

Du geste, habiter le monde

« Dans l'état de dégénérescence où nous sommes,
c'est par la peau qu'on fera rentrer la
métaphysique dans les esprits »

(Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*)

En découvrant les dernières créations de Pascal Pesez, peintures sur toile comme dessins, on constate tout d'abord ce qui fait rupture avec ses travaux précédents : modifications chromatiques, variations quant à la palette des formes, révision du traitement général devenu plus aéré mais aussi plus ténu que par le passé... On en conclurait volontiers que la forme a dû se mettre à l'unisson du propos, et de traquer dans le discours plastique de l'artiste ce qui a pu induire pareilles métamorphoses. L'hypothèse ne résiste cependant pas à l'examen : ce qui en ressort au contraire est la capacité du créateur à garder le cap qui a toujours été le sien, à ne pas se disperser pour creuser toujours plus loin - et non pas *plus profond* -, ses mêmes obsessions. Quitte, comme nous allons le voir, à renouveler profondément son langage plastique.

Le 27 février 1988, Pascal Pesez s'expose à Hautmont en prenant place dans une bâche de plastique transparent suspendue au plafond. Sous le poids de son corps nu, inerte et recroquevillé sur lui-même, la bâche forme une poche qui pend à quelques centimètres du sol. Celui-ci est recouvert de viande. Si toute œuvre performative utilise le vivant comme médium, *suspension* fait de lui son objet. Encore convient-il de se montrer plus précis : ici ce qui vit est foncièrement de nature organique et considéré, non pas sous l'angle de ses manifestations extérieures, mais d'un point de vue interne, quasi chirurgical. Spectateur d'une imposante bourse aux contours mous et mouvants d'une part, scrutateur de ce qui semble s'y tramer, de ce qui y vit dissimulé par ses propres exhalaisons (l'air rejeté fait condensation sur les parois internes), d'autre part, l'observateur de l'œuvre se trouve ainsi témoin de ce qui généralement se dérobe au regard. Il n'y a guère en effet que les technologies modernes d'imagerie médicale pour nous donner à voir ce qui se passe, concrètement parlant, au plus profond du vivant. Mais précisément, la performance proposée par Pascal Pesez ne génère pas ce type d'images, simples constats scientifiquement fondés d'une réalité connue, dont les règles et le mode de fonctionnement ne revêtent plus ni secret ni charme. Les analogies existant entre *suspension* et les clichés d'échographie sur lesquels on distingue, au travers du liquide amniotique, le fœtus à la fois prisonnier et protégé par le ventre maternel, charrient bien plus d'interrogations qu'elles n'offrent de réponses. C'est qu'ici on ne passe pas par le truchement de l'image. En outre l'échelle est différente : à taille humaine - ou plutôt adulte - la réalité désignée se fait nécessairement plus prégnante. Et puis, enfin, il y a cette rencontre avec la viande rouge... Comme un rappel à l'évidence. Ici il y a la vie qui

prend vie, la vie qui palpète telle qu'elle bouillonne dans nos veines, la vie qui s'incarne tandis qu'elle s'organise dans nos chairs. Ici il y a la vie qui prend place. Les principaux éléments de l'œuvre à venir sont ainsi rassemblés : la chair du vivant, sa nécessaire et problématique inscription dans l'espace et, par voie de conséquence, la condition humaine et sa valeur plastique. Aussi n'est-il peut-être pas exagéré d'affirmer aujourd'hui, rétrospectivement, que cette performance sur le double mode de la nature morte et de la natalité marque en quelque sorte la naissance de Pascal Pesez à son œuvre.

On retrouve par la suite cette singulière poche que l'artiste n'avait pas hésité à matérialiser et à habiter dans l'espace de la galerie au cœur de ses huiles sur toile. Sous le titre générique de *trophées*¹ - lequel indique clairement par emprunt sémantique au monde de la chasse une volonté de représentation du vivant dans ce qu'il a de plus concret mais aussi de plus fragile -, Pascal Pesez peint en effet de 1996 à 1999 une large série de compositions déclinant la forme de la poche organique comme un véritable leitmotiv. Parfois celle-ci semble suspendue, se distendant sous l'effet de son propre poids, d'autre fois elle repose au contraire sur un de ses flancs, nous faisant ressentir par le simple spectacle de ses bourrelets tout le poids de la matière vivante se reposant comme sur l'égal d'un boucher. D'autre fois encore, et malgré son caractère massif, le sac de vie est représenté en lévitation dans l'espace de la toile. Toujours ses limites physiques sont soulignées et son inscription dans un espace délimité clairement affirmée². C'est là l'effet d'un subtil équilibre plastique entre les entités de la toile que sont le fond et le sujet, équilibre jouant autant des effets de masses que des couleurs.

