

ECOLE NATIONNALE SUPERIEUR D'ARCHITECTURE DE NANTES

MEMOIRE

SEPTEMBRE 2016

## **Construire un œuvre**

**Rencontres avec François Tanguy et Vincent Corpet**

Arthur Prébay, sous la direction de Frédéric Barbe

## Avant-propos

« Un ingénieur sait beaucoup de choses sur presque rien, un architecte sait presque rien sur beaucoup de choses »

En histoire de l'art, on parle beaucoup de peinture, un peu moins de sculpture et très peu d'architecture. Les autres domaines artistiques sont crânement ignorés. Il n'est jamais question de musiques, d'arts vivants ou autres

Il en va logiquement de même pour les écoles. L'ENSAV La Cambre à Bruxelles, est une école pluridisciplinaire, fondée par l'architecte Van de Velde. On y enseigne toutes les disciplines artistiques relevant du visuel : de la gravure à la création textile en passant par la peinture ou la scénographie. Chaque étudiant d'une discipline devant, à chaque année de son cursus, faire un stage dans une autre. La section architecture est curieusement complètement déconnecté du reste, tant physiquement (c'est un bâtiment assez éloigné des autres) que Pédagogiquement. Il n'est pas possible d'y effectuer un stage, ou pour les étudiants d'architecture, d'effectuer un stage dans l'une des autres disciplines. En France, se côtoient des écoles d'art déco ou appliqués, des écoles des Beaux Art et des écoles d'architecture.

Sans rentrer dans la logique ou l'historique de cet état de fait. Les artistes, qu'ils soient architectes, peintres, musiciens ou autres, finalement, se posent les mêmes questions, répondent aux mêmes réponses. On reste dans le domaine de la création.

Les contraintes extérieures sont la principale particularité des architectes. Ils sont liés à une maîtrise d'ouvrages, leurs œuvres répondent à une fonction particulière et pas toujours la même (enseignement, habitat, tertiaire, industrie etc.). Ils sont également liés par un ensemble d'encadrement juridique, de normes ou d'enveloppe financière.

Comment les artistes d'autres domaines réagissent face à la contrainte, voir comment ils s'en imposent afin de cadrer leurs travaux ou de s'affranchir de certaines zones de réflexions, permet de dresser un panorama de la création vu sous cet angle.

L'architecture se nourrit souvent, dans ses références, à elle-même : effet de mode dans la formes ou les matériaux, réponses identiques aux mêmes problématiques. Pour preuve, il est plus aisé de deviner une architecture des années 70 ou 80 que de savoir qui en est l'auteur.

Aller voir ailleurs, peut être une solution à cette monotonie.

Dans l'idée ce mémoire n'a pas vocation à être fini, mais de s'enrichir d'autres témoignages de la création, d'une manière générale, et d'y inclure, au fur et à mesure, le témoignage d'autres artistes, de disciplines différentes.

Présentement il y a deux entrevues, il n'est pas question de rentrer dans un système comparatif. Néanmoins on remarquera que l'un procède par tâtonnement et l'autre par systématisation, par des process. Inversement, dans les deux cas, il est question de perspective. François Tanguy, dans ses « spectacles » nous montre des architectures mouvantes, sculptés par la lumière et les corps. Vincent Corpet quant à lui, supprime la perspective dans sa position moderniste.

Dés lors toute conclusion fermerait la chose. Chacun est libre d'entre prendre ce qu'il en souhaite.

## François Tanguy

### Présentation

Installé au Mans depuis 1982 dans le théâtre du radeau, François Tanguy y met au point des « spectacles » singuliers. Dans un mouvement ininterrompu, « *de corps, tous les corps : sonore, physique, virtuels, imaginaires* »(1), « *s'entrechoquent, s'entrecroisent, s'enchevêtrent, se repoussent et s'attirent* »(1). Il est difficile de parler de collage, de collage de textes, de collage, de musiques, de collage de décors qui se meuvent. Il y a « *une forme dont le mouvement est d'être sans cesse en train de se déplacer et d'être comme reprise en mouvement par tous les mouvements qui la produise* »(1). Ce théâtre produit une vague sensorielle dont le spectateur est immergé. Il nous emmène dans un voyage aux contrées étranges où les perspectives se meuvent et les certitudes s'effacent.

Dans l'enchaînement des textes et des musiques, « il n'y a pas de canevas prédéfini, pas de suite de logique obscure. Si tel texte même à tel autre c'est par interval, un appel d'air. S'il y a un point de départ c'est le « Klimanen », chez les grec, la chute dans le mouvement, l'angle à l'équilibre...(1) »

Dans sa dernière création, « Passim », François Tanguy nous offre ce paysage fluctuant aux décors animés. (En annexe le répertoire textuel et musical de la pièce, offerte à la fin du spectacle.)

*« Comme toujours, ce plateau est habité de panneaux de bois posés dans un désordre qui, au fil des séquences, module des espaces inouïs, comme sédimentés par le temps, ce temps que François Tanguy fouille en ce qu'il a de plus secret et révélateur : temps du théâtre, de la littérature et de la musique. Car tout avance ensemble, dans Passim, les sons, les mots, les gestes, la lumière, offrant une vision totale de ce que peut être une représentation. Et, en même temps, tout est morcelé : il ne s'agit pas de suivre une histoire, mais d'accepter des fulgurances.*

*Au commencement, une femme apparaît, en robe noire ancienne, et dit : « Regardez ! Là-bas, au ras de la crête... » C'est Penthésilée, de Kleist, le premier des auteurs que l'on entendra, avec Marlowe, Arioste, Shakespeare, Flaubert, Molière, Le Tasse, Pavese, Ovide... Chaque auteur est accompagné par un compositeur, Beethoven, Bruckner, John Cage, Penderecki, Rameau, Haendel, Ligeti... Leur union est si intime qu'elle entraîne dans un même mouvement les musiques et les textes, murmurés, proférés ou déclamés, dans un registre qui souvent peut sembler faux, comme les postures des comédiens sont antinaturelles.*

*Mais c'est là que le miracle intervient : on a l'impression de plonger*

*Il faut alors percevoir à quel point c'est le théâtre lui-même que François Tanguy s'est attaché à dramatiser, et non telle ou telle situation du monde ou d'un récit(..). Dans ce temps et ce lieu, écoutes et regards en sont rendus à chercher du sens à ce qui se présente à eux, moins ensemble que dans le même temps et le même lieu. Or dans notre monde démultiplié, les formes et les paroles ne sont plus attachées de façon évidente à telle ou telle signification ; et ce qui vaut ici ne vaut pas là, ce qui est actif ici sera aberrant ailleurs... – lapalissades. En revanche, la recherche de chacun à donner sens ou à attribuer une place, une fonction, une présence, une valence à ce qu'il croise ou rencontre – c'est-à-dire la puissance spectatrice –, celle-là est toujours active. Cette puissance propre à chacun qui*

*nous permet de nous penser nous-mêmes et de nous lier, par la parole, à d'autres que nous, fonde la représentation théâtrale et survit à son impuissance.*

*(...) Ainsi, il s'agit d'éprouver la possibilité même que quelque chose circule, aussi ténu soit-il, entre des instances qui sont aussi diverses que ce qui compose l'existence : le passé, les mémoires, le sens, les pensées, les euphories et les désirs, le drôle et le poignant, les attachements et les incertitudes ; et vous et moi. Le théâtre devient l'occasion précaire non pas de résoudre l'énigme de l'existence, ni de refonder la communauté autour de nouveaux centres attrayants et convaincants, mais de dramatiser la représentation elle-même en tant qu'elle est conjointement un rassemblement du disparate et de l'ordinaire et les vestiges de formes auxquelles des générations ont attaché leur présence. Il s'agit ainsi, comme le dit Maguy Marin dans un entretien publié dans ce numéro, d'une proposition de théâtre dans le retrait, d'une présence qui regarde non par devant elle-même mais comme par derrière ; ou, pour citer Tanguy, d'un tenir-lieu sans prendre la place – ce qui vaut pour le jeu de l'acteur, le rapport au spectateur ou la présence dans la ville. »(3)*

En 1992 est inauguré, au Mans, La Fonderie, imaginé par François Tanguy, c'est un lieu de rencontre et de création où l'on peut produire, dormir et se restaurer... L'architecte en est Patrick Bouchain, un de ses amis. Y sont créés des pièces de théâtre et des pièces musicales, des expositions y sont organisées. C'est également un lieu de réflexion autour de la création. C'est un lieu simple et convivial où l'on s'y bien. Le samedi matin de tous les premiers du mois, l'ensemble offrande y explique la musique classique contemporaine. Après la représentation des résidents, il est organisé un dîner où spectateurs et artistes se mêlent.

