

Pellerin (Denis)
 Archéologie (peinture et disparition)
 Icônes païennes

Publié :

« Vénus dans les ruines. Une archéologie de notre disparition dans la peinture de Denis Pellerin », p. 77- 84 [trad. «Venus in the Ruins », 57-63], in Dario De Facendis, Genevieve Letarte, Michaël La Chance, *Pellerin*, Behaviour, Richard Szalwinski, 1996, 103 p.

Vénus dans les ruines

Une archéologie de notre disparition
 dans la peinture de Denis Pellerin

Notre primitivité c'est la ruelle

Il y a une façon de déambuler dans nos villes comme dans un site archéologique où les époques se superposent et se confondent, où la préhistoire est la coulisse du présent. Le paysage urbain se creuse et offre un relief de bas-fond. La ruelle permet un parcours dans la ville, elle permet une déambulation à pieds à l'écart des avenues où le piéton est captif du spectacle de la marchandise, où il est enfermé dans la visibilité forcée d'un monde d'objets. Ce que Claes Oldenburg s'est employé à démontrer dans la série *The Street I* et *II* de 1960. Dans la ruelle l'objet a perdu son aura séductrice, son enveloppe publicitaire, il n'est plus que dépouille : la ruelle permet une vision plus dépouillée de notre monde d'objets. D'où un surcroît d'intérêt pour ce qui est le fruit du hasard : c'est dans la ruelle que l'on trouve les chef-d'œuvres du hasard.

Les tableaux de Denis Pellerin expriment une telle expérience du « terrain ». Il ne s'agit pas ici d'un point de vue qui aurait transcendé la matière et les images de la culture de masse. Ces tableaux s'apparentent plutôt à des fouilles où l'on dispose devant nous les formes archaïques jusqu'ici enfouies dans les catacombes nord-américaines. Il s'agit de formes dans lesquelles on peut encore reconnaître des corps, dans lesquelles aussi disparaissent les corps. Lorsqu'on voit se découper ces Vénus archaïques, on se dit qu'une flamme aussi a forme humaine. [Voir *Icônes païennes*, # 6, « Vierge mauve », 1993]

Il s'agit d'immobiliser les objets afin de permettre leur reflux à travers le temps et de mobiliser nos modes de reconnaissance, à la recherche de la part d'indéterminé de ce monde, de son mystère primitif. A la recherche aussi des formes primordiales car elles seraient plus proches des forces, plus proches de ce lieu magique où les formes deviennent forces et où les forces deviennent des formes. Ce lieu, le peintre doit le chercher dans l'épaisseur des choses.

C'est ainsi que le moment primitif, le moment païen, pour l'artiste, c'est la marge, à l'écart des codes culturels. La ruelle devient le contexte qui fait percevoir les objets sur la base d'une autre esthétique. Kurt Schwitters aimait flâner dans les coulisses de la ville, recherchant la fréquentation des objets et des personnes abandonnées. La ruelle est un sillon qui creuse dans le présent la

circulation d'un regard : un regard qui exténue, qui fait apparaître la finitude du présent, car les façades aveugles de la ruelle sont les ruines instantanées de ce qui se donne à voir dans la rue.

Une archéologie de notre disparition

Les objets qui ornaient la vitrine du spectacle urbain sont tôt ou tard éjectés du circuit de la marchandise. La ruelle, le terrain vague, sont alors un vaste cimetière d'objets industriels. A l'objet conservé pour l'éternité dans le musée s'oppose l'objet repoussé dans les moraines du raz de marée consumériste. Il est vrai qu'aujourd'hui l'œuvre d'art tend à perdre son statut d'objet. Les rapports de l'artiste et son public, qui étaient d'abord déterminés par le monde de l'économie marchande, sont maintenant déterminés par le modèle médiatique. Les œuvres constituent des positions dans le réseau signifiant que l'on appelle l'art contemporain. A l'heure où l'œuvre devient un signal immatériel dans un jeu de stratégies culturelles, — il semblerait qu'elle a la nostalgie de son origine marchande et réapparaît par moments comme marchandise défunte. Elle retrouve son pouvoir de séduction comme offre qui prend toutes les formes pour solliciter la demande, dans une économie obsolète : c'est Vénus dans les ruines.

