

Vincent Corpet - Du côté du corps intense

Daan Van Speybroeck

Traduction du Néerlandais **Agnès Vincenot**

I. Les tableaux de Vincent Corpet sont drôles.

Ils frôlent même la bizarrerie. Leur apparente douceur tient en partie à leurs couleurs chatoyantes, et le format circulaire de beaucoup de ses toiles en fait des ensembles bien finis d'où tout angle est littéralement arrondi, ce qui tempère leur excentricité. Mais ils n'en sont pas moins peu ordinaires, ces éléments et ces figures inconciliables qui se fondent en amalgames étranges. Ou plus précisément ces parties d'ensembles plus grands, qui se sont détachées les unes des autres pour s'enchevêtrer et s'imbriquer à nouveau les unes dans les autres, de façon associative. Et pourtant, comme nous venons de le dire et tout étrange que ce soit, ces toiles sont agréables à regarder.

Ce faisant, l'œuvre de Corpet réveille des questions fondamentales concernant les arts plastiques. Voyons-nous ce qui est montré et ressentons-nous ce que nous voyons ! Et quelle est l'influence du contexte, lorsqu'il est laissé de côté et disparaît ou lorsqu'un autre s'y substitue ? Ses toiles, si elles nous fascinent, ne nous laissent-elles pas en même temps paralysés et muets ! Cette question en soulève d'autres : privés de mots, voyons-nous vraiment quelque chose ! Que se passe-t-il dès que l'on nomme ce que l'on voit ! Ne distinguons-nous un objet que lorsque nous pouvons le nommer et selon la façon dont nous le nommons ! Ici, nous ne pouvons nommer de façon concrète que les parties, l'ensemble, lui, échappe à toute dénomination, il ne se laisse pas saisir par le langage. Nous ne pouvons que sauter de désignations concrètes de parties de ses tableaux (une main, un œil, une patte d'oiseau, la trompe d'un éléphant, un instrument de musique, etc.) à des paraphrases abstraites, telles que conglomerats, assemblages, fusions et autres appellations minérales de ce genre, pour des ensembles impossibles à désigner plus clairement.

Si nous ne voulons pas nous contenter de telles abstractions pour rendre compte de ces toiles, si nous voulons comprendre à l'aide de mots non seulement les parties mais aussi les ensembles qu'elles donnent à voir, il nous reste le recours aux comparaisons : avec leur mélange de candeur enfantine et de bizarrerie insaisissable, les tableaux de Corpet ressemblent à des contes de fées. Et une série de ses tableaux porte bien le titre d'*Enfantillages*. Cependant, bien conscients qu'un essai, comme le fait remarquer Pascal Quignard, "papote toujours un peu et fuit la nuit de son silence à toute allure", nous ne ferons que tracer une piste de mots que nous tenterons de faire suivre aux tableaux, afin de les comprendre - espérant non leur couper la route, mais au contraire en ouvrir une, et la maintenir ouverte pour finalement nous immerger d'autant plus profondément dans l'œuvre. D'autres interprétations ne sont toutefois pas exclues.

Tout cela pour dire que Corpet est un artiste important, à la fois profondément enraciné dans la peinture et la traitant sans aucun parti pris, qui interpelle le spectateur à différents niveaux jusqu'à le toucher dans son existence même. Cela n'est pas rien pour l'art contemporain, c'est même peut-être bien son désir le plus profond et sa définition.

II Sur les tableaux de Corpet, on voit souvent une main avec ou sans bras.

Le bras est peint de façon figurative, et en est la reproduction fidèle. Son geste est naturel, comme pris sur le vif. La main aussi fait un geste souple, elle salue, montre quelque chose du doigt,

s'empare d'un objet ou se referme sur lui ; exceptionnellement, les doigts un peu trop minces sont figés dans une crampe qui ressemble à un rhumatisme. Il en va de même pour le pied, les jambes ou la tête, que l'on peut voir sur d'autres toiles. En soi, tous ces membres sont reconnaissables et familiers, ce pourraient être les vôtres ou les miens, à ceci près qu'ils sont ici détachés du corps et égarés dans une situation hors du commun.

Le titre *Vincent Corpet - du côté du corps intense* s'applique particulièrement bien à la toile 2444 M 9 VI J2 h/t 100 qui fait partie de la série *Analogies*. Il est difficile de dire ce que l'on remarque en premier, ce que l'on prend pour point d'appui : la main, le sein ou le bras étendu. Du fait qu'une ligne de contour les sépare plus ou moins les uns des autres et par leur taille différente, les membres

gardent
une



certaine autonomie. Ils sont en tous cas clairement reconnaissables. Il est plus difficile de dire en quoi le sein se transforme : est-ce un bras ou plutôt une patte ! Et sur quoi les membres reposent-ils : des jambes écartées ! Si l'on cède à la tentation de faire tourner la toile ronde autour de son axe - qui n'est par ailleurs pas spécialement marqué -, obtient-on davantage d'informations, a-t-on une meilleure vue sur le tableau ! Pas spécialement : ce que les bras, le sein et la main font là, autour

d'un membre indéfini, ou, plus vaguement encore, autour d'un morceau de chair, le mieux qu'on puisse en dire, c'est qu'ils reposent sur un grand écart. Le motif de *2321 M 2S VII 91 h/t 100*, qui date d'environ un an plus tôt, est plus complexe mais ne sort pas de la toile pour se déployer en dehors de façon invisible. Le pied, clairement visible, et ce qui pourrait être une main s'adaptent parfaitement l'un à l'autre, comme si la main voulait gratter le pied, le caresser ou simplement le toucher.



