evidence éternelle*. Mais l'œil, évidemment, ne fonctionne pas ainsi. Il foisonne, il rayonne, il agglutine, il hiérarchise aussi à partir d'un centre, d'une visée. Or la perspective qui est ici employée n'est pas la perspective artificielle de l'œil unique et centré, c'est la perspective axonométrique qui renvoie le point de fuite à l'infini en rendant parallèles toutes les lignes de construction. Dieu seul pourrait voir une femme comme Corpet les peint, segment par segment. Après l'avoir découpée avec la rigueur obstinée d'un héros de Sade. (...)

Dans les nus debout, donc, une forme achevée de l'organisme, et comme telle épinglée dans sa boîte de verre, ou spécimen conservé dans son cercueil. Dans les tondos, l'organisme en gestation, se développant selon les variations infinies des combinaisons. La ronde des possibles contre le sens unique des formats rectilinéaires. Le cercle comme terrain,



Dessins d'après «Les 120 journées de Sodome» de Sade

terreau primitif de la morphogenèse. Mais aussi comme lieu du non-sens. Circularité de la pensée. Voir en rond, c'est comme penser en rond. Pensée circulaire, vision sans issue. Les passions radotent. Ressassement infini du vice. Le rectangle comme cadre imposé à l'organisme accompli. Et comme porteur de sens, du sens.

Non pas à la façon d'un D'Arcy Thompson qui, dans son *Growth and Form* (1), couche la *physis* dans le lit de Procuste de la physique, et réduit la croissance des formes à la précision d'épure d'un mathème. Problème de l'embryogenèse, régulée par un code, non pas génétique dans l'approche de D'Arcy mais mathématique, un graphisme aux coordonnées précises qui aurait la rigueur d'un théorème. Donc à l'écart même de la vie et de son grouillement frénétique et aléatoire, dont seule la statistique saurait rendre compte - peut-être... (Et si pourtant le codage génétique était d'essence mathématique, comme il semble désormais qu'il le soit ? Sade lui-même n'aura pas osé aller si loin dans sa physiologie mécaniste). Ce que suggèrent ces « analogies », ce sont plutôt des tératologies régulées : moins des greffes de savant fou que des mutations homéotiques par altération du code génétique : des pattes qui poussent sur tel ou tel segment, à la place où l'on s'attendait à des antennes, on dirait sans surprise : l'enchaînement froid d'un mécanisme savamment déréglé, qui ne serait même plus tempéré par la poésie sournoise de l'analogie et de ses démons, le jeu gracieux de la métaphore. (...)

Organisation concentrique des châteaux de Sade. On n'image pas les *jours* se déroulant dans un château rectilinéaire. Ce n'est pas qu'il y faille, par sympathie symbolique, le donjon, la tour, ou les courbes « féminines ». C'est plutôt question de structure : une série d'enveloppements, avec un centre, toujours dérobé, une organisation en pelures d'oignon, une à une écorcée, comme on écorche la peau d'un supplicié, pour aller y voir de plus près. Dans cet effeuillage poursuivi soir après soir, il y a quelque chose du tricot de bonne femme, fait « sans y penser ». Sans y voir ? (...)

Acharnement à voir

Bien sûr : le rond comme esthétique du trou de serrure. Le carré invite à la partie, comme il invitait aux quatre coins chez les enfants. Le rectangle aux agapes de table. Le rond enferme, divise, isole. Tous les visiteurs, à Philadelphie, voient la porte de ferme, mais un seul à la fois peut appliquer son œil aux trous, pour piper ce qui s'offre derrière. Et tout ce qui va avec ce voyeurisme à sens unique et à jouissance discrète, c'est-à-dire la science en tant qu'elle est la mise en œuvre de la volonté de tout voir, l'acharnement à voir, jumelle, microscope, longue vue, aujourd'hui la vision électronique à effet « tunnel ». Ces prothèses ou ces



« 1... VI 89 H/T 180 x 50 ».
Huile/toile.
1989

orthèses de la vue nous parlent toujours d'une vision qui reconduit la forme ronde - la ronde tout court du champ de notre œil. Elles en font un œil pédonculé, monstrueusement magnifié, qui s'ouvre et se découvre au fond des organismes, des matières, des nuits, des abysses. (...)

Aussi la forme ronde de l'oculaire a-t-elle partie liée avec un matériau particulier, le verre, la lentille. A l'humeur vitrée de l'œil, correspond la silice mêlée au plomb dont sont faits les instruments, lentilles, tubes, condenseurs, coupes et cupules, éprouvettes. Le verre est stérile, comme le sable d'où il est né. Rien ne pousse avec lui. Il permet donc la culture en champ clos, qu'aucun organisme extérieur ne vient contaminer. Rien ne prolifère ici que ce qui a été préalablement déposé. Un *in vitro* qui s'oppose à la logique du vivant, à la prolifération de la viande, tout comme l'art s'oppose à la nature. A l'opposé du sable, la terre, et son grouillement. Les premiers tumulus étaient ronds. Les morts étaient enfouis dans le sable sec, et s'y conservaient, en se parcheminant. Les rituels d'inhumation révèlent les premiers cadavres enroulés, lovés comme des fœtus dans leur cocon de silice, lui-même enfoui dans la matrice de la terre. Plus tard et sous nos latitudes, on invente le cercueil, quadrangulaire et tapissé de plomb ; étanche, on aurait espéré stérile, aseptique, protégé de la corruption de la terre.

Ces oppositions structurales, carré/cercle, silice/terre, vision lenticulaire/vision quadrangulaire, organisme en gestation, organisme en décomposition, Corpet les reprend, à son insu peut-être. Les corps dans leurs rectangles, les têtes dans les carrés, les formes en gésine ou en souffrance dans les ronds. Ceux-ci sont alignés comme des boîtes de Pétri sur la paille d'un laboratoire, ou comme les clins d'œil du libertin, journée après journée. Au fond de chacune une expérience en cours. Au fond du regard, déposé comme une culture. Chaque expérience se lie à la suivante. Vaste effort encyclopédique du savoir du corps, analogue à celui que Buffon accomplit dans son *Histoire naturelle* (contemporaine à peu près des *Journées*), que Diderot pratiqua sur les techniques, que Linné pratiqua sur les espèces. *Nemesis divina* (2). ■

(1) Cambridge University Press, 1961. Une première trad. française, 75 ans après la parution originale, sera enfin disponible en français en octobre.

(2) Rédigée à la fin de sa vie par Carl von Linné (1707-1778), c'est une chronique assez scandaleuse de la vie en Suède au 18^e siècle, parsemée de conseils prodigués sur la conduite de la vie, notamment en matière sexuelle.

Jean Clair est directeur du musée Picasso à Paris. Il dirige la prochaine Biennale de Venise.

VINCENT CORPET

Né en 1958 à Paris. Vit et travaille à Paris
Expositions récentes : L'Autre musée, Bruxelles ; musée des Sables d'Olonne ; galerie Lambert Rouland, Paris ; centre d'art contemporain, Figeac.