Tenir un *Journal de la ruelle*, est-ce créer dans la ruelle? Peut-on produire des formes, offrir des images, et se situer en marge de la société de consommation? Il s'agit d'abord de promener dans la ruelle et de se dire : voilà ce qu'est devenue la ville. Il s'agit de contester l'ordre économique, de renier la prospérité marchande, de contempler les ruines de la métropole et de dire : « — voilà ce qu'elle a été » pour justifier que l'on n'en n'est pas. L'atelier devient une ruelle, ou encore une grève où les artifices de notre monde viennent s'échouer.

Est-ce que l'on peut voir dans une œuvre d'art la tension qui lui permet d'occuper sa place au musée, en galerie ? L'œuvre est-elle le moins déterminée pas sa façon de se situer dans le champ restreint de la production artistique où la société met les artistes en compétition et les sélectionne. Est-ce qu'un art plus brut, plus concret, ... — permet de mieux poser la question de la survie de l'artiste et des conditions de cette survie? Créer c'est affronter cette sélection, qui s'exerce à tout moment, en tous lieux, dans le milieu de l'art. Parler du contenu des œuvres d'un artiste sans mettre en évidence les moyens qu'il utilise pour faire connaître ses œuvres, sans évoquer ses rapports avec le milieu, sans signaler ses initiatives relatives à l'expression des arts, etc., — c'est d'emblée réduire l'œuvre à son impact rétinien, c'est oublier avec quelle détermination elle revendique sa place dans la société, en prenant le relais de modes d'expressions hypercodés, en se rapportant à l'idée de l'art de notre époque et en se jouant de celle-ci.

Pour parler de l'œuvre de Denis Pellerin, me semble-t-il, il faut tenir compte de l'intérêt particulier qu'offre sa conception de ce qu'est la production artistique dans la société. En effet, pour le grand public, la compétition entre les artistes apparaît comme un phénomène naturel qui permet de départager le bon du mauvais, lorsque la sélection s'exerce par les préférences du regard.

Comme si toutes les œuvres comparaissaient devant un même regard, dans une distribution qui fait de la culture le tableau des talents, l'inventaire savant de toutes les œuvres. Lorsqu'il travaille dans son atelier, Denis Pellerin ne participe pas à cette exhibition du talent, pourtant il ne manque pas à sa façon d'ordonner les choses devant lui, de sélectionner ce qui sera peint, agrafé, gravé, déchiré, collé dans son tableau ... Mais il semble que cette sélection serait moins faussée, qu'elle retrouve l'exigence de la survie individuelle.

A l'écart des lieux où la ville se donne en spectacle, la ruelle n'est pas seulement le lieu d'un retrait, c'est la volonté de chacun de rentrer dans son obscurité pour coïncider avec soi-même. Dans la ruelle, chacun est responsable de soi, car il ne peut rien attendre de la justice : Jean Genet avait déclaré : « *jugé et condamné par des tribunaux réels, afin de survivre innocemment à mes yeux, il a bien fallu que je me crée ma totale raison d'exister, que je naisse, en quelque sorte, de par un décret de ma toute-puissance. Et c'était un acte de souveraineté qui doit se renouveler à chaque seconde¹.* » [voir « St Jean. Hommage à Jean Genet », 1971]

Dans une ville qui devient un labyrinthe de vitrines, l'art est avant tout vitrine dans la vitrine. En effet la compétition entre les artistes et la sélection des œuvres est gérée par les institutions qui offrent le spectacle de l'art. Le commentaire des œuvres et, en général, la critique d'art, omettent la dimension de la sélection : le critique n'a plus qu'à encenser ce qui est offert au public sur l'autel des galeries. Pourtant, derrière les vitrines les plus prestigieuses, derrière les murs les plus opaques tout se vend et s'échange. Dans les replis de la société comme dans l'espace de la pensée, nous sommes dépossédés de notre être, séparés de notre vie. Nous ne sommes plus que cela : les spectateurs de nous-mêmes. Contre la culture qui permet le rapport spéculaire à soi, le retour réflexif sur soi; la ruelle, avec ses reflets blafards et ses miroirs éclatés, devient chez Denis Pellerin le lieu propice pour l'élaboration d'une identité. Ses éclats spéculaires nous laissent apercevoir des profils vénusiens, des corps phalliques, des icônes païennes — l'existence de nouveau définie par le Désir.