Par ailleurs, un oeil a été ajouté au pied, ce qui en fait tout aussi bien une tête d'animal - à mi-chemin entre le mammifère, à cause d'éventuelles oreilles, et l'oiseau, à cause de la patte. Ici aussi nous faisons tourner la toile sur son axe, pour finalement la reposer,- la patte en bas et une oreille aux aguets. Ou plutôt, pourquoi pas, le pied à plat par terre, qui écrase peut-être quelque chose de vivant alors que la patte animale, au désespoir, se dresse en l'air.

Malgré tous ces membres humains, il n'est pas ici vraiment question de corps organique. Ce qui est donné à voir échappe pour cela trop à l'ensemble que nous pourrions, que nous oserions, considérer comme "nôtre" - trop étranger à toute subjectivité, à toute unité vécue. A moins d'accoler au mot "corps" le qualificatif imaginé par Gilles Deleuze et Félix Guattari : corps sans organes, un corps qui échappe à l'organisation qui lui est imposée, qui elle-même repose sur les fonctions des organes, fonctions spécifiques et soumises à un but bien déterminé. C'est précisément parce que, en ignorant les organes, nous faisons perdre au corps sa finalité, nous lui permettons de s'adjoindre librement des membres épars et lui faisons gagner de l'intensité, que nous le désignons de préférence par les mots "corps intense". Et nous ajoutons "et ses attributs", car il est devenu plus libre de s'adjoindre des membres épars.

III. Les morceaux de corps humain sur les tableaux de Vincent Corpet troublent quelque peu notre expérience de ces membres.

Bien qu'images fidèles, ils gardent quelque chose de distant, et en même temps leur étrangeté les rend acceptables et proches. Toute tentation de nous y identifier ou de nous les approprier ne fera que nous éloigner de nous-mêmes ; rien de plus enchanteur au contraire que de nous concentrer sur

la singularité de ces tableaux, qui semble appeler en nous à quelque chose d'inconscient et de profondément enfoui. Mais céder à l'une de ces significations réveille irrémédiablement l'autre, inconciliable, et nous l'impose. Une telle expérience se rapproche encore le plus de l'état hallucinatoire dans lequel nous avons pu nous trouver lors d'une forte fièvre. S'il nous est arrivé, enfants, de délirer, c'était, impuissants à nous rendre à l'évidence, afin de donner libre cours à cette expérience déchirante qui consiste en ce qu'une des parties de notre corps échappe au commandement central sous lequel nous avons l'habitude de les tenir, et pour la conjurer. Brusquement notre main semblait partir de son côté -en grandissant à toute vitesse par exemple- et en ne tenant plus compte d'aucune proportion par rapport au reste de notre corps.

Comparé à ce lit de malade, le 'lit d'art' de Corpet est infiniment plus gai et plus chaleureux. Il semble même nous vouloir du bien. Le tableau ne doit-il pas en effet se tourner vers une autre stratégie, puisque nous ne sommes pas inéluctablement forcés de nous embarquer avec lui et de lui obéir ? Il n'a d'autre choix que de séduire et d'enchanter. Mais, pour rendre la tentation plus forte - et les tableaux plus puissants -, il ne nous laisse pas entrer comme cela dans l'œuvre, il nous renvoie aussi à nous-mêmes. Ainsi voyons-nous des membres qui nous sont familiers entrer en rapports solides, extraordinaires et invraisemblables membres d'animaux et même parfois avec des objets



utilitaires - et cela comme si c'était la chose la plus naturelle du monde. Sur la toile 2333 M 28, 29 VIII 91 h/t 100 - tout comme sur les deux tableaux commentés plus haut et qui appartiennent à la série *Analogies* - se mêlent entre autres une main tendue, qui ne peut que s'entrouvrir, le bas-ventre d'un homme, la tête d'un éléphant, celles de deux canards et quelque chose qui ressemble à une patte d'animal, tandis qu'au tout premier plan et au milieu de la toile, une paire de ciseaux semble prête à découper quelques fragments ou guette peut-être l'occasion d'ajouter quelque morceau à l'ensemble. Ces ciseaux forment plus ou moins le cœur du tableau, qu'il faut faire tourner sur son axe pour découvrir les têtes de canard, tandis que, si on le fait tourner autrement, ce sont des corps sensibles avec leurs attributs qui défilent sur la toile

ronde.

Ici s'arrête l'identification à laquelle nous incitent les suggestions de membres humains, mais le *corps sans organes* de Deleuze et Guattari nous amène à faire une remarque sur quelque chose que nous empruntons à ces mêmes philosophes, le *devenir animal* : "Devenir, c'est à partir des formes qu'on a, du sujet qu'on est, des organes qu'on possède ou des fonctions qu'on remplit, extraire des particules, entre lesquelles on instaure des rapports de mouvement et de repos, de vitesse et de lenteur, les plus *proches* de ce qu'on est en train de devenir, et par lesquels on devient". Dans l'hypothèse où Corpet se situerait dans ses tableaux par rapport à un tel *devenir*, les toiles devraient clairement avoir quelque chose d'un éléphant, d'un canard, d'un poisson, etc., tandis qu'un tel *devenir animal* implique nécessairement que l'animal en question change aussi. Mais les animaux,

les êtres humains et les objets qu'il met en scène - non, certes, sous la forme moléculaire que prônent Deleuze et Guattari, mais, vu le contexte pictural, comme unités iconiques caractéristiques -, Corpet ne le fait pas pour les imiter, pas plus qu'il ne les fait s'ébattre dans ce petit monde "des animaux [...] avec qui on peut [...] faire famille", comme disent ces philosophes d'un ton compatissant.

