



Pascal Pesez

en proie aux blancs



Pascal Pesez

Co-fondation de l'association Acte de Naissance et de L'H du Siège/Galerie-ateliers

EXPOSITIONS INDIVIDUELLES

- 2014 « si peu, sans cesse...; selon des géographies variables » Hôtel Elysées Mermoz Paris
- 2012 «En proie aux blancs», La (deuxième) Galerie Particulière
- 2011 « En regard(s)» Domaine de Kerguéhennec Bignan
- 2010 «knockin'on heaven's door» Le Musée des Beaux-Arts, l'Espace Pier Paolo Pasolini l'Aquarium et le Camel à Léon Valenciennes (Nord)
- 2009 «entrebâillements» La Galerie Particulière Paris «artres summer» Galerie Duchamp Yvetot (Seine Maritime)
- 2008 «opening» L'Art dans les Chapelles Chapelle Sainte Noyale Pontivy (Morbihan)
- 2006 Maison de la Culture d'Amiens (en duo avec Edouard Prulhière) Amiens (Somme)
- 2005 «délices» Centre d'Arts Plastiques et Visuels Lille (Nord)
- 2003 «suspendu, dépose-moi» Galerie de l'Ecole des Beaux-Arts Tourcoing (Nord)
- 2001 «làça» Médiathéque Marguerite Yourcenar Faches-Thumesnil (Nord) «làça» Centre Arc en Ciel Liévin (Pas-de-Calais)
- 2000 «Trophées» Centre Culturel Louis Aragon Raismes (Nord)
- 1999 «Trophées» Château Dampierre Anzin (Nord)
- 1995 «Signes et repentirs» Espace Pasolini Valenciennes (Nord)

EXPOSITIONS COLLECTIVES

- 2014 « collectionner » œuvres de la collection Cynorrhodon FALDAC Mairie du 8ème -Paris
- 2013 « entre-temps » (sur une proposition de Vincent Herlemont) Vous êtes ici Haubourdin
- 2013 « atmosphère de transformation 5 Friville-Editions/Espace JFP Paris (France)
- 2012 Art Paris, Grand Palais, La Galerie Particulière
- 2008 « traversées d'art» Château de Saint Ouen Saint Ouen (Seine Saint Denis) «qui a peur de la couleur ?» – FRAC Haute Normandie – Sotteville lès Rouen (Seine Maritime)
- 2006 «La peau est ce qu'il y a de plus profond» Musée des Beaux-Arts Valenciennes (Nord)
- 2005 «Terres inconnues, Terrain in-connu» Angle Art Contemporain Saint Paul 3 Châteaux (Drome)
- 2004 «Montebello mon Amour « Galerie du Haut Pavé Paris
- 2002 «de singuliers débordements...» Maison de la Culture Amiens (Somme)
- 1998 «3X117» Université des Tertiales Valenciennes (Nord)
- 1996 41ème Salon de Montrouge Montrouge (Hauts de Seine) 9ème Salon de l'Éphémère - Fontenay sous Bois (Val de Marne)
- 1991 «Act of Birth» Kent Institute of Art & Design Canterbury (Angleterre)

Participe aux expositions de «Acte de Naissance» dont :

1995/96 - «Exposition à Suivre»	The Tannery - Londres (Angleterre)L'H du Siège - Valenciennes (Nord)Château de Bruneck - Bruneck (Italie)
1992 - «Titre à Venir»	- La Rotonde - Béthune (Nord)- Cubitt Street Gallery - Londres (Angleterre)
1991/92 - «Diptik»	 - La Maison de la Culture - Tournai (Belgique) - L'H du Siège - Valenciennes (Nord) - Saint André Les Lille (Nord) - Musée Henri Boez - Maubeuge (Nord) - Esp Cult Grossemy - Bruay La Buissière
1991 - «Act of Birth»	(Pas-de-Calais) - Musée du Donjon - Niort (Deux-Sévres) - Kent Institute of Art & Design - Canterbury doloro(Angleterre)