Quelques derniers moments de vie

Rauschenberg concevait une fascination pour « les derniers moments de la vie de quelque chose » — fascination qui passe dans ses « combine paintings », assemblages d'objets trouvés et de parties peintes. En effet, dans la ruelle on peut pratiquer ce que Richard Smith appelait l'« archéologie instantanée² », où les objets du quotidien deviennent des vestiges historiques. Ainsi, dans certaines œuvres de Denis Pellerin la carcasse métallique d'un sommier transparait à travers des formes découpées dans le carton ou dans le feutre. Le sommier a déterminé la taille de l'œuvre? En combinant la conservation sauvage et les interventions picturales, Pellerin retrouve dans les rebuts des grandes villes des artefacts de notre tribu industrielle. La ruelle revêt une signification particulière à une époque où la ville entre dans une phase post-urbaine, où les rues deviennent des autoroutes infranchissables pour les piétons dès lors isolés dans leurs îlots résidentiels.

Est-ce que ce regard sur les marges de la société est un regard en lui-même marginal? Non. C'est notre société toute entière qui se voit déjà comme du passé : nous vivons le présent avec fébrilité, ce présent est trop éphémère, c'est

déjà un passé par rapport à un Présent qui ne saura tarder, par rapport à une Présence à venir. L'irréalité du spectacle de la marchandise nous renvoie à la Réalité du social qu'elle doit accomplir. C'est toute notre époque qui se penche avec nostalgie sur elle-même, qui entreprend de se ressaisir en se donnant le tableau archéologique d'elle-même.

Maintenant que nous sommes devenus autres à nous-mêmes, nous voulons nous réapproprier le présent sous le mode de la remémoration. Tous les jours il faut se souvenir d'aujourd'hui pour vivre le présent avec les yeux du présent. C'est un exercice difficile, une nécessité de saisir les formes dans l'instant, si nous ne voulons plus que les formes se donnent dans la lumière pulsante des vitrines illuminées, dans la micro-vitrine de l'écran téléviseur. Notre présent est en sursis, toujours menacé par l'avenir. C'est ainsi que dans notre tribu technologique en voie de disparition — l'artiste travaille les formes afin de se réapproprier lui-même, afin de se redonner le temps, afin de se donner la capacité de vivre chaque chose (comme) pour la première fois. En s'attachant aux « derniers moments de vie » des objets, on peut retrouver le présent comme début incessant de toute chose. L'art païen désinvestit les formes et les images de la culture et réinvestit les représentations les plus archaïques. La conscience découvre avec effroi qu'elle n'a plus de représentations pour objectiver ses moments, pour se rapporter à elle-même comme espace de significations. Alors elle chute dans l'indistinction radicale et retrouve les apparences comme perpétuel commencement.

La capacité d'émoi dont nous avons héritée

Notre civilisation, depuis le fond des âges, nous a laissé une capacité d'émoi : il y a l'émoi que provoque la reconnaissance du tout dans la partie, il y a l'émoi épiphanique de reconnaître dans les détails les plus infimes une manifestation d'une présence qui habite le monde : dans un bout de bois ramassé à flanc de montagne on voit les forces qui ont façonné la montagne, qui ont dessiné le tracé des fleuves et des feuilles.

L'expérience de l'art repose plus fondamentalement sur une capacité d'émoi dont les bases sont fort anciennes. Derrière l'effet lyrique des figures attesté par plusieurs siècles de figuration picturale, derrière les allégories de notre modernité, il y a l'icône païenne qui saurait réunir le tout et la partie, l'universel et le particulier, la forme et la force — dans un même émoi.

