

Peintures

“... L’homme n’est qu’un nœud de relations, les relations comptent seules pour l’homme”

Antoine de Saint-Exupéry.

“Il ne suffit pas pour qu’il y ait peinture, que le peintre reprenne ses pinceaux”¹

Vincent Corpet sait, que pour combattre l’idée obsolète, mais néanmoins répandue, selon laquelle la peinture, étant arrivée à son terme, représenterait une formule passéiste ne pouvant faire partie du champ de la création contemporaine, il lui faut trouver les moyens de démontrer la vitalité et l’efficacité de l’image peinte. Cette démonstration exige invention, expérimentation, seules capables de renverser la situation de mise à l’écart dont elle est l’objet.

Pour qu’il y ait peinture, à la fin du XXème siècle, au cours duquel ont été expérimentées toutes les formes possibles de représentations, pour éviter la citation, la répétition, un artiste doit, sans oublier l’histoireⁱⁱ, l’alléger de son poids écrasant pour permettre l’ouverture de voies nouvelles. Celle-ci n’est possible qu’au prix de cette distance prise par rapport au passé avec lequel les œuvres, par leur nouveauté, se placent dans une relation critique pour mieux affirmer leur état naissant et, par là même, témoigner de l’impossible achèvement de l’art pictural. La peinture moderne, par le renouvellement incessant des formes qu’elle a opérés, n’a-t-elle pas été la seule pratique capable de rompre tout itinéraire, tout ordre esthétique, que l’histoire, dans sa conception traditionnelle, tente d’imposer à l’art ?

C’est donc de l’intérieur de la peinture, par la création d’une méthode propre que Vincent Corpet conduit l’expérience picturale destinée à démontrer que la peinture n’a pas épuisé toutes ses possibilités. La figuration, qui permet l’exploration de la forme, oblige le peintre à résoudre des problèmes picturaux de manière inédite et à créer ainsi un langage neuf.

Cette recherche formelle étant conduite par une expérimentation propre à l’artiste, il convient de se tenir au plus près de celle-ci si on ne veut pas en trahir la portée. Les éléments formels représentent en effet la réalité fondamentale de l’œuvre parce qu’ils sont l’expression et le résultat d’une réflexion.

Est-ce le format circulaire, est-ce l’espace pictural saturé de formes – fragments d’objets, de corps humain, d’animaux- qui s’enroulent sur la surface, dans un même milieu d’éclairement, qui, au premier regard porté sur les Analogies, nous constituent en regard médusé ?

Aucune possibilité de vision d’ensemble, aucun ordre de visibilité, aucun centre, aucun “point de vue” fixe et unique, aucune perspective mais une variation infinie de formes en mouvement, une chaîne d’images qui se déplie empêchant celles-ci de se stabiliser en formes achevées.

L’œil, dans ce processus créatif, est “vecteur de mémoire” explique Vincent Corpet : “les toiles partent d’un objet tout



simple, banal, usuel, un objet qui me tombe sous la main, sous l'œil et qui, par analogie, par mémoire, en entraîne d'autres que je peins, à côté, dessus"ⁱⁱⁱ. La liaison entre les formes s'opère par ces rapports de ressemblance formelle, analogiques, des rapports qui permettent l'extension, la mutation et la métamorphose de celles-ci.

Œil-mémoire, qui regarde "la main qui agit" et qui emporte librement les formes à l'infini. Le cercle symbolise cette intériorisation de l'extérieur. Il représente un espace de formation, de genèse ; une matrice où a lieu la naissance de formes qui passent de l'une à l'autre, s'emboîtent ou se dédoublent. Les Analogies constituent une sorte de réserve de formes dans laquelle Vincent Corpet puise, pour chaque tableau, afin d'induire une forme jamais vue, qui ne procède d'aucune approche intentionnelle, une forme irréductible à un objet précis, une forme innommable.

Pas de titre de tableaux pour nous inviter à rétablir "notre contacte muet avec les choses, quand elles ne sont pas encore des choses dites"^{iv}, et à cesser de regarder le monde avec une signification préétablie. Car voir le monde, c'est "chercher en lui-même le secret de notre lien perceptif avec lui"^v. Voir suppose alors désapprendre à connaître.

Les Analogies ne sont pas la représentation d'un sens mais un questionnement des apparences, aussi énigmatiques soient-elles, invitant le spectateur à une expérience inédite du visible, laquelle, parce qu'elle produit "l'enroulement du visible sur le visible", révèle, selon Maurice Merleau-Ponty, "l'enroulement du visible sur le corps voyant" par lequel "nous devenons monde".