PUBLICATIONS ET LECTURES

	 - «Alentours» (lecture du 9/03) – Ecole d'Art de Calais – Calais (Pas-de-Calais) - «Alentours» – Texte publié dans livraison 6 éditée par Rhinocéros – Strasbourg (Bas-Rhin)
2003	- «Babel» (lecture du 31/05) -La Petite Surface - Faches Thumesnil (Nord)
2003	- «L'incurable à prononcer» - Editions «A l'Orange Sanguine»
2003	- «L'incurable à prononcer» (lecture du 9/01) - Galerie des Beaux-Arts - Tourcoing (Nord)
	Présentation des recueils édités - Bibliothèque du Pôle Arts Plastiques - Tourcoing
	(Nord)
2002	- «Climat du rose» recueil
1999	- «Juin Dragon» - recueil
1995	- «Les fragments déposés» - recueil réalisé avec le soutien de l'Espace Pasolini à Valen
1001	ciennes "Carrefoura d'incompiga" éditions de l'Houre (Relaigue)
1991	- «Carrefours d'insomnies» - éditions de l'Heure (Belgique)
	- «Les territoires absents» - recueil
1989	- «Règne la blessure» - Éditions 15/10 (Nord)

RESIDENCE & AUTRES

2008	- «fugues» – EROA du Collège Lavoisier – Saint Saulve (Nord)
2003	- Gîte artistique - «Babel» - La Petite Surface - Faches-Thumesnil (Nord)
2002	- Centre Soleil d'Afrique (sur l'invitation de Abdoulave Konaté) - Bamako (Mali)

CATALOGUES ET ECRITS SUR L'ARTISTE

- Catalogue «knockin'on heaven's door» édité par la ville de Valenciennes et le soutien de La Galerie Particulière
 «Ouvrantes» – Texte de Karim Ghaddab
- 2009 Catalogue «artres summer, les entretiens» édité par la Galerie Duchamp, Centre d'Art Contemporain de la Ville d'Yvetot (Seine Maritime)
 - Entretiens : David Barbage, Célia Charvet, Olivier Delavallade et Alain Tapié
- 2008 Catalogue «l'Art dans les Chapelles édition 2008» édité par l'association l'Art dans les Chapelles, Texte d'Alain Tapié
- 2006 «délices» Catalogue des expositions co-édité par le Centre d'Arts plastiques et vi suels de la Ville de Lille et la Maison de la Culture d'Amiens
 - «la peinture comme trajet» Texte de Célia Charvet
- 2005 «la peau est ce qu'il y a de plus profond» Catalogue de l'exposition (Musée des Beaux-Arts, Valenciennes)
- 2005 «terrain in-connu» Catalogue de l'exposition (Angle Art Contemporain, Saint-Paul-3-Châteaux)
- 2002 «de singuliers débordements» Catalogue de l'exposition (Maison de la Culture, Amiens)
- «là-ça» Plaquette des expositions co-éditée par la Médiathèque Marguerite Yourcenar à Faches Thumesnil et la Galerie Arc en Ciel à Lévin Correspondance avec Jacques Dyck
- «trophées» Catalogue des expositions co-édité par l'Institut Culturel Universitaire de Valenciennes, les Villes d'Anzin et de Raismes et le Printemps Culturel du Valenciennois
 - «Pascal Pesez la peinture désespécée» Texte de Stephen Wright
 - «Pesez en suspension» Interview Antoine Jurga ddo n°37
- 1994 «pour une présence» Interview Eric Rigollaud ddo n°13

COLLECTIONS PUBLIQUES ET BOURSES

- 2009 Aide à l'installation et à l'équipement d'atelier / DRAC Nord-Pas-de-Calais
- 2006 Bourse de Création / Conseil Régional Nord-Pas-de-Calais
- 2003 Fonds Régional d'Art Contemporain Haute-Normandie
- 2000 FIACRE / Aide individuelle à la création / DRAC Nord-Pas-de-Calais
- 1999 Conseil Général du Nord
- 1998 Collège Paul Eluard Beuvrages (Nord)
- 1992 Ville de Valenciennes (Nord)

La peinture comme trajet

L'entaille est le sceau de l'œuvre de Pascal Pesez. Qu'il mette en jeu les mots, la toile ou son propre corps, l'artiste effectue des césures qui masquent en même temps qu'elles dévoilent dans un rapport constant de tensions-distensions entre le fond et la forme.