Théâtre, musique. Il y a un rapport à l'interprétation. On joue, on rejoue des pièces écrites. Hors de leurs contextes, sociales, historiques. Hors de leur temps. Et de leur donner une vision, une intégration contemporaine. D'une certaine manière il s'agit là d'archéologie.

## Rencontre



*Le théâtre du radeau, la scène et devant la scène*

*« Je croyais être arrivé au port et quand je fus arrivé au port, je fus comme jeté en pleine mer »  
(0 :55 :15)\* Tanguy citant Deleuze citant Leibniz...*

Pour aller au théâtre du Radeau, il faut passer par la Fonderie, situé proche du centre du Mans. De là bas, on nous emmène « en haut », à la lisière de la ville, à la lisière de la campagne. Se trouve donc un espace où se dresse une « tente » d'une trentaine de mètre de long par vingt de large. Passé la porte, une scène où l'on peut voir les éléments du décor de Passim, sur lequel travaillent François Tanguy assisté de Frøde Bjørnstad. Dehors un soleil printanier rayonne. Dedans, les panneaux constituant la tente sont noirs et quelques lampes éclairent tables, bibliothèque et la scène ainsi que les pièces sur lesquels ils s'activent. N'ayant d'autre fenêtre que la porte, c'est un lieu plongé hors du temps, on ne

peut savoir s'il fait jour ou nuit, si c'est le matin ou le soir. Les tenus de François et Fröde laissent supposer qu'il peut y faire froid.

L'entretien se déroule, François Tanguy part dans un quasi monologue de deux heures. De longs silences entrecoupent ses réflexions. Les phrases sont rarement finies. Les propos qui s'égrènent ressemblent à son travail. Il y a comme une signification sensible des choses. De nombreuses cigarettes sont fumées. Il ne faut pas oublier non plus, la présence du décor, sur lequel la plupart de la lumière est braquée. On y voit le fantôme ou l'archéologie de ce que fut « Passim », privée d'acteurs et de sons. L'activité de Fröde ajoute à l'ambiance des bruits de bricolages et de balais. Au loin on peut malgré tout entendre des chevaux hennir et le chant des oiseaux.

Propos



*Le théâtre du radeau, la scène, François Tanguy, la scène à nouveau*

(0 :00 :00)

-Vous avez un aspect que l'on voit ici avec des décors, mais il y a aussi des textes qui sont accolés, de la musique...

- Ben oui, enfin c'est un processus, euh, où les matériaux se soulèvent les uns les autres, mais enfin tout de toute façon en général, ça commence, ça démarre, ça entre en mouvement avec une disposition, une prédisposition, disons de l'espace, de l'espacement. Les éléments - c'est pas des décors mais ce sont... d'ailleurs la plupart du temps la même chose, pas dans leur aspect visuel mais...(il désigne la scène/atelier) Ces panneaux là sont utilisés depuis au moins 5-6 fois. C'est à la fois pour faire ce mouvoir l'espace... C'est une surface qui n'est pas plane, qui est en volume, disons, et dès que les volumes, pas au sens de dispositions qui segmentent l'espace pour (ou contre) reconstruire des espèces d'illusions, de supports, par exemple: chambres, pièces, n'importe quoi. C'est pas ça, c'est des lignes, des tensions, puis après c'est creusé, plus ou moins, par la lumière, donc ça veut dire la temporalité. Mais ça n'a pas d'objet architectural au sens de rentrer à l'intérieur d'une structure architecturale et puis d'y introduire une action, c'est les deux choses en même temps, qui se poussent.(...) Sylvain Creuzevault (acteur et metteur en scène) qui était avec nous à Athènes, simplement parce qu'il avait envie de voir, comme ça, l'évolution de la chose... Il a dit de reprendre les éléments de Passim, c'est-à-dire ce que l'on appelle le décor, mais c'est difficile d'employer ce mot-là. Il faut être simple donc on va dire « décor », quasiment en totalité, comme si eux allaient plonger à l'intérieur d'une ruine de Pompéi. De ce qu'il restait de Passim. Mais je ne sais pas

pourquoi... Et comment il voulait s'y prendre. Je crois que c'est pas du tout une citation, c'est autre chose, c'est dire voilà, il y a un élément comme on rentre dans une salle ou un atelier, quoi bah y'a voila, des éléments qui ont déjà vécu. Ce qui est vrai aussi pour tous ces trucs là. On s'embête beaucoup, tout est un petit peu détérioré, pourri. Il faut remettre des machins, des jointures pour... C'est des trucs idiots. Et il n'y a pas de fétichisme, évidemment, pour ces objets. Ils sont là. Et leurs ré articulation, pas pour voir comment ça peut bouger autrement, parce qu'il y a une multitude, enfin une multitude relative. Mais de réinterroger, de re-pulser, de ré-impulser cette euh... En fait l'ouvrage qui fini par, dans le meilleur des cas, devenir un objet scénique, enfin un spectacle, si tu veux...

- Mais il y a des choses qui s'entrechocs et puis il y a aussi des textes, de la musique et tout ça... ça... Vous avez une espèce de temporalité pour articuler toutes ces choses

- Ben forcément, les faisceaux, soit ils se soulèvent, soit ils se contredisent, soit ils vont se croiser, ils vont converger, se merger, puis entraîner peut-être... C'est toujours autant d'impasses, enfin, les révélant, pour différentes raisons, qui sont des raisons parce qu'on pique dessus, parce que sinon on ne se lancerait pas. On dit c'est des raisons... Et une obstruction peut déclencher un autre réflexe, peut-être, à supposer. Et donc ça couvre beaucoup, enfin... et souvent par contrariété ou par contradiction, enfin je ne sais pas comment on peut dire cela. Tout ce qui est mis en œuvre, c'est à dire le travail des acteurs, qui est en même temps, on ne peut pas dire, qui est particulier mais... On dit pas, tient, y a tel rôle, il y a telle attitude à prendre, tel texte à lire. C'est quelque chose qui prend par infiltration, pour mieux disons... Mais ça fait relever aussi tout ces matériaux, enfin la coexistence de, de... Mais je veux dire toujours... je finis pas les phrases, c'est dommageable ... C'est pas viser, ce n'est pas quelque chose qui va avoir un objet dont on va se rapprocher. Enfin qui va avoir un but défini ou projeté, vers lequel c'est l'action même, l'activité va devenir la question qui la rend active. Mais la question, ça veut pas dire grand-chose. C'est un mouvement. Alors pas commencer peut être, ou à buter sur la, disons, la plus objective, la plus objectable, qui est celle de la représentation. A quoi ça sert, de se dire que ça représente cette chose, si ça fuit sans cesse ou si ça détourne l'objet de la représentation, qui peut pas, n'apparaître que si elle est elle-même, cette représentation prise dans le mouvement de sa question. Et c'est pas, c'est pas un jeu de piste, c'est une... je sais pas très bien comment la définir, ça se répercute ou c'est soulevée par ces... Ce qui, quand on les sépare... On dit c'est ça, c'est de la musique ou de la poésie ou ça c'est un décor, un mouvement, des voix, mais les voix se rapportent parfois à ce qu'elles disent ou à ce que elle ne se disent pas. Et on pourrait en faire une chose, un espèce d'aplat, mais ce ne sont que des matériaux. Et puis on jongle avec, et puis ça construit quelque chose. Mais en fait, il y a toujours comme une espèce de trace, de trait oblique ou souterrain, qu'on ne peut pas être quitte de la question elle-même. Qu'est-ce que l'on fait ? Et qu'est-ce que se faire entraîne ? Alors là, bon en ce moment c'est... Un certain temps...