Les *trophées* de Pascal Pesez sont en effet présentés sur fonds presque unis à dominantes de marrons, de noirs ou encore de gris et appliqués sur l'intégralité de la toile à coups de pinceaux à la fois souples et nerveux. Aussi amples soient-elles, ces larges traînées de couleurs laissent visibles les couches inférieures de l'espace peint, conférant de ce fait à l'ensemble une grande densité de texture. A la manière d'un ciel couvert s'ouvrant pour laisser poindre le soleil, ces imposants fonds se déchirent pour donner à voir d'étranges organes. Ceux-ci ne sont pas tant dessinés, tracés, que révélés par le déchirement strictement localisé de l'espace. Tout se passe comme si le second plan venait à crever le premier et le reléguer de la sorte à l'arrière-plan : l'œil pénètre dans la chair, il la fouille et découvre ce qui y fait vie. Bien qu'ils soient, eux aussi, globalement peints dans une teinte dominante, les amas de matière organique présentent cependant des associations de couleurs : ici le rouge et le blanc, là le blanc et le gris, là encore le gris et le jaune. Leur manière d'être au monde, ou pour le moins de prendre place dans l'espace, quoi que s'affirmant d'un seul tenant, est plus subtile et délicate qu'il n'y paraît au premier abord. Le retournement du premier et du second plan ne signifie pas qu'ils soient extérieurs l'un à l'autre. Au contraire, poche vitale et espace environnant apparaissent reliés par un

¹ Cette série fera l'objet de deux expositions, la première à Anzin (Château Dampierre, 1999), la seconde à Raismes (Centre Culturel L. Aragon, 2000)

² À ce titre, il est intéressant de noter que la première toile de la série ne porte pas, quant à elle, le nom générique de *trophée* mais celui, bien plus précis, de *marges et trophée*

réseau de vaisseaux qui, lorsqu'ils ne sont pas figurés en tant que tels, n'en sont pas moins visibles sur la toile du fait des balayages assumés du pinceau de l'artiste.

Quant à son aspect général, la poche n'a pas de forme constante. Ses contours semblent varier librement de telle sorte que l'on peut la qualifier d'informe³. On l'imagine volontiers se mouvoir, se dilater, se rétracter, se déformer au besoin. Cela participe de son caractère générique : Pascal Pesez ne représente pas un organe en particulier - ce n'est ni un foie ni un cœur -, pas plus qu'un quartier de viande. D'une toile à l'autre, il décline un archétype, un modèle général de la vie faite matière. Peu importe quelle forme concrète celle-ci peut prendre, peu importe même si la vie s'en est finalement allée, si elle n'a fait que transiter. La constance n'est pas à chercher dans sa constitution mais dans sa manière de s'incarner dans l'étant. Toujours par le biais d'un surgissement. Telle est la vie faite corps : elle s'extirpe de la matière, elle en est une excroissance. L'ontologie voisine ici avec l'esthétique : la problématique de l'être au monde se pose dans les mêmes termes que celle de la représentation du vivant. L'artiste y apporte une seule et même réponse.

Celle-ci évolue cependant avec le temps, tant il est vrai qu'en la matière Pascal Pesez ne saurait ignorer les variations d'une subjectivité qui éprouve en son sein ce dont elle s'est fait mission de témoigner. A cet égard, les travaux du début des années 2000 - notamment ceux réunis dans les expositions *làça*⁴ - marquent indubitablement une période de transition dans le parcours de l'artiste.

On y retrouve ce que nous avons appelé jusqu'ici et faute de mieux la *poche organique*, soit une forme archétypale de l'énergie vitale incarnée, une représentation du vivant dans ce qu'il a d'essentiel, de plus resserré sur lui-même. On note toutefois que les contours de ce noyau tendent dorénavant à se résorber, à se fondre dans l'espace qui l'entoure. Sa présence massive et obsédante structure toujours les compositions mais ses frontières, non tracées ou juste esquissées avant d'être recouvertes, se dissolvent à présent dans l'espace environnant quand autrefois on l'apercevait grâce aux trouées opérées dans ce dernier. Il y a là comme un changement de paradigme : d'une part le parti-pris du contraste, du tranchant, de la découpe ; de l'autre celui de l'inclusion, de la fusion.

En outre, alors que l'organe de vie représenté s'imposait précédemment sur le fond par le biais des couleurs utilisées (blanc sur noir, rouge sur gris...), un rose laiteux envahit maintenant l'ensemble de la composition de sorte que l'on ne saurait dire si c'est celui de la poche qui serait parvenue à coloniser la totalité de la surface ou si, au contraire, il appartient initialement à celle-ci, laquelle aurait comme digéré le corps étranger. Là où le spectateur observait un noyau de vie surgir de l'espace, il a dorénavant l'impression qu'il s'y noie, que ce dernier le recouvre et se l'intègre. Si cette fusion n'est que partielle (du reste son intensité varie d'une œuvre à l'autre), il ne s'en dégage pas moins une forme de sensualité, sans doute accentuée par le parti pris chromatique de la série. Trahissant une

³ En précisant toutefois que l'informe n'est pas le difforme : ce sont là indubitablement des formes qui nous parlent de nous-mêmes...