La présente exposition montre ce processus créatif que constituent les Analogies et que Vincent Corpet fait apparaître dans son œuvre pour souligner son élaboration créatrice et, par là même, la spécificité de l'image peinte, sa singularité dans un contexte où tout est "image". Les Analogies permettent l'extension des formes et, avec elles, l'extension de l'œuvre : les Diptyques, les Infantillages en sont la déclinaison.

Le point de départ des Diptyques est une forme inconnue obtenue par le décalque d'une analogie sur une première toile dont Vincent Corpet reporte le contour sur une toile placée à côté. Il y a donc, à la fois, dédoublement de l'espace pictural et dédoublement d'une forme pour expérimenter le rapport figure-fond qui constitue l'essentiel de sa démarche picturale.



Les Diptyques présentent un fond uni sur lequel se détachent ces formes étranges qui semblent osciller dans l'espace du spectateur. Les panneaux sont séparés, ce qui empêche



toute possibilité de vision globale et ôte toute narration. C'est plutôt une double vue qui est proposée, qui abolit tout ordre de perception mais qui contraint le spectateur à un va-et-vient incessant sans qu'il lui soit permis d'établir de liens entre les deux panneaux, pour appréhender un sens, tenter une interprétation. Les contours, disposés en symétrie, agissent comme deux espaces dans l'espace qui rétrécissent les limites de la

vision et qui concentrent les figures à l'intérieur. Leur redoublement, leur réversibilité font d'autant plus apparaître l'absence de signification mais obligent le regard à la confrontation entre les deux panneaux en produisant un effet d'attraction visuelle. "L'un permet de mieux regarder l'autre, et inversement" dit Vincent Corpet, laissant entendre que les deux panneaux, les formes qu'ils contiennent, sont interchangeables, réversibles, malgré leur apparente dissemblance. Même saturation de l'espace, en effet, à l'intérieur des contours. Mais, sur l'un, des "objets", sur l'autre, des corps que l'exiguïté de l'espace imposé, oblige à la distorsion, à l'écrasement, à la disproportion, au déséquilibre. C'est cet espace même, par sa forme, qui suggère, de manière spontanée, un sujet, une scène "qui s'apparentent aux anciens sujets de la tradition où l'on peut reconnaître une histoire, religieuse, dramatique, érotique"^{vi} explique Vincent Corpet.

Ces sujets n'ont pas préexisté à l'exécution des figures mais ont été générés par une forme première. Empruntant à Merleau-Ponty nous pouvons dire que la forme, dans les Diptyques, "s'intègre un contenu". Celui-ci surgit avec les figures obtenues par grattage d'un fond sombre, métaphore de la nature obscure de l'homme que ces sujets mettent en scène, qui dévoilent la même vérité insoutenable, la vérité violente de la gravité du corps et celle de notre humanité. La violence thématique se confond avec la violence picturale visible dans la contorsion des corps et dans l'expression de la passion ou de la souffrance sur les visages. Les figures semblent avancer vers le spectateur, tant elles sont indépendantes du fond qui les expulse hors de lui, les rejette sur la surface.

La vision, dans les Diptyques, se retourne, de ce fait, sur le spectateur et le sidère. Parce qu'ils nous obligent à faire face à nous mêmes, ces tableaux suscitent en nous l'effroi, créent un malaise, ce qui, pour Georges Bataille, constitue le propre de toute image qui se propose de montrer la réalité nue et d'ouvrir l'homme au monde et à lui-même : voir, alors, "c'est un cri de peur qui voit"^{vii}.

Lorsque, à l'intérieur des formes-contours prélevées sur la toile d'une Analogie surgissent un mouton, un singe ou un crocodile, les tableaux se nomment Enfantillages. Vincent Corpet y poursuit, sur un mode ludique, son travail d'expérimentation qui vise à produire l'émergence d'une forme qui n'a jamais été produite. Le "jeu" consiste à altérer une forme, c'est à dire à la modifier de telle sorte qu'elle soit rendue "autre". Les mutations qu'elle subit reposent sur le rapport entre ressemblance et dissemblance qui conduit à la notion d'informe. Les formes, à l'intérieur des contours,



apparaissent en effet comme approximatives. Elles sont “quelque chose comme”^{viii} un mouton ou un singe.

Vincent Corpet “remplit” la forme initiale jusqu’à l’obtention d’une figure porteuse d’une ressemblance aspectuelle mais qui, dans le même temps, la transgresse. La figure n’est pas une forme unitaire mais faite de fragments hétérogènes. Cependant, ces formes “ne sont pas un collage de formes préexistantes, ce n’est pas un assemblage de formes” précise-t-il. En effet, les éléments qui composent la figure ne sont pas choisis par l’artiste dans l’intention de représenter un animal précis. C’est la forme de départ, le contour de l’Analogie, qui suggère la mise en place des différents éléments et qui finit par “prendre la forme” d’un mouton ou d’un rhinocéros. Le tableau, c’est une forme en train de se “donner forme”, en train de devenir à peu près celle d’un animal, alors que rien ne la prédestinait à celle-ci.



