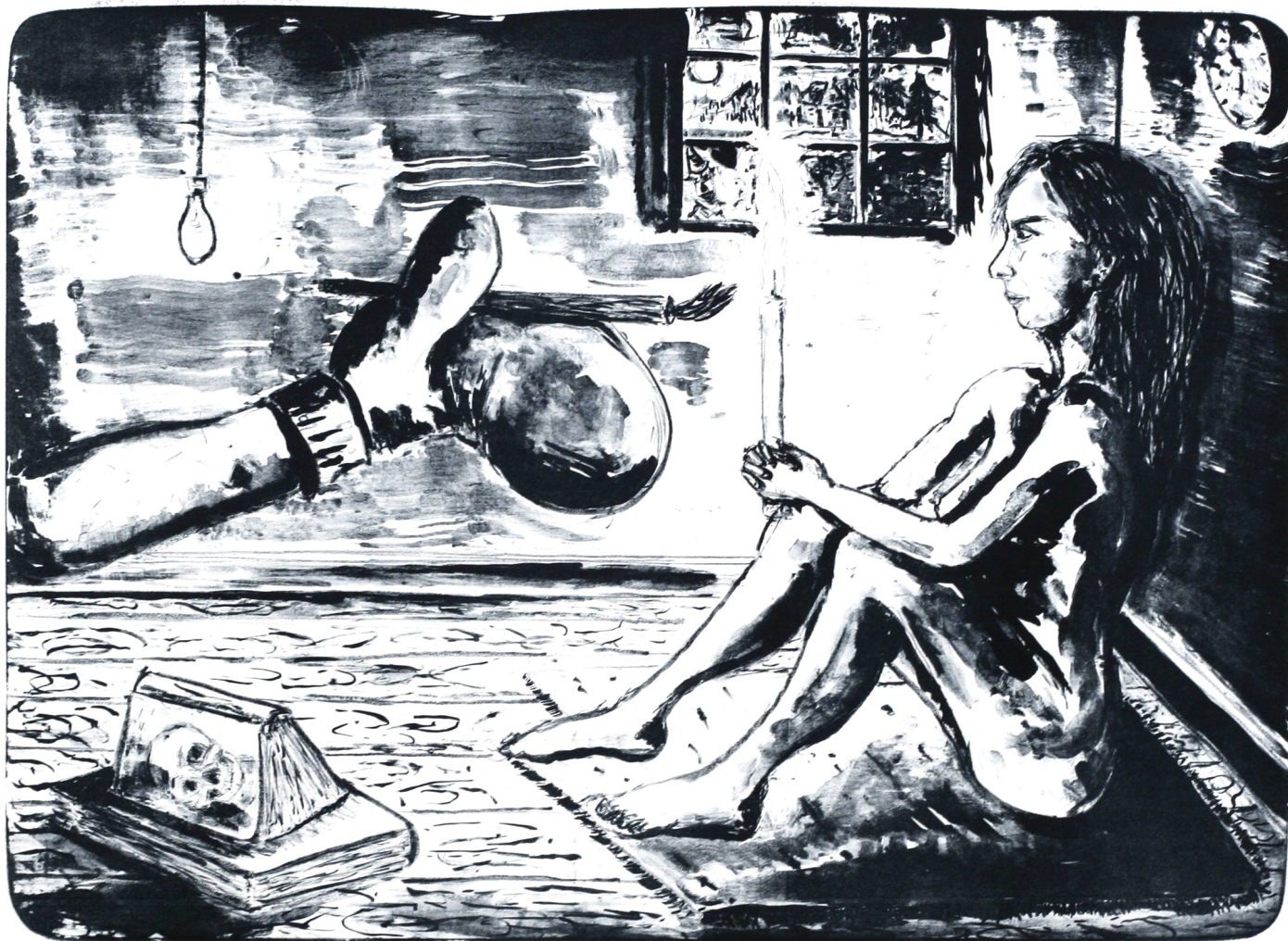


# ÉRIC CORNE

6. X → 16. XI. 2012

.....  
estampes & peintures  
.....



« *Parfois je suis incapable de tutoyer un chien.* »

**TEXTES CHOISIS**

# PARCOURS

---

Né en 1962, Éric Corne est peintre, commissaire d'exposition, enseignant à l'École nationale supérieure d'art de Bourges. Fondateur du Plateau à Paris, qu'il dirigea jusqu'en 2004, il travaille à la création d'un centre d'art à Cidade Tiradentes (périphérie de Sao Paulo, Brésil).

L'exposition à l'URDLA tentera de dessiner aux yeux des amateurs les mondes qui animent Éric Corne en mêlant aux peintures récentes les estampes éditées à l'URDLA.

Éric Corne est représenté  
par la Galerie Patricia Dorfmann, Paris et  
par la Galerie Nosbaum & Reding, Luxembourg

<http://www.ericcorne.com>

## EXPOSITIONS PERSONNELLES

- 2010 Night Studio, Galerie Patricia Dorfmann.
- 2010 Galerie Nosbaum & Reding - Art Contemporain, Luxembourg.
- 2009 ArtNim, Galerie Patricia Dorfmann.
- 2008 Le 9 bis, Saint-Etienne.
- 2007 Galerie Patricia Dorfmann, Paris.
- 2001 Centre national d'art et du Paysage de Vassivière, commissariat Guy Tortosa.
- 2000 Immanence, Paris.
- 1999 Galerie Confluences, Lyon.
- 1999 Espace Lumière, Hénin-Beaumont.
- 1997 Galerie Alessandro Vivas, Paris.
- 1995 Maison d'Art Contemporain Chaillioux, Fresnes.
- 1995 Galerie Alessandro Vivas, Paris.

## EXPOSITIONS COLLECTIVES

- 2009 Family Jewels, commissariat Conny Becker et Damien Deroubaix, Kunstmuseum, Saint Gallen.
- 2009 De la couleur au trait, 40 ans de Figuratif, Périgueux.
- 2009 Villa Merkel ; Galerien der Stadt Esslingen am Neckar.
- 2009 Artistes de la Galerie, Galerie Nicomède Biarritz.
- 2008 Galerie Bongoüt, Berlin
- 2007 Galerie Serge Aboukrat, Paris.
- 2005 Fiac, galerie Franck Elbaz
- 2004 Fiac, galerie Baudouin Lebon.
- 2002 Le portrait s'envisage, Château de Tanlay.
- 2002 Cinq artistes libres Centre culturel français de Turin, Galerie Infinito LTD Turin.
- 1999 Devenirs, passage de Retz, Paris.
- 1998 A moveable feast, carte blanche à Patrick Amine, Galerie Luc Queyrel, Paris.
- 1998 Jeux de genres, Fonds Municipal d'Art Contemporain de la ville de Paris, Espace Electra.
- 1997 Au tableau !, Maison d'Art Contemporain de Chaillioux, Fresnes.
- 1997 Zeitschnitt Frankreich, Kunsthaus d'Innsbruck, Autriche.

