

GROSTEXTE / GROTESQUE

Le néologisme « grostexte » créé par Vincent Corpet ,pour bizarre qu'il soit, paraît en intime relation avec l'emploi qu'il fait des caractères écrits dans ses œuvres récentes, toujours des *Analogies*.

L'usage dans les *Analogies*, à côté d'icônes et de signes historiquement stables que sont les caractères d'un alphabet ou les mots d'une langue, lui autorise des jeux de lettres, d'écritures et donc de sens. Ces éléments graphiques du langage écrit, en relation d'analogie avec les formes figurées qui leur sont associées par le sens, la forme ou la sonorité, illustrent en quelque sorte le rôle du dessin et plus largement de la représentation graphique en tant que lieu de passage vers la langue et vers l'écriture au sens où l'entrevoit Joseph Beuys.

Cette représentation d'objets mêlés et anastomosés avec des graphismes de lettres et de mots génère différents niveaux de signification qui reposent, la plupart du temps, sur les approches du nom de l'objet figuré, suggéré, écrit. Mais les œuvres les plus abouties, celles qui cumulent plusieurs niveaux d'intégration, sont inaccessibles au décryptage élémentaire évoqué plus haut. Leur alchimie formelle d'associations d'objets et de lettres ouvre un potentiel de sens nouveau, sinon de contresens, entre l'image et l'écrit. Devant de telles œuvres, on est comme face à des jeux de rébus dont la complexité des formes et des significations volontairement cryptées n'a de solution raisonnable que pour l'initié. La complexité est obtenue par toutes les combinaisons possibles et aléatoires entre les formes figuratives, les lettres et les mots, entre les significations symboliques des représentations, entre les sens possibles de la prononciation des lettres dans différentes langues et ainsi de suite. Ces tableaux assez souvent thématiques (une lettre, un mot, un objet, une expression...) font éclore des contenus nouveaux par la juxtaposition graphique aléatoire qui relie à la manière d'une syntaxe, des entités de formes et de sens élémentaires.

Mais il y a aussi un jeu récurrent sur la place oubliée du signe écrit dans la symbolisation et qui est autre chose que la signification habituelle de la lettre ou des groupes de lettres. La recherche de Vincent Corpet explore la place paradoxale du graphisme de la langue écrite dans de nouvelles expressions d'un langage d'images... En mettant en scène le graphisme de la lettre et du mot dans des compositions qui entremêlent des signes et des formes d'objets, ne revisite-t-il pas les fondements historiques du comportement figuratif humain ?

L'utilisation du graphisme de l'écriture dans sa peinture conduit Vincent Corpet à des constructions paradoxales et troublantes parce qu'il opère aussi par cette démarche une déconstruction de la peinture et en particulier de la capacité de la peinture à se « laisser lire ». A travers des combinaisons formelles poussées à l'excès et brouillées par accumulation de couches successives par le biais des procédés évoqués plus haut, il caricature les résistances de l'œuvre peinte à conserver une part intranscriptible de la signification conférée par l'auteur. L'œuvre ainsi peinte, mais d'autres aussi sans doute, malgré la pertinence des analyses dont elle peut être l'objet, conservera toujours un capital de sens contre lesquels les assauts du commentaire sont voués à se briser indéfiniment et à se reproduire tout aussi indéfiniment. « Le déséquilibre entre le commentaire et son objet, entre le "texte"..., la composition musicale, la danse et les explications et les jugements auxquels ils donnent lieu,

frise le monstrueux »¹. Paradoxe et trouble naissent donc de la juxtaposition et de la symbiose formelle entre les fonctionnements par ailleurs bien distincts du dessin et de l'écriture.

Mais « grostexte » résonne aussi phonétiquement comme « grotesque » suivant en cela les principes d'analogie de forme, de sonorité et par conséquence de sens, chers à Vincent Corpet. « Grotesque » vient de l'ancien italien *grottesca* qui dérive lui-même de *grotta* qui désignait une excavation archéologique. Très précisément grotesque vient directement de l'expression *pittura grottesca* (littéralement « peinture de grotte ») qui faisait allusion à des figures caricaturales mises au jour à la Renaissance sur les murs de la Domus Aurea de Néron.

Caricature, grotesque, peinture de grotte, autant d'allusions diversement déclinées dans la peinture de Vincent Corpet et de thèmes présents à son esprit lorsqu'il nous laisse entendre « grotesque » derrière « grostexte ». L'allusion claire à cette « peinture de grotte », premier sens historique de grotesque, est suffisamment inhabituelle pour être intrigante. Intrigante en effet, cette porte entrouverte sur des grottes secrètes et sur une autre face de l'artiste...

La peinture des grottes paléolithiques en Europe, cette référence à l'émergence de l'image dans le dispositif de la culture, constitue bien un événement marquant de l'histoire d'*Homo sapiens sapiens*. Mais quelle relation entre l'art préhistorique du Paléolithique supérieur et la création plastique contemporaine ? Plusieurs pistes peuvent venir à l'esprit : l'extraordinaire diversité des premières formes de la symbolisation, la place de l'imaginaire dans la création figurative ou bien encore, les relations étroites entre le langage et l'image deux modalités distinctes de la pensée symbolique humaine.