Mais cette figure n’est pas conforme. La ressemblance sur laquelle se fonde la représentation traditionnelle exige la conformité entre le modèle et la copie ainsi que la convenance dans la forme. C’est ce concept que Georges Bataille remet en cause dans la revue *Document* et que Vincent Corpet fait sien. Cette remise en cause concerne les “formes académiques” dans lesquelles il voit une “transposition” idéaliste des choses, qu’il rejette au profit

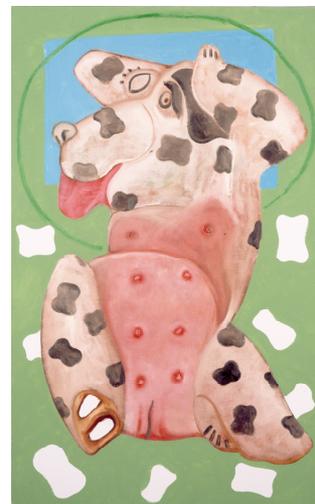
de “formes basses”, non conformes qui ouvrent l’accès au “tout autre” qu’il nomme aussi “l’impossible du réel”.

La notion d’informe, énoncé par Georges Bataille, libère l’image de l’emprise du sens, de l’esthétique, du goût et permet d’introduire la notion fondamentale, pour la modernité, d’“écart”. Elle permet d’ouvrir le semblable au dissemblable, de renouveler la figuration en permettant la création de formes qui n’arrêtent pas une réalité mais qui la transgressent pour révéler ce qui ne se laisse pas mettre en forme.

Dans les *Enfantillages*, Vincent Corpet continue à s’attaquer, par des moyens strictement picturaux, à l’assise de toute perception, avec ironie, en confrontant le spectateur à des animaux. Ces formes ont la même proximité frontale, la même présence sur la surface picturale que dans les *Diptyques*. Le regard rebondit, non sur des visages humains mais sur des têtes d’animaux qui le regardent, avec une expression presque humaine.

C’est par ces ressemblances “inconvenantes” que Vincent Corpet attire notre regard sur des images dans lesquelles, comme le souhaitait Georges Bataille, “la dislocation de la forme entraîne celle de la pensée”^{ix}.

Vincent Corpet aime rappeler que la peinture ne prétend pas à la vérité littérale mais qu’elle donne à voir ce que nous ne saurions voir tout seul, qu’elle nous force à regarder ce que notre



œil, habitué à opérer la distinction et la séparation entre les choses, à ordonner et à classer pour les comprendre, refuse de voir.



Etrange rencontre d'objets et de figures que les tableaux, "Faux-semblables" mettent en scène et qui donnent l'illusion de raconter de petites histoires. Mais l'absence de perspective, d'espace entre les formes, de contexte référentiel, rend impossible un récit cohérent. Tout effet de sens est détruit par cette association de formes par contiguïté, par leur voisinage improbable. Aucune logique causale ne peut être trouvée, hormis celle, formelle, à laquelle obéit la disposition des formes dont Vincent Corpet réaffirme, ici l'antériorité sur toute autre.

Le processus de l'Analogie a présidé, dans la première phase, à la mise au jour de formes. Une deuxième phase a constitué à choisir certaines d'entre elles, à les extraire de l'agrégat

de l'analogie pour les disposer dans une première "composition" où elles ont été soumises à un jeu de variations spatiales qui a eu pour but d'opérer leur proximité formelle, avant de faire l'objet d'une deuxième "composition". Le tableau final est le regroupement de l'ensemble de ces formes, à la manière d'un puzzle.

Les contours sont volontairement imprécis pour permettre leur imbrication ainsi que leur déformation qui rendent visible leur ressemblance formelle. Elles restent sur un seuil en deçà de toute fixité et de toute précision, toujours prêtes à se métamorphoser. Vrai, Faux, Semblable, Semblance : toutes ces nuances sont interrogées, dans la peinture de Vincent Corpet, parce que les formes restent précisément sur ce seuil.



Ces tableaux nous enchantent à la manière des contes qui, dans leur espace magique, métamorphosent la "non-vérité" en "vrai-vérité", cela sans nous tromper parce qu'ils s'écartent du sens commun de la réalité, tout en nous ouvrant la possibilité d'une vision de l'impossible.