Tout cela ne veut pas dire qu'il y a un code naturel qui nous permettrait de déchiffrer les tableaux. Qui ferait, qu'en regardant un tableau, certaines choses ne manquent pas de paraître sensées :

- ce bleu-violet, au bas du tableau, est une spiritualité qui vient de la terre,
- cet orange au milieu est comme la pulsion à l'état pur, la traînée orangeâtre qui monte est l'expression d'un désir de vivre ...
- etc.

Notre capacité de nous émouvoir ne saurait être sollicitée par quelques clés picturales. Au contraire, l'icône païenne refuse toute correspondance, apparaît paradoxalement iconoclaste dans son refus de croire que le sacré peut être mis à disposition dans des figures, de croire que le fait de représenter les choses est toujours un gain de spiritualité. [Voir « La Sainte et la rue », 1993,

dans la série *Icônes païennes*]. C'est un défi à l'esthétique du neuf, du beau, du propre et de l'efficace qui croit mettre la vraie vie en boîte, à la disposition de la satisfaction consumériste. C'est aussi un défi à la religion de l'art qui voit dans les œuvres le dernier lieu d'une transcendance.

A quel titre pouvons-nous aujourd'hui désigner une œuvre contemporaine comme icône païenne ? Une œuvre est à la fois un objet observable et le contexte (discursif) dans lequel l'objet paraît. Le commentaire sur l'œuvre n'est au plus souvent qu'un va et vient entre différents aspects de l'œuvre et des valeurs déjà instituées dans notre société. Il nous faudrait plutôt amorcer une réflexion sur le fondement de notre capacité d'émoi et aussi interroger les tensions sélectives très fortes qui font qu'une image peut apparaître plutôt significative que pas, plutôt artistique que banale. Alors les *Icônes païennes* de Denis Pellerin paraîtront effectivement primitives de se donner en-deça des discours d'authentification, elles paraîtront effectivement païennes de refuser de se convertir à la religion de l'art.

Tout comme le cinéma éduque les masses à voir le cinéma et la publicité éduque les masses à voir de la publicité, ainsi l'art éduque à voir l'art. Peut-on affirmer que les œuvres reconnues ne sont que celles qui s'accordent aux moyens de diffusion et de promotion qui prévalent dans le milieu, — et non pas celles qui sauraient plus susciter l'émoi.

D'aucuns diront que l'émoi devant le monde a disparu, il ne subsiste que dans le sentiment exacerbé d'un désastre imminent. C'est le retrait anesthésique de l'individu sur lui-même, qui considère les choses d'un point de vue esthétique-consumériste, c'est-à-dire comme formes vides — vidées de la présence qu'il leur refuse.

Les états d'esprit marginaux

Nous pratiquons une éthique du moi où chacun se considère comme sujet absolu. A une réalité monolithique, immuable, figée sur elle-même, ... — chacun corréle l'immortalité de son moi. Chacun veut échapper à une société malade, mais n'est-ce pas plutôt le retrait en soi-même qui est la maladie? L'art apparaît comme la forme souveraine de ce retrait dans l'affirmation de l'individualisme créateur. Certains artistes pratiquent néanmoins une éthique païenne de la dépossession de soi. À ces artistes qui se cherchent une âme païenne plus authentique, on peut dire : « *Vous avez sans doute perdu votre âme quelque part, dans quelque mauvais endroit, pour que vous couriez ainsi à travers le passé comme des corps vides pour en ramasser une de rencontre dans les détritiques anciens?* »³ »

Les esprits sauvages, les âmes résiduelles, les êtres de l'émoi sont dans la recherche d'un autre mode d'intelligibilité du monde, dans la recherche d'un autre usage du langage. Contre une culture qui tient d'affirmer le Même contre l'Autre, que de toujours croire trouver en elle-même ce qui lui permet de perdurer, que de maintenir la stabilité d'une surface contre le sans-fond. Le retour du paganisme « peut seul sauver le monde ? »⁴ Certes le paganisme consomme intérieurement les formes, mais ce paganisme est avant tout joué, écrit et peint, ... — ce n'est pas un électro-choc frontal infligé à la culture.