## COLLECTIONS PUBLIQUES

- 2008 Fonds National d'Art Contemporain, Paris.
- 2006 Fonds National d'Art Contemporain, Paris.
- 2001 Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg, Fondation Friedrich Burda.
- 1997 Fonds municipal d'Art Contemporain de Paris.  
Fonds régional d'Ile de France.

## BIBLIOGRAPHIE

- 2010 Lost Lights, Catalogue. Galerie Nosbaum & Reding - Art Contemporain, Luxembourg.
- 2007 Article de Harry Bellet, journal Le Monde, texte de présentation de Guy Tortosa et de Jean-Pierre Ferrini pour Paysages sous influence.  
Article de Muriel Enjalran, Journal Paricules.
- 2005 Article de Guy Tortosa, bdap, Malerei 36 Positionen. La peinture en France et en Allemagne.
- 2002 Article de Françoise Aline Blin et Franck Lamy, La peinture en France, Beaux-Arts, n°219.  
Article de Guy Tortosa, Créateurs, Création en France. La scène contemporaine. Edition Autrement, 2002, p.67.  
Article de Patrick Amine, Art press, n°279, mai.
- 2001 Article de Carole Boulbès, Ripostes, Art Press, n°268. mai.  
Article de Camille Morineau dans Art Press, janvier.
- 2000 Article de Harry Bellet, journal Le Monde.
- 1999 Catalogue exposition Confluences ; texte de M-A. Stalter.  
« Le face à face », Lyon Capitale, article d'Hauviette Berthemont.  
« De toile en toile », Libération, article d'Hauviette Berthemont.
- 1998 Jeux de genres, éditions Paris-Musées.
- 1997 Six textes autour d'une exposition : C. Domino, L.L. Giovanni, B. Goy, C. Morineau, M-A. Stalter, F.Valabrègue, Zeitschnitt Frankreich.
- 1995 Article de Jean-Louis Pinte, Figaroscope.

« *La couleur, c'est l'honneur* » : cette phrase, Éric Corne la prononce dans son atelier. C'est un matin de juin, à Paris. La lumière ruisselle à travers les vitres c'est un débordement de clarté. Il me montre ses toiles. Il y a des rouges, des orange, du vert, du rose. Il y a des maisons, des oiseaux, des avions, des corps criblés de coups de couteaux, un fleuve qui déchire l'espace. Une catastrophe a lieu, elle n'en finit pas d'avoir lieu. Qui est cet homme qui tient un revolver ? Quel est ce crime qui semble commis à chaque instant ? Il y a des nuages verts dans un ciel orange, un fleuve qui torsade comme un serpent dans le jardin du monde. Il y a, dans chaque tableau, l'intensité d'un massacre, ce massacre est immobile, il semble réversible.

C'est vrai, Éric Corne a raison : la couleur, c'est l'honneur. Seules les couleurs résistent, les couleurs fondent, elles disent un désastre et en même temps elles fondent : autrement dit elles sont politiques. Sans rien affirmer, les couleurs proposent ici, ce matin, dans cet atelier, un jaillissement éthique. Comme si l'instant connaissait son propre désir, comme si la respiration était une victoire. Je comprends tout de suite qu'il s'agit d'une victoire. Les couleurs, c'est ce qui refuse le cadavre — la substance morte du nihilisme. C'est ce qui rend au monde sa splendeur ; c'est ce qui lui propose une splendeur possible. L'injonction des couleurs est tragique : il ne s'agit pas de rendre le monde *plus beau*, je ne pense pas que la peinture d'Éric Corne se satisfasse de cette pauvre injonction humaniste. Il ne s'agit pas non plus de *faire beau* : il s'agit d'autre chose, peut-être de cet exorcisme qui est en jeu depuis des siècles dans l'histoire de l'art, et en relance indéfiniment le geste. Alors, j'ai dit à Éric Corne la phrase de Rilke : « *La beauté est le commencement de la terreur que nous sommes encore capables de supporter.* » C'était comme un sésame. On a souri tous les deux, Éric Corne a mis de la musique, et m'a montré un nouveau tableau.

En arrivant, tout à l'heure, je me demandais : par où vais-je entrer ? Et puis tout de suite, en passant le seuil de l'atelier, j'ai vu les couleurs. C'est par elles que je suis entré. Ou alors c'est elles qui sont entrées. En tout cas, *une entrée a eu lieu*. Les couleurs, c'est l'entrée. Les couleurs se parlent, elles accomplissent des formes qui découvrent des intensités.

Assis sur une petite chaise, face aux tableaux qu'Éric Corne fait coulisser le long du mur, j'ai commencé à voir des reprises, des écarts, une nuance qui vient grimacer, une autre qui sourit, et surtout cette manière qu'ont les couleurs, chez Éric Corne, d'être robustes, de se coller inexorablement à leur contour, comme ce personnage excentrique dont les jambes sont des murs. J'ai noté sur mon cahier : « *Des jambes faites en mur.* » Peut-être que pour Éric Corne les humains ont des jambes qui les empêchent d'avancer : des jambes de murs. En tout cas, c'est ainsi qu'il les peint : *murés dans leurs jambes*. Lourdeur des humains. Je me suis dit ce jour-là qu'il avait raison : les humains ont les jambes lourdes, ce sont les jambes de l'absence de vie.

Et puis les humains ne sont pas vivants parce qu'ils sont des criminels. Il faudrait inventer le verbe *criminer*. C'est parce qu'ils criminent, et qu'ils ne font que ça, à chaque instant, que les humains ne sont pas vivants. Nietzsche a raconté la mort de Dieu : ce sont les hommes qui l'ont tué, et le récit de ce meurtre ne suscite que le rire. En un sens, ce qu'expose la peinture d'Éric Corne, c'est le monde des rieurs de la mort de Dieu.