Lorsqu'il fend l'espace de son corps nu, lové et suspendu, il réinterprète l'expérience utérine en mettant à jour la pesanteur dans sa verticalité. Il pose que le poids d'un corps né est compris dans cet intervalle entre ciel et terre. Cet acte fondateur alliant l'origine et le devenir de l'homme annonce l'enjeu d'un cheminement pictural guidé par la recherche de l'occupation de cet intervalle profondément humain. Comment s'inscrire dans cet espace tout en gérant la présence physique et organique des corps, du corps que l'on a, que l'on est, de ceux qui nous entourent et qui tous ensemble constituent l'étoffe du monde ?

Centrées sur la densité massive d'un magma coloré, le plus souvent rougeoyant, les peintures de la fin des années 90 font de l'espace de la toile le cadre d'une mise en scène, celle d'une forme qui tombe. Ces Trophées, surgis de l'intérieur du tableau qu'ils semblent avoir éventré, ont la présence de la chair écorchée. Ils se détachent du fond ténébreux en renflements incandescents dont les contours délimitent la forme de leur apparition. Ce fond obscur est la condition même de leur existence, il s'efface pour les laisser émerger, il ne s'ouvre que pour les dévoiler, dans un déchirement de lumière.

Dès 2000, les effets de contraste entre le fond et la forme tendent à s'estomper, ainsi que la composition des tableaux en plans. Avec les *Làçà*, les masses désenflent et s'éloignent progressivement du centre pour venir s'étendre sur toute la surface du tableau. Les zones violacées attestent encore de la présence d'un foyer, mais comme des empreintes affleurant à la surface. La matière picturale se fond dans les nuances de rose et semble se délester de sa charge.

Les formes gonflées font place au trait, les marques et les traces tiennent à distance l'interprétation dans sa dimension organique. Le corps est toujours là, mais semble vu de plus loin et comme un prolongement des éléments alentour. La dilution des formes et leur absorption par le fond démultiplient l'espace et prolongent les contours. La matière rosée bouillonne, circule, englobe, elle devient atmosphère. Il ne reste parfois que quelques incisions, n'importe où, au bord, à gauche et alors l'espace suggère.

Depuis 2004, la dimension des toiles excède celle du corps. Dans les Délices, le format se dédouble et se déploie, les couleurs foisonnent et se mélangent, les brèches se font béances d'où émerge une incontrôlable agitation. Verticalité et centralité basculent et dérivent aux abords, la peinture devient cartographique, dessin du corps et corps du dessin plongés dans la pâte de la matière. Présentés en diptyques, les tableaux se répondent et les formes se répandent dans un va-et-vient rythmé par un axe de séparation immatériel. L'écart entre les tableaux marque une respiration en même temps qu'il creuse un étroit fossé dans lequel les formes semblent s'engouffrer pour ressurgir un peu plus loin. Le parcours de la peinture est ici stimulé par un espacement qui lui permet de conquérir une double étendue de manière non linéaire.

Chaque toile s'ouvre elle-même sur un abîme dans lequel les éléments s'emmêlent en une composition baroque. Tissus, eau et feu, routes, prairies, montagnes ? Même la mousse nuageuse des alentours se teinte et laisse entrevoir la densité de ses couches successives. La peinture a pris. La fusion du visible et du caché a produit un relief cabossé définissant un

territoire élargi à investir dans tous les sens. Le regard plonge. Il n'a plus la distance nécessaire pour évaluer et définir ce qu'il voit car l'image se dilue dans les touches de couleur.

Emergence et recouvrement façonnent un paysage pictural en profondeur dans lequel le dessous existe autant que le dessus. La peinture énonce ses passages, faits d'arpentages et d'hésitations. Joignant la ligne à la touche dans une somme de mouvements, le geste, dans son ampleur, semble charrier la matière en admettant l'imprévu.

