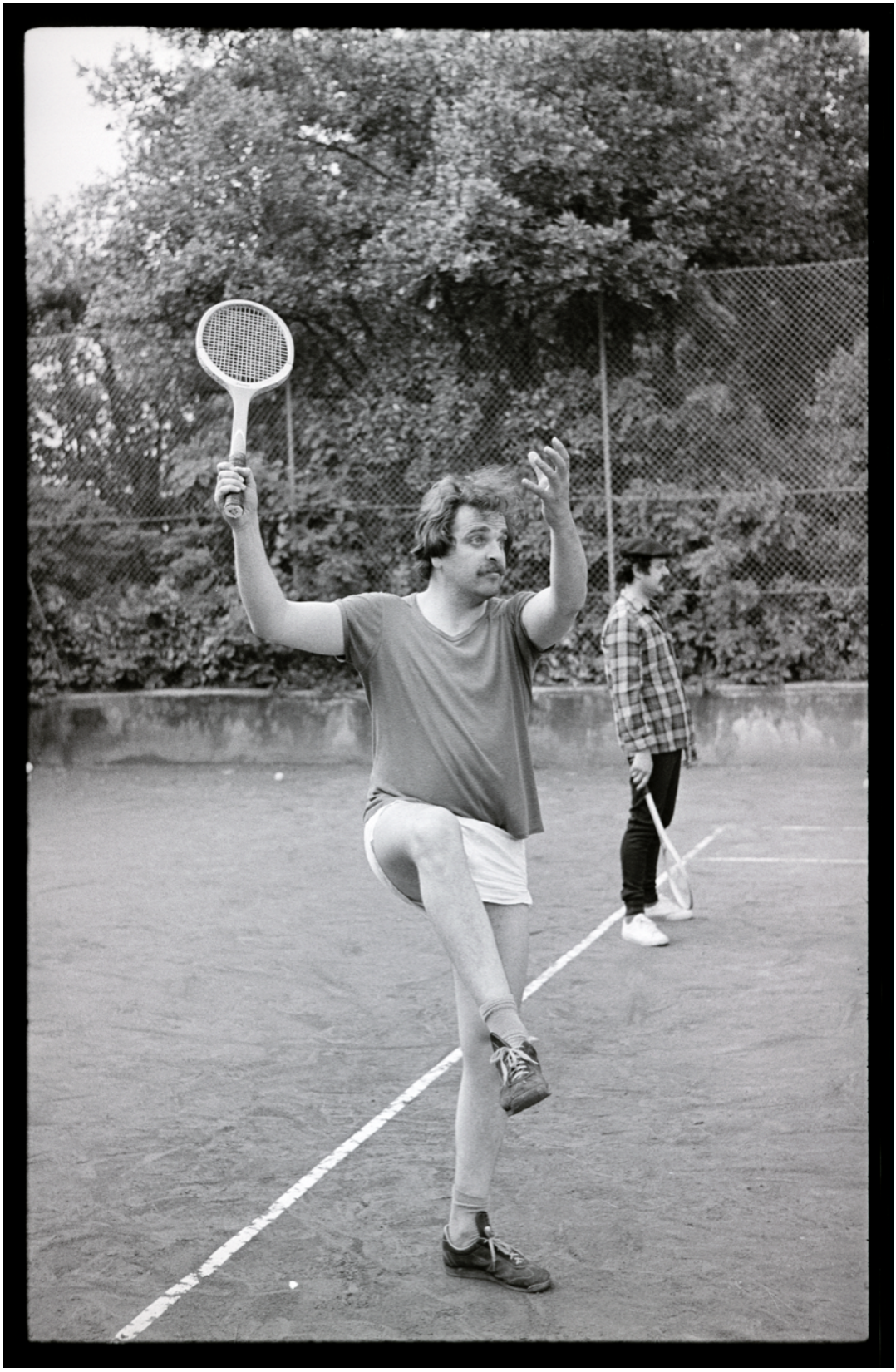


Mon hommage à Jacques Tati en 1981 à la Villa Médicis,
avec au fonds du cours : Maurice Grill.