Dans les peintures d'Éric Corne, un homme assiste à une scène de catastrophe, il est figé. Peut-être son attitude a-t-elle rendu possible la catastrophe. Ou alors, la catastrophe consiste en cela que le monde se déroule sans que les humains y puissent quoi que ce soit. Soit ils observent, et sont indifférents. Soit ils participent, et sont criminels. Entre l'indifférence et la criminalité, la différence est minime ; cette différence est peut-être l'objet même de l'art. Je me dis : si l'art

existe, s'il persiste à s'affirmer comme quelque chose plutôt que rien, c'est qu'il opère dans la différence entre le crime et la passivité. Ce qu'on voit palpiter dans les couleurs d'Éric Corne, c'est une histoire possible, une histoire qui se brise tout en étant possible, une histoire qui ne renonce pas à son récit, et qui reprend là où Nietzsche a laissé l'humanité des rieurs de la mort de Dieu : dans l'insensé, dans l'insensibilité, dans la négation. Comment faire un saut hors des meurtriers, c'est l'interrogation qui jaillit des tableaux d'Éric Corne. Sa peinture est une affirmation interrogative, comme tout grand art. Elle sait quelque chose, mais la beauté de son savoir vient qu'il doute. Ce savoir ne peut se dire que sous une forme sans abri, une forme qui s'expose à sa propre impossibilité.

Faire un saut hors des meurtriers : c'est l'injonction dont nous héritons en héritant d'un monde envoûté par l'extermination. Dans certains tableaux d'Éric Corne, un homme se dresse, un couteau à la main. Est-il animé par la destruction ou l'autodestruction ? Dans les deux cas, il participe à la violence du monde. Cherche-t-il à s'en dégager ? Cette tentative l'engloutit. Il fait signe vers nous, sans message ni sympathie, comme si la violence du monde ne donnait que sur elle-même. Et pourtant, il y a les couleurs, pourrait-on dire, à la manière de Cézanne (« [...] *et pourtant la nature est belle* »). L'endurance des couleurs ouvre sur un destin qui sépare la violence de sa propre perversion.

Quand on dit que les dieux sont morts, je pense tout de suite aux couleurs. Je me dis : le rouge n'est pas mort, le jaune n'est pas mort. Sans doute faut-il être violemment vivant pour entendre ce qui ne meurt pas dans le monde ; et plus vivant encore pour sentir que le monde ne se résorbe pas dans le ravage. Le filigrane qui persiste à vibrer s'ouvre au couteau. L'homme à la lame de couteau dans les peintures d'Éric Corne est le sacrificateur des vieux rites : il se tient à distance, et pourtant la distance l'atteint.

La cérémonie par laquelle un monde se fait sauter allume des œuvres d'art qu'on contemple à travers les fenêtres ouvertes d'une maison qui semble se confondre avec le temps lui-même, avec la trace obstinée des époques, c'est-à-dire quelques couleurs qu'on identifie, celles de Mondrian, de Francis Bacon ; et aussi des barbelés, des avions qui s'écrasent, des fleuves en feu, des camps, des maisons.

La différence entre la maison et le camp n'est pas si grande dans les tableaux d'Éric Corne, et pourtant cette différence saute aux yeux.

On voit que le monde ressemble à un camp. On voit qu'en un sens il est devenu ce camp de mort où le sacrifice a lieu sans même que les humains y puissent quoi que ce soit. On voit que l'extermination est devenue le fondement des rapports, du temps, de l'espace. On assiste, dans chaque tableau, à la cérémonie d'un sacrifice noir. Et en même temps, une maison nous attire, au cœur même du ravage, une maison rouge comme l'enfance, avec des fenêtres où se joue et se rejoue l'histoire de l'art. Cette maison n'est pas un abri d'illusions. Elle s'offre, en plein péril, comme lieu du saut. C'est en rejoignant le péril qu'on se met, enfin, à habiter le monde.

*« À Vienne ou ailleurs, hier ou maintenant, la modernité commence avec le refus du moderne. Mais ce refus n'a rien à voir avec celui des adversaires de la modernité. C'est le sens de l'acte de modernité qui est sans cesse réinventé. »*<sup>1</sup> Henri Meschonnic

L'œuvre d'Éric Corne est une œuvre au milieu du monde. Elle est traversée, animée par l'histoire, la littérature, la peinture, le théâtre, les mythes... tout ce qui a permis aux hommes de se représenter et de représenter l'univers pour l'interroger et le changer. Elle ne pourrait exister sans la recherche du sens, et surtout, sans la culture qui la construit. Contrairement à toute une partie de la création française, elle ne craint pas la signification, l'idée ou l'émotion, fondant un territoire ou un partage. Éric Corne traîne le monde à ses semelles ou l'emporte dans ses pensées. Son cauchemar le réveille, ou la lumière d'un rêve lui laisse espérer, peut-être, un possible amour, un accord avec la nature, sans doute improbable mais jamais totalement consommé.

La peinture d'Éric Corne est, dans le sens noble, une peinture cultivée. Une peinture qui se nourrit de ce que les sociétés, dans leur développement, ont inventé pour permettre la vie d'êtres conscients, libres héritiers de ceux qui les ont précédés, grâce à ce qu'ils ont vécu ou formé. Éric Corne peut figurer l'étrange scène du monde parce qu'il accepte les langages qui nous ont offert les moyens grâce auxquels nous sommes devenus les sujets de notre propre existence. Cet acquis littéral, descriptif, mais aussi cette capacité à imaginer, Éric Corne ne les renie pas mais, au contraire, les utilise pour la vraie vie du tableau. À la manière de Pasolini, il croit à la « *force révolutionnaire du passé* ». Il n'a pas de sympathie pour les modèles construits rapidement, à la surface d'un présent comme seule référence.

L'art n'est pas un sport de glisse, et c'est en ce sens qu'il revendique, qu'il utilise les idées, les citations, les symboles, tout en se défiant de leurs emplois abstraits ou de leurs possibilités d'illustration d'un discours... sans corps pour le prononcer.

Si Éric Corne se sert de l'histoire des idées et des images, il n'est pas un peintre d'idées ou d'images. Bien au contraire, il cherche leur manifestation dans leur matière même, il cherche leur incarnation dans un réel plus réel que la réalité. Il ne croit pas en la toute-puissance de la nomination. C'est pour cela qu'il est peintre, qu'il a besoin de la peinture pour que la pensée, la mémoire, les utopies qui jalonnent l'existence des hommes, son existence, les narrations infinies sans cesse nouvelles, sans cesse reprises, aient un corps. Un corps contradictoire, déroutant, composé, parcouru tout autant de sensualités tangibles que de virtuels funambules.

C'est pour cela, je crois, que la peinture d'Éric Corne, aussi cultivée soit-elle, est en quête d'une « brutalité », d'une naïveté productrice, d'une incertitude vitale pour construire ces formes. C'est dans ses choix esthétiques, dans cette pensée incarnée de guingois, dans cette nécessité philosophique que se situe l'identité de son œuvre. Elle se développe grâce à cette double volonté d'être au cœur d'une histoire partageable par tous, non pas à travers les imageries ou les énoncés, mais au sein de ce mystère, de cette instabilité du corps, de sa relation à l'autre, à la société comme à un cosmos mobile et inquiétant. Le nom de ce corps est ici : peinture, car à travers elle s'éprouve l'altérité première, l'immédiateté de la présence de la peau, enveloppe de chaque chose et de sa profonde complexité, productrice d'une beauté insaisissable et, toujours, transformée par notre attente, ainsi qu'il en est pour Caspar David Friedrich, Andrew Wyeth ou, plus près de nous, Peter Doig, créateurs avec lesquels l'œuvre d'Éric Corne noue d'étonnants dialogues.