La peinture a pris. La fusion du visible et du caché a produit un relief cabossé définissant un territoire élargi à investir dans tous les sens. Le regard plonge. Il n'a plus la distance nécessaire pour évaluer et définir ce qu'il voit car l'image se dilue dans les touches de couleur. Emergence et recouvrement façonnent un paysage pictural en profondeur dans lequel le dessous existe autant que le dessus. La peinture énonce ses passages, faits d'arpentages et d'hésitations. Joignant la ligne à la touche dans une somme de mouvements, le geste, dans son ampleur, semble charrier la matière en admettant l'imprévu.

Dans les dessins, les tracés irréguliers, tantôt appuyés, tantôt partiellement effacés laissent à découvert leurs cernes comme témoignages de leurs fondations et des différentes étapes constitutives. Ils proposent un circuit sensible esquissé par des lignes cassées et ponctué de touches vives. La trajectoire y est incertaine et les impasses nombreuses, comme si l'on nous restituait de mémoire les tours et les détours d'une traversée accidentée. La stratification des sillons met à jour la formation progressive d'une géographie personnelle dans laquelle les débordements et les échappées comptent autant que les lignes directrices. Ces différentes époques du dessin se cristallisent ici en figures, rendant ainsi lisible leur histoire.

Entre repli et dépli, les œuvres récentes donnent libre cours à des formes impalpables à la lisière du reconnaissable. Les trouées dans le support ouvrent un accès pour un trajet à travers les ramifications complexes d'un entre-deux mouvant laissant percevoir les vibrations d'une réalité en train de se faire.

Célia Charvet, avril 2006



Série « Vers les blancs», 2012











Vers les blancs $n^{\rm o}4$, diptyque, huile sur toile, $100 \times 160 \; {\rm cm}$, 2012



Vers les blancs $n^{\circ}2$, diptyque, huile sur toile, $100 \times 160 \text{ cm}$, 2012







Le grand polyptyque aborde d'emblée le phénomène du rêve dans la peinture. Il ne présente pourtant pas de figures d'identité mais des images, figées dans la matière, qui se libèrent de l'impact gestuel originel par le mouvement qui les anime, acquis par le jeu de déploiement des volets peints sur les deux faces sans que jamais ne soit mis à contribution l'effet d'un repli ou d'un pli. Les fins traditionnelles de l'exposition d'un sujet, nées dans la fonction votive ou liturgique du polyptyque, s'effacent sans laisser de traces mémorielles, devant l'exigence poétique immédiate que partagent le peintre et le contemplateur. Le Templum antique apparaît dans la puissance de cette vocation architecturale qui habite les polyptyques de tous temps : retable qui devant n'eut jamais de table où consacrer un rite, mais restitue l'essence d'un mur vivant et modulable s'imposant à l'architecture, sachant qu'elle finira par réagir aux transformations de l'image dans ses différences infimes, cartographie d'une émotion qui voyage de parcelle en parcelle. Ainsi, pas de hiérarchie discernable dans ce sujet secret, pas de signes qui engendrent la moindre lecture allégorique, mais un dévoilement de changements imperceptibles dans ce Templum à géométrie variable et limitée, qu'aucun signe annonciateur ne vient traverser malgré la multiplication des foyers d'énergie chromatique en quête d'une résultante. Comme à l'âge baroque, la fresque ouverte comme un ciel fait état d'une quête, une fois encore partagée, de l'illusion qui se manifeste par le geste maintes fois tenté du déploiement, sans que jamais l'image concédée de l'évanouissement ne se referme pour disparaître.

Le projet visuel, dans sa monumentalité, convoquerait immanquablement les métaphores spatiales et météorologiques chères à la tradition des ciels peuplés d'événements organiques en attente de reconnaissance, mais le sujet est fait de chairs et de lymphes répandues où la couleur apparaît dans son versant héroïque, dépourvue de pathos parce que privée de tout accompagnement gestuel, sans même cette narration secondaire que provoque le jeu du clair et de l'obscur, du froid et du chaud. Il nous est donné à voir le rythme de foyers d'énergie d'une incandescence sereine et presque tranquille. Ils échappent au figurable en ce qu'ils conduisent au silence, garantis par une absence de statut qui empêche qu'on les nomme. Nous serions, puisqu'il s'agit de chair, tentés par le dépeçage visuel, la plongée physique dans la matière malgré son évanescence, mais la gestion précise et mesurée de la couleur nous en empêche. L'équilibre obéit au repos musical. Il y a dans ce polyptyque quelque part un soliste invisible, il énonce un motif repris par un chœur dispersé de façon aléatoire. Nous ne connaîtrons pas le dessein qui conduit le chant.