Et il y a une, bon, il y a une percussion, comme ça, de ces situations d'enfermement ou de... Oui d'enfermement, des incarcérés, des incarcérateurs, mais on peut pas dire que ce qu'il se passe en ce moment, n'est pas survenu comme ça, d'un seul coup. C'est le terrorisme de tous les côtés. On plonge, nous, différentes sociétés humaines, dans une perplexité qui est une... L'objet de la représentation n'étant pas de trouver un cheminement qui va donner plus de raison ou de signifier ceci que de rendre insignifiant cela. C'est... On peut pas dire non plus, même si ça n'a aucun rapport, que quand Van Gogh peint un vase de tournesols, cela va affecter la résilience d'une violence ici. C'est un autre champ mais... Et donc je veux dire, je veux rien dire, particulièrement pertinent et

intelligent, bien au contraire. c'est cet espèce de désaccord, qui est irrattrapable de toute façon, entre le réel tel qu'il se développe, ou s'inscrit dans les corps, dans les chairs, dans les cultures, dans les mémoires, dans les traits.



*Passim, théâtre du rodeau, trois extraits de la pièce.*

(0 :35 :56)

-Bon ! Voila, c'est toute, toute la bafouille heu...Ca veut dire que l'on ne peut pas accéder, en ce moment, en tout cas...qui n'est jamais rien qu'une...qu'il faudra y retourner, dans le problème, évidemment, avec cette pate pour accéder ce qu'on pourrait croire ou suggérer en dire. C'est dire, voila, ça se passe comme cela, c'est très clair, enfin, c'est très clair...Ce qui excède, c'est que si cela ne donne pas prise, y compris à la contradiction, ce sont des choses qui vont rester aussi inerte que...Ce sont des projections, des phantasmes, des fantaisies...Et c'est l'alliage entre toutes ces choses, qui peut être entrent en buté, en occurrence, en contradiction voire même en rejet, quoi. Mais comme cela s'élève de tous les cotés à la fois, c'est très difficile de dire c'est à cause de ça...C'est pourtant pas de la mécanique quantique...Alors il y a des tentatives...C'est des fois des histoires de détails ou de... Bon, alors qu'est ce que ça veut dire tout cela... C'est tenter par une succession de mouvements...Cette coalition ou alliage improbable de ces phénomènes qui sont que potentiel, ne provoquent pas, ne révèlent pas trop violement ces effets d'impasse, et de contradiction, elles illimités donc inépuisables. Et c'est tout...

La matérialité brute, elle ne fait pas exprès de l'être, mais hein, d'une certaine manière... Et c'est pas le moindre détail en faisant croire que c'est vraiment le truc pour pas que cela puisse être aussi... mais ca peut faire bouger énormément de choses dans un sens ou dans un autre. Ce n'est pas d'ailleurs une binarité, c'est une pluralité de... Et une chose qui a semblé se reposer ici, va accélérer une confusion là. Et c'est pas montrer cela qui importe, c'est la transaction, la pulsion jusqu'à ce qu'elle interroge aussi ses propres capacités de réaction. Et le moteur, c'est avec cela, s'il y en a un...On ne peut pas résumer ou dire qu'il y a des résolutions techniques : un peu de si , un peu de cela et puis...(...)Après je ne sais pas pourquoi...Mais bon cela provoque aussi par la récurrence enfin des modes de défiances qui sont...qui sont obligés aussi de réfléchir pourquoi ils deviennent à tel endroits de la défiance telle qu'elle finit par faire perdre complètement toute relation avec l'objet en train de se faire ou parfois par accident , au contraire, la remettre en jeu. C'est comme des déformations, pas optiques, pas parce que cela à rapport avec la vision, mais optique au sens de ne pas perdre, par exemple, le fil des choses que l'on est en train de dire, ou ce a quoi on est en train de penser, alors qu'il y a un bombardement, enfin, des satellites de choses qui viennent s'intercaler, puis qu'il font que cela modifie la trace de l'objet dont c'était censé articuler la trajectoire jusqu'au point ou elle dérive. Mais évidemment cela ne remplit pas le contrat de comment est on arrivé là...Et

dans le moment et dans ce qui s'est produit...Bon ben ca n'explique absolument rien au sens, avec des mots....

(00:47 :12)

-Vous utilisez, des dessins, de la peinture pour mettre les choses en place, ou... ?

-C'est un général une erreur qu'il ne faut pas faire parce qu'il n'y a rien à voir entre un dessin... Enfin c'est pas de se rapprocher du dessin, c'est d'en sortir. Les rapports sont complètement...Il faut s'en méfier beaucoup de cela. C'est comme les constructions mécaniques Bon si ça tient, ça tiens, mais justement, mais ça n'a aucune raison de faire que cela ce voit que ça se tient, c'est pas pour cela, mais il faut l'abstraire. Mais il ya des enchainements...Ca c'est vraiment... Cela ne va pas passer, ça va buter parce que il y a des opérations qui ne peuvent pas...Elles sont imaginées, peut être, enfin suggérées, mais elles cognent contre leurs matérialités. Et on ne peut pas dire, oui, mais enfin cela va être rattrapé, amortie par...Il ne peut pas il y avoir d'effet. Cela peut produire des effets mais il ne peut pas y avoir...être conduit par des projections d'effets...euh, calculés, c'est par inaptitude sans doute, tout simplement. Enfin d'un autre coté, il y a des choses qui sont perceptibles parce que l'on veut qu'elles soient perceptibles, puis d'autres où l'on ne s'attache pas particulièrement, et qui le deviennent, pas elles, mais qui le rendent perceptible autre chose parce que l'on met pas le doigt là ou il faudrait que cela ce voit...

(00 :49 :56)

-Et le choix des textes, des musiques, comment... ?