⁴ À Faches-Thumesnil (Médiathèque Marguerite Yourcenar, 2011) puis à Liévin (Galerie Arc en Ciel, 2011)

certaine tentation du monochrome, celui-ci est d'autant plus marquant qu'il s'oppose radicalement à la palette utilisée par l'artiste dans la réalisation de ses œuvres antérieures. Entre le rouge et le blanc, le rose s'affiche ici comme un aveu gourmand de ses origines, comme une fière revendication de l'entre-deux, de la rencontre, de la fusion. Ce faisant, il bouillonne littéralement à la surface de la toile, offrant le spectacle, aussi fascinant qu'une coulée de lave, d'un magma de chair palpitante. Dans la plus grande confusion, tout palpète à l'unisson comme pour se prémunir de l'asphyxie, pour jouir de concert du fait d'exister.

Plus que jamais la question du vivant apparaît indissociable de celle de son traitement plastique ou pour le moins de ses conditions de visibilité : être au monde c'est tenter de faire chair et d'apparaître dans le cadre. C'est vaincre l'étouffement qui, toujours, menace. C'est refuser que s'abolissent totalement les frontières de l'intériorité et de l'extériorité. Quitte à se contenter d'une présence pour ainsi dire spectrale : l'organisme n'a pas de ces états d'âme, la survie lui fait office de vie. Bien que sous-tendues par cette logique d'interpénétration synonyme de tension perpétuelle, les œuvres de cette époque apparaissent cependant plus apaisées que les précédentes. Certes, les forces en présence sur la toile sont toujours engagées dans un corps à corps mais celui-ci n'est plus marqué du sceau du conflit. L'antagonisme demeure, mais il apparaît maintenant plus ouaté, moins bruyant que par le passé. Une lutte d'alcôve plutôt qu'un affrontement de champ de bataille...

Cette constance dans l'intérêt porté à la représentation de la vie - dans ce qu'elle a à la fois de plus mystérieux (une énergie) et de plus concret (le corps qu'elle meut) -, associée à la multiplicité des points de vue que pareil sujet offre (l'espace interne dans lequel l'énergie s'incarne, l'espace extérieur dans lequel le corps se meut, etc.), est sans aucun doute possible ce qui caractérise en premier lieu le travail de Pascal Pesez. Cependant, tandis que la seconde n'apparaissait jusqu'alors que de manière secondaire et médiatisée, c'est-à-dire comme interprétation conçue par l'observateur face au travail de l'artiste, elle va elle-même devenir objet pictural. En effet, à compter de 2004 et de la série *les délices*⁵ puis, plus certainement encore, en 2007 avec l'apparition massive des polyptyques, la question de la mobilité des points de vue va s'agréger au travail de l'artiste dans sa concrétude au point d'en devenir une des facettes principales.

Avec *les délices*, on note le passage du format figure - toile positionnée à la verticale à la manière d'un portrait -, au format paysage, lequel se dédouble à l'occasion (diptyque) et gagne ainsi en horizontalité. Ce changement de positionnement de la toile, loin d'être anodin, témoigne au contraire d'une nouvelle posture de Pascal Pesez face à son sujet, posture qu'il entend partager avec le spectateur dont il oriente ainsi de manière inédite le regard. S'il arrive encore que l'œuvre soit construite autour d'un noyau, la chose n'est plus systématique et prend quoi qu'il en soit des atours

⁵ Laquelle sera exposée au Centre d'Arts plastiques et visuels de Lille en 2005 puis à la Maison de la culture d'Amiens en 2006 et fera l'objet d'une édition

