

La chair du monde

L'œuvre de Pascal Pesez s'affirme de plus en plus – et d'une certaine façon se dévoile – comme une articulation et un lieu de passage(s). Ses premières peintures, depuis le milieu des années 1990 jusqu'aux années 2003-2004, étaient relativement empâtées, plutôt sombres, recouvrant totalement la toile et composées autour d'une figure centrale carnée, à la limite de la représentation. Les séries plus récentes, entre 2012 et 2016, marquaient de manière très notable une évolution vers un traité *quasi* antinomique : un allègement, une raréfaction, un éclaircissement. L'importance prise par le dessin, dans cette même période, témoigne également de la recherche d'une certaine délicatesse. De la même façon, le propos qui était initialement très marqué par une recherche autour du corps, du vivant, voire de la chair dans sa dimension tragique, est devenu beaucoup plus formel et semble prendre des distances avec une portée métaphysique.

Si l'on articule ainsi l'ensemble de l'œuvre, on peut la lire comme une progression vers la légèreté, aussi bien donc d'un point de vue plastique que d'un point de vue thématique. Néanmoins, les tableaux les plus récents (série *Chemin faisant*), peints ces deux dernières années, bousculent cette linéarité confortable. Sans en revenir aux empâtements incarnés – directement tributaires de la peinture de Rubens, Rembrandt, Soutine, Bacon, etc. – ils montrent un retour de formes relativement encloses, en panses, en nœuds ou en blocs. Entre-temps, une *partition* s'est imposée : la division horizontale de la toile, si bien que les formes viennent s'arrimer sur ce qui apparaît comme une ligne d'horizon.

Cette structuration de la composition s'est progressivement affirmée au cours des années 2010. Alors que les premiers moments de l'œuvre montraient un espace non orienté, au centre duquel une forme était comme posée ou flottante, celle-ci s'est peu à peu délitée au cours des années jusqu'à structurer elle-même, dans ses linéaments, tout l'espace. La forme centrale s'apparentait initialement – avec plus ou moins d'équivoque d'un tableau à l'autre – à un quartier de viande (séries des *Noyau*, *Marges et trophées*). *Suspension*, la performance de 1988 qui, à plusieurs égards, fut l'acte germinal de l'ensemble de l'œuvre de Pascal Pesez, contenait la formule ramassée de ce qui se joue dans cette peinture depuis un quart de siècle. L'artiste se tenait recroquevillé – en position fœtale donc – dans une grande poche de plastique transparente suspendue au-dessus d'un sol jonché de morceaux de viande. La correspondance, sinon l'équivalence, entre son propre corps et la viande, affichait crûment une analogie organique. Il ne s'agissait d'ailleurs pas tant de souligner la nature basement matérielle d'un corps, ramené à un simple sac d'organes, que d'esquisser, au contraire, une possible glorification de la chair. Toute la dialectique mise en œuvre consistait à inverser la perception traditionnelle en regardant les abats comme quelque chose de potentiellement haut, en guettant dans toute chair – même morte – le souvenir, la trace et la promesse de la vie, à rendre le vulnérable vénérable.

Un tel retournement conduit à considérer la chair dans tous ses temps et toutes ses potentialités : ce qu'elle est, ce qu'elle a été, ce qu'elle peut devenir. La finitude et la renaissance, la souffrance et le plaisir, la nourriture et l'excrétion, le goût et le dégoût, tout entre dans un processus d'assimilation cyclique et non binaire. Le pourrissement lui-même n'est plus perçu comme le stade ultime de l'abjection et de la souillure. Les replis les plus intimes – et intimidants – de la chair recèlent des séductions troubles. La morbidesse et la ruine de la beauté révèlent le luxe de la matérialité. La décomposition peut se révéler être une composition nouvelle, changeante, en mouvement. Les agrégats plâtreux se défont en coulures, empâtements, transparences, les coagulations chromatiques se déploient en crépines ligamenteuses, motifs en expansion, nappes vaporeuses, et les caillots sombres se diffractent en bleus pâles, roses, jaunes... La dissolution des formes ne conduit pas à leur disparition, mais dévoile leur nature embryonnaire et séminale : des nodules originaires des peintures des années 1990 aux "paysages" abstraits (séries des *Délices* 2004-2006, *Crossing* 2009-2011, *Artres Summer* 2009-2012), il y a continuité mutante : non pas rupture mais transformation et épanchement.