-Dans le passage, par soulèvement. Il y a un espèce d'environnement mais peut être bousculé par quelque chose qui vient, intervient...C'est pas un arrière fond, c'est une...Je ne sais pas très bien ce que c'est...Un memento. Dans des trajectoires tout à fait...L'écrit, la parole. Mais toujours la mémoire, pas dans le sens d'un passé, d'un devenir qui soulève. On ne peut pas dire que ça cela parle de cela particulièrement, c'est infusé et que le fait que ça parle de, est déjà quelque chose qui est... qui provoquerait, enfin que ceux qui agissent, enfin agissent, formulent...Auraient prit la place de... Manger cette espace de perception, enfin ca peut donner un paradoxe qui fait « enfin je ne comprends pourquoi vous faites cela puisqu'on comprend rien » il n'ya pas une articulation qui nous emmène d'un point à un autre. C'est cet espèce de fait de résonnance ou d'effet, j'en sais rien, mais. Et puis parce qu'on n'entend pas forcément... Si ce qui se produit est traversé par différents champs de...De façon à en être affecté, disons, qu'on ne pas calculer, distribuer, ça il faut l'entendre comme cela ou le percevoir comme cela, ou le faire signifier. C'est tenter, c'est très...C'est impossible, mais en tout cas, enfin ce n'est pas impossible en soit, comme cela. Et que ces actions ne rendent pas obstructible ce mouvement. Les actions, c'est ce qui se passe, et il y a aussi les actions de la perception qui va, peut être, s'engager dans une interprétation, je ne parle pas au niveau du sens ici, mais une interprétation, une appréhension. Puis qui va s'engager, dériver, puis ne va pas retrouver ce qu'elle croyait avoir...Cela peut arriver et cela ne veut pas dire que c'est une erreur, bien entendu, sauf si elle met les poteaux en plein milieu « Je veux voir cela ». Là on risque de ne pas retrouver ses billes. Par rapport à tout un réseau de références ou de signaux qu'elle jugerait être, ceux que l'on a apprêtés en vue de ce que l'on voit. On les voit vraiment bien articulés. Ben il y a une perte bien évidemment énorme, enfin elle n'est pas énorme mais...Mais j'ai rien à en dire parce que là, tu me poses des questions et cela me trouble, ben, comme ça parce que. S'il y avait une espèce de



prétention à dire ceci est comme ça parce que c'est défini et déterminé par tel impératif de sens, de polissage esthétique, je ne sais quoi, enfin tous ces raisonnements... Cette question n'interviendrait pas, on parlerait de l'objet. Alors c'est quoi, ça parle de quoi ? Comment vous faites pour assembler ces... Ben c'est impossible à décrire, par incompetence, inaptitude. Parce que c'est pas l'objet, non plus. Alors c'est quoi l'objet ? Ben, c'est ce mouvement, et ça fini par devenir une espèce de tautologie stupide... Si elle a agit ou si elle agit, encore etc, etc... Bon moi, c'est un effet de passerelle... Enfin c'est pas complètement bouché, quoi. Si c'est répéter les mêmes types de concassage de... Ça ne sert pas à grand-chose, et cela, la sanction se manifeste d'une façon ou d'une autre... Et c'est souvent une dérivation qui... Phrase que répète souvent Gilles Deleuze, qui est une phrase de Leibniz mais qui n'était pas d'ailleurs une phrase de Leibniz... »Et je croyais être arrivé au port et quand je fut arrivé au port, je fus comme jeté en pleine mer »...

(01 :05 :52)

-C'est plus l'accumulation qu'il y a évidemment... Il y a toujours cette crainte d'être asphyxié, paralysé par la récurrence ou la récidence, le mécanisme, parce qu'on trouve pas d'issue, et ainsi de suite, et on a l'impression de repeindre toujours le même pot de fleur. Alors que les fleurs sont de plus en plus avariées, fanées, alors on ne comprend plus pourquoi on s'acharnerait à justifier le mouvement par une cause qui a disparue. Mais ce qui ne veut pas dire que taper sur le même clou ne va pas forcément le faire changer de nature, enfin ça veut dire la même chose d'ailleurs...

(01 :13 :15)

-Il n'y pas de mouvement qui fait sens que si il ne vient pas plaquer à la perception comme à l'effectuation de son mouvement une espèce d'effet de plaquage qui absorberait toutes les... Et qui ferait croire que cet objet a toujours était conçu comme cela et que rien n'a bougé... De la même manière que l'on essaie de formuler les choses, de les réfléchir afin qu'elles ne soient pas complètement en écart par rapport à la question ou ce qui flotte autour... Que la difficulté d'expression, de formuler, fait entrave et du coup devient l'entrave, devient le problème. Alors ça inonde de plus en plus et cela donne l'impression que l'on a quitté complètement l'objet parce que de s'occuper de toute cette course de détails approximatifs, qui ferait signe dans leur agglomération, cette cohue que l'objet, c'est cette confusion...

(01 :17 :09)

-Mais c'est toujours l'attente, pour dire cela comme ça que la décision si il y a, elle est impulsée soit par une raison... là on est obligé parce que cela fait déjà deux ans. Enfin obligé... Si ! Par rapport à la mécanique, l'aide de la république aux objets... C'est sérieux, c'est... Mais ce n'est pas cela qui entretient la nécessité d'un mouvement, cette obligation, enfin, qui a toute raison de prouver qu'elle s'en occupe même mais en faisant pas forcément des spectacle, enfin ce que l'on appelle des spectacles ou des création, bon, c'est pas une question, heu... Mais le fait de provoquer cette décision, qui n'est pas seulement qu'un arbitraire de dire ça commence... Le processus s'engage à tel moment et puis doit fournir des preuves de son activité à telle autre. Puisque cette décision est à elle-même sa propre contradiction. En tout cas elle doit faire avec. Pas en tant qu'elle est cette décision puisqu'elle ne sait pas ce qu'elle s'en décide, cet arbitraire. Un arbitraire quelconque qui est en train de pousser une multitude de mouvement qui l'ont... Qui l'accompagne, qui l'on précédé, y compris celle où l'on dit à un moment : il faut pas y aller parce que l'on risque de s'arrêter en plein,

même pas en plein...C'est arrivé, parce qu'au bout il y a une fracture...Tous ces éléments qui sont...qui vont pas tenir ensemble parce que l'on a pas les forces, tout simplement, bon qu'on en retrouve pas cet oubli relatif, enfin cela fait pression et que cette pression fait que l'on va chercher des espèces d'artefacts à la vas vite pour, au moins, mettre du mastic dans les trous. Cela ne se verra peut être pas à ce point là que ça serait une catastrophe, peut être pas du point de vue de la réceptivité. Ce qui n'a rien avoir avec le « vous avez vu ce que l'on a fait... »Ca n'a rien à voir ça...Il vaut avoir une réserve, une potentialité, qu'il n'y en ait pas du tout. Potentialité que l'action scénique, l'acte ne soit justement surtout pas que la démonstration du reste de ses capacités. Faire ce bouger des corps, manœuvrer des machins...Mais cette guerre d'usure qui transforme une insolubilité, on ne perçoit plus, on ne perçoit pas, même son antagonisme, rien !...Il faut tenter par tout les moyens d'éviter qu'elle soit occupé par cet artificialité qui n'est jamais très loin d'ailleurs parce qu'on la voit assez rependu souvent...

(01 :25 :19)

- Lorsque l'on est acteur par exemple, d'autant que l'on puisse dire cela...On perçoit des choses qui d'un autre point de vue ne sont pas emprunt à une ressource qui n'est pas perceptible d'un coté comme de l'autre... Mais pourquoi dire cela, c'est une physicalité. Elle n'est pas plus manifeste ici qu'elle ne serait dans un dispositif qui serait complètement diamétralement, qui se ficherait complètement de cette question là...Le rideau de fer, cela démarre et puis pfff...Que l'on soit au dernier rang ou au premier rang cela ne change rien. Si on est pris et saisi par un nœud qui fait se rapporter à une distance quelconque ou...Mais le fait que cela prenne tout l'espace, et que cela ne puisse pas se faire, enfin se faire, se débarrasser de cela. Tout les éléments présents et en mouvement sont saisi dans cet orthonormie. L'écriture pour rapporter cela à autre chose parce que c'est un mot qui existe maintenant, elle se fait au fur et à mesure, elle ne peut pas être préalable, disons, il faut faire cela. C'est la conjonction de tout ces mécanismes qui, plus ou moins...Supposant que l'on puisse franchir cet espèce de mouvement refluant qui...Et en fait on pourrait faire n'importe quoi d'autre... Si pour autant que cela prenne comme cela un relief, on ne douterait même pas que cela n'est pas pu être imaginé ou de quoi suggérer avant et ainsi de suite...