Est-ce que le cri (et aussi l'excès, la cruauté, le sacrifice, la perte, la transgression) est une véritable déchirure de l'être qui remonte jusqu'à nous —

ou bien est-ce plutôt une déchirure dans le langage? La création artistique est par trop habitée par des mythes philosophiques et des conventions intellectuelles : pourquoi créer si nous croyons qu'il suffit de dire « Présence » pour évoquer la Présence? Qu'il suffit de dire « Raison » pour évoquer à tout coup, au-delà d'une simple compréhension de soi, un ordre du monde?

Contre l'ordre nomothétique, l'art est la recherche d'une nouvelle façon de dire la vie. Certes les états d'esprits marginaux nous rapprochent d'une expérience centrale de l'existence. Mais n'est-ce pas ouvrir la porte à tous les élans qui menacent la raison? Comme les anciens païens nous introduisons la perversité dans les corps et la folie dans les esprits, nous nous soumettons à l'épreuve du mal pour parvenir à la dénudation de l'Être. Les états marginaux (contemplation horrifiée du sacrifice, éclatement de l'esprit par les drogues) sont ainsi généralisés : lorsque c'est la société toute entière qui devient convulsion.

Est-ce ainsi que nous pouvons expier notre culture? Expiant notre culture, nous pourrions la régénérer? C'est rechercher la pureté dans l'excès, la vérité dans le cri et la limite dans le spasme. C'est, par les renvois continuels de la mort au sexe — faire naître Aphrodite sur le charnier. N'est-ce pas courir à l'irréremédiable? La fascination pour le sexe et pour la mort, l'indistinction entre les deux et l'ambivalence de l'humain, voilà ce qui donne sa profondeur et sa résonance au sacré

Malgré nous, nous reconduisons dans chaque image le phantasme d'une présence pleine, d'une identité à soi. En rejetant toujours du même côté l'origine du manque à être, du déni de la jouissance. Nous postulons qu'une seule et même négation nous met à distance du monde, des autres et de nous-mêmes. En fait nous pouvons retrouver l'expérience comme la manifestation d'une multiplicité de présences irréprésentables, — ou encore comme une intensification et une démultiplication de la représentation où il apparaît que la représentation c'est la chose même (lorsque le nom et l'effigie c'est l'âme, c'est la personne), ou bien qu'elle a son existence propre, — quand jamais elle ne dédouble et ne repète.

Les forces et les formes

Icônes païennes : c'est une création qui ne croit à rien et s'invente des dieux, qui met à jour dans les systèmes du sens et de la valeur les fétiches qui les commandent. Il semble d'abord que Denis Pellerin veut substituer aux fétiches dominants (le Père, le Phallus, la Présence ...) un autre fétiche : le corps féminin glorifié comme forme primordiale, une brûlante Vénus qui surgit soudainement sur les décombres de l'humanité, née de ses propres restes. L'artiste détruit les Représentations-fétiches qui assurent l'hégémonie de la Représentation classique, — à laquelle se substitue aujourd'hui l'hégémonie de la représentation électronique avec ses pixels, ses bytes, ses bauds et ses hertz. Il entreprend une déconstruction des figures régulatrices de notre culture en multipliant les formes de symbolisme⁵. Contestant le pouvoir du Code de poser une réalité, il montre que seul le recoupement de systèmes de représentation hétérogènes a le pouvoir de produire des objectivations, de cerner et de donner consistance à une réalité.

L'art de l'Occident s'est complu dans l'évocation de formes pures qui, suspendues dans le ciel des idéalités, sauraient éclairer le monde sans être habitées par la vie. L'art païen ne cherche pas à manifester une vie sublimée au-delà d'elle-même, il affirme une existence toujours excitée et démultipliée en elle-même. C'est ainsi que la ferveur religieuse de ceux qui façonnent des fétiches grossiers de bois et de boue rejoint l'ascétisme des peintres d'icônes qui dressent celles-ci en miroir des apparitions. [Voir dans la série *Icônes Païennes*, # 5, « L'Ascension », 1993, qui organise une mosaïque de profils vénusiens, de découpes primordiales].