différents de ce qui nous avait été donné d'observer par le passé. Généralement désaxée par rapport au centre de la toile, quand autrefois elle en constituait véritablement le cœur, la poche de vie tend dorénavant à coloniser toute l'étendue des paysages intérieurs représentés. Cet élargissement de son champ d'influence ne s'opère plus par dilution - comme si elle déteignait sur les aplats blancs environnants - mais par démultiplication à la manière d'un corps dont les cellules s'accroissent et se propagent. Du reste, c'est cette capacité nouvelle de la poche à croître par le biais des multiples satellites organiques qu'elle envoie afin de coloniser l'espace environnant qui, au bout du compte, tend à la faire disparaître en tant que telle. Difficile en effet, parmi ces amas de matière unis les uns aux autres par une foultitude d'organes communs, de distinguer lequel a pu servir de point de départ aux autres. Point de cellule souche donc, mais un univers vivant se nourrissant de lui-même et tendant à envahir, à remplir tout ce qui lui est extérieur. Quant à la forme générale de cette entité vivante et croissante, si nous devons poursuivre la métaphore organique qui nous l'a fait comparer jusqu'ici à un cœur, nous dirions qu'elle s'apparente plutôt désormais à un intestin. On reconnaît en effet sur la majorité des compositions de cette époque une même conformation générale, soit une forme tubulaire aux innombrables anneaux, s'enroulant sur elle-même et remplissant de la sorte l'espace qui lui est dévolu et qui paraît s'élargir à mesure que cet organe monstre continue de croître par circonvolutions. Croissance et complexification de l'organe mis à nu - dont nous avons désormais la confirmation qu'il n'est pas nécessaire de lui accorder une quelconque valeur symbolique - vont de pair avec une certaine diversification des procédés picturaux utilisés pour dépeindre ce dernier. Le rose si singulier qui avait fait son apparition dans la palette de l'artiste à l'orée du nouveau siècle - le rose intense et épais de la chair gorgée de sang, le rose cru du nu interne - est toujours massivement présent. Mais il est dorénavant confronté au blanc. Un blanc dont la présence est d'autant plus spectaculaire qu'il vient littéralement concurrencer le rose, lui disputer le contrôle de la toile. Comme un linceul dissimulant imparfaitement un corps sous ses plis, le blanc jette un voile laiteux sur une grande partie de la surface peinte, empiétant largement sur le rose à mesure qu'il se propage. Se déployant par larges aplats et colonisant la toile en partant de l'une de ses extrémités (dans le cas des diptyques, de l'un de ses panneaux), son essor semble toujours en cours. S'il est intense, épais, il n'en laisse pas moins transparaître ce qu'il ne recouvre qu'imparfaitement et prend les reflets de ce qu'il tente vainement de faire disparaître. S'instaure de la sorte une subtile dialectique du recouvrement et du dévoilement entre l'intensité du rose et l'apparente inéluctabilité du blanc. A la manière d'un lourd brouillard, le blanc recouvre le rose et ce qu'il figure mais, ce faisant, il oriente notre regard sur ce qui transparaît à travers lui (les spectres de rose qui le hantent) ainsi que vers ce qu'il n'est pas encore parvenu à atteindre et que l'on ne voit de ce fait qu'avec plus d'acuité. Cette dialectique n'est par ailleurs nullement synonyme d'une dualité puisque la palette de l'artiste s'enrichit à cette même époque du bleu, du vert, du jaune, du rouge, employés dans leurs variantes les plus vives. Comme le rose, elles ont elles aussi à se frotter au blanc qui n'hésite pas à les intégrer dans sa masse crémeuse et à se parer ainsi de reflets bariolés.

L'ensemble concourt à dépeindre une matière vivante riche et particulièrement complexe. Le modèle de la poche, qui recelait en elle-même l'intégralité de ce qui est, a laissé place à un tout autre type de conformation, soit à un magma de formes et de matières aussi diverses qu'intimement associées. La complexité de cette organisation est exprimée par le truchement du trait. Plus que jamais en effet, le dessin - auquel Pascal Peséz s'est toujours adonné par ailleurs - apparaît distinctement sur la toile. Partout des lignes fusent, traçant les contours de la vie avec une netteté tranchante, incisant les chairs pour y faire apparaître des scarifications de couleurs vives. Ces traits n'ont certes pas le caractère effilé de la découpe au scalpel - ils sont, au contraire, le plus souvent le fait de coups de pinceaux relativement épais et non exempts de scories venant en parasiter les limites -, mais leur dynamisme et leurs teintes lumineuses ont la capacité de trancher de manière décisive dans le combat sourd qui par ailleurs se mène entre le rose et le blanc. Bien que complexe dans sa structure, la matière vivante représentée apparaît ainsi avec netteté aux yeux du spectateur qui, s'il se perd volontiers dans les méandres de son organisation, n'en distingue pas moins aisément les contours.

Il a ainsi toute latitude pour déambuler dans ces paysages du vivant, pour en parcourir les multiples chemins et pour s'émerveiller des implosions de couleurs qui en constituent les reliefs. En deçà des épaisses nappes blanches et crémeuses du non-être qui, toujours, tentent d'étouffer ce qui est, s'organisent et se déploient avec une énergie jubilatoire de vastes panoramas organiques.

C'est sans aucun doute cette notion de paysage vital se développant sur la toile, occupant l'espace à mesure que la vie l'irrigue, qui conduit par la suite Pascal Peséz à s'adonner de manière récurrente au polyptyque. A compter de 2007 et de la nouvelle série de travaux au titre générique *opening*, l'artiste multiplie en effet les diptyques et conçoit même des toiles à quatre panneaux⁶. Dans ces compositions que le public découvre notamment en 2011 au domaine de Kerguéhennec, le paysage conçu comme vaste espace horizontal circonscrit tend à disparaître au profit d'une étendue que l'on ne saurait embrasser d'un seul tenant. C'est là tout le sens du polyptyque tel que le conçoit Pascal Peséz : la multiplication des toiles associées les unes aux autres par un système de charnières élargit sensiblement l'horizon exploité mais, plus encore, le fait que les panneaux mobiles soient peints à la fois au recto et au verso implique qu'il n'est tout simplement pas possible d'embrasser d'un seul regard l'intégralité de ce qui est montré. En effet, tandis que les panneaux centraux demeurent fixes et univoques, la mobilité des panneaux latéraux permet de choisir la face que l'on désire voir et associer aux autres mais aussi, si l'on opte pour la solution qui consiste à les retourner tout à fait, à dissimuler le panneau fixe qui y est directement associé en même temps que l'on cache une de ses facettes. Le polyptyque pouvant demeurer tel (et donc dissimuler au regard deux de ses facettes) ou encore se transformer aussi bien en diptyque qu'en triptyque (selon que l'on referme un ou deux de ses panneaux extérieurs), le paysage figuré n'est donc jamais perceptible dans son intégralité.