Ce choix du peintre d'assumer, pleinement, la responsabilité du sens, celui de la biographie singulière comme celle du destin commun, de l'assumer dans la densité de la substance – celle de l'épaisseur d'un territoire, la précision d'un site, la permanence d'une nature, d'un corps, d'une histoire, des archétypes – ce choix nous plonge, le plus souvent, en une scène nocturne, sombre même à la lumière du jour, qui à la fois nous tient aux aguets et nous livre à un cauchemar immaîtrisable dont nous nous reconnaissons acteurs.

Leur lieu, dont le sol est fait de l'absence du sol, est souvent isolé, fragile, comme peut l'être un village dans la campagne américaine, dans le très grand Est de l'Europe : perdu mais, étrangement, réceptacle de la pluralité des mondes où, par exemple, l'histoire de l'art est partout, comme si nous participions à l'inquiétante muséification de nos vies... Abstraction, figuration, chefs-d'œuvre ou simples évocations de styles, la culture occupe les espaces intérieurs, prend place dans le paysage. Tableaux dans le tableau, de quoi s'agit-il ? D'une réalité composite où, au fond, l'art, même s'il porte nos vies, est impuissant car autour, le pouvoir, la soldatesque, l'agression, la mutilation, la folie, la dérision, la solitude, d'étranges constructions concentrationnaires animent l'espace. Ils sont, chacun à leur manière, les figurants errants ou spectraux de ces soirs d'orage, de ces jours pareils aux nuits. Alors revient la question du désespoir et de l'espoir d'un art qui, après les génocides, après la destruction incessante, pourrait continuer à ce faire malgré tout, sans être inutile et irresponsable. Ce désespoir et cet espoir sont ceux, bien sûr, d'un peintre qui continue à peindre après Auschwitz, après ce qui, chaque jour, devrait l'en décourager, lui qui cependant, chaque jour, n'arrive pas à oublier Peut-être une espérance comme l'indique le titre de l'un de ses tableaux, grâce à l'altérité qui fonde le geste artistique.

Entraînés dans sa vision, nous voyons l'état du monde. Ses déchirements et ses leurres versent en nous le vin de Hölderlin, vers quelle ivresse nous entraîne-t-il ?

Le tragique, la beauté et l'énergumène, la mort, le cirque et la mélancolie se mêlent, se répondent d'un point à un autre. C'est bien nous parmi ces corps ou ces fantômes sur cette terre parcourue d'eau et de reflets. Nous qui nous souvenons que, malgré l'animal pendu à l'arbre du *Tenant Farmer* de Wyeth, le ventre violet des bêtes égorgées de Georg Trakl, les crimes de la bureaucratie de James Ellroy ou de Victor Serge, le cri aigu du *Wozzeck* d'Alban Berg, malgré les grimaces de ce qui n'est que le songe d'un monde de bruits et de fureurs, l'art d'Éric Corne va, solitaire, têtu, vers une lumière sourde, lunaire ou voilée, mais plus puissante et continue que l'éclat irradiant de la cruauté. Il va vers les gestes d'un désir et d'un amour humain qui, grâce à leurs pauvretés, leurs maladresses, acquièrent une force et une tendresse qui sont, je crois, les garants de l'intégrité de ce foyer inépuisable, de l'énergie qu'est la création vécue au-delà de ces avatars qui nous entourent. C'est le sujet de la peinture d'Éric Corne, à travers les drames du siècle, mais avec pour guide un art qui croit encore à sa capacité de penser le monde et, qui sait, peut-être de le changer.

Comme le dit James Ellroy : « [...] *c'est une histoire qui est là en permanence, elle ne finit pas de se dérouler. Elle m'apprend sans cesse des choses nouvelles.* » <sup>2</sup>.

<sup>1</sup> *Modernité, modernité*, éd. Verdier, 1988, p.199.

<sup>2</sup> *Underworld USA*, éd. Rivages, 2009, p. 841.

*Parce qu'en nous l'amour est  
profane, car c'est  
mortellement  
qu'il s'efforce vers le ciel qui  
est en vous !*  
HERMAN MELVILLE  
*Pierre ou les Ambiguïtés*

C'est le même trouble que nous révèlent les dessins aux couleurs ténues de Pierre Klossowski et les peintures de Piero della Francesca, celui de la non-adhérence, de l'im-posture naturelle des figures humaines face au sujet mis en oeuvre. Cette humanité rendue à l'image est évocation et révocation des « mimiques » de la passion dont aucun plaisir (aucune souffrance) ne peut délier de l'étonnement initial.

Flagellés, attachés, pris, sur-pris, abandonnés, ces corps lascifs ou décisifs participent à un colloque mystique, celui de l'impassible démesure de Dieu (des dieux) dans l'impossible mesure humaine. Ces figures sont celles du silence non partagé ; elles taisent le « oui » du moment fatal et le gardent enclos dans la main humide ou scellé par les lèvres sèches.

Un oui qui ne peut se dire à nous spectateurs, irrésolus que nous sommes entre voir ou regarder, entre exclusion et éblouissement, car devant ces dessins nous sommes face à l'âme - une âme perçue comme un corps suspendu à deux barres parallèles.

Comme des dialogues d'âmes, les dessins de Pierre Klossowski doivent-ils être compris un livre à la main, les siens ou ceux avec qui il s'entretient par ses lectures et ses traductions ; Notre regard ne risque-t-il pas alors d'être en confusion de ce qui est à lire et à voir ? En effet, ils nous paraissent une in-conséquence de leur source littéraire, un refus de toute littéralité. Mais cette question n'illustre-t-elle pas notre ambiguïté face à l'image et notre désir de toujours trouver une médiation ? Expression d'un antique soupçon : celui d'être mis à nu par l'image - une mise à nu comme une mise à mort.

Ces dessins nous donnent la possibilité de déraisonner le texte, de voir par cécité et de perdre ce que nous n'avons pas. Une lutte en fait contre l'amnésie qui fonde notre humaine présence, face au mystère de notre origine d'où nous parviennent en écho assourdi le désir et la foi.

Image et verbe (peinture et écrit en formule laïque) s'inter-disent et c'est dans ce entre, ce grand écart, que nous devons regarder jusqu'à en exalter une possible jouissance.