Lorsque la matière picturale se dilue (textures plus fluides, plus transparentes) et se délite (formes plus ouvertes, disséminées, lignes erratiques sur la toile), c'est tout l'espace qui prend corps. La chair n'est plus circonscrite – pas abolie non plus, pour des états supposés plus subtils –, elle est *étendue*¹ à la totalité. Avec ce qui pourrait s'apparenter à un phénomène de pourrissement, elle s'épanche, s'éparpille et devient sans limites. Il n'y a donc pas disparition de la chair dans la peinture de Pascal Pesez, mais expansion : si le corps n'est plus représenté, c'est qu'il est présent partout, dans les gestes, dans la voix, dans la couleur... La partition horizontale est autant ligne d'écriture que tracé encéphalographique, courbe de niveau ou horizon d'un paysage indéterminé. Le paysage, de plus en plus présent dans la peinture de Pascal Pesez depuis une dizaine d'années, n'est donc pas une représentation d'une portion d'un quelconque territoire.

La présence de bleus pâles, de touches vertes et de linéaments vagues peut certes renvoyer à certaines images du nord de la France, aux ciels d'Eugène Boudin ou aux plages froides de René Xavier Prinet, mais l'essentiel n'est pas là. L'étendu(e) que peint Pascal Pesez est à voir de plusieurs façons, non contradictoires : c'est certes d'abord l'étendue du paysage qui se déploie sous les yeux du promeneur au détour d'un sentier², la *veduta*, si impressionnante soit-elle. Ces peintures sont des transpositions d'un

1 Cf. « Figurer l'étendue », exposition personnelle de Pascal Pesez au Musée des Beaux-Arts de Valenciennes, 2017.

2 En exergue de son exposition « Figurer l'étendue », Pascal Pesez a retenu cette phrase d'Edgar Poe : « Celui qui du sommet de l'Etna promène à loisir ses yeux autour de lui, est principalement affecté par l'*étendue* et par la *diversité* du tableau » (*Eurêka ou Essai sur l'univers matériel et spirituel* [1848], trad. Charles Baudelaire, Paris, Michel-Lévy frères, 1864, p. 5). Le texte de Poe continue ainsi : « Ce ne serait qu'en pirouettant rapidement sur son talon qu'il pourrait se flatter de saisir le panorama dans sa sublime *unité*. Mais comme, sur le sommet de l'Etna, aucun homme ne s'est avisé de pirouetter sur son talon, aucun homme non plus n'a jamais absorbé dans son cerveau la parfaite unité de cette perspective » (*ibid.*). Pour Poe, imprégné de la sensibilité romantique, la diversité du perçu et les limitations de la perception ne permettent qu'une vision fragmentaire qui masque l'unité profonde du paysage total.

cheminement³ : on y suit le déroulé d'une organisation horizontale, on rencontre des inflexions et des égarements de la ligne, des raccourcis fulgurants et des divagations, on butte sur des points de densité, on s'attarde sur des nœuds plus ou moins massifs, on traverse des brouillards délavés... La peinture se tient toujours à l'orée de la représentation. Humble, elle avance au plus près du sol, relevant inflexions et micro-événements du sensible.

Mais c'est aussi le gisant, soit ce qui se déploie horizontalement et se donne désormais à parcourir comme un paysage. C'est donc, là encore, de changement et de passage qu'il s'agit : changement de regard et changement d'état, passage du vertical à l'horizontal et passage du mouvement à l'inanimé (et vice versa). Le corps étendu est devenu une étendue, qui peut être examinée, arpentée, mesurée... En cela, cette peinture est héritière d'une tradition composite qui relie des représentations paysagères – idéalisées ou réalistes –, les cartes du tendre, les jeux d'images cachées, les planches anatomiques, etc. Dans le *Cantique des cantiques*, l'amoureux goûte le corps de sa fiancée dans toutes les beautés de la nature : « Tes formes élancées : un paradis de grenades aux fruits délicieux, le nard et le cypre, le nard et le safran, cannelle, cinnamome, et tous les arbres à encens, la myrrhe et l'aloès, tous les plus fins arômes. Ô source des jardins, puits d'eaux vives qui ruissellent du Liban !⁴ » Le pays et le paysage, la nature et la culture se confondent dans le désir. L'union rêvée est l'union du corporel, du naturel et du culturel, la fusion par laquelle les plaisirs de la chair et les délices de l'esprit ne font plus qu'un. Le corps étendu – étendu à *tout* – est donc tout autant le corps gisant du défunt (qui va être perdu) que le corps alangui de l'être aimé (qui va être touché), « car l'amour est fort comme la Mort, la passion, implacable comme l'Abîme⁵ ». Il y a, dans la peinture de Pascal Pesez, une dialectique subtile de l'amour et de la mort, un Éros-Thanatos bifrons, une labilité du désir et du dégoût.