⁶ On ne recense, par contre, aucun triptyque dans le corpus des œuvres de Pascal Peséz

De fait, la mobilité et le dynamisme de ce dispositif sont en parfaite adéquation avec le propos défendu par l'artiste. Le polyptyque induit en effet l'association de ses différentes parties pour que puisse être vu le phénomène essentiellement évolutif auquel il sert de support, à savoir l'alliance de différents éléments distincts les uns des autres mais concourant à l'existence d'un même ensemble mouvant, d'un même panorama du vivant. Plus encore, l'usage du polyptyque permet de rendre patent le phénomène évoqué précédemment d'étalement de la poche : son contenu se libère, déborde de son lieu originel et colonise de nouveaux espaces, créant par là même de nouvelles souches de vie.

Le paysage organique se soumet au regard en même temps qu'il se déploie dans l'espace et à mesure que l'observateur en manipule les différentes facettes. La vie incarnée s'offre ainsi à livre ouvert, au rythme des pages que l'on tourne. Telle est tout au moins l'impression produite par le dispositif du polyptyque, laquelle diffère sensiblement de ce que l'on pouvait ressentir face aux travaux antérieurs de l'artiste. Si grâce à lui notre regard est toujours habilité à se poser sur ce qui se trame sous la surface de la peau, l'expérience n'est plus vécue comme une intrusion mais, au contraire, comme la conséquence d'une invitation. Pourtant, aussi éloquente qu'elle soit, cette métaphore du livre ouvert a ses limites dans la mesure où la lecture de l'œuvre, si elle s'opère bien autour d'un axe horizontal, n'est pas ici nécessairement linéaire. Au contraire, les polyptyques de Pascal Pesez invitent à une fouille tous azimuts, à une découverte sans cesse renouvelée de leur contenu. En ce sens, peut-être l'image du jeu de construction serait-elle plus judicieuse tant il est vrai que, face à ces propositions plastiques, le spectateur a l'impression de pouvoir composer à son gré un paysage plutôt qu'un autre et, ce faisant, d'escamoter ni plus ni moins telle ou telle alternative conçue par l'artiste. C'est assez dire la dimension participative de ces travaux ainsi que la multiplicité de regards, de points de vue, non seulement qu'ils permettent mais surtout qu'ils impliquent. Si, comme nous l'avons affirmé précédemment, l'effectivité de la vie (et, partant, ses conditions de visibilité) se lit dans la matérialité même des œuvres, il convient donc maintenant de préciser que cette alchimie s'opère avec le concours exprès de l'observateur.

Nous venons de le rappeler, dans l'œuvre de Pascal Pesez les conditions concrètes de possibilité du geste artistique participent de fait du propos tant il est vrai que l'inscription spatiale de la vie en constitue une des thématiques principales. D'où l'importance à accorder à une donnée en apparence purement biographique : en 2012, quelque peu lassé par le caractère matériellement très contraignant des polyptyques, désireux de revenir à une certaine forme de légèreté dans sa pratique, l'artiste fait le choix du dessin. Certes, ce dernier n'a jamais été absent de sa production. Bien au contraire, le peintre lui a toujours porté un intérêt réel en présentant régulièrement des travaux au crayon aux côtés de ses toiles. Nullement relégués au simple statut d'esquisses, comme c'est parfois le cas, ceux-ci faisaient bien sens en tant qu'œuvres finies. Toutefois, jamais non plus Pascal Pesez n'avait accordé une telle importance à cette pratique : à compter de cette période en effet, il décide de s'y consacrer largement.

Ce qui frappe en premier lieu dans la très vaste série de dessins que l'artiste débute à cette époque, c'est leur apparente simplicité - leur minimalisme pourrait-on dire -, ainsi que la jubilation communicative dont ils témoignent. Réalisés sur papier à la mine de plomb, au crayon de couleur ainsi qu'au crayon aquarelle, ces dessins sont principalement constitués de traits de couleurs vives⁷ et d'épaisseurs variables. De par leur forme comme de par leur direction, ceux-ci semblent évoluer sur la page de manière informelle. Leur tracé ne répond en apparence à aucune régularité identifiable et, s'ils témoignent pourtant d'une certaine retenue, ils ne se plaisent pas moins à se déployer librement sur la feuille et à y faire s'entrechoquer lignes et couleurs. Très rarement refermés sur eux-mêmes et évoluant presque exclusivement selon l'axe horizontal, ils trahissent une réelle envie de parcourir la surface, de déambuler sur le support.