Suivant le modèle musical, la chair a ses climats. Construite au sein d'une vision aussi spirituelle, la peinture qui en est le paradigme est toujours la matière de la pensée, même dépourvue de ces gestes qui font signe, date et style. Dans la défiance du signe, elle finit toujours par signifier, dans un travail inlassable sur la puissance immémoriale des fonds à laquelle se consacrent les peintres qui se mesurent à la durée. Leur sujet se confond avec l'appréhension d'une destinée, mais la vision qui nous parvient est celle de l'extase mélancolique dont on ne niera pas qu'elle nous est des plus nécessaires.

Alain Tapié, mai 2008

Entretien avec Pascal Pesez, réalisé par Alain Tapié:

Cet entretien a été réalisé à l'occasion de l'édition du catalogue «artres summer» par la galerie Duchamp, Centre d'Art Contemporain de la Ville d'Yvetot. Entretiens de David Barbage, Célia Charvet, Olivier Delavallade et Alain Tapié.

Le retable est un sanctuaire, un lieu de méditation portable lorsqu'il est dans son petit volume ; il est aussi facteur d'une architecture intérieure spiritualisée dans son volume monumental. L'espace contemporain de l'art apprécie moins le tableau qu'il appelle peinture sauf à recouvrir sa mauvaise conscience décorative.

On parie aujourd'hui sur l'objet redéployé dans une extension virulente qui contamine tranquillement l'espace en tant qu'objet plastique. Le retable peut-il s'interposer entre le tableau et l'installation ?

Le retable, le polyptyque que l'on peut manipuler, résiste. Il résiste à l'entendement et à la bonne conscience bourgeoise et décorative qui mine l'exercice de la peinture. Il résiste dans le sens, où par sa structure même, il ne peut être appréhendé dans sa globalité; il impose une impossibilité et une induction par le fragment ou le point de vue. Il résiste car il réclame que l'on s'arrête, que l'on se prête au jeu du déploiement et du repli, j'ai presque envie de dire qu'il constitue un piège en vue d'absorber celui qui le contemple. Le retable est un lieu d'accueil où cohabitent les sensations les plus intimes et les perceptions élargies, violentes et multiples que nous impose l'exercice du monde. Le retable induit une relation intrinsèque à l'architecture et au mobilier en tant qu'objet fixé au mur et se déployant dans un agencement de panneaux. Je tiens à ce point de départ : le mur, à cette relation frontale et à cette capacité que porte le tableau à se mouvoir dans l'espace. Il s'agit bien sûr de peinture et seulement de peinture, nous ne sommes ni en présence d'une sculpture, ni de quelque projet ficelé dans l'espace de déambulation et de narration que semblent nous proposer les procédures de l'installation. Nous sommes confrontés à un faisceau de perceptions et de sensations qui viennent du mur pour nous interpeller et nous ramener au mur, à l'étendue. Je pense à ces peintures de Maurice Utrillo, à ces murs somptueux dévoilés dans une multitude de blancs colorés et ramenant l'espace urbain des villes et des hommes à une surface poignante, prégnante et régnante. Le retable n'est plus seulement un tableau et ne sera jamais une installation. Il devient une alternative active qui s'empare de l'espace par la main et l'engagement du regardeur. Il s'affranchit des inquiétudes du monde de l'art contemporain pour la bonne santé de la peinture et de sa mort sans cesse annoncée qu'il joue, déjoue et rejoue joyeusement dans les interstices des panneaux articulés.

Les retables semblent ressusciter l'esprit de la fête brueghelienne, non pas celle de Pieter le Vieux mais plutôt celle de Jan, onirique, élégiaque, qui à travers la représentation des saisons et des quatre éléments cherchent à débusquer le merveilleux dans sa force claire. Si cette filiation se confirme, quel en est le mode de réalisation dans l'absence de figures et d'objets emblématiques ?