(2:04:00)

A écouter, sur Peter Weiss et Les ruines de Pergame à Berlin

## Vincent Corpet

### Présentation



*Vincent Corpet dans son atelier, Photographies Olivier Taieb*

Vincent Corpet est un peintre installé à Paris. Refusant les courants contemporains clamant la mort de la peinture, celui-ci se réclame du modernisme. "Je me suis d'emblée inscrit contre une idée : que j'étais un peintre qui travaillait après la mort de la peinture. Je ne crois pas à cette mort et je n'ai pas voulu me placer dans cette problématique, pas plus que je me sens post-moderne et contraint au néo"(4)

(00 :53 :10)

« Vous voulez que vous raconte ?, Vous voulez que vous fasse une fausse une histoire, une histoire romancée.

-Romancée c'est bien...

-Une histoire qui m'arrange...(...) J'ai commencé à travailler le 20 mars 1978, le jour de mes vingt ans(...) Je vais détruire mon goût : Je ne crois pas à la beauté, je ne crois pas à mon goût. (...)Et je suis parti sur deux phrases. Ce qui m'avait fait partir là-dessus, c'est Marguerite Duras, dans un film, il y avait un petit garçon : »Pourquoi, tu n'aimes pas l'école ? « Et le petit garçon disait « Parce qu'on nous apprend des trucs que je ne sais pas » Et donc effectivement, je me suis aperçu que l'on apprenait que ce que l'on savait, et qu'on aimait que ce que l'on ne connaissait pas. Point barre! Et ça marche, c'est toujours vrai, c'est jamais faux ! Et je suis parti là dessus. Alors j'ai commencé. D'abord en dessin, essentiellement en dessin, et disant que j'étais trop vieux pour commencer, alors il fallait que je rattrape mon retard...Je cours toujours après, enfin, moins maintenant, mais pendant bien trente ans, j'ai couru après mon retard, hypothétique, alors je faisais des dessins, noir et blanc, noir et blanc, noir et blanc... Et puis je me suis dit, il faut quand même passer à la couleur, alors j'ai acheté un livre de Itten, Johannes Itten, que j'ai recopié en entier. Et j'ai recopié le texte et tous les exercices. L'autre jour j'en parlais à un conservateur qui me disait « mais il est où ? Il est où ? -Ca serait bien que vous le retrouviez (...) Et une fois que j'ai vu la couleur avec Itten, j'ai commencé la couleur. Mais c'est parfait Itten pour la couleur. Justement c'est contre le goût, contre son propre goût. »

Il s'inscrit aux Beaux Art de Paris en 1978, échoue au concours d'entrée (sans avoir dessiné, ni peint avant). Mais néanmoins en suit les cours en étudiant libre. Il se représente l'année suivante, et deux ans plus tard, obtient son diplôme, ce qui fait de lui, sans doute, le plus rapide à l'obtenir. Parallèlement il suit également les cours aux Arts Déco. Il débute très rapidement avec une intense production. Après un premier tableau nommé « Pour le renouveau du bien être », il refuse de titrer les tableaux mais de les nomenclaturer. Chaque tableau étant défini par son numéro d'inventaire, son format...Il a peint actuellement environ 3800 tableaux. Outre des natures mortes, des portraits, des nus, il développe un système basé sur des analogies. Tout en restant dans la figuration, il prend position dans la négation de la perspective.

*« Renouer avec la peinture, c'est pour Vincent Corpet, renouer avec la figuration, renouer avec la recherche formelle, renouer avec les genres, notamment avec la forme la plus caduque de la peinture, le portrait. C'est aussi, violenter la familiarité de nos regards, nous amuser et nous effrayer à la fois, disloquer les formes figées pour créer des "formes neuves", nous révéler l'inconnu en bouleversant l'ordre du connu, nous donner à voir un monde d'un ordre intime, agencé au gré de son esprit. Ce souci de la forme aboutit à un art strictement pictural qui prend le pas sur l'intérêt du sujet mais qui passe essentiellement par la valorisation de l'acte de peinture. La réalisation de l'œuvre, la méthode exigeante dont elle est issue, élaborée par lui, est indissociable de l'œuvre elle-même. La forme créée est l'aboutissement du processus pictural et la peinture ne se réfère qu'à elle-même, au procès qui l'a produite, au geste qui l'a engendrée. Cette méthode qui conduit à une vision nouvelle des formes voit le jour en 1989 : ce sont les Analogies, véritable mise en acte de la peinture et de la pensée où un objet initial se déplace dans une autre forme qui, à son tour, en suscite une nouvelle jusqu'à former une forme inédite. Acte poétique en ce sens qu'il réduit ce qui vient du dehors pour recomposer, recréer un monde d'une autre essence que le monde extérieur, un monde sans limites qui récuse celui "où la logique réduit chaque chose à l'ordonnance «évoque souvent le réalisme bien que le réel qu'il figure dans les Analogies dépasse la vraisemblance. Il s'agit plutôt, pour lui, de créer une "réalité neuve", avec des "formes neuves", et de montrer que le réalisme n'est rien sans cette part créative qui l'instaure. »(5)*

## Rencontre

« Alors ce qui les fait chier, c'est le rétinien. Ce qui les fait chier, c'est la peinture à l'huile. Ce qui les fait chier, c'est le tableau...Donc je vais faire ça. Et comme maintenant, ils me connaissent, et comme ils n'aiment que ce qu'ils connaissent, ils vont finir par m'aimer. Et je vais leur faire aimer des trucs qu'ils détestent. »

Après avoir succombé à l'appât d'un bon pot de rillettes du Mans, on se retrouve donc dans le XIXe, à Paris, dans son logement/atelier. Nous sommes le 06 Mai, il fait beau. Nous nous installons dans le salon/atelier où, dans le mur du fond, une de toile de sa dernière série des « Fuck Maître », Laisse transparaître, entre aplat orange cadmium, lettrages et analogies formelle, en noir et blanc, une retranscription de Paolo Uccello. La fenêtre entre ouverte laisse passer les bruits de la rue. C'est une rue peu fréquenté. Et entre de rares passages de voitures et de mobylettes, on peut entendre draguer les oiseaux. Après avoir discuté d'architecture et d'urbanisme, Vincent Corpet me fait visiter cet atelier avec un œil critique. C'est un duplex situé au premier étage par lequel on accède par une passerelle. En bas, une cuisine, un jardinet, et l'atelier proprement dit, qui n'est est plus un, puisqu'il

travaille en dehors, dans un autre atelier. A l'étage se trouvent chambres et pièces d'eau. Les parties non éclairées par la lumière naturelle sont peintes en noir. Des pièces sont agrandies par des miroirs qui reflètent le paysage offert par les fenêtres. L'immeuble est occupé par d'autres Ateliers de la ville de Paris, dont la plupart ne sont plus désormais qu'habités par les veuves de leurs anciens occupants.

Puis il me raconte l'histoire de sa peinture, de ses 3800 et quelques tableaux. C'est un inventaire chronologique dont nous aborderons le cheminement artistique plus loin, dans le chapitre suivant. Ses propos ont pour appui, soit des originaux stockés ici, soit des reproductions méticuleusement stockées sur son ordinateur. La conversation se déroule dans la bonne humeur. On retrouve dans les commentaires ironiques, pertinents voire irrévérencieux de Vincent Corpet ce qu'il me décrit de son œuvre, de son rapport aux institutions, aux critiques d'art, aux galeristes.