Se situant au croisement de l'écriture à main levée et du paysage panoramique, ces dessins offrent, selon leurs formats très variables, l'impression d'observer des événements infinitésimaux au travers d'un appareillage aussi sensible que sophistiqué, ou au contraire la sensation de les saisir d'un seul regard dans leur immensité, à la manière dont on découvre une chaîne de montagnes selon un point de vue englobant. Cependant, toujours ils retranscrivent un ensemble de données dynamiques - ligne de crête, courbe sismique ou cardiaque -, relatives à une réalité appartenant tout autant à l'espace qu'au temps. En effet, bien que l'artiste confesse s'intéresser plus précisément à ce qui appartient à la première catégorie, le temps n'en n'est pas moins très présent dans ses dessins, si ce n'est qu'au travers de la durée comprise comme distance temporelle nécessaire entre le commencement et le terme du trait. Le dessin de Pascal Peséz coïncide ainsi exactement avec ce dont il témoigne, à savoir l'existence d'influx vitaux se déployant autant dans la durée qu'à la surface de la page. A la manière de l'enfant déchiffrant au fur et à mesure les mots imprimés en les suivant du doigt, l'observateur accompagne ici le tracé de ces phénomènes, épousant leurs réactions rapprochées ou distendues, parcourant leurs failles comme leurs pics. Or ce parcours en compagnie du trait de l'artiste, en empathie avec la vitalité dont il témoigne, se révèle de nature foncièrement différente des expériences jusque-là offertes par ses œuvres sur toile. L'énergie dont Pascal Peséz se fait ainsi l'écho semble ici s'être totalement libérée des effets de masse d'autrefois. Elle s'est affranchie des profondeurs des entrailles et de l'épaisseur des tissus organiques pour se faire plus aérienne. Non pas immatérielle - elle s'impose au contraire sur le papier avec force, dans une forme de matérialité à la fois fine et contrastée -, mais simplement plus légère, plus vive, plus cinglante aussi. C'est certes toujours d'énergie vitale dont il s'agit, mais à l'écoulement majestueux de la vie circulant dans les artères a succédé celui, bien plus tempétueux et aérien, des influx nerveux. Ceux-ci se partagent l'espace vierge de la page, tantôt s'y succédant et se passant le relais le long d'une courbe commune, tantôt s'y affrontant ou tout au moins s'y rencontrant comme si toute la force disponible venait à se focaliser à

⁷ On notera, pour être tout à fait précis, la présence de très rares aplats réalisés aux crayons aquarelle

un même instant au même endroit. Toujours ils circulent à vive allure dans l'espace effectif de manière à l'irriguer, à lui donner vie.

C'est peu dire que cet intérêt renouvelé porté au dessin se ressent fortement dans les toiles produites à la même période. Celles-ci sont en effet marquées par une prédominance du trait. Toutefois les circonstances de son apparition, ses conditions de possibilité et de visibilité, diffèrent d'un support à l'autre. Tandis que, dans le cas des œuvres sur papier, le dessin est directement tracé sur le support immaculé, les lignes de couleurs variées circulant sur les toiles ont plus que jamais à lutter avec le voile blanc qui recouvre dorénavant presque intégralement tout ce qui est peint. Tout se passe comme si le trait n'était qu'une strate fossilisée d'une coupe géologique, comme s'il était compris entre deux couches de même nature - le blanc -, le tenant à l'abri des regards et, peut-être aussi, prisonnier. Parfois cette couverture de blanc semble très diluée et disposée en couches d'autant plus fines qu'elles sont larges, d'autres fois au contraire elle offre le spectacle d'épaisseurs toutes matérielles, de dépôts de peinture formant reliefs⁸. D'intensité variable, le blanc laisse donc plus ou moins apparaître ce qu'il dissimule. Seules quelques bribes, lui échappant tout à fait, ont réellement la possibilité de s'exposer au regard. Mais, bien entendu, à ce jeu de cache-cache chromatique, ce qui est recouvert du voile minéral revêt tout autant d'importance et de valeur que ce qui se voit parfaitement. Du reste, il s'agit le plus souvent d'un seul et même phénomène capté à différents moments de son existence. Ici, une ligne que l'on est invité à suivre sur plusieurs centimètres et dont, soudain, le parcours se voit obstrué ; là une étendue blanche subitement traversée par un éclair de couleur qui, crevant le nuage, semble en cela poursuivre son chemin.