Je n'ai pas encore abordé la relation que j'entretiens avec la pratique du dessin et qui va me permettre peut-être de répondre à ta question. Mes dessins sont une recherche de formes, de positionnement dans la page, un équilibre, une tension... Un exercice de funambule (je pense au « funambule » de Jean Genet, là aussi dans un esprit onirique et élégiaque). J'ai beaucoup pratiqué le dessin lors de mes années passées aux Beaux Arts : nus, visages, animaux pour en arriver à l'expression de l'animal : l'animalité ; à l'expression de l'homme : l'humanité. Mon dessin s'est densifié, resserré. Il a profondément nourri le cheminement pictural. Et donc, même si dans ma peinture il y a une absence de figures et d'objets emblématiques, tu peux retrouver, sentir, deviner une expression de la forme issue de la pratique du dessin qui se mesure à l'exercice de la peinture.

Tu peux sentir comment le dessin permet à la peinture de devenir geste coloré pour aller, et je reprends tes propos, à la rencontre du merveilleux dans sa force claire. Un merveilleux qui serpenterait dans les entrelacs colorés, au coeur d'un déploiement ou d'un resserrement, tout dépend de l'articulation des panneaux.

L'articulation : voilà ce qui pourrait constituer le mode opératoire en l'absence de figures et d'objets emblématiques. Articulation des gestes colorés, articulation des couches et des nappes de peinture, articulation des brèches et des crêtes, articulation des tensions multiples, articulation pour en finir des pans mobiles du tableau.

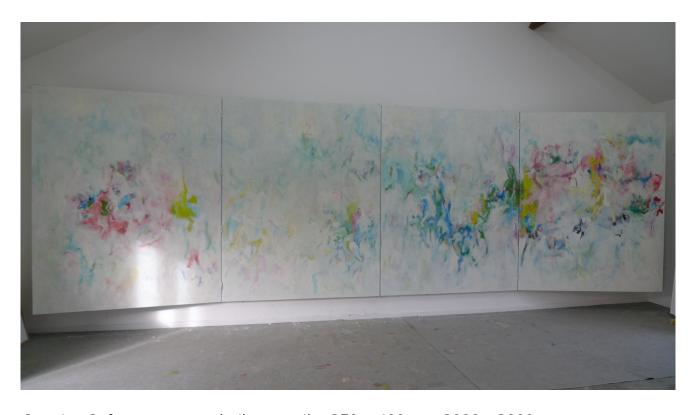
Une articulation d'agencements, d'espacements, d'entrebâillements qui permet le mouvement, suggère un sens, un autre langage. Je pense encore à tout ce qui a pu être dit lors de ces entretiens : à l'exercice d'une puissance ou à la mélopée des possibles et des devenirs, à la formule du marcheur peintre et de l'éprouvant vivant, le rapport de l'être à tout ce qui peut lui être extérieur – immersion, présence qui ouvre le paysage et le referme derrière elle, l'être en tant que trait dans l'étendue...

Février 2009

Alain Tapié a assuré la direction de nombreux catalogues dont "Les Vanités dans la peinture au XVIIe siècle" (1990), "Baroque, vision jésuite : du Tintoret à Rubens" (2003), "Philippe de Champaigne : entre politique et devotion" (2007). Il est l'auteur de nombreux ouvrages dont "Le Musée des beaux-arts de Caen" (1994), "Le sens caché des fleurs dans la peinture au XVIIe siècle" (1997), "L'homme devenu peintre" (1998), "Peindre en Normandie, XIXe et XXe siècles" (2001), "Le Palais des beaux-arts de Lille" (2007). Par ailleurs dans le cadre de ses missions de Conservateur en chef du patrimoine et de Directeur du Palais des beaux-arts de Lille et de l'Hospice Comtesse, Alain Tapié développe le concept de permanence entre peinture ancienne et contemporaine. Il prépare actuellement une nouvelle exposition sur les fables dans la peinture flamande du 16ème siècle.