Propos

(01 :19 :55)

-L'histoire des perspectives tordues, dans ma fausse histoire, je ne l'ai pas encore intégrée. Je crois que j'étais surréaliste en tentant quelque chose, mais l'histoire de la perspective n'était pas encore là. (...)Après je suis parti « expressionniste ». Alors cela a commencé par ça. Alors là je suis parti de nouveau sur la couleur avec ça. En me demandant comment marchait la couleur, en fait, je ne savais pas comment prendre la couleur. Alors, Itten, c'était intégré. Mais ça ne me suffisait pas. En fait je suis parti sur la Bible. En me demandant dans la Bible, la couleur de la Bible. En fait dans la Genèse, qui est la première page, il y a un terme, il y a un mot : il y a de la verdure sur la terre, en fait, et donc si il y a de la verdure sur la terre, il y a peut être le bleu du ciel, le bleu de l'espace, en fait, et la verdure sur la terre. Et donc la terre est jaune. C'est bleu et la verdure c'est entre... Donc la terre est jaune. Je suis parti sur ce truc là. La terre est jaune, l'air est bleu et il y a de la verdure. Donc ça, c'est le premier truc. Et la deuxième chose, c'est : il y a nous et il faut des complémentaires. Donc nous c'est rouge. Donc nous c'est rouge, mais notre chair doit être orange et nos os sont jaunes. Et la culture, ça doit être jaune aussi parce que c'est comme la terre. Il y a tout un jeu. (...il montre l'application du système sur ses tableaux et tout le jeu qui en découle...) C'est de la logique de fou et puis tout le temps, je triche. Mais c'était comme cela que je trouvais les couleurs. (...) Oui avec des trucs comme ça qui apparaissent, parce que ça, je l'ai de nouveau, donc bleu, jaune, rouge, avec le fait que un tableau c'est gris, donc essayer de faire des tableaux gris. Oui c'était cela le discours à cette époque là. On fait des tableaux qui représentent...Ce qu'ils représentent n'ont aucune espèce d'importance. Il y a du gris. On peut faire n'importe quoi, le tout c'est qu'à la fin on soit sur un tableau classique dans le sens de la renaissance et puis finalement les complémentaires s'entretiennent. Et notre œil... Même si on a pu mettre un truc flamboyant, il ne reste rien. Et actuellement je retravaille là-dessus, sur des couleurs comme cela. Il y avait aussi ce jeu là...



*Vincent Corpet, deux natures mortes et deux scènes religieuses où l'on retrouve le jeu des couleurs.*

(01 :26 :35)

-Et en fait tout à coup je me suis aperçu que j'étais tombé dans Picasso. Dans ma tête. Et en fait j'ai regardé ce tableau (...celui qu'il désigne...) et je me suis dit ça, c'est un Picasso... Vraiment moche... Et à partir de là, j'ai lu tout sur Picasso. Au lieu de faire le tour, je me suis dit, on va y aller. C'est une idée (...il fait défiler les tableaux...)(...)

(01 :38 :54)

-Et de ces cents cartons, j'ai fait cents dessins...

(01 :42 : 04)

-J'ai publié cette histoire des cents cartons, donc, le carton, un dessin, un autre dessin et un troisième dessin, et j'arrivais toujours, la plupart du temps, à des trucs religieux. Et à la fin, un tableau. Et là, on a le truc qui s'est passé dans le process, en fait. C'est comme cela que ça c'est passé. Donc on est dans un truc formaliste : cette forme là, c'est celle là. C'est plus ou moins vrai, mais c'est...Et on arrive de ça à ça. Le Premier est plus proche et le deuxième est fait entre les deux et puis après cela s'éloigne comme ça... Parce que dès cette époque là, et moi, je le sais, je me suis positionné comme « moderne ». Et le moderne pour moi c'est Picasso, Kandinsky, Malevitch, Duchamps. 1907-1914. Point barre ! Et je joue là dessus. Et pour moi la seule chose qu'ils ont fait, c'est qu'ils ont viré la perspective. C'est la seule chose. Le reste est anecdotique. Ils n'ont pas enlevé le naturalisme, ils n'ont pas enlevé... (....)Le naturalisme, ce n'est pas le problème, mais c'est la perspective. Donc le but était de rechanger la perspective et à ce moment là, on était moderne. D'où, mais cela on y viendra après, (...Il montre les images et leurs transformations...) et en fait cela à conduit en 87, à une expo, à Beaubourg : Corpet, Desgranchamps, Moignard. Et les gens qui ont fait cette expo, c'est deux conservateurs, Didier Ottinger et Fabrice Hergott ( à écouter en 01 :46 :17)

(01 :49 :52)

-Et le vernissage a eu lieu, et c'est la seule expo, à ma connaissance à Beaubourg, où il y eu un scandale au vernissage, où les gens gueulaient. Des collectionneurs qui avaient prêtés des œuvres à Beaubourg qui voulaient les retirer. Et Pendant l'expo, le directeur de Beaubourg qui démissionne...(...)

(01 :51 :24)

-Or pas du tout, ils étaient : iconique ! A mort ! C'est-à-dire : on leur présente une croix et ils croient que c'est une croix (dans le sens religieux du terme). Ils ne savent rien ! Ils ne savent rien ! Ils démarrent comme des ânes ! Donc c'était vraiment une réalité violente. Et là, je me suis dit, merde ! Et en fait ce qu'ils nous reprochaient, c'est d'être des rétinien ! Prenez la phrase de Duchamp contre les rétinien. Ce qui était extrêmement marrant, c'est, à cette époque, je ne sais où vous... vous connaissez ce truc là sur les rétinien ? Duchamp qui tape sur la peinture rétinienne et tout cela... Mais dans le milieu « Beaux-arts », c'est un tsunami, cette phrase, surtout quand elle est sortie. Pas par Duchamp, mais par les conservateurs. Parce que Duchamp je l'ai re... Il y a 3-4 ans, je l'ai re-écouté. Et Duchamp fait une phrase complètement réactionnaire. Parce que ce dont il se plaint. ...Cette phrase, elle s'attaque à la sphère. Lui, il ne rêve que d'une peinture réaliste, religieuse, politique, ou qui veut dire quelque chose. Quand il est en face d'un tableau abstrait, il hait. Il sort cette phrase contre les formalistes Américains. Dans leurs têtes, à eux, les conservateurs, les rétinien, c'est ceux qui font des petites images. Alors que c'est l'inverse. Il y a un contre sens historique. Moi j'ai marché comme les autres. Alors ce qui les fait chier, c'est le rétinien. Ce qui les fait chier, c'est la peinture à l'huile. Ce qui les fait chier, c'est le tableau... Donc je vais faire ça. Et comme maintenant, ils me connaissent, et comme ils n'aiment que ce qu'ils connaissent, ils vont finir par m'aimer. Et je vais leur faire aimer des trucs qu'ils détestent. Et je suis parti vraiment là dessus, en 88. Et j'ai mis en place à ce moment là, deux trucs. Sur le rétinien. Et ça va bouger. Le truc est parti à partir de là. D'un côté je me suis dit : « C'est quoi l'art rétinien ? ». A ce moment là, je ne suis pas parti sur Duchamp, directement. Je me suis dit, les rétinien, cela veut dire quoi ? Rétinien, rétinien... La rétine... La rétine, c'est l'œil. L'œil, c'est quoi ?, il fait quoi ? Alors, il fait deux choses : 1/ Il nous empêche de marcher sur une crotte de chien dans la rue. On n'est même pas obligé de les regarder, on les voit, on les évite. On évite les poteaux, les trucs comme ça... Donc ça c'est une forme de rétinien. Et l'autre rétinien, c'est dès que l'on rêve, 99% de notre rêve, il est en image. Et donc l'œil c'est un vecteur de mémoire. Donc on va jouer sur les deux trucs. Donc, l'œil regarde, la main agit. Donc ça c'est pour éviter la crotte de chien. Et l'autre : l'œil regarde la main qui agit. Donc il enregistre ce que fait la main. Donc à ce moment là, il est vecteur de mémoire. Et ça c'est l'œil regarde la qui agit, et tout les autres c'est des analogies. Et c'est l'œil regarde la main qui agit. Et c'est parti sur deux trucs comme ça, en parallèle. Et mes analogies, elles ont beaucoup évolués et les nus, ils n'ont pas beaucoup évolué. Mais avec deux trucs, c'est que les deux trucs peuvent être en perspective. Donc les nus, ils n'ont pas de perspective. Ce qui fait que les pieds sont vus à la hauteur des pieds. En fait c'est comme un scanner. Donc ce n'est jamais vraiment vrai. (...il montre la conception des nus, où chaque partie du corps est peinte à la hauteur de l'œil, enfin l'œil se place au niveau de la partie du corps peinte...). Ce qui fait que lorsque le tableau est couché comme cela, il ne tombe pas (...il effectue une rotation du tableau...). Cela reste un tableau, donc on est dans du moderne. Alors que l'on est dans du naturalisme, et du moderne. Je suis très fier de cette trouvaille. Il n'y a personne qui a fait cela. C'est un truc, je suis très, très content d'avoir trouvé ce truc.(...) Qui veut poser, pose, donc ce n'est pas moi qui choisis les modèles... Et de l'autre côté, il y a les Analogies. Et les Analogies, les premières, c'est des cartons... Parce qu'avant de vous montrer cela il y a un détail. Je suis désolé, hein, Vous voulez savoir ! Vous saurez tout ! Et le carton de fin de religieux, parce que j'en ai marre, c'est cela. Parce que j'en avais marre de peindre le christ, alors lui, c'est un mec barbu. Alors c'est à la fois le mec barbu, ça peut être les seins de la vierge, cela peut être les pieds de la vierge, ça peut être l'éponge, le mec qui lui perce le flanc avec l'éponge, parce que l'éponge c'est bien là (...il désigne des tableaux où les figures du christ sont représentés par des symboles(un infini, un huit(7+1), un T, un cercle, etc....Avec un penchant pour les Véroniques...(la