De toute évidence, Pascal Pesce se refuse à adopter une position tranchée et définitive au sujet de la lutte sourde qui se joue dans son œuvre entre les influx de couleurs et la masse blanche, entre l'être et le néant. Certes, le syndrome de l'étouffement que l'artiste n'a de cesse de documenter depuis son entrée en peinture assoit plus que jamais sa prédominance. Toutefois, si cette emprise du voile (autrefois rose, aujourd'hui blanc) est de plus en plus assumée, ce dernier se montre finalement incapable d'annihiler tout à fait le geste du peintre. Toujours demeurent, à des degrés divers, les stigmates de sa gestuelle dont la présence se trouve comme rehaussée par l'usage d'une palette de couleurs à l'éclat d'autant plus intense qu'il se dévoile à la manière d'une étoile filante offrant la magnificence de son spectacle comme par accident. Le trait est certes ici une manière d'affirmation du pouvoir du dessin et de la peinture, mais il opère également comme manifestation d'une gestuelle qui le déborde, comme signe d'une existence au monde qui l'excède. En l'occurrence, celle du peintre lui-

⁸ Parmi les autres effets de matière utilisés par le peintre afin de rendre perceptible cette lutte perpétuelle du visible, il convient également de souligner l'usage du crayon aquarelle avec lequel sont parfois dessinées les courbes de vie et qui les donne à voir comme percées du fond blanc qui les sous-tend.

même et, plus généralement, celle de l'être qui en revêt les atours. Comment, en effet, caractériser ce dernier autrement que comme celui qui se meut dans le monde ? Celui dont l'énergie, le souffle, l'équilibre se manifestent dans la manière de se tenir au monde, de s'inscrire à la surface du monde et, ici, d'y chorégraphier son trait ? Celui aussi qui, à l'occasion, donne également à ses traits la forme de lettres et - pourquoi pas ? - de mots isolés. Certains verront là l'écho, dans les œuvres du peintre, de sa double vocation de plasticien et de poète⁹. Mais l'explication par simple énonciation de données biographiques est amplement insuffisante, voire même trompeuse. Peindre l'écriture n'est pas écrire. L'apparition de l'écriture dans les œuvres sur toile de Pascal Peséz n'a nullement pour raison d'être de renvoyer le mot à sa signification en tant qu'élément de langage. Elle exprime bien plus la liberté d'une gestuelle, d'une graphie toute personnelle qui emprunte les chemins les plus variés - qui, au besoin même, se les fraie elle-même -, dans l'unique but de se déployer. Pour le plasticien, peindre l'écriture c'est se repaître de soi et, partant, de l'existence.

Pour surprenante qu'elle soit, cette apparition de la lettre et du mot dans l'œuvre de l'artiste s'inscrit ainsi pleinement dans sa démarche de dévoilement du vivant. La manière dont chacun de ces éléments prend place sur la toile, commune avec celle des autres lignes avec lesquelles ils en partagent la surface, renvoie d'ailleurs indubitablement à la croyance (originelle dans la démarche de Pascal Peséz) en la capacité du corps à exprimer ce qu'est fondamentalement le vivant. Certes, il n'est définitivement plus question dans l'ensemble des travaux récents de ce que nous avons appelé précédemment la poche organique, laquelle régnait seule au cœur des premières toiles avant d'insuffler son énergie à l'ensemble de la surface des œuvres postérieures via un riche réseau de canaux vitaux. Dorénavant, il n'existe plus de masse localisée de laquelle ou à laquelle l'ensemble des influx mèneraient ou partiraient. La vie n'irradie plus autour d'un noyau clairement délimité, elle a pris possession de manière plus diffuse, mais aussi bien plus large, de l'espace du réel. Ce faisant, elle a également perdu de son caractère purement organique. Comme nous l'avons déjà souligné concernant les derniers dessins de l'artiste, avec les œuvres sur toile qui leur sont contemporaines nous quittons les entrailles du vivant et nous nous orientons vers ce qui effleure sous la peau, soit un réseau de fibres, de veines, de nerfs, dont ne nous est plus donné à voir ni la destination ni la source. L'œil ne pénètre plus la chair¹⁰, il scrute la peau et découvre par transparence ce qui se joue entre les premières strates sous-cutanées. Le corps n'a plus à être écorché pour offrir une vue en coupe de ses mystères. La vie est ailleurs. La vie n'est autre qu'un ensemble d'influx innervant la réalité, irrigant ce qui nous meut ou, pour le dire autrement, le mouvement qui se joue en nous. L'artiste, quant à lui, se donne pour objectif de le détecter, de l'identifier, de le suivre puis de le transcrire. D'où la prévalence du

⁹ S'il fallait illustrer cette double vocation et l'hypothétique interdépendance dont elle pourrait être le siège, on pourrait citer de nombreux vers du poème *je commencerai* (performé par Pascal Peséz en septembre 2012 à l'Atelier13 à Valenciennes) : « je commencerai par me taire / je commencerai dans la peinture partout [...] / je commencerai par te dire des mots des mots sans lettre des mots de couleur »

¹⁰ On soulignera à ce propos la quasi disparition du rose, autrefois omniprésent dans les travaux de l'artiste

geste dans les dernières œuvres de Pascal Pesez. Que celui-ci prenne la forme d'un mot ou qu'au contraire il demeure informe ou, pour être plus précis, qu'il soit d'une forme qui nous paraisse indéterminée, ne change rien à l'affaire. La vie est mouvement incarné, la vie est une gestuelle.