Opening 3, format fermé, huile sur toile, $250 \times 400 \text{ cm}$, 2008 - 2009 Photo. Vue de l'exposition à La Galerie Particulière, 2009



Opening 3, format ouvert, huile sur toile, 250 x 400 cm, 2008 - 2009 Photo. Vue de l'exposition à La Galerie Particulière, 2009

Ouvrantes

Depuis 2007, Pascal Pesez peint de grands polyptyques composés de quatre panneaux articulés, intitulés Opening. Les deux panneaux extérieurs sont peints sur leurs deux faces et peuvent se rabattre sur les deux panneaux centraux. Chaque polyptyque est donc constitué d'un ensemble de six peintures. En réalité, il ne s'agit pas véritablement de polyptyques si, par ce terme, on entend un ensemble de plusieurs peintures autonomes ou représentant des scènes distinctes, auxquelles leur réunion confère un sens supplémentaire, notamment narratif, si l'on se réfère par exemple aux retables religieux. Il ne s'agit pas davantage d'un travail en série où chaque image est une variation sur un même modèle (extérieur ou non à la peinture).

Chez Pascal Pesez, l'ensemble des peintures qui forment un polyptyque forme un tout, mais un tout divisible et divisé, scandé. L'une ne succède pas à l'autre, ni dans ses significations, ni même dans le temps d'élaboration des tableaux. Ces polyptyques sont essentiellement des découpages dans une continuité.

Ces découpages — et, surtout, l'articulation des quatre formats — entraînent une conséquence évidente qui les distingue de la simple mise en rapport de plusieurs formats : il est impossible de voir simultanément les différentes parties de ces peintures. Ou bien on voit telle face ou bien on voit telle autre ; le recto ou le verso, une configuration ou une autre (en fonction des panneaux ouverts ou fermés). Nous sommes donc devant des tableaux, au sens matériel de toiles peintes tendues sur châssis, qui offrent la particularité de toujours se dérober partiellement au regard. La singularité de la proposition mérite d'être relevée : qu'est-ce qu'une image qui se constitue de sa propre invisibilité partielle ? Qu'est-ce qu'une adresse au regard qui s'établit sur l'esquive du regard ? Il y a dans ces dispositifs une perversion, au sens d'une chose essentiellement bi-frons qui se retourne contre elle-même, d'un dispositif dont l'efficace repose sur la sape de ses principes fondamentaux.

Si l'on songe à la conception moderniste de la peinture, les œuvres de Pascal Pesez répondent à certaines injonctions greenberguiennes, mais en transgressent d'autres de manière radicale. Ainsi, ces peintures sont abstraites (quoique de la manière dont The deep de Pollock ou les tableaux de Sam Francis sont abstraits), plates et quadrangulaires. Mais leurs capacités d'articulation physique et partant de recomposition, reconfigurent totalement la question du bord. Le hard edge censé marquer la limite (matérielle, théorique et métaphysique) à l'intérieur de laquelle tout se joue devient, chez Pascal Pesez, singulièrement incertain. La frontière devient flottante, le « bord » (au sens d'un rivage) n'est plus dur ni stable, il devient mouvant.

En effet, l'articulation de ces peintures induit que le bord n'est plus une limite absolue, mais une inflexion de terrain. Renouant en cela avec les origines des frontières naturelles de la géographie, cette dimension topographique du tableau rappelle que, de la même façon qu'un fleuve ou une chaîne de montagnes est un obstacle mais pas un obstacle infranchissable, le bord du tableau est d'abord une jointure qui, inévitablement, attache un envers à un avers, une surface à une autre, un avant à un après. C'est sur la frontière que se jouent les identités.

Ces dispositifs picturaux — ni tout à fait tableaux, ni tout à fait installations — perturbent donc les identités de genre, entre volume et surface. Entendons par là qu'ils s'inscrivent moins dans le registre de la peinture dans l'espace que dans celui, plus restreint, du tableau qui prend en compte sa propre dimension d'objet. Ce qui est donné à voir n'est pas une sculpture (fût-elle polychrome) sollicitant un regard englobant, mais un dispositif qui conserve les données définitionnelles du tableau (vue frontale, accrochage mural, planéité de la surface) tout en les redistribuant comme on bat un jeu de cartes. La vue est frontale mais ce sont les surfaces peintes qu'elle appréhende qui sont mobiles; l'œuvre est accrochée au mur mais elle n'y est pas assujettie: elle n'est pas une redite du mur, elle en est un déploiement; la planéité des surfaces est préservée mais elle est comme brisée, parcourue de lignes de fractures.