Il ne s'agit donc pas de nous identifier avec le contenu de la peinture de Corpet, ni de devoir ou vouloir y ressembler ; il s'agit de l'image, qui rend possible l'impossible ; c'est ce qu'elle a d'irrésistiblement excitant. Elle nous entraîne "à la recherche du commencement - des commencements innombrables [...]. L'analyse de la provenance permet de dissocier le Moi et de faire pulluler, aux lieux et places de sa synthèse vide, mille événements maintenant perdus" (Michel Foucault), événements qu'eux aussi méritent d'être appelés "devenir".

IV. La résistance des toiles de Vincent Corpet à se dévoiler, à se livrer aux mots, tout comme la recherche qu'elles mettent en route, nous amènent à faire un tour du côté de la psychanalyse de Jacques Lacan.

Relisant l'œuvre de Freud, Lacan s'attache à la situation très particulière qui est celle de l'enfant pendant les premiers mois de sa vie. Du fait que sa survie dépend alors totalement d'autrui et qu'il ne peut ni coordonner ses mouvements ni contrôler ses excréments, le très jeune enfant ne peut sentir son corps comme étant le sien. Mieux encore, il n'a pas l'expérience de l'unité du corps, et il est encore moins question de "son" corps. N'étant par ailleurs pas capable de parler, il se trouve dans un état préverbal. Une fois l'entrée faite dans l'ordre du langage, cette phase sera définitivement close et soi-disant dépassée : il n'y aura pas de retour en arrière possible. Toute parole concernant l'expérience d'alors ne pourra au mieux que viser ce monde antérieur, sans pouvoir, du fait de l'absence de langage qui y règne, l'atteindre ni y errer jamais. Alors que Corpet, afin de rendre possible l'impossible, prend garde à ne pas livrer ses toiles aux mots, il tente de dérober un grand nombre de toiles, ses *Analogies*, au continent préverbal. Comme il le dit lui-même à plusieurs reprises, le principe de ces toiles est "L'œil regarde, la main agit" Ce qui semble impliquer que l'on n'a pas besoin de plus de corps, et certainement pas du corps auquel nous nous sommes fait au fil du temps et qu'adulte nous vivons comme le nôtre.

L'artiste renonçant au corps organique vécu comme totalité, celui-ci se morcelle, et ce sont précisément ces parties éparses qui se lient à toutes sortes d'éléments au départ étrangers, mais qui s'avèrent interpeller avec une intensité extraordinaire les membres qui flottent librement. Ensemble ils consultent pour quelque temps un tout innommable - un corps intense. Ce qui s'y passe, - ces "commencements innombrables", ce "pullulement de mille événements maintenant perdus" - voila ce que la main de l'artiste se doit de dessiner, de peindre. Tant que l'œil saura regarder et que la main voudra bien agir, la série des *Analogies* de Corpet ne sera pas prête d'être épuisée.

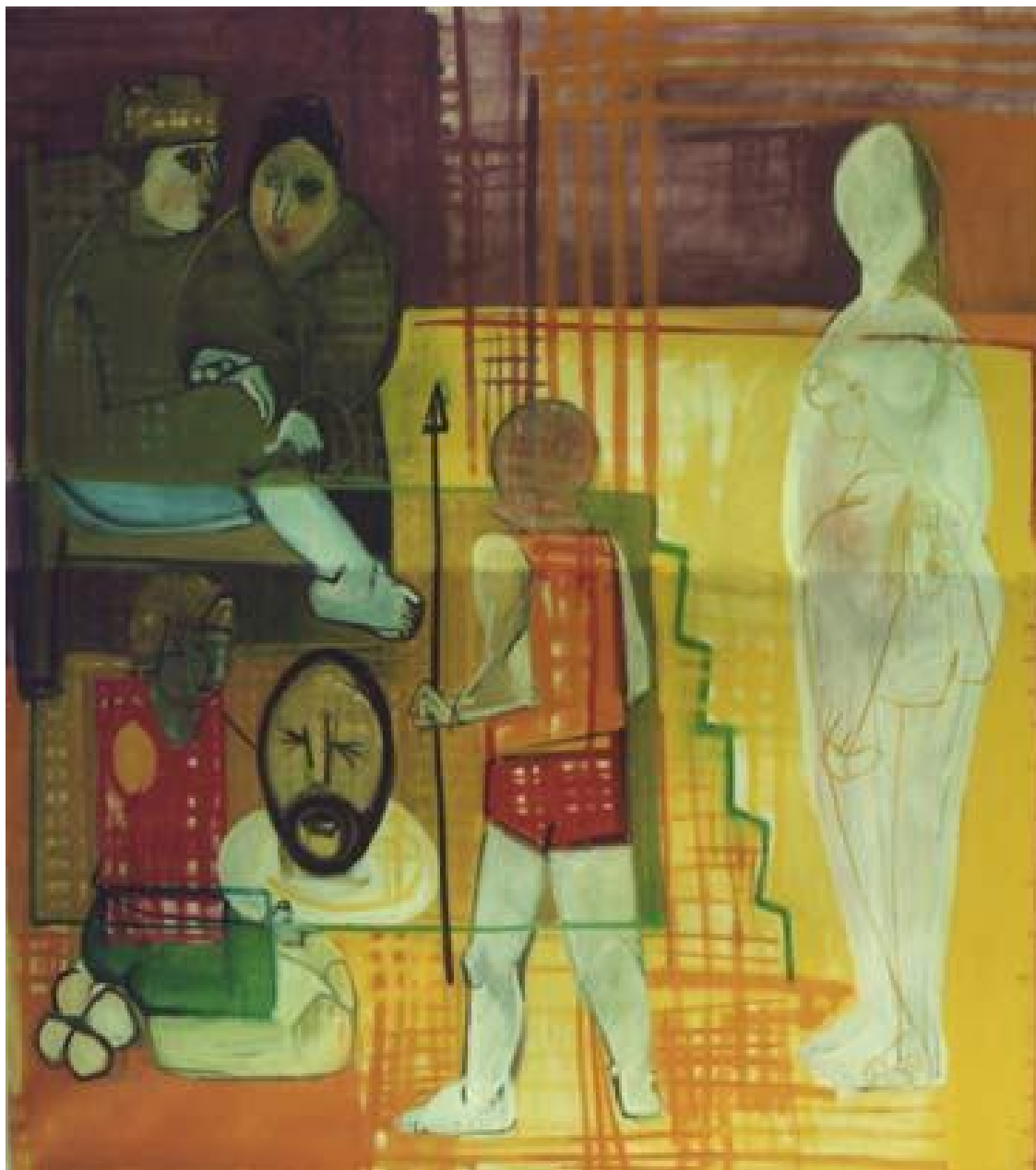
Nous aurons beau ne jamais savoir de façon certaine si ce sont de telles constructions qui hantent le monde des très jeunes enfants, il est impossible d'en représenter plus que Corpet ne le fait. Ce retour vers l'âge le plus précoce d'un être humain n'a rien d'une régression. Il ne s'agit pas d'une retombée à un stade moins différencié, mais des "commencements innombrables" déjà cités, auxquels il n'est pas déplacé de penser dans le cadre qu'offre Jacques Lacan. Lacan est lui aussi convaincu que la conquête de l'unité du corps et l'entrée dans le langage se paient nécessairement fort cher. Selon lui, une indéniable aliénation accompagne l'identification avec autrui -en particulier l'identification avec *l'image de soi dans le miroir*, où l'unité s'impose à l'enfant de l'extérieur avant qu'il ne puisse la vivre de l'intérieur. Dans un certain sens, ce "Moi corporel" reste toujours un étranger et il s'acquiert au détriment de bien d'autres possibilités, les nombreux autres "commencements" Quant