Lire ce qui est à voir, voir ce qui est à lire, la réflexion et la spéculation de l'une à l'autre de ces propositions nous montrent la trace d'une unité perdue, où écriture et image ne faisaient qu'un - un même hiéroglyphe : signe et sens. La fascination de Bataille pour les grottes de Lascaux ne se comprend-elle pas ainsi, dans l'obscurité des cavernes, des hommes ont pensé et fait des signes comme des moyens termes.

L'indi-visibilité qu'interroge l'oeuvre de Pierre Klossowski est celle des deux natures : sexe et Dieu (intelligible et sensible en d'autres termes) et leur possible consubstantialité. Enigme qui trouve sa résolution dans l'amour du divin et l'amour profane ; sainte Thérèse d'Avila, Sade, une même mécanique : celle de l'amour, l'amor che move il sole e l'altre stelle et toujours la même mort, celle de ne pas mourir. N'est-elle pas là l'intuition et la tentation de l'artiste, ce qui le met à l'oeuvre, l'agite ? Trouver la juste coïncidence du sexe et de Dieu (des dieux) même s'il ne peut qu'étreindre des ombres là où le soleil se tait, car le modèle - toujours - se dérobe. C'est cela l'histoire de la peinture, son drame, ce que nous montre l'image peinte dans sa fulgurance : cette « promesse » jamais tenue : trop ou pas assez de divin, trop ou pas assez de sexe, trop fade, trop riche, trop plein, trop vide...

La toile blanche comme la page blanche sont les ultimes assauts, pour en finir encore (et toujours) de rendre au visible ce point d'apparente hétérogénéité.

Point d'équilibre, point d'harmonie, Christ toujours plus sanglant, plus mort, plus vif, nu toujours



plus nu, une courbe de sein, de cuisse, une ligne de fuite vers le sexe... Toujours nous sommes des Gulliver en terre étrangère tentant de régler notre optique pour mieux voir, comprendre ce qui se montre vraiment? Nous sommes des célibataires, même, de l'image.

Et pourtant Courbet L'Origine du Monde, comme une icône est une conjugaison du visible et de l'invisible et se laisse traverser. Gulliver, notre juste reflet dans nombre de compositions de Pierre Klossowski, nous mène à Roberte et à son origine.

Les dessins de Pierre Klossowski sont déjà « imaginés » par ses écrits et ses lectures. Ils sont même déjà décrits comme tableaux (ceux du peintre Tonnerre dans son roman La Révocation de l'Edit de Nantes ). Mais leur transposition au visible est au risque des tracés de main d'homme : risque de la couleur, risque des formes et des valeurs tactiles qui, en fait, délient et délient l'image de sa conception mentale. Plusieurs versions (cadrages) d'un même thème (d'une même obsession) sont parfois nécessaires, afin que les dessins trouvent leur similitude dissemblable. Ils se nourrissent de l'histoire de la peinture à travers des prises et reprises à d'autres peintres, d'autres images : une nécessaire cordée pour éviter l'effondrement devant la muraille de peinture. En art, il n'est nul souci d'antériorité, Justine précédera toujours Sade.

L'art de Pierre Klossowski dans ses dessins est celui de la dissimulation, afin d'attirer (appâter) le spectateur vers une image qui semble se donner à voir en toute transparence. Mais le piège de ses images est qu'elles ne donnent rien à voir. Nous sommes devant elles, épuisés comme devant une strip-teaseuse qui ne révèle que son absence : voir et ne rien a-voir - Noli me tangere. La visée impossible du tableau est de nous convertir de voyeur (car l'on ne peut se convaincre que les « choses » nous regardent) en regardeur (en être regardé). C'est peut-être cela la loi de l'hospitalité que nous soumet l'image, et sa conséquence est notre métamorphose de chasseur en objet de chasse - Actéon.

Le démon était à la fois dans la chose qu'il faisait voir et dans celui à qui il faisait voir la chose, si l'on transpose le regard au démon dans cette proposition de Tertullien chère à Pierre Klossowski, elle nous semble garder une certaine coïncidence : le regard était à la fois dans la chose qu'il faisait voir et dans celui à qui il faisait voir la chose. Le regard comme le démon (ou l'ange) est notre médiateur.

Les dessins de Pierre Klossowski sont conçus comme sur une estrade de théâtre, nous sommes face à eux comme devant une représentation. Mais l'équivoque provient des figures aux gestes suspendus qui semblent s'émanciper de leur jeu et en contre-dire le sens narratif. Elles nous apparaissent ainsi stupéfiées par l'effraction d'un élément étranger : notre regard. La tension formelle des figures unie à la suspension du sens de ces dessins à plusieurs voies obscures du possible me semble résumer la force et la singularité de l'œuvre de Pierre Klossowski. Nous sommes devant et dans le tableau, là où la parole se tait.

L'ambiguïté initiale de la peinture, c'est le rapport singulier qu'entretient le peintre face à l'invisibilité du modèle : une irritation fructueuse qui le conduit à souligner cette invisibilité par un réseau de signes, des étant donnés. Roberte puisée à la source de l'intime de Pierre Klossowski, mais dans sa distance, comme une origine sans original est un pli de ce modèle.

Roberte interceptée, livrée, fustigée, initiatrice, empoisonneuse... Roberte des 4 Jeudis, bien que mille fois violée, elle garde sa virginité ; elle est l'éternelle dérobée aux apparences trompeuses des images qui sont, en reprenant la juste écriture de Maurice Blanchot, *non closes sur elles-mêmes, mais en perpétuel tour, détour, désœuvrées d'elles-mêmes, de leur source* .

*Personne  
ne témoigne pour le  
témoin  
PAUL CELAN  
Renverse du Souffle*

*Un vent léger vient de la mer  
C'est la guerre ; et si les jeunes filles rient  
c'est parce qu'elles sont saintes <sup>1</sup>*

Il y a trente ans Pasolini fut retrouvé assassiné, le corps détruit, aux abords de la plage d'Ostia, près de Rome, en cet endroit où comme le dit la légende Saint-Pierre aborda la côte italienne, où Virgile fit accoster Enée, où enfin, Dante plaça les âmes du Purgatoire. Ce meurtre est un portrait macabre de la vie et des obsessions pasolinienne, là où la terre des Saints et des héros rejoint celle des « ragazzi de vita »; où la violence, la mutilation du corps du poète, spectre tuméfié, rejoint sa Passion. Cet anniversaire est contemporain de cet étrange moment où les banlieues françaises se sont mises à flamber. Je me permets de rapprocher et de me retourner vers ces deux événements de la fin 2005, afin de décrire la raison et l'intuition pasolinienne. Dans le singulier désert, politique et culturel que nous éprouvons quotidiennement, elles demeurent des oracles pour notre époque et son délitement « post-kitsh-moderne ».