Pour véritablement chercher et créer il faut transformer le corps, il faut remobiliser le mouvement. Alors l'œuvre d'art peut s'édifier à partir (ou contre) des conditions selon lesquelles les choses peuvent apparaître réelles et semblent posséder de surcroît un sens ou une valeur — au risque de heurter les sensibilités soumises à l'orthodoxie culturelle. Changer les corps au théâtre, dans la peinture, dans la danse, ... ce n'est pas seulement en modifier la représentation. L'histoire de la peinture révèle toutes les nudités dont nous avons revêtu Vénus : depuis les madones des Cyclades, œuvres de terre, jusqu'aux maigres plâtres de Giacometti : il ne s'agit pas de renouveler la vie en évacuant tout ce qui a été dit et pensé à son sujet, — il s'agit de *renouveler la vie face à ce que la pensée a fait de la vie*. Nous avons eu l'illusion que par une théâtralisation du corps la vie deviendra enfin plus forte que la mort, parce que la mort n'aurait été qu'une invention. Aujourd'hui nous voulons retrouver le monde comme agitation multitudinieuse des forces, comme envoûtement qui lie le corps à des poisons et des remèdes.

Les artistes d'aujourd'hui, dans leur affirmation du pulsionnel pur, du cri subversif, de la peinture sans discours, sont des primitifs inventés. L'œuvre sauvage serait irruption violente de la vérité du corps par l'imposition disruptive des forces, serait l'affirmation brutale de la lumière. On veut par tous les moyens échapper au jugement, au beau, au goût, aux acquis et aux prédéterminations de la culture. Mais la violence exercée contre la culture reste feinte, — une véritable violence serait démente, monstrueuse, excrémentielle ⁶.

L'illumination du vide par le regard

Peut-on véritablement mettre en scène l'affect ? On ne présente toujours qu'une représentation de l'affect. Peut-on véritablement mettre en jeu, dans nos vies comme dans nos musées, l'indéterminé, les forces primordiales du corps, l'insaisissable de la vie? Nous attendons de l'art rien de moins que la libération des pulsions dans une nuit sans fond. Et pourquoi pas? L'art n'a-t-il pas inventé la Nature, l'Origine, le Ciel, le Cri, la Tragédie?

L'artiste peut — contre toute attente — renouveler notre réflexion sur l'art comme mélancolie et sur les formes comme poison de nos pensées. Les dérèglements de la création artistiques, le caractère improbable des œuvres, sont les soubresauts convulsifs de qui se désintoxique des formes culturelles. La régénération de la culture passe par le renouvellement de l'expérience du néant, du non-sens, de l'impossible. La pensée ne peut se déployer si elle n'invente pas sa mobilité autour du vide, autour de l'impensable : c'est l'art qui peut — au-delà de la pensée — nous acheminer au-devant de l'impensable.

Les *Icônes païennes* ne s'autorisent pas d'une réalité des choses. Il s'agit par un trait dans le dessin, par la peinture de faire apercevoir un vide, sans prétendre néanmoins produire une représentation du vide. Alors la madone primordiale, cette Vénus des neiges n'est pas une apparition issue de la lumière, mais le dessin laissé par les ombres dissipées].

Retrouver le moment primordial où la forme paraît, et aussi éprouver les forces, — c'est se soumettre à une indistinction générale où il n'y a plus de représentations pour fixer et substantiver les événements de la conscience, où il n'y a plus que des mosaïques sensorielles. L'art produit une irruption de l'indistinct et de l'indéterminé, — une destruction des formes où celles-ci libèrent les forces. Dans un art païen, nous voulons – en deçà des constructions culturelles –, accéder à un rituel du monde où la nature et la pensée libérée de ses représentations ne font qu'un dans l'émoi. Alors le monde est révélé comme expérience du Tout, il est illumination du vide par les regards.

L'expérience païenne se donne dans un rituel de la vie et non dans une représentation qui fixe les apparences, qui fixe une théâtralisation du monde. La vie ne peut être affirmée que contre ce que la culture a exprimé (fait) de la vie. Il faut à l'artiste, à chaque fois, être ailleurs, être le pèlerin de ses images.