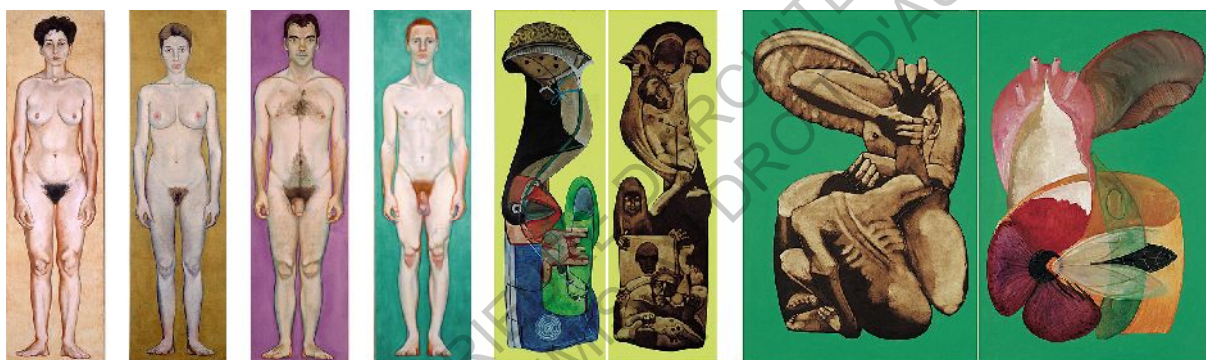
Véronique c'est à la fois le tissu de Véronique qui essuie le visage du Christ, et une passade de tauromachie, pour revenir à Picasso...)

(02 :01 :45)

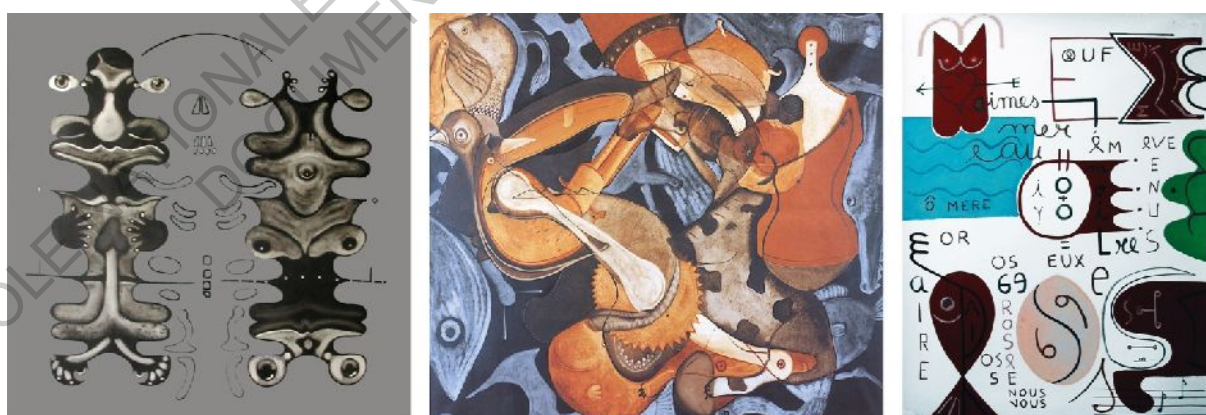
-Je commençais comme cela, par une analogie le matin, en me réveillant, pendant une heure, et je faisais des trucs religieux. Et le soir, je refaisais une heure, avec un réveil, et je sortais des Analogies. Donc les Analogies, c'était : telle forme me rappelle telle autre. Donc je partais, d'une forme, n'importe laquelle, une cuillère, etc... Et à partir de là, je développais, mais avec un réveil. Au bout d'une heure, cela sonnait et c'était fini. Donc ça durait une heure.(...)C'est bien beau ce problème d'analogie, et de perspective, mais j'ai un problème de coin. Donc je suis parti sur des tableaux ronds. (...il part en sortir un ...)qui sont des analogies, mais qui ne sont pas fait en une heure. Mais qui sont fait sur le même principe : telle forme me rappelle telle autre. Donc, cela, ça date de 91 (...) Et c'est là où j'ai fait les dessins de Sade (...Série acquies par Beaubourg, édité sur papier bible, dernièrement, partiellement exposé à l'exposition Picasso Mania, au Grand Palais, mais une parenthèse dans les Analogies selon l'auteur de cet article...). (...il me montre la technique utilisée pour cette série...).Donc les nus c'est ça, les Analogies, c'est cela. Et depuis, je n'ai pas eu de meilleure idée. J'ai arrêté de penser en 88 ! C'est les analogies que j'ai travaillé depuis. C'est pas les nus. Il y a 85 nus et les analogies il y en a 1500(...) Je peins de moins en moins et puis ils sont de plus en plus long à faire. Je ne peins plus comme un forcené... Mais je peins tous les jours, mais plus dans le but de produire...En fait je produis vite mais je respire de plus en plus. Et alors ce qui est amusant, c'est que, effectivement ces trucs là, très vite, je me suis dit que c'était une peinture de vieux peintre. Et que j'étais trop jeune, parce que comme c'est une mémoire, je n'avais pas assez de mémoire. En fait. Et les ronds ont durés jusqu'en 93. En 93 cela s'épuisait et d'autre part cela n'intéressait personne. Tous le monde aimait les nus. Le pire ! J'ai jamais compris. A chaque fois, je crois que je vais les coincer, et ils réagissent toujours en plus mal. Donc ils adoraient cela. Et Catherine Millet, et tous le monde s'est mis à aimer ça, grâce aux « Sade ». Ils m'ont tous pardonné, Beaubourg, avec les « Sade ». Avec les « Sade », cela leur a foutu un coup sur la tête, quelque part. Mais ils n'aiment pas mes Analogies, alors que pour moi ces trucs là, à l'époque, il y avait personne qui peignait comme ça. Il y avait rien ! Moi j'ai dit c'est là ! C'est ça le truc important. Et alors là je me suis dit, je vais faire des tableaux où je vraiment leurs mettre, d'un côté un truc qu'ils vont détester, et d'un autre côté, un truc important. Et je suis parti sur une série qui s'appelle « Diptyque ». Alors voilà. Une analogie, comme ça, mais coincée. Qui se refermait sur elle-même, et à partir de là, je prenais, trois mois après, je reprenais la forme que je reproduisais de l'autre côté, et dans laquelle je faisais un sujet. Soit un sujet de cul, soit un sujet religieux. Comme cela on va assoir les choses. Afin qu'ils se disent : »Ah ça ce n'est pas bien, et ça c'est quoi, ça ? ». C'était mon idée. (...il montre des exemples...). Les Diptyques, il y en a 92. En plus je me moquais, parce que le premier Diptyque, le voilà : ça c'est Catherine Millet en Véronique avec Jean Pierre en Dieu, mais c'était ça le truc. Non ce truc là, c'est un truc de virtuosité, parce que c'était fait comme les « Sade », comme ce que je peins aujourd'hui, C'est quelque chose de peint tôt le matin, au marron. Et le soir c'était comme cela, donc il fallait que j'enlève à l'essence. Le lendemain, je ne pouvais plus le faire parce que c'était sec. Donc alors je me suis dit, ils vont me détester, je fais de la virtuosité...Ca devait ne pas passer. Après il y a eu quelques moqueries sur le milieu de l'art (...il montre des exemples de peintures...) : Millet, Ottinger, Jean Clair. Millet, elle tient la véronique, et Dieu c'est moi avec une tête de Beckmann. Et puis celui là ! Et là j'ai eu la couverture d'Art Press avec celui là. Donc ils adoraient, ce que je pensais qu'ils détestaient. Et fur et à mesure, ils disaient tous : » il doit y avoir une relation entre ça et ça ».