Pasolini, dans un recueil de ses derniers poèmes, *Trasumanar e Organizzar*, reprend le terme de Dante transhumaniser, du premier chant du Paradis, là où la résistance des mots, le balbutiement de la langue ne se contraint pas à la déshumanisation. Toute son œuvre, en masques complexes, des films aux romans, des écrits politiques à la peinture, est un éternel dialogue, un douloureux appel perçu dans le regard qui brûle de passion, de désir et d'inquiétude devant l'effondrement qui guette, *avec une vraie dignité, avec une fureur vierge de haine*, comme il l'écrit dans son poème *Meeting*.

*Mendier un peu de lumière pour ce  
monde ressuscité en un obscur matin ? <sup>2</sup>*

Son œuvre se délivre en passage d'histoire et de désir, il fouille le passé avec sa force transgressive, et s'oppose ainsi au tenant du modernisme consumériste et hédoniste, aux cyniques de la tabula rasa des années soixante, soixante-dix. Ce catholique, sans foi ni église, invente du récit telle une épopée de vie en fragile luciole qui ne se maîtrise pas. Sa pensée est contraire à celle de l'individualisme a-culturel bourgeois de gauche, qui allait triompher dans les années quatre-vingt en Europe où les promesses de futur se sont définitivement tuées dans les arrangements politiquement corrects. Au contraire l'œuvre de Pasolini, chant partisan face à la massification et à l'aliénation de la société de consommation, qu'il définit comme fasciste, nous traduit la vie comme une expérience incommunicable, parfois faite d'appréhension du monde, de chemins qui ne mènent nulle part et de gestes de pensées qui ne peuvent ni peser ni s'apaiser. « Nous sommes tous innocents de tout ce bruit, autour de rien, pour rien, de cette longue offense au silence où chacun baigne <sup>3</sup>. » (Beckett).

Après avoir quitté son Frioul natal pour Rome, Pasolini trouva un emploi, mal payé, de professeur aux abords de Rome ; par cette période solitaire de sa vie, il perçoit le secret de ses élèves et leur séduisante violence. Inquiétante étrangeté de ces jeunes gens des quartiers périphériques, de nos périphéries politiques, ceux d'Accatone, mais aussi ceux de nos banlieues. En eux, dans et sur leur corps, se lisent les stigmates de la sauvagerie, résistants à toutes domestications sociales.

La richesse de la pensée italienne de la seconde moitié du vingtième siècle, qu'incarne au plus haut point Pasolini, c'est qu'elle est, bien que marxiste, une persistante transcription du fait religieux et de son brûlant marquage de l'histoire humaine. L'inquiétude du sacré ou de

la sacralité s'oppose là au mysticisme confortable de la fin du vingtième siècle. Pasolini nous livre ses dialogues avec les Evangiles et l'ensemble des questions irrésolues de notre présence sur terre, de notre transcendance entre ascendance et descendance... Saint-Mathieu ou Saint-François rencontrent la lutte des classes; Rome, les prostitués; les petits moineaux, les gros oiseaux ; Toto, Maria Callas; la lumière, l'aveuglement; la jouissance rédemptrice, la souffrance.... Implacable déploiement de son œuvre qui n'a de cesse de combattre l'ex-nihilo et de révéler la présence des « *anges nécessaires* »<sup>4</sup>. Anges de nulle part, surpris dans le vol effréné entre ciel et terre où ils nous saisissent et retiennent notre chute ; anges et parfois démons, gardiens du seuil de la connaissance que nous ne pouvons nous résoudre ni à franchir ni à abandonner. Là où la Divine Comédie s'insurge dans l'humaine tragédie. Effraction et persuasion de sens, dans ce parcours tendu du sensible et de ses abymes où aucun chemin n'est définitivement tracé. Pasolini se découvre être la mémoire de Dante comme Virgile l'était pour ce dernier.

La singularité de nombre d'intellectuels italiens des années d'après-guerre vient aussi qu'authentiquement de gauche, ils n'ont fait aucun compromis avec les totalitarismes stalinien, maoïste, titiste, albanais, cubain... Le Parti communiste italien se lit dans l'héritage de Gramsci ; il est, ainsi que le définit Pasolini en 1974, *un pays propre à l'intérieur d'un pays sale, un pays honnête à l'intérieur d'un pays malhonnête, un pays intelligent à l'intérieur d'un pays idiot, un pays cultivé à l'intérieur d'un pays ignorant, un pays humaniste à l'intérieur d'un pays consommateur*. Un état dans l'état qui rassemble les énergies de tous les acteurs de la société, mais dont l'accession au pouvoir a été entravée par les attentats (Bologne, Milan...), enlèvement d'Aldo Moro, CIA, loge P2 (complot cléricofasciste) et enfin le rrette private, les chaînes de télévision berlusconiennes. Ces dernières ont achevé de détruire en 20 ans un élan démocratique singulier et généreux, un laboratoire de gauche et son projet de société. Il n'y a pas de morale à l'histoire.

En France, ces écarts fructueux ne nous ont pas été permis, l'ordre didactique et dogmatique a souvent figé la créativité des pensées de gauche ; le plan d'immanence n'a pu se lier à celui de la transcendance. Crimes et mensonges sociaux et politiques ont été absorbés et le cynisme de la communication politicienne s'est enfin substitué aux débats d'idées. Ici comme ailleurs, dans un monde sans projet collectif et sans promesse, nous voyons avec effarement et impuissance, la corruption, le pillage et l'épuisement apocalyptique de notre espace public et de notre environnement. Les continuels renvois d'ascenseurs ont détruit l'ascenseur social, il ne descend plus au rez-de-chaussée, ni bien sûr au sous-sol prolétarien (je souligne ce mot). Les banlieues sont devenues des zones, des friches post-sociales, sans espace politique et de négociation. Des femmes et des hommes y sont confinés, en quête d'histoire, la leur mais aussi celle de leurs parents : clef pour prétendre à un avenir, ici et maintenant, enfin, vraiment. Ils vivent la banlieue dans la persistante humiliation de leur passé en désaccord avec leur futur. Leur espoir, de n'avoir pas d'espoir.<sup>5</sup>