L'idolâtrie à rebours

Chez certains d'entre nous il y a une rébellion douloureuse de l'esprit, une contre-conscience dans le monde d'une présence disloquée. Dans un monde qui a perdu le religieux, **on attend de l'art qu'il restitue le religieux : c'est de l'idolâtrie à rebours**. Tandis que l'art officiel, avec ses papes et ses conciles, prétend au Sublime, — l'art païen affirme brutalement le fait même qu'il est et transforme tout ce qu'il touche. Sous le monothéisme de la Présence unique, apparaît et se substitue le polythéisme des déesses, la séduction des Vénus païennes⁷.

Le témoignage ultime de la Présence signifie la mort de Dieu, c'est le Saint-Suaire où l'agonisant laisse une brûlure, où la souffrance irradie le suaire. Le sentiment à l'état brut jaillit hors de soi, force explosive par laquelle chacun excède sa représentation. [Voir dans *Icônes païennes*, # 4, un « Autoportrait », 1993, dont le profil instable est dessiné avec violence par un contour de blanc]. C'est le cri poussé directement par le corps, l'irruption des forces naturelles qui viendraient de nouveau habiter les formes et les régénérer.

Dans notre monde déserté par le vertige, les formes se renouvellent sans passer par le gouffre. Mais dans la forme païenne et mimétique celui qui parle est contaminé par ce qu'il dit. L'art est contaminé par une vie qui se déroule à l'écart du temple de la valeur. Lorsque nous serons contaminés, nous ne saurons plus nous jouer un théâtre d'idées, nous serons convulsés par nos séismes intérieurs. La conscience païenne est une conscience criblée, les forces du monde passent en nous.

Notre conscience est envahie par la conscience des autres, nous entrons dans la fureur de ne pouvoir conserver notre résonance intime. Dès que nous tentons de faire du sens – nous donnons plus de réalité aux autres en nous. Et tout à la fois nous sommes sacrifiés au phantasme de notre unité moïque.

Comment un artiste peut-il concevoir que l'illusion est un mal et avoir besoin de la souffrance pour s'authentifier? L'artiste voit qu'il doit traverser son enfer s'il veut retrouver l'image fidèle de notre passé. Orphée, l'illustre pèlerin des enfers, ne doit pas se retourner et contempler Eurydice, cette Vénus de l'Oubli, qu'il est allé chercher dans les catacombes ouvertes de notre monde en ruine.

Est-il vrai que la convulsion manifeste l'être? **Comment faire de la peinture une nouvelle suspension de la lumière?** La culture réaffirme toujours le pouvoir des représentations, tandis que dans l'art quelque chose s'illumine pour s'éteindre aussitôt. L'art est incandescence où le particulier est généré afin de réaffirmer l'universel. Alors la vérité est un Sens qui sourd au cœur de la parole et que la parole cherche toujours à rejoindre hors d'elle-même.

Le subterfuge de notre culture

Nous avons perdu la valeur hypnotique de nos transcendants. Pourtant nous restons fascinés par la face cachée du monde. Cet intérêt pour l'immonde est-il encore un espoir de transcendance? [Voir *Icônes païennes*, # 2, « Trottoir et opium »]. Il semble aujourd'hui que, davantage qu'aucun d'entre nous, l'artiste désespère de la ruine de notre temps. Il semble que la Matière, le Corps, sont devenus les nouveaux lieux où s'est logée l'Attente. C'est le subterfuge de notre culture qui, à travers les biens de consommation et les artifices électroniques, nous fait encore attendre une transcendance.

L'artiste cherche à saboter une culture à laquelle il ne peut échapper, en devenant un « héros de l'auto-réfutation ». Il refuse les déterminations de la métaphysique, quand elles s'imposent à lui, quand elles sont la promesse d'une sortie. D'un tel artiste on dira que « posant et réfléchissant en pleine scène il se soumettait à la loi d'une auto-dénudation impitoyable⁸. » L'artiste païen introduit une panique dans la représentation : alors les excitations somatiques sont totalement déliées et ne sont plus soumises au modèle organique de notre culture. C'est dans ce dis-jointement qu'il apparaît de façon inattendue que tout est re-lié, *religere*.