Enfin, l'étendu corporel, c'est encore le tableau lui-même. Le paradigme de l'objet tableau, décrit, pensé et travaillé comme un corps, innerve l'histoire de l'art depuis le XV^e siècle, en tissant un système d'analogies faisant entrer en correspondance les viscosités de la peinture à l'huile et la chair, la structure rigide du châssis et le squelette, la membrane vibrante de la toile et la peau. Avec la série *Opening* (2007-2009), Pascal Pesez a donné à la corporéité du tableau ce qui lui manquait : l'articulation et le mouvement. Dans ces polyptyques articulés, les surfaces se montrent et se cachent, les unes derrière les autres, comme un corps qui se tourne, se déploie et se referme. Le tableau n'est pas une monade totalement imperméable au monde environnant (comme ce fut le cas dans la conception moderniste), ni un espace privé de toute autonomie (comme ce fut le cas dans des conceptions ornementalistes ou fonctionnalistes), mais fondamentalement un *entre-deux*. C'est un en-soi en relation avec un en-dehors.

L'étendu(e), c'est donc ce qui, partant de la chair, s'étend à toute chose. Dans une perspective phénoménologique, la perception subjective et le monde extérieur ne sont pas séparés par une frontière

3 La dernière série de Pascal Pesez est nommée *Chemin faisant* et a donné le titre de son exposition de 2018, *Unterwegs*, au MMIII-Kunstverein, Mönchengladbach, Allemagne.

4 *Cantique des cantiques*, chap. IV, v. 13-15.

5 *Ibid.*, chap. VIII, v. 6.

étanche. Les sens marquent la limite du corps mais aussi sa capacité à se projeter et à intégrer – voire ingérer – ce qui est perçu. C’est la même porosité des formes et des espaces qui commande les différents lieux investis par Pascal Pesez : peinture, performance, dessin, poésie. C’est toujours ce « petit corps⁶ » qui bouge, qui respire, qui marche, qui trace, qui parle... Un corps qui est certes un assemblage de viandes diverses, mais qui est aussi et surtout un organisme capable d’interagir avec son environnement. Ces différents champs d’activité – avec leurs lois et leurs références propres – ne sont en fait que les lieux d’effectuation d’une même puls(at)ion. Le trait du dessin, le geste plus ample du pinceau, la ligne d’écriture (sur certaines toiles ou dans la souveraineté du poème), la partition musicale⁷, les bords du tableau (articulés en polyptyques ou non), toutes ces modalités participent du déroulé d’un même cheminement. Ces lignes ne sont pas droites, au sens où la géométrie définit la ligne droite comme le plus court chemin reliant un point à un autre, mais ce ne sont pas non plus des chemins qui ne mènent nulle part (ou des sentiers forestiers⁸). Ne relevant d’aucune mythologie, ni celle de l’efficacité pragmatique ni celle, pseudo poétique, de l’errance improductive, le cheminement de Pascal Pesez est une exploration de soi, dans toutes ses potentialités, de l’expérience vécue et de la rencontre avec l’autre.

Karim Ghaddab.

Karim Ghaddab est critique d’art, professeur d’histoire et théorie des arts à l’École Supérieure d’Art et de Design de Saint-Étienne.

6 Titre d’un poème de Pascal Pesez, dit sur une musique d’Esteban Fernandez en 2015, édité en compact disc en collaboration avec 8008 (composition) par Sunart Éditions, 2016.

7 La collaboration répétée avec le compositeur Esteban Fernandez dit la dimension sonore du travail de Pascal Pesez. La voix, mais aussi la musique et même la peinture relèvent d’une recherche d’une même “ligne harmonique” qui transcende les médiums.

8 Les thèses de Heidegger dans *Holzweg* (*Chemins qui ne mènent nulle part*, selon la traduction de Wolfgang Brokmeier) sont en opposition complète avec le « Chemin faisant » de Pascal Pesez. En dépit du rapport au paysage et au cheminement, on ne trouve dans la peinture de Pesez aucun accent mystique, aucune fascination pour la terre et le sacré, aucune prétention à l’ontologie ou à la Vérité. Le mot allemand « Holzweg » désigne des sentiers forestiers, utilisés par les bûcherons, qui ne mènent pas exactement « nulle part », mais d’un lieu de travail à un autre. En cela, ils s’opposent à des chemins de promenades et renvoient aux notions de labeur, d’exploration, de transformation et, peut-être de fourvoiement, si l’on relève, par exemple, que l’expression « auf dem Holzweg sein » signifie faire fausse route, être sur la mauvaise voie.