Suivre pas à pas le parcours de Pascal Pesez, depuis la performance *suspension* jusqu'à ses toiles et dessins les plus récents, c'est accompagner un questionnement constant portant sur la vérité plastique du vivant. Se consacrant, aujourd'hui encore et avec une ténacité sans faille, à cette âpre interrogation philosophique, il a su y apporter nombre d'éclairages originaux tout au long de son parcours. Ainsi est-il progressivement passé de la représentation de figures organiques à la composition de véritables paysages sensitifs, nous invitant ces derniers temps à contempler ce qui, à bien des égards, relèverait presque de la cartographie.

Intrinsèquement plastique, cette dernière renvoie à une géographie corporelle clairement plus orientée vers le relevé et le tracé des cours d'énergie irrigant la vie que vers une quelconque topographie figée dans l'identification de données immuables. Réfutant par essence la prétention à la maîtrise de l'espace, cette cartographie d'un genre nouveau tend à représenter, partiellement et de manière nécessairement dynamique, une géographie singularisée par le mouvement, le changeant, le vibrant, le palpitant.

Chemin faisant, Pascal Pesez a perdu de ses illusions de jeunesse consistant, tel un archéologue de la chair, à vouloir dévoiler les mystères du vivant en s'enfonçant dans les entrailles du corps. La vérité de la vie ne résiderait pas tant dans ce que l'on peut lui faire avouer - éventuellement, même, à son corps défendant -, que dans ce qu'elle laisse entendre au travers de ce dernier. Plus que jamais, l'artiste travaille l'imperceptible, le profondément tenu de nos existences et il opère pour cela de manière essentiellement allusive¹¹. Loin de toute exhibition, s'opposant au dogme de la transparence, il fait montre de pudeur (cette forme de retenue que ressent l'individu responsable quand il sait aborder ce qui le dépasse) dans son approche de l'intimité palpitante qui nous caractérise. Surtout, ses moyens demeurent ceux de la peinture et du dessin : jamais il ne cède au travers qui consisterait à illustrer, comme de l'extérieur, propos philosophiques et considérations métaphysiques. En l'occurrence, la raison n'en est pas tant à chercher dans la conscience qu'il aurait d'une certaine répartition nécessaire des compétences et des tâches mais bien dans le fait que, posée par Pascal Pesez, la problématique de l'être au monde se révèle être avant toute chose une affaire de gestuelle.

La notion de geste, conçue comme chorégraphie d'influx, de souffles de vie, s'avère en effet centrale dans la pratique de l'artiste comme dans son propos. Elle lui permet, non pas de nier l'importance de la corporéité, mais de la concevoir de manière moins organique, plus dynamique qu'initialement. La

¹¹ On notera à ce sujet que, bien qu'étant de coloration plus *chirurgicale*, les œuvres de jeunesse elles-mêmes n'ont jamais relevé ni du naturalisme, ni même du figuratif. Toujours l'observateur a eu toute latitude pour interpréter à sa guise les formes et les teintes organiques qui lui étaient proposées. C'est assez dire à quel point le travail de Pascal Pesez est, par nature, totalement étranger à la mode post-moderne des crânes bling-bling comme au come-back actuel des écorchés d'antan...

vérité poursuivie est bien plus complexe et riche que notre seule chair humaine. C'est la vie dans ce qu'elle a de spatialement et d'esthétiquement déterminée qui en est le véritable objet. En l'occurrence, les derniers travaux de Pascal Pesez en attestent, le mystère de la présence effective au monde réside essentiellement dans le mouvement et dans la manière dont celui-ci s'inscrit dans l'espace. D'où la légitimité incontestable du plasticien à se consacrer pleinement au sujet.

D'où, aussi, la dialectique du visible et de l'invisible qui sous-tend l'ensemble de son œuvre. Tels sont en effet les termes avec lesquels il conviendrait de poser la question de la représentation de ce dont la simple existence est déjà problématique. Or, précisément, dans ce combat entre le visible et l'invisible, entre la chair et le néant, il ne semble pas devoir y avoir d'autres fins que la perpétuation infinie de cette tension originelle. N'existe effectivement que ce qui demeure en perpétuel mouvement contre le non-être et qui, ce faisant, inscrit sa trace dans l'espace. S'appliquant à figurer cette lutte ontologique, à en représenter les intensités et les modalités variables, les œuvres de Pascal Pesez constituent, de ce point de vue, la démonstration de leur propre efficence.

Johan Grzlczyk, septembre 2013-juin 2014

*Auteur, docteur en philosophie,
directeur de projets de l'association du Printemps Culturel*