Pendant quelques semaines d'octobre et novembre 2005, les banlieues ont brûlé, pas toutes, seulement celles situées au nord et à l'est des grandes villes, le couvre feu martial s'est alors imposé puis sont venues pour résoudre cette crise les éternelles vacuités de l'ordre hiérarchique français : la formation d'élite et d'apprentis de 14 ans. Cette crise n'a pas permis de penser *le chaos-monde* (Edouard Glissant) avec l'intrication-répulsion des cultures et de leurs différentes temporalités. Tout projet politique, mais aussi toute aventure individuelle ne se font pourtant que dans et à travers la crise. Crise-crétion qui permet de devenir autre et de travailler la dialectique de l'espace intime et de l'espace public. A aucun moment la question de leur désir de vivre ne s'est posée face à cette auto-destruction que se sont imposés ainsi qu'à leurs proches, les jeunes des cités. L'autodestruction est toujours narcissique, Narcisse éprouve la douleur et se tue, sourd et aveugle à lui-même, il ne se reconnaît pas. Comme eux dans ces banlieues, car sous la confortable couverture médiatique de racaille, d'intégrisme, de communautarisme ou

de passivité, rien ne leur est transmis. Le monde se transforme, la globalisation maquille chacun de nos gestes, mais le conservatisme frileux et catégorique des élites est là comme dernier et pitoyable rempart soliloquant : pourvu que rien ne bouge. Ces violences portent en elles l'indice de la précarité. Equilibres tendus en passerelles inconfortables, l'espace construit des banlieues s'est révélé avec sa ruine imminente et son terrain vague du sensible. Protubérance sauvage, ces cités résistent à la salubrité industrielle et consumériste et déclinent l'espace contemporain. Elles lui retirent de sa puissance d'enveloppe absorbante et confortable où les objets se perdent dans l'utilitaire et dans le consommable, sans jamais être des signes effectifs, des projets. De Pasolini aux banlieues, de 1975 à 2005, se sont rencontrés les mêmes inquiétudes et incendies de désir, le sang bat sans possible consolation.

*Contre tout cela, vous ne devez rien faire d'autre (je crois) que de continuer à être vous-mêmes : cela signifie être continuellement irreconnaissables. Oublier immédiatement les grands succès, et continuer imperturbables, obstinés, éternellement contraires, à prétendre, à vouloir, à vous identifier avec ce qui est autre ; à scandaliser ; à blasphémer.*<sup>6</sup>

<sup>1</sup> Pasolini, *Athéne*, Poésie, Gallimard, 1990, p.320.

<sup>2</sup> Pasolini, *Meeting* 1954 in *Les cendres de Gramsci 1957*, Gallimard, 1990, p.141.

<sup>3</sup> Samuel Beckett, *l'Innommable*, cité par Jean Pierre Ferrini dans *Dante et Beckett*, Paris, Hermann, 2003, p.141.

<sup>4</sup> Titre d'un ouvrage de Massimo Cacciari, aujourd'hui maire de Venise, Christian Bourgois, 1988.

<sup>5</sup> Pasolini, Poésie, *Pasolini, Sexe, consolation de la misère*, Gallimard, 1990, p.503.

<sup>6</sup> Pier Paolo Pasolini, *Lettres luthériennes*, Seuil, 2000, Points, p.233.

La peinture d'Axel Pahlavi convertit l'image en parole et permet à ses représentations de se détacher du sujet dans une im-posture naturelle. L'humanité rendue à l'image est évocation et révocation des « mimiques » de la Passion ou, mieux, des passions. Son art, comme celui de Pasolini, est le résultat d'un amour halluciné, enfantin et pragmatique et si, avec sa foi, il éprouve les signes du religieux, c'est par leur fusion avec le sentiment amoureux. Les portraits de sa compagne sont les ébauches d'une pensée où se dessinent les mystères. Ils transcendent notre présence dans une *intranquillité* du sacré.

Dans les rouges sang et les rouges cadmium de ses peintures, aucune exégèse ne peut délier de l'étonnement initial : art de l'*analogia*, la peinture harmonise l'intervalle, la distance de ce qui est dévié, du verbe à l'image.

Son œuvre se nourrit du *chaosmos*, de ses multiples formes, elle *gueule* (comme le revendiquait Courbet) du paysage, des villes et des corps. Peinture désirante, elle évoque parfois celle des primitifs italiens où, par-delà l'image édifiante, la visée était de rendre au visible la lumière des corps célestes. Axel Pahlavi construit un espace géométrique où se développe le récit, mais la lumière que cherche l'artiste prévaut sur cet espace, c'est sa réalité objective, sa déraison de peintre, sa quête parfois liée à la providence, à la chance, à l'émerveillement : son moyen de décrire les formes sensibles. Ne rien voir et tout imaginer dans le mouvement du temps saisi par l'image fixe du cadre. Axel Pahlavi revisite aussi la peinture maniériste de Pontormo et comme lui, il fixe le temps dans la suspension des mouvements des corps et les plis des drapés.

*Avec une vraie dignité, avec une fureur vierge de haine,  
mendier un peu de lumière pour ce  
monde ressuscité en un obscur matin ? (Pasolini) <sup>1</sup>*

En 1435, Leon Battista Alberti expose la théorie de la perspective dans son *De Pictura*. À propos du mouvement, il écrit dans le Livre II de son traité qu'il y a correspondance entre les mouvements de l'âme et les mouvements des corps formant l'*historia* : le spectateur est touché quand les figures peintes manifestent une âme dans le mouvement du corps.

La peinture d'Axel Pahlavi se découvre avec toutes les possibilités stylistiques de la copie, de la traduction imaginaire d'œuvres classiques. À travers elles, il crée les représentations poétiques éprouvées dans sa vie intime et son émotion d'être. S'approcher du sacré est le *réenchantement* du monde, loin de la domination du *logos*, pour atteindre le monde magique de l'émotion, le sentiment d'une présence au risque d'une souffrance, d'une extase.

*Par une nuit profonde,  
Etant pleine d'angoisse et enflammée d'amour,...  
Je restai là et m'oubliai,  
Le visage penché sur le Bien-Aimé.  
Tout cessa pour moi, et je m'abandonnai à lui. (Saint Jean de la Croix)*

Chaque peintre, précédé de la main de tous les peintres depuis sa première empreinte sur une paroi rocheuse, est solitaire dans sa quête et rejoue *une chose complète, une perfection qui nous rend l'espace tangible... dans le moment de l'infini. La peinture est un monde en soi.* (Van Gogh) <sup>2</sup> Axel Pahlavi revisite, s'infiltré dans les peintures de Vélasquez, Hans Holbein le Jeune, Goya, Bacon. Il ne les copie pas, il les cite, tel Primo Levi récitant les voyages d'Ulysse dans le pays où, *hier ist kein warum*. Oui, ainsi debout face au naufrage, il persiste dans sa respiration.

Une autre influence vient sans doute de l'œuvre de Salvador Dalí (*Jeune Fille à la fenêtre*, 1925, par exemple, mais aussi l'ensemble de ses peintures des années 1920- 1930). Il explore toutes les réalités en apparence objectives et précises en révélant leur caractère explosif.