L'explosion brutale du comportement figuratif, il y a 35.000 ans, dans les premières sociétés d'Hommes modernes, autrement dit dans nos premières sociétés, témoigne d'un processus spontané d'extériorisation de capacités mentales cumulées au cours de l'évolution biologique. La représentation figurative naît donc avec *Homo sapiens sapiens* et forme un tout avec la technique et le langage.

L'irruption du sensible dans la vie sociale, religieuse et mentale est dès cette période manifeste à travers les traces conservées de la culture matérielle mais elle est surtout induite par le raisonnement logique au point qu'André Leroi-Gourhan a pu en conclure que le comportement figuratif « est indissociable du langage, il relève de la même aptitude de l'homme à réfléchir la réalité dans des symboles verbaux, gestuels ou matérialisés par des figures » et qu'en cela « il n'existe pas deux faits typiquement humains dont l'un serait la technique et l'autre le langage, mais un seul phénomène mental... »².

Au début du Paléolithique supérieur, certainement sous la pression d'un « seul phénomène mental » mais sans doute aussi d'une spiritualité ayant atteint un apogée, se matérialisent soudain dans la culture, les formes d'une pensée symbolique dans le domaine technique, verbal et linguistique, gestuel et le domaine des expressions esthétiques (chant, danse, musique) et plastiques (dessin, peinture, gravure, sculpture, modelage...). D'emblée, la maîtrise des formes d'expressions touche à l'exceptionnel. De magistrales réalisations sont

¹ Georges Steiner, 1992 - *Réelles présences. Les arts du sens*. Gallimard

² André Leroi-Gourhan, 1969 – *Le geste et la parole. La mémoire et les rythmes*. Albin Michel

parvenues jusqu'à nous aussi bien dans les sanctuaires souterrains que dans les abris de pied de falaise, dans l'art des objets, dans la parure ou dans les sépultures.

La création plastique est aboutie dans ses techniques et ses formes compte tenu des moyens disponibles. Les premières représentations figuratives animales, humaines et imaginaires sont présentes et déjà tridimensionnelles. Il s'agit de statuettes aux qualités plastiques singulières mais aussi de figurations pariétales enchâssées dans les volumes et la topologie des cavités souterraines. Dans les ténèbres des grottes, les figurations pariétales dessinées, peintes, gravées ou sculptées possèdent la capacité de s'animer et de revêtir les apparences de la vie sous l'effet des luminaires savamment manipulés par un demiurge. D'où la puissance symbolique de l'image et de l'acte de création plastique dans ce milieu privilégié et neutralisé où la vie est apportée par l'humain avec la technique et la lumière.

Le big-bang culturel et spirituel du Paléolithique supérieur plaça l'image au centre d'un dispositif d'où elle n'est jamais ressortie et d'où elle transfigura l'efficacité de la pensée symbolique. Mais même si l'image s'avancait déjà au-delà des capacités de la langue en matérialisant des idées et en donnant forme au rêve, il restait encore à la figuration symbolique à parcourir le chemin de la nécessaire linéarisation formelle et conceptuelle qui, seule, devait aboutir avec l'écriture, à la capacité de porter la mémoire et d'ouvrir l'avenir.

Pour toutes ces raisons mêlées je crois retrouver chez Vincent Corpet une fascination quasi originelle devant l'indicible contenu dans le signe, l'icône ou le symbole et qui, sous la grâce de la mise en contexte et de la juxtaposition va parfois éclore au hasard des rencontres, des oppositions et des symétries.

Dès l'aurore de la figuration, tout est présent dans la boîte à outils paléolithique. Et aussitôt le réalisme, l'abstraction, la stylisation ou la perspective sont expérimentés. Les représentations figuratives, essentiellement inspirées du vivant sont si peu diversifiées (une quinzaine de thèmes figuratifs en tout et pour tout en Europe occidentale) qu'elles ne peuvent, même avec les signes abstraits et géométriques qui les accompagnent, prétendre représenter le monde et encore moins le penser et l'ouvrir ! Il s'agit donc bien là d'une série restreinte de symboles figuratifs et abstraits, d'outils, dont la signification ne réside pas exclusivement dans la réalité qu'ils représentent mais plutôt dans le jeu complexe entre leur place dans un dispositif spatial, leur rang dans une échelle de valeurs et leur disposition dans un contexte.

Parmi les thèmes du bestiaire figuré qui est largement dominé par les grands mammifères qui influencèrent les mentalités des Paléolithiques (cheval, bison, aurochs, mégacéros, mammoth, rhinocéros, lion...), les représentations humaines sont des plus discrètes. La plupart et les plus remarquables, sculptées en ronde-bosse sur des matières semi-précieuses, peintes sur les parois des grottes ou gravées sur des plaquettes d'ivoire et de schiste, sont féminines.

Sur tout le continent européen, des Pyrénées à la Sibérie, plusieurs centaines de statuettes féminines obéissant à des canons et des rythmes statuaires codifiés, surgissent singulièrement aux alentours de 25.000 ans.