Photographie : Marc Pataut
DE L'ART COMME ARC

La peinture de Mathias Pérez est une peinture simple, explicite : une structure ogivale, trois arcs brisés par deux verticales centrales qui découpent trois pans dans la surface. Le zip de Newman tombé sur l'ogive de Duccio. Et, dans cette découpe, le rush des couleurs. Il faut lire chaque tableau comme le diagramme d'une action. Il s'y passe quelque chose : une *représentation* (au sens théâtral du mot). Mais cette représentation est abstraite (elle n'exhibe nulle figure, nulle image du monde). Ce qui est *joué*, c'est son agôn de tensions, des énergies qui s'arc-boutent (Pérez peint plutôt des arcs-boutants que des ogives). La réussite de tel ou tel tableau se mesure à la concentration de ces tensions. Elle n'est fonction ni de la pertinence de la « composition » (toujours identique, la structure s'annule et n'autorise aucune problématique d'arrangement des surfaces, des lignes et des volumes), ni de la séduction de la couleur (on peut la dire somptueuse, riche, violente, ou bien vilaine, ostentatoire, criarde, peu importe : ce ne sont pas des harmonies, ses heurts, sa brutalité ou sa subtilité qui sont en cause, mais sa capacité à équilibrer l'émergence du squelette ogival). On ne peut sans doute même pas dire qu'il s'agisse d'un « travail sur la couleur ». L'une, au vrai, vaut pour l'autre. Symptôme : le paradoxe de ces vastes panneaux violemment bariolés, c'est que l'essentiel (*le différentiel*) y a lieu, finalement, sur des bords infimes, les lignes de fracture entre ogives et plans colorés, les bords même de la toile, où de légers débordements, de brèves coulures repoussées, des superpositions soufflées ou projetées, des transparences et des repentirs font trace pour le *détail* du volume d'énergie que mobilise le peintre.

