

## 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 greenbergiennes, 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.

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 stupéfiantes « 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.

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.

Karim Ghaddab, mai 2010

*Critique d'art, professeur d'histoire et théorie des arts à l'École Supérieure d'Art et de Design de Saint-Etienne, directeur artistique de L'art dans les chapelles*