Ces œuvres sont donc des peintures de la transition et de la mobilité.

Pour appréhender les dispositifs picturaux de Pascal Pesez, sans doute faut-il dépasser l'opposition binaire entre volume et plan. Nous évoquions plus haut la question des frontières et de la topographie, sans doute plus à même de circonscrire la spécificité de ces œuvres. Les Opening de Pascal Pesez sont des images pliées. Comme une étoffe ou une feuille de papier, ce sont des surfaces qui se développent dans le plan, mais qui peuvent se plier. La peinture s'empile alors sur elle-même en une stratification.

Or, qu'est-ce qui est peint sur ces surfaces ? Qu'y voit-on ? Il s'agit d'une peinture abstraite, au registre plutôt organique et gestuel, où émergent de longues bandes sinueuses et brouillées qui traversent l'étendue des formats. Ces lignes sont déterminées par des différences de densité de la peinture et par des couleurs plus vives, au sein d'un brouillard blanchâtre. Remontant de la profondeur, elles parcourent la surface comme les veines d'un marbre (ou d'une chair). Comme un sismographe ou un électrocardiogramme, les larges gestes inscrits dans la couleur enregistrent l'amplitude, les contraintes et les déplacements du corps de l'artiste. L'accumulation des lignes — même recouvertes ou interrompues — rappelle la primauté du dessin dans un œuvre peint qui est pourtant, à première vue, davantage du côté des effets atmosphériques que dans la description de formes précises. L'opposition traditionnelle entre forme et fond tend à se dissoudre en faveur d'une masse cotonneuse informe, parcourue de failles.

Pour autant, ces corps ne sont pas des agrégats d'organes distincts. Les polyptyques ne sont pas des automates et ils ne fonctionnent pas. Leurs charnières ne sont pas des rouages. Il s'agit bien davantage d'états corporels ou de corporéité étale. Ils recèlent un caractère inextricable. L'intrication de la matière et des gestes tisse des images indémêlables, tant au niveau visuel qu'en ce qui concerne leurs significations. C'est sans doute quelque chose comme de la chair, sans que cela représente de la chair. Probablement les articulations des polyptyques ont-elles intimement partie liée avec l'analogie et la comparaison : peinture du passage, du déplacement, du basculement.

Rappelons que Pascal Pesez a pratiqué un temps la performance et qu'il a longtemps peint des quartiers de viande. La résurgence de la corporéité jusque dans ses peintures récentes suggère que le dispositif du polyptyque est aussi, et sans doute d'abord, une structure corporelle. L'ouverture des Opening est celle d'un corps, c'est un déploiement anatomique. Plus qu'aux retables, on songe alors aux stupé fiantes « Vierges ouvrantes » du Moyen-âge, où la trouvaille plastique rencontre le sens de l'Écriture, dans le corps de Marie. De la même façon, les polyptyques de Pascal Pesez sont des corps articulés, donc dotés de membres et de mouvement. À la virtualité qu'impliquent la mobilité de ces dispositifs et leur structure de pli, répond une évidente incarnation.

Karim Ghaddab



Vers les blancs $n^{\rm o}3$, diptyque, huile sur toile, $100 \times 160 \ {\rm cm}$, 2012



INFORMATIONS PRATIQUES

du mardi au samedi de 11h à 19h et sur rendez-vous

www.lagalerieparticuliere.com

info@lagalerieparticuliere.com lagalerieparticuliere@gmail.com

Contacts

Guillaume FOUCHER : 06 19 40 65 27 Audrey BAZIN : 06 61 71 58 28 Frédéric BIOUSSE : 06 24 88 63 23

Contact presse

Catherine Philippot - Relations Media Prune Philippot - Relations Media

248 boulevard Raspail 75014 Paris Tel: 01 40 47 63 42 Fax: 01 40 47 62 42 E-mail: cathphilippot@photographie.com