Lorsque je désinvestis les représentations reçues, il apparaît qu'elles n'étaient jamais que des anticipations. Je cours le risque de rester figé en moi-même, dans une fuite en soi qui laisse toute chose dans l'indistinction. La conscience découvre avec effroi qu'elle n'a plus de représentations pour objectiver ses moments et se rapporter à elle-même.

Notre culture aura consacré la perte d'une forme primordiale de la vie. Avec la résurgence du païen une volonté primordiale de vivre est réaffirmée, est réinjectée dans la configuration stable des images. Ce n'est pas la vie qui est volonté, désir, création ... – mais la volonté, le désir et la création qui deviennent vie, qui deviennent la mobilité originelle des affects cosmiques⁹ et des émotions libérées, des traces mnésiques et des formes pré-symboliques. C'est lorsque les images deviennent le relais de cette mobilité qui rapporte une mémoire à une autre, que les forces nous atteignent directement.

Dans les œuvres de Denis Pellerin, par l'extrême liberté de son choix des résidus, par la vigueur qui permet les surgissements, par la force pulsionnelle des couleurs — nous sommes remis en contact avec une mobilité fondamentale.

La Raison est maîtrise de la surface et déni de la profondeur et du mouvement. Elle nie la fébrilité maniaque et possédée de tout artiste et de tout poète qui refusent de se laisser prendre et – immanquablement – se laissent prendre au piège des représentations. Ils ne pouvaient échapper au modèle sédentaire de la culture, c'est pourquoi Artaud, Nietzsche, Lautréamont, Genet, ... sont tous morts de rage — en vrais païens.

Michaël La Chance

Ce texte, a été rédigé en juillet 1993, suite à l'exposition **Icônes païennes**. Une partie, le début jusqu'à « ... perpétuel commencement », a été publiée dans **Spirale**, no. 130, février 1994, p. 20. Nous présentons ici la version complétée et quelque peu remaniée.

¹. Lettre de Jean Genet à Bernard Frechtman, octobre 1960; Fonds Genet/archives IMEC.

². Voir Jean-Pierre Keller, La nostalgie des avant-gardes, éditions zoé/ éditions de l'aube, 1991, p. 187.

³. Charles Baudelaire, L'école païenne, 1852, Pléiade, vol. II, p. 44 sv. Notre édition : L'Art romantique, Julliard, coll. Littérature, 1964, p. 68. Ce propos de Baudelaire, inspiré par le néo-paganisme de Maurice de Guérin, Lecomte de Lisle, Théophile Gauthier, Théodore de Banville, Maurice Heine, annonce Nietzsche, Bataille, Artaud, etc.

⁴. C. Baudelaire, Op.cit., éd. Julliard, p. 67.

⁵. Cf. Jean-Joseph Goux, Les iconoclastes, Seuil, coll. l'Ordre philosophique, 1974.

⁶. Jackson Pollock enregistre une performance et retrouve le rituel primitif lorsqu'il lui prend l'envie d'uriner sur les braises du foyer dans le salon de Peggy Guggenheim, à l'occasion d'une réception mondaine.

⁷. J.J. Bachofen, Du règne de la mère au matriarcat, pages choisies par A.Turel, Paris, F. Alcan, 1938.

⁸. Peter Sloterdijk, Le penseur sur scène : le matérialisme de Nietzsche, trad. H.Hildenbrand, Christian Bourgois, 1990, p. 41.

⁹. Pour les « métaphysiques » d'Artaud et de Nietzsche, voir Camille Dumoulié, N. et Artaud. Pour une éthique de la cruauté, PUF, coll. Philosophie d'aujourd'hui, 1992. Voir aussi « Dramaturgie des forces », de Peter Sloterdijk, Le penseur sur scène: le matérialisme de Nietzsche, trad. H.Hildenbrand, Christian Bourgois éditeur, 1990, p. 35 sv.