Alors que je disais »-non, il n'y en a pas, juste le tour. - Mais non il y a une relation. ». Et donc ils cherchaient le lien formel qui n'existait pas. Et alors je me suis dit : « Merde, il faut arrêter. Ils me font faire du Alberolla. ». Et moi je déteste Alberolla. Et je me suis dit, je vais leurs faire des Enfantillages. Des animaux idiots. Et j'ai fait des animaux idiots. Mais en fait ces Enfantillages sont tous issus des Diptyques. C'est-à-dire cette forme là, correspond à une forme d'un Diptyque. Donc il y en a aucun qui n'est pas lié à un Diptyque. Ca, je ne le disais pas, mais ils sont tous liés à des Diptyques. Et je suis reparti sur, en fait, des analogies pures. Donc ça, c'est des tableaux qui font 10 mètres de long. Donc ça c'est vraiment : tel tableau me rappelle telle forme, me rappelle tel autre, ça se développe. Et de ce truc là, ça s'appelait des Matrices, je sortais un endroit particulier, où, il y a des nœuds. Enfin il y a des formes qui, elles mêmes, conduisent à plusieurs formes. Donc ça faisait : ce tableau là, qui était la matrice, plus des tableaux autour. Sur celui là, il y a eu 70 tableaux. Ca s'est développé comme ça. Après les Matrices il y a eu un truc assez drôle, qui sont les Analphabètes. C'est là où j'ai commencé à mettre des lettres dedans. La lettre « E » et la forme de la lettre « E » et le son de la lettre « E ». (...il me raconte l'histoire de la genèse des Analphabètes, une historienne de l'art ayant écrit un livre « Lire la peinture ». il en sort la série des Totems, qui donne une peinture à lire. Un mot et son miroir, formant le contour du totem (2 :17 :00)).



Vincent Corpet, quatre exemples de nus et deux Diptyques



Vincent Corpet, exemples de: Totem, Matrice, Analphabètes

(02 :20 :30)

-Et je suis parti à mettre des mots dans la peinture et que les mots ne soient pas lisibles, à cause d'elle (...l'auteur de « Lire la peinture »...). Et comme je suis dyslexique et tout ça, je me suis mis à faire pleins de tableaux avec des mots, et où les Normaliens essaient de décrypter mes mots, qui sont écrit

en phonétique et, approximatif. Et je rigole de ça, et je me dis « je me venge, je me venge ». Ils m'ont fait chier pendant quinze ans à l'école, alors qu'il n'y a rien dedans... Et puis des Analphabètes, on est arrivé aux fameux « Fuck Maître ». Où je pars d'un tableau ancien, ou contemporain d'ailleurs. Cela va de Lascaux, jusqu'à aujourd'hui. Donc je m'en sers comme un fond et après je fais un autre truc dessus (voir la vidéo en annexe). Et c'est toujours des analogies. Où là, il y a des lettres et là ou il y a pas de lettres.



*Vincent corpet, trois exemples de Fuck Maître*

(02 : 24 :20)

-Et en fait je suis en train de faire une série d'abstrait, tous les formats, mais que avec des taches et avec des fonds structurés, et qui sont fait pour faire du gris. Comme au début, parce que toujours, je reprends des idées... En fait à chaque fois que j'avance, je reprends malgré tout, une idée ancienne. (...) Et c'est toujours les analogies qui continuent.

Vous savez tout ! Là, vous savez toute l'histoire du process. Comment ça c'est passé. Parce que tout est logique. Les trucs ont toujours été logiques. Logique de dingue, logique de fou, quoi...

(\*) Temps de l'entretien audio sur lequel le passage se réfère

(1) Interview au festival d'Avignon de François Tanguy pour « Ricercar », Theatre-video.net

(2) Le Monde 13.12.2013, « Passim », la certitude d'être « ici et là », Brigitte Salino

(3) Eric Vautrin, Théâtre/Public n°214, extrait de l'avant-propos p. 5-11

(4) Vincent Corpet, Connaissance des Arts, "Vincent Corpet: L'encyclopédiste du regard", numéro 532, Octobre 1996, Interview par Bruno Foucart.

(5) Le mouvement des formes de Vincent Corpet, DEA D'histoire de l'art, Amelie Pironneau, Juin 2000, p. 6-7

(6) les photos de Vincent Corpet sont sous copyright, avec autorisation de l'auteur, Olivier Taïeb, pour noir bleu productions

(7) <https://www.youtube.com/watch?v=a5o64Z4zn0Y>

#### Bibliographie:

*John Cage: Confessions d'un compositeur, édition Allia, 2014*

*Glenn Gould: Glenn Gould par Glenn Gould sur Glenn Gould, édition Allia, 2012*

*Pierre Schaeffer: Essai sur la radio et le cinéma, édition Allia, 2010*

*Nicolas Cook: Musique, une très brève introduction, édition Allia, 2006*

*Baselitz et Eric Darragon: Charabia et Basta, entretiens avec Eric Darragon, édition L'arche, 1996*

*Nicolas Wacker: La peinture à partir du matériaux brut: édition Allia, 2012*

*Thierry de Duve: Voici, 100 ans d'art contemporain, édition Ludion, 2000*