La mémoire, dans cette partie de l'œuvre de Vincent Corpet permet, en quelque sorte, de redoubler l'opération de la perception. Elle ne serait pas complète s'il n'expérimentait pas cette autre fonction de l'œil, qu'il appelle "la mécanique de l'œil, celle qui nous permet de nous déplacer, le regard porté sur"^x, sur des figures qui sont, à l'exclusion de tout autre, la fin de la représentation : des portraits.

Dans leur frontalité, dans leur isolement, dans leur fixité, les portraits de Vincent Corpet sont, comme tous les portraits, à la fois présence et retrait.



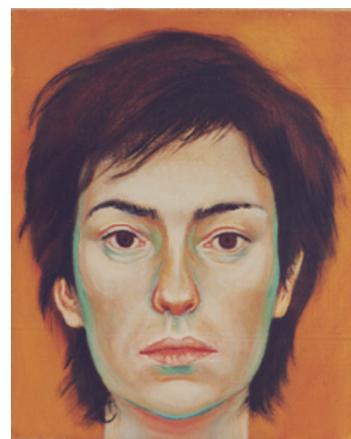
Avant de peindre, il a pourtant tracé au crayon sur la toile, le contour des corps. Puis il a porté son “regard sur” eux, “à la hauteur de la partie du corps à peindre”^{xi}. Pose après pose, les Nus se sont construits lentement, toutes les parcelles du corps se trouvant assemblées, à la fin, par la peinture qu’il a “balayée” pour “faire disparaître toute trace de coup de pinceau”^{xii}.

En effet, qu’il s’agisse de peindre un corps ou un visage, le por-trait veut dire tirer en avant, tirer la présence au dehors, l’ex-poser, comme si le peintre devait, pour cela, s’effacer pour la laisser advenir. Les figures excèdent le plan et semblent se “présenter” dans l’espace du spectateur.

Lorsque la fidélité à l’apparence n’est pas envisagée comme un obstacle à la saisie de l’être, elle donne accès à l’autre, à la différence de chaque être, à l’unicité de chacun, à un autre qui nous regarde et dans lequel nous nous voyons mieux que dans un miroir.

C’est le but que se fixe Vincent Corpet, en peignant des corps et des visages : que le spectateur se retrouve seul face à face avec tous ces autres, sur le bord du visible, comme élément commun que Merleau-Ponty appelle aussi “chair du monde”.

Les tableaux de Vincent Corpet sont des centres de vie qui donnent à voir conjointement l’activité picturale et la pensée qui la sous-tend. L’une et l’autre assurent la mobilité des formes qui se développent à l’infini en franchissant leurs propres limites. Jamais achevées, elles passent d’une toile à l’autre en entraînant, avec elles, la peinture dans un mouvement dont il semble qu’il ne puisse avoir de terme.



N’est-ce pas là, la réponse la plus apte à ruiner l’opinion contraire ? Chaque regard que nous portons sur eux nous réveille d’une sorte de torpeur dans laquelle nous réalisons que nous étions maintenus –notamment par les images télévisuelles- en spectateur statique, passif et soumis.

La peinture de Vincent Corpet opère des passages, des communications multiples entre des fragments de choses hétéroclites qui sont autant de fragments de sa mémoire. Parce qu’il sollicite aussi la nôtre, insoupçonnée, ces tableaux font naître en nous des émotions qui se rapportent à notre expérience la plus intime. Ils demandent notre participation active, précisément parce qu’ils instaurent cette relation de mémoire à mémoire et de sujet à sujet.

Cet échange hors de tout discours, la peinture en est le lieu privilégié. Là réside peut-être sa fonction essentielle. Là s’impose l’évidence, pour nous, de sa nécessité.

Amélie Pironneau 2001

ⁱ Damisch, H, Catalogue François Rouan, Musée National d'Art Moderne, 1983

ⁱⁱ Vincent Corpet reprend en charge les genres paysages, nature morte, portrait et fait référence aux sujets de l'histoire de la peinture.

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

^{iv} Merleau-Ponty, M, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1979.

^v Ibid

^{vi} Vincent Corpet, in *Connaissance des Arts*, "Vincent Corpet, l'encyclopédiste de regard". Numéro 532. Octobre 1996, Interview par Bruno Foucart

^{vii} Bataille. G. "Les écarts de la nature", *Document*. 1930.

^{viii} "Quelque chose comme" est la définition de l'informe pour Georges Bataille

^{ix} . Bataille. G. "jeu lugubre". *Document*, 1929.

^x Vincent Corpet, in catalogue *Nus et Portraits*, Nice, Galerie des Ponchettes, 2000.

^{xi} Ibid

^{xii} Ibid