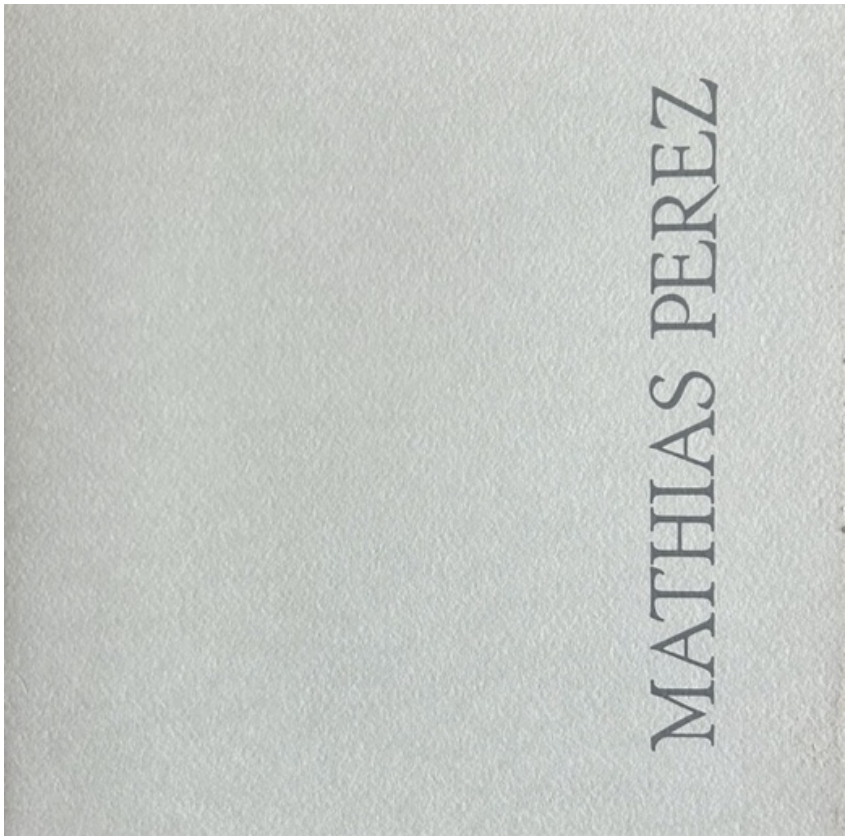


Mathias Pérez et Christian Prigent à la Villa Médicis à Rome en 1981

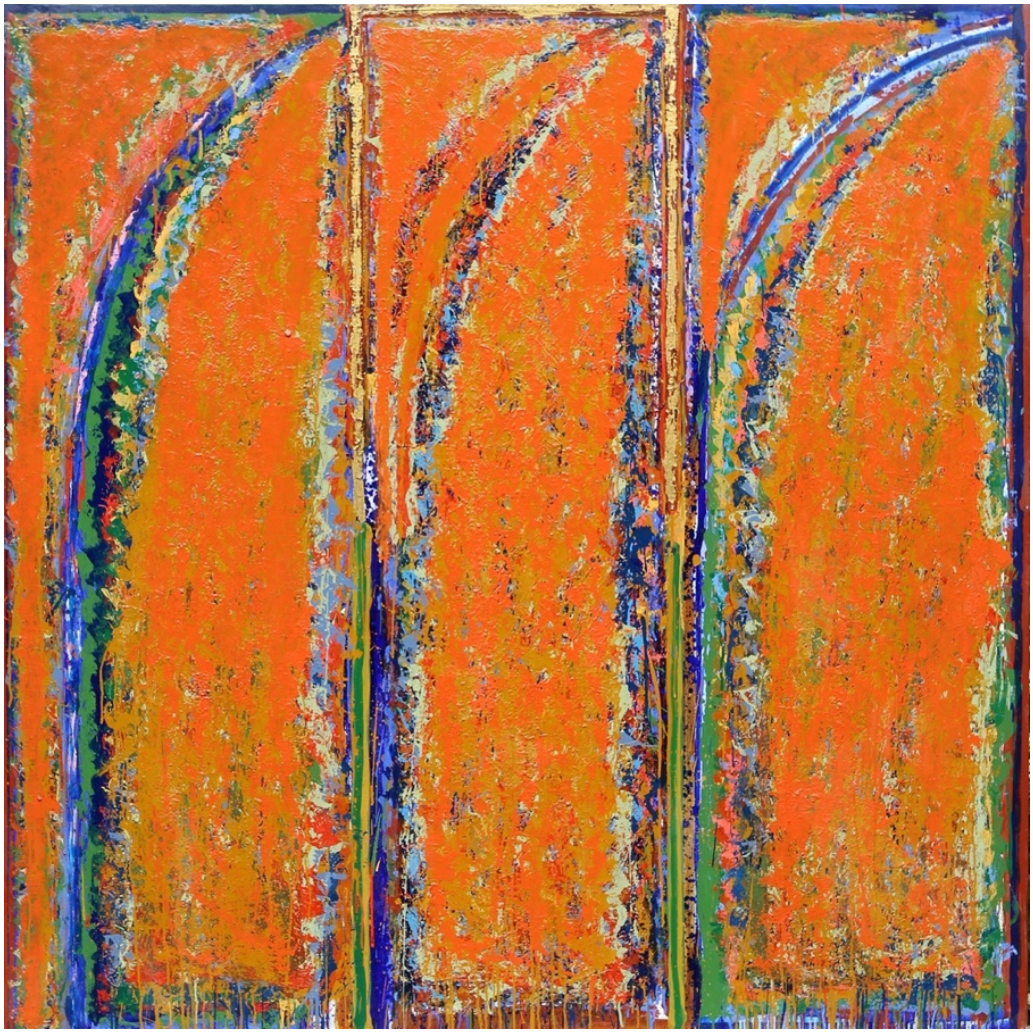
Photographie : Marc Pataut

Il faut d'abord voir ce qui est refusé : la gesticulation expressive (l'accumulation hystérisée de trace non cadrées) et la spéculation sur le matériau (croûte peinte, matières, relief des pâtes). La rigidité têtue des ogives corrige la première tentation, élargit et contient le geste, le rythme et le retire à la psychologie. En même temps, elle force surfaces et matières colorées à ne chercher une *profondeur* que dans le volume abstrait de l'énergie qui pousse *contre* les ogives. Le module formel choisi a donc une fonction tout à fait explicite : il affirme la peinture comme langage, matrice d'un développement symbolique. Il la prend ainsi à son état naissant : là où une grille minimale, arbitraire, commence à se détacher du réel insensé et propose d'en réguler momentanément le chaos.

Ce qui importe, c'est ce qui passe à travers la grille ogivale : l'impulsion à peindre. La couleur en est le vocabulaire, pris comme son (volume d'intensité), non comme sens (signification optique, symboliste, expressionniste). Les gestes du peintre ont pour but une régulation de l'énergie, une mise sous tension du gâchis des choses, la beauté naît de ça, de cet ordonnancement sans cesse à refaire : gestion des charges, équilibrage des forces. Bandage de l'art par l'arc. Arcatures et carcératures de l'énergie informe et du brouillon des gestes. « Système » et « excès », en appuis l'un