*Toute mon ambition sur le plan pictural consiste à matérialiser avec la plus impérialiste rage de précision les images de l'irrationalité concrète. Que le monde imaginaire et de l'irrationalité concrète soit de la même évidence objective, de la même consistance, de la même dureté, de la même épaisseur persuasive, cognoscitive et communicable, que celle du monde extérieur de la réalité phénoménique.*<sup>3</sup>

Les modèles tragiques de ses peintures, Axel Pahlavi a un temps imaginé les saisir dans les films *Mad Movies*, ces humanités obligatoires avec leurs massacres pas toujours à la tronçonneuse qui sont une révocation des « mimiques » de la catastrophe. Les images de ces corps dans leur nudité travestie ne s'exposent pas et nous inter-disent toute responsabilité. Elles s'épuisent dans leur déconnexion de la réalité. Elles ne font pas signe. Le sur-joué intempestif de la mort, de la peur, de l'angoisse de ces films sont des pastiches à l'hémoglobine ketchup. Flagellés, attachés, pris, sur-pris, détruits, abandonnés, des corps lascifs ou décisifs participent en fait à l'effacement de la trace et de l'impassible démesure de Dieu, disons des dieux. Axel Pahlavi réanime ces images autistes, réincarne les corps. De ses couleurs et de son trait précis, il fouille afin de parvenir à un face-à-face avec l'âme – perçue comme un corps fait de sang, de nerfs et de muscles, en apesanteur, suspendue au-dessus du vide. Comme les photographies de Diane Arbus où, en repoussant les limites des normes du corps, dans l'apparente monstruosité de ses modèles ou avec sa série sur les mongoliens, ce qu'elle fixe avec une totale empathie c'est l'humanité, sa lumière intérieure. Axel Pahlavi peint la prière avec une jeune fille sur un fauteuil roulant (*Prière*, 2009), l'amour dans la difformité (*Je t'aime à l'infini*, 2005). Ses gros plans mettent en évidence l'invisibilité de la pensée et de la condition humaine dans la jouissance et le martyr. Sa peinture est une allégorie, elle évoque la rencontre, le désir de l'autre où s'invente un nouvel espoir : celui de l'amour, *l'amor che move il sole e l'altre stelle* (Dante), avec toujours une même mort, celle de ne pas mourir.

Les peintres Luke Caulfield, David Hancock, Tim Gardner, Jan Nelson, Damien Cadio, Céline Berger, Gottfried Helnwein, Sean Cheetham, Jonas Burgert, Adrian Ghenie ou Richard Wathen, Henri Barande, par des mesures et des styles différents, nous montrent avec leurs œuvres que l'ici et maintenant n'est plus justement perceptible, qu'une solidarité au réel s'est dissoute. Ils peignent des *no man's land*, espaces virtuels où la vie (avec son apparence spectrale) se met en scène : représentations à la fois picturales et théâtrales. Souvent, la peinture contemporaine non assujettie à un sujet défini est avant tout question de mixages, de références parfois aléatoires à l'aune du multimédia et de ses images compressées et construites en infinies arborescences. C'est une nouvelle mythologie qui s'y découvre avec ses signes et symboles complexes où ces peintres, par collages, projections d'images, ratures et biffures, cherchent la permanence du visible et de son lien encore possible avec le réel entrevu dans la quotidienneté. Mais, et c'est la vraie nature de la peinture d'Axel Pahlavi, elle est amarrée sur l'immanence, et tel Pasolini jouant la Passion sur les austères rochers de Matera, il poursuit la représentation du Christ, la sainteté, la prière.

Les origines, les migrations avec ses passages de culture qu'a recueillies Axel Pahlavi sont aussi histoire de mixages, une Babel d'images entraperçues dans l'accélération de l'Histoire, celle de l'Iran où il est né.

Le travestissement est récurrent dans ses peintures, le nez rouge affublé aux figures, révèle les parts d'ombre faites d'illogismes, d'absurdité, de drôlerie, d'incohérences, d'angoisses diffuses, de vulnérabilités. Le clown, cet heureux mesadapté, mal adopté qu'il peint, réclame que soit enfin reconnu le droit à l'erreur et, dans le grand paradoxe de l'être, il constitue une remarquable voie d'accès au dépassement.

Axel Pahlavi introduit un humour nécessaire, une mise à distance des sujets de sa peinture. Le rire clownesque est régénérateur et salutaire renversement des valeurs établies. Mais ce nez rouge, celui de la si belle et sensuelle peinture, *L'Amour plus fort que la mort*, sur le visage peint de son modèle (sa compagne, la peintre Florence Obrecht), est aussi un signe de pudeur, de protection et d'amour. Le clown mais aussi le centaure – autre sujet récurrent de ses peintures – se situent au centre de l'éternelle dualité de la vie et de la mort, au sein des pulsions ambiguës et fondamentales d'Éros et de Thanatos. Entre violente et tendre fécondation, Axel Pahlavi peint des héros tragiques, rebelles à toute convention.

Ses représentations du Christ – *Ecce Homo* (2010), *Crucifixion* (2010), *Christ au tombeau* (2011), *Résurrection* (2006) –, sont des prières incandescentes, des expériences intérieures. La Passion, la Mort sur la croix, la Résurrection négocient le passage de l'image idéale de l'homme en Dieu. *La vie parfaite est le ciel* (Novalis), une vie qui, conduite par la puissance de l'amour, permet d'accéder au divin et son *inconnaissance*. Expérience littéraire de Dante, de Novalis, elle est picturale pour Axel Pahlavi.

Les nez rouges de clown, les tatouages exacerbés de nombre de ses figures, les auréoles des saints et des apôtres constituent des signes de présences superficielles. Mais le piège de ces images est qu'elles ne donnent rien à voir directement. Nous sommes devant elles épuisés comme devant une strip-teaseuse qui, dévoilant tout, révèle pourtant l'absence nécessaire, *Noli me tangere*. La visée impossible du tableau est de nous convertir de voyeur – quand on ne peut se convaincre que les « choses » nous regardent – en regardeur – quand on se sait regardé.

*Me faudra-t-il, dans la vallée de Tosaphat, rendre compte de la faiblesse de ma conscience face aux attrait, qui ne font qu'un, de la technique et du mythe?*<sup>4</sup>

<sup>1</sup> « Meeting 1954 » in *Les Cendres de Gramsci* 1957, Gallimard, 1990, p. 141.

<sup>2</sup> *Correspondance de Van Gogh*, Editions Gallimard, 1960, p. 146 à 472.

<sup>3</sup> Salvador Dalí, *La Conquête de l'irrationnel*, Editions Surréalistes, 1935, p. 17.

<sup>4</sup> Pier Paolo Pasolini, *Empirismo eretico*, Milan, Garzanti, 1977, p. 236.