Mais le genre masculin est quasiment absent de ce registre figuratif. Tout au plus distingue-t-on un sexe masculin ici ou là, comme dans la silhouette encornée du « sorcier » de la grotte des Trois Frères ou les anthropomorphes mi-hommes, mi-lions de Holhenstein-Stadel en Allemagne du sud. La plupart du temps, les humains ne sont que silhouettes, caricatures,

visages grotesques, comme pour l'essentiel des soixante dix portraits gravés sur blocs de calcaire à La Marche. Cette volonté de non-représentation de l'homme dans la statuaire, à la différence de la femme, ne peut manquer de faire sens. Le grotesque est donc bien associée à l'humain et le plus souvent au genre masculin. Par ailleurs, le grotesque est rarement animal. Mais celui-ci est parfois chimérique ou composite si l'on veut, à l'image de la « Licorne » qui engage la sarabande dans la monumentale rotonde des Taureaux de Lascaux. Le grotesque dans l'art pariétal paléolithique semble naître d'un interdit de figuration, d'une ritualisation de la représentation du genre masculin ; il voisine le spirituel et le sacré. L'humain, toujours à Lascaux, celui du Puits, a été figuré dans un style abrégé et filiforme comme un être schématique à tête d'oiseau, ithyphallique et semblant flotter entre la vie et la mort.

L'art des grottes est organisé en fonction de la topologie du milieu souterrain, ces entrailles accueillantes de la terre qui se distinguent de la surface par l'absence perpétuelle de lumière, la tiède moiteur de l'atmosphère et une vie secrète de fluides et d'animaux cavernicoles qui se meuvent dans l'obscurité.

Dans les espaces sacrés de ces sanctuaires les mises en scène intentionnelles des figures, des signes et des manifestations plastiques dans leur totalité, témoignent de rituels élaborés mais peu de scènes ou d'œuvres relèvent d'une structure réellement discursive. La scène du puits de Lascaux souvent citée n'a pas d'équivalent. Il n'y a pas, à proprement parler, de véritable syntaxe entre les figures pas plus qu'entre les signes et les figures. Néanmoins une tendance à la linéarisation des compositions au fil des galeries n'est pas totalement absente. Malgré cela le lien entre les œuvres pariétales et l'expression d'un contenu mythologique à vocation mémorielle, spirituelle ou même religieuse s'impose. Pour André Leroi-Gourhan l'art figuratif est, à son origine, « directement lié au langage et beaucoup plus près de l'écriture au sens large que de l'œuvre d'art. ». C'est la parole désormais disparue, celle du récitant devant les œuvres qui pouvait dans la pratique assurer une fonction syntaxique entre les éléments de la composition pariétale et donner sens et richesse aux images.

L'image dès sa création est investie d'une puissance figurative et dimensionnelle que l'écriture, même bien plus tard, n'atteindra jamais. Elle peut provoquer le souvenir et le processus oral tout en conservant son autonomie. La grande diffusion des images tridimensionnelles au Paléolithique supérieur révèle cette capacité d'expansion des symboles dans des contextes situés bien avant l'apparition de l'écriture. L'image, cet artefact de la technique et de l'imaginaire, peut franchir des barrières linguistiques contre lesquelles se heurte la communication verbale.

L'univers des grottes, par son éloignement spatial du monde superficiel fut fréquenté à ces périodes comme un milieu sacré pourvoyeur d'images, de signes, d'icônes et plus largement de formes visuelles symboliques. Cet espace très distinct des lieux habituels de vie et de lumière devint un lieu d'expression de valeurs collectives, sociales, spirituelles et sacrées, mais dans le même temps, un lieu de liberté de l'imagination créatrice. L'art figuratif des grottes recèle aussi cette dimension qui est manifeste dans l'originalité de chaque sanctuaire, dans l'efficacité qui résulte des corps à corps avec la paroi rocheuse ou encore dans l'éclosion de formes chimériques issues d'une imagination libérée dans l'obscurité.

Ces réflexions à propos d'art pariétal et de son lien avec le langage et l'écriture me sont venues devant les peintures de Vincent Corpet autrement dit face à des œuvres qui confrontent le figuratif et son successeur le signe écrit.

Que l'art contemporain puisse ainsi réactiver les éléments des formes artistiques originelles que je viens d'évoquer nous remémore qu'il s'inscrit dans une très ancienne tradition de matérialisation et de figuration symbolique. Depuis le Paléolithique une longue chaîne de civilisations a universellement et avec des formules inégalées, exprimé cet impérieux besoin vital et spirituel dont André Leroi-Gourhan dans *Le geste et la parole* avait déjà fixé la nature et la fonction sociale : «Le langage des mots et des formes, des rythmes, des oppositions symétriques ou asymétriques de fréquence ou d'intensité est le domaine de la liberté humaine...puisque parole et figuration sont le ciment de la cellule ethnique. Mais à l'inverse et de manière exclusivement humaine il assure individuellement, l'échappée libératrice, celle de l'artiste ou celle du consommateur, dans le confort d'une parfaite insertion dans la pensée collective ou dans la contradiction et le rêve ».

Jean-Michel GENESTE