à l'entrée dans le langage, elle est marquée par le même double mouvement. Une langue qui précède l'expérience propre nous est imposée. A transposer en mots émotions et vécu, à entrer dans le langage, nous gagnons la possibilité que les autres nous comprennent, et peut-être la possibilité de nous comprendre nous-mêmes, mais nous perdons le caractère unique de ce que nous avons ressenti et vécu.

Et c'est bien cela que Corpet semble refuser de laisser arriver. Non seulement il ne prend pas le miroir comme point d'ancrage de l'unité corporelle sensible, mais il évite aussi le langage et communique sur un mode où l'ambiguïté réclame sa part. Si, ce faisant, ses toiles perdent en univocité et intelligibilité, il sait sauvegarder la force de cette partie de l'existence qui ne se voit que trop vite effacée et rejetée. Ainsi rend-il dans ses *Analogies* le mystère caché de la vie humaine présent et crée-t-il un espace pour un "laps de corps" (Pascal Quignard), un espace où les corps sensibles puissent se relayer, se succéder. Ne nous montre-t-il pas effectivement dans cette série les nombreuses constellations d'où notre corps organique est issu (et nous, réduits à lui), mais où, au sens strict -du fait de l'absence d'unité physique et psychique y régnant-, n'avons-nous pas encore jamais été ! Ne nous montre-t-il pas cet âge perdu, où des membres épars pouvaient se permettre de fusionner avec n'importe quoi, pourvu que cette chose s'offre comme affect, autrement dit que se révèle une affinité réciproque ! Tandis que nous, nous voilà installés dans les mots dont notre corps organique s'était et dont l'abondance même empêche de communiquer les images de ce monde perdu, voire même d'en prendre connaissance : on ne peut imaginer contradiction plus grande qu'entre ce corps organique que nous avons fait nôtre et que nous tendons à ressentir une fois pour toutes comme tel, et ces toiles de Corpet. Etre fasciné par ses tableaux, c'est exhumer des souvenirs d'intensités possibles dont il est impossible de se souvenir, d'un vécu qui n'existe plus - tandis que tels attributs isolés ont secrètement juré fidélité à tel ou tel corps intense.

V. Qu'est-ce qui permet à Vincent Corpet de réveiller le réel d'avant la réalité, de peindre ces intensités d'avant le corps organique ? Comment parvient-il à rendre l'impossible possible !

Cela ne s'est pas fait d'un seul coup. En 1987 à l'âge de vingt neuf ans, il expose - sans grand succès d'ailleurs- au *Centre Georges Pompidou* à Paris. On y voit une série de tableaux figuratifs, et bien qu'il n'ait pas donné alors de titres à ses toiles mais seulement une indication de la date de composition et du format, on y reconnaît beaucoup de thèmes clairement religieux : la Crucifixion, une Piéta, mais aussi Salomé et Saint Jean-Baptiste ou la stigmatisation de Saint François d'Assise. Mais le contenu des tableaux semble être secondaire pour l'artiste, sinon il y aurait sans doute renvoyé en leur donnant un titre. Il nous est donc loisible de penser que le choix de sujets religieux tient surtout à leur signification dans l'histoire de la peinture - ce qui montre que ce qui compte pour Corpet, c'est bien de peindre. Ce n'est pas la première fois qu'il choisit de peindre un thème de l'histoire de la peinture quelque peu passé de mode. A une époque, il peignait des natures mortes. A regarder de plus près la série de toiles imprégnées de thèmes religieux, on découvre qu'il y a généralement deux sortes de figures sur un même tableau. Les premières sont surtout marquées par leur contour et la couleur en aplats qui leur est donnée, quoiqu'elles soient aussi reconnaissables aux gestes qu'elles font : le tirage au sort des vêtements du Christ, la contemplation du Christ en croix, la lamentation etc. Les figures de la deuxième sorte, en général une seule par toile, sont beaucoup moins élaborées : elles se caractérisent par leur forme vague et une certaine transparence. De ce fait, ce sont justement ces figures-la qui attirent l'attention, mais en même temps, comme elles sont à peine précisées, elles offrent moins de prise. Ces figures non élaborées renvoient -et ceci est important dans notre analyse de l'œuvre de Corpet- à un *autre monde* qu'il revient à la peinture de donner à entendre et à voir.



Ainsi Salomé, par exemple, dans le cocon blanchâtre qui la neutralise et la retient pour ainsi dire prisonnière, semble-t-elle prendre deux, ou peut-être même plusieurs attitudes debout, elle est majestueuse : courbée, elle danse. Par ces apparitions multiples et simultanées, elle correspond moins à la réalité qu'au désir qui se lit dans le sombre regard qu'Hérode Antipas fixe sur elle. Son pied et sa jambe, de la même teinte blanchâtre que celle qui couvre Salomé, permettent de penser que le désir le gagne. Dans cette série, les deux sortes de figures sont ainsi chaque fois en rapport l'une avec l'autre.

Sur un autre tableau, la Déposition de la croix, Jésus est étendu par terre et Marie le prend sur ses genoux, tandis qu'un soldat, se détachant du fond formé par l'échelle et la croix, les observe. Ici, c'est le personnage de Jésus qui n'est pas entièrement élaboré -comme pour rendre, outre son

humanité, sa divinité. Ce que confirme celle qui le tient dans ses bras, sa mère, à qui Corpet confère aussi quelque dimension divine- quelque chose d'inachevé. Somme toute, ces personnages plus ou moins transparents sont sur le seuil de la forme qu'ils sont en train de perdre ou qu'ils n'ont pas encore acquise. Il est frappant que sur toutes ces toiles le passage à un autre monde se fait chaque fois par le biais d'un corps humain, ou plus exactement par le biais de la peinture d'un corps humain.



VI. L'artiste en Corpet semble s'intéresser encore plus directement au corps lorsqu'en 1990 il se lance dans une série de nus.

S'agit-il à nouveau, après celle des natures mortes et des sujets religieux, de la reprise d'un autre thème classique de l'histoire de la peinture ! Attentifs comme nous le sommes à la façon dont sont traités le corps et les membres, son approche aujourd'hui systématiquement picturale du corps nus en dit plus – même s'il n'est pas encore question de morcellement.

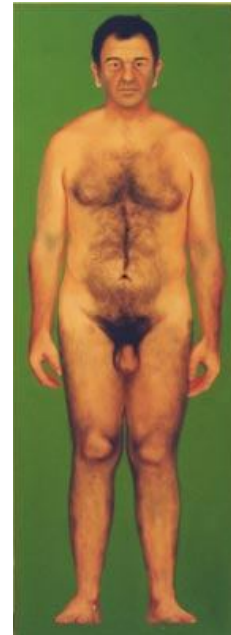
Avec le changement de sujet quelque chose de primitif ou d'enfantin a disparu de son mode de représentation. Corpet peint tous ses modèles, hommes et femmes, dans la même pose : de face et debout, les bras le long du corps et les jambes jointes, ils regardent droit devant eux. Cela donne une image statique sur un fond le plus souvent uniforme. Ces nus sont quelque peu distants et

froids, plus que sensuels et érotiques. Certains ont voulu voir dans cette série des morts dans leur cercueil. En fait, l'artiste se permet d'objectiver les corps de ses modèles en présentant sur ses toiles chaque point du corps à hauteur des yeux. Une déformation si subtile de la perspective, que l'on ne décèle peut-être pas immédiatement, a quelque chose d'anthropométrique et provoque inévitablement une sensation d'étrangeté, d'aliénation. Car le corps organique, que nous avons appris à vivre comme unifié et à considérer comme nôtre, il nous est impossible de le ressentir d'une telle façon objectivante. Mais cette aliénation à l'oeuvre dans les nus de Corpet s'insurge contre l'aliénation que, selon la psychanalyse, nous avons dû assumer en possession du corps et du langage : elle nous fait la distance qui nous de notre corps.



Il ne procède pas autrement lorsqu'il peint des portraits. Là aussi, l'absence de toute émotion et psychologie derrière les visages entraîne une déshumanisation. Il en va de même lorsqu'il peint propre portrait.

En peignant, Corpet se détache peu à peu du corps organique vécu comme unité et se fraye un vers le corps vécu comme sensibilité et intensité. pouvons cependant pas dire que l'artiste ne s'intéresse plus à l'unité du corps ; mais il le fait ferme refus de l'expérience la plus courante. Ce voit en fait, c'est une solidarité nouvelle, différente, entre les points du corps, d'où toute n'est pas absente : le corps ne casse pas vraiment, comme pris d'un tremblement. En continuant aujourd'hui encore à peindre de tels nus, Corpet combien il est important, combien il lui importe personnellement de ne pas cesser de s'efforcer de regagner *quelque chose* sur l'expérience la plus courante du corps organique. Et comme, dans ce *quelque chose*, le morcellement a du mal à se manifester clairement, cette répétition apparemment nécessaire montre bien la force dominante signalée plus haut, qui veille à ce que, à partir du moment de notre entrée dans le langage, l'accès au monde qui l'a précédé nous



prenant
sépare
de toute
certaine
son
chemin
Nous ne
dans le
que l'on
unité
il est
montre

soit barré.

VII. L'oeuvre de Vincent Corpet comporte différentes phases, que l'on peut plus ou moins raccrocher à différentes séries de tableaux : motifs religieux, nus, analogies, enfantillages, etc.

Mais ces phases ne se suivent pas à proprement parler. Elles se chevauchent, telle nouvelle série commençant alors que l'autre n'est pas encore terminée, ou telle autre semblant s'arrêter pour reprendre plus tard. Mais dans l'approche du corps organique cependant, on a l'impression d'une évolution dans le désir d'en atteindre l'en-deçà, les "commencements innombrables". Nous avons pu par exemple constater, dans les nus, l'effet d'une objectivation particulière. Mais une plus grande "déconstruction du corps" s'avère nécessaire pour arriver au but, et elle s'accompagne de violence et de destruction. La violence était déjà présente dans les toiles qui faisaient référence à la religion le Christ cloué à la croix, son flanc percé d'un coup de lance ; le visage grimaçant de douleur de Saint

Jean-Baptiste après son exécution ; la douleur déchirante des personnages au pied de la croix. Mais tout cela ne donnait pas l'impression d'une contribution immédiate à l'accès à l'en-deçà du corps.

La violence et l'horreur ne se manifestent pleinement que lorsque Corpet illustre *Les 120 journées de Sodome* du Marquis de Sade. Face à cette série de dessins, Philippe Sollers parle des "rosaces de la cathédrale sadienne", là où Pierre Klossowski avait vu dans le livre de Sade "l'arbre généalogique des vices et des crimes". Corpet s'est en tout cas attelé à son projet de façon très minutieuse et méthodique, dessinant chacune des positions et chacun des châtiments décrits et se tenant strictement au texte. Avec 5 dessins par journée, il arrive, puisqu'il y en a 120, à un total de 600 dessins. Tout comme chez Sade, ce n'est pas la jouissance qui est au premier plan, mais la manie : on ne peut pas ne pas voir ce que ces dessins ont d'obsène et de pervers, mais obscénité et perversion sont avant tout inventoriées d'un œil clinique. Et si la façon dont les dessins objectivent froidement le corps n'a rien de moralisateur, Corpet affirme néanmoins d'un ton quelque peu doctoral "Je crois que ceux qui prétendent avoir lu Sade ne l'ont pas vraiment lu. Et s'ils l'ont lu, ils n'ont pas "vu" ce qui était écrit, pas vraiment "vu". Je ne veux que les aider à cela. Non pas illustrer l'ouvrage, mais réaliser ce qu'il contient".

Bien que ce soient de petits dessins ronds, les angles n'en sont pas arrondis cette fois-ci ; à les regarder, on se croirait en train d'épier quelque chose par le trou d'une serrure. Du fait de leur format intime - qui invite à s'approcher pour les regarder et à les saisir d'un coup d'œil - ils blessent, et parfois jusqu'à la nausée. Ce faisant, Corpet, après Sade, donne une nouvelle version impitoyable de ce qu'implique le fait d'exister dans un corps. L'inhumanité de ces dessins révèle ce que l'être humain est capable de se mettre en tête et d'exécuter. C'est montré en une énumération écrasante (600 positions) et dans un semblant d'ordre scientifique (groupées par cinq), avec le sens du détail qui caractérise autant le scientifique que le pervers. "Le pervers, ainsi observé à titre documentaire, se comporte essentiellement en maniaque : il a subordonné sa jouissance à l'exécution d'un geste unique" (Pierre Klossowski). Du fait comme il en fait dépendre toute son existence, il pousse à l'extrême les limites qu'il s'impose à lui-même en revêtant un corps. En tant que telles, ces perversions relèvent de la même structuration et de la même organisation que celles dont le corps est le résultat. Ou pour le dire plus simplement la profanation est indissociable du fait de se donner un corps et de le faire sien. Et "la transgression (l'outrage) paraît absurde et puérile si elle n'arrive à se résoudre dans un état de choses où elle ne serait plus nécessaire", conclut Pierre Klossowski, pour immédiatement ajouter, pessimiste : "mais il est dans sa nature [la nature de la transgression] que, cet état même, elle ne puisse jamais le trouver".

Concrètement, dans ces dessins, le corps se retourne contre le corps et l'aliénation part en guerre contre l'inévitable aliénation qui accompagne le fait de s'approprier un corps - ce qui se voit aussi sur les toiles des nus, mais de façon plus abstraite. En dessinant ainsi, en un "exercice" consciencieux et quasi-scientifique, Corpet éloigne de lui l'image dominante du corps organique, sans pour autant s'en défaire encore totalement. La voie conduisant à la mise en images du morcellement originaire du corps, aux "commencements innombrables", ne se trouve-t-elle cependant pas bien déblayée ?

VIII. Il semble que Corpet ait eu besoin de ce "rite de purification" pour en venir à pouvoir montrer l'autre côté du corps organique, son côté plus archaïque, plus sensible, plus intense.

La transgression aboutit apparemment à la libération des nombreuses possibilités d'avant la constitution du corps en organisme. C'est ce que réalise l'artiste, d'un pinceau léger, dans ses *Analogies*.

Les *Analogies* sont ces toiles dont nous avons parlé plus haut, dans lesquelles une ou plusieurs parties du corps se fondent avec toutes sortes de membres d'animaux en un tableau généralement rond. Il n'est plus guère question d'un corps organique susceptible de se former à partir des membres apparaissant sur la toile, car l'œil de l'artiste sait voir d'autres affects qui hantent les lieux et s'attachent aux membres isolés. A partir de là, se dessine quelque chose d'intense mais d'indéfinissable, dans une sorte de vide coloré, quelque chose qui ne prend pas le chemin d'un corps organique définitif, pourvu ou animé d'une psyché. Quelque chose d'intense se dessine sur un fond clair. Toujours à nouveau se forme, impossible à représenter, une unité d'éléments qui s'approchent les uns des autres et se trouvent, sans pour autant que cette unité, une fois réalisée, se veuille "le" nouveau mode d'être du corps sensible. A chaque fois elle cède la place à une autre constitution inconnue - qu'il revient à l'artiste de dessiner, de rendre réelle.

De ce fait, dans ces tableaux s'actualise de la façon la plus extrême le potentiel du corps intense et de ses attributs avant l'unification du corps en un organisme. Ces "actualisations" naissent d'associations : un élément bien marqué en interpelle d'autres présentant une certaine ressemblance formelle afin de mettre en œuvre, sur la base d'une telle affinité, toute une série de liaisons. Alors qu'il s'agit la -pour reprendre les mots de Philippe Dagen- d'un processus irréfléchi et inconscient, d'un processus qui en tous cas précède la pensée et la conscience, l'artiste travaille en fait sur la toile posée par terre, en l'approchant de tous les côtés et tournant autour d'elle. Non seulement il ne se tient donc pas comme adulte, en station droite, comme on le fait lorsque l'on peint au chevalet, mais il n'y a pas la moindre espèce de face à face ni de vrai dialogue avec la toile. Ce mode de travail est plus primitif, en un certain sens préverbal. Corpet, de son côté, n'hésite pas à considérer son œuvre comme surréaliste. Bien qu'elle se distingue indéniablement du surréalisme, il est bien question dans cette œuvre d' "aller au-delà du réalisme" au sens de réveiller le "réel d'avant la réalité", comme nous l'avons déjà mentionné. Et si les surréalistes s'en rapportaient à Sade comme à leur "esprit le plus libre", nous voyons Corpet entrer en rapport avec un autre Sade, le Sade maniaque et forcené.

Quoi qu'il en soit, avec les *Analogies*, nous sommes d'avis que nous voilà face aux peintures les plus accomplies et les plus passionnées de Corpet. Au risque de passer pour blasphématoire, nous pourrions parler d'une sorte de sacrement. Après la mort du Christ, l'eucharistie nous confronte à quelque chose de divin - d'incompréhensible et de transcendant. Sa présence sous forme de chair et de sang. Ces *Analogies* d'après la destruction du corps -ou plus modestement les meilleures d'entre elles- nous montrent, elles, une présence plus authentique, plus originale et transcendante sous forme de toile et de pâte colorée. Sur ces toiles, la sensibilité ou les intensités d'avant la constitution du corps en organisme, les "commencements innombrables", sont indéniablement présents.

IX. Dès lors, comme il est impossible de s'installer dans ce monde-là de façon définitive, Vincent Corpet inaugure des pratiques permettant d'y être en rapport permanent.



Tout en menant une certaine "reconstruction" en direction du corps et du langage, il peut ainsi rester fidèle au rapport qu'il cherche à établir.

C'est en tout cas notre interprétation de la série de diptyques dans lesquels l'ensemble impossible à nommer d'une analogie rectangulaire ou carrée fournit, reflète en miroir, le contour du deuxième volet. Ainsi cadrée, et dans des teintes brunes, se déroule une scène dramatique. La version reflétée de l'analogie, "une autre version, plus figurative", doit sa tension autant au contour, imposé à l'avance, auquel la figuration doit se soumettre, ce qui entraîne une certaine torsion des personnages - qu'au thème généralement violent : fratricide, enlèvement d'enfants, massacres, etc... Les figures qui apparaissent -autant les personnages que les situations- donnent vaguement l'impression de renvoyer à l'histoire de l'art, d'être des citations de vieux maîtres inconnus, mais elles font en fait référence à des récits bibliques - souvent, comme le dit Corpet lui-même, aux "épisodes les plus noirs de la Bible". Ces emprunts trouvent leur place sur un fond dont la couleur originellement brunâtre a été essuyée à cet effet, et ce qu'ils expriment ne peut qu'être mis en rapport avec l'analogie correspondante : c'en est une forme d'incorporation aussi complexe qu'ambiguë, et même assez inconfortable.

Les deux toiles sont exposées en diptyque, comme si elles étaient indissociables, tandis que leur appartenance mutuelle est renforcée par le fond de même couleur unie sur lequel se détachent les figures. Comme l'artiste ne donne cependant aucune indication quant à l'ordre dans lequel les deux toiles doivent être accrochées, on peut se demander s'il s'agit d'une sorte de retombée dans la multiplicité indifférenciée des commencements innombrables ou de la mise en forme d'une première et laborieuse constitution du corps - tour à tour organique et intense.



Une nouvelle série d'*Analogies* suit les diptyques, ne s'éloignant pas beaucoup des précédentes. On y voit une structure narrative plus forte et elles reprennent pour ainsi dire le fil des toiles construites sur des thèmes religieux. Plutôt que de s'entremêler, les éléments semblent se dégager les uns des autres et tracer ainsi une ligne narrative. En outre, ceci a lieu sur un fond qui consiste visiblement en une ou plusieurs grilles : l'histoire, claire bien que peut-être incompréhensible, se déroule pour ainsi dire devant ce bâti, auquel elle emprunte quelque structure. Cette tendance narrative se retrouve dans les *Enfantillages* : on y voit des animaux dans une attitude parfois étonnamment humaine, à moins qu'il ne s'agisse ici d'un devenir-animal. Et dans son travail le plus récent, on dirait que Corpet -reprenant les éléments qui se nouaient auparavant en une *Analogie*, mais les ordonnant maintenant en une histoire- peint dans chaque toile un conte de fées, mais un conte qui ne peut être que bizarre.



X. Une telle analyse risque de donner l'impression, trop unilatérale, que Vincent Corpet se limite à mettre le corps organique en cause afin de le rendre au corps intense et à ses attributs. Rien n'est moins exact.

D'un part, pour le deux centième anniversaire du Pays de Montbéliard en Franche-Comté, Corpet a peint une grande fresque. Cette fresque met en avant la diversité des activités de la région et forge des liens et des affinités aussi inconnus que surprenants entre les communes. Concrètement, Corpet attribue à chaque commune une case de 100x100cm et il les ordonne selon leur situation par rapport aux quatre points cardinaux. Comme il traite 27 communes, cela produit une oeuvre de neuf mètres de long sur trois mètres de haut. Chacune des cases représente -selon le procédé des *Analogies*- des éléments de la commune en question, mais de façon telle qu'ils irradient vers les communes alentour et y pénètrent. Dans un certain sens, on peut parler ici de la sensibilité ou de l'intensité méconnue du corps naturel et social du Pays de Montbéliard.



D'autre part, la "déconstruction" de la réalité qu'accomplit Corpet s'étend à un domaine dans lequel il est aussi engagé que dans le domaine de l'identité corporelle, à savoir le domaine de l'art. Nous voulons ici, sans en pousser l'analyse plus avant, mentionner les critiques d'art, muettes parce que dessinées, que Corpet produisit pour "Les Editions Le Massacre des Innocents" en 1996. Exécutant, après chaque visite d'exposition, un dessin inspiré par l'une des œuvres exposées ou par l'exposition entière, il en faxait 10 par mois à l'éditeur. Celui-ci les rassembla en un recueil, sous le titre *Chroniques Parisiennes*, en reproduisant les dessins sans rien corriger aux imperfections causées par le fax. Dans le même esprit, Corpet lança en 1998 le projet "Vincent Corpet par..." où il invita trente et une personnalités du monde artistique à l'emmener pour le photographier. Puis il demanda à trois conservateurs de monter une exposition de ces photos. Loin qu'il s'agisse d'un retour au corps vécu comme unité et à l'individu que serait l'artiste, c'est l'inverse qui frappe Corpet "L'artiste lui-même, malgré les apparences, fait figure de grand absent : [...] le portrait de l'artiste sert de prétexte à l'autoportrait du cadreur".



XI. Parvenus au terme de ce texte, nous ne pouvons pas éluder la remarque, voire même le reproche que formula un jour Vincent Corpet à l'adresse des intellectuels : ceux-ci soumettent les artistes à un rituel et les réduisent au statut d'illustrateurs d'un projet qui leur est étranger.

Sommes-nous tombés dans ce travers en essayant de montrer que Corpet est un peintre de l'intensité du corps. Avons-nous encerclé son oeuvre dans une multitude de mots, l'avons-nous étouffée et en avons-nous forcé l'interprétation dans une certaine direction ! N'aurions-nous finalement pas su respecter notre propre déclaration, que ces toiles esquivent le langage et lui échappent !?

En fait, nous avons largement évité de décrire concrètement les différentes toiles, préférant indiquer les traces qu'elles ont laissées en tant que séries. Nous avons dit peu de choses des oeuvres dans ce qu'elles ont d'unique. Un tel exposé n'aurait abouti qu'à un bégaiement absurde, car ces toiles échappent vraiment au langage et témoignent avant tout d'une sorte de pouvoir d'expression muet. Nous n'étions pas intéressés à les transposer en paroles -puisque les mots leur manquent-, ni à leur en imposer. Elles ne s'y laissent pas prendre, et c'est bien ; bien plus, nous voyons là leur raison d'être. Car, par l'expression muette, elles confèrent une *présence* à quelque chose, nous les voyons *rendre possible l'impossible*. A défaut d'avoir insisté sur ce point, nous n'avons manqué de le signaler.

Ceci étant, "c'est bien ennuyeux d'entendre toujours dire qu'il vaut mieux sentir que comprendre. Qu'il est inutile, par exemple, de vouloir comprendre quoi que ce soit à la peinture. Comme si comprendre était une fin en soi" (Georges Perros). En descendant vers les "commencements innombrables", en partant à la recherche d'un "sous-réalisme", qui n'est qu'un autre mot pour surréalisme, nous avons voulu poser un volet à côté de l'oeuvre de Vincent Corpet, espérant obtenir l'effet que l'artiste attribue à ses toiles en diptyque : "L'une permet de mieux regarder l'autre et inversement". Nous n'avons rien voulu de plus que d'ouvrir une route et de la maintenir ouverte, pour finalement -laissant les mots dorénavant derrière nous- nous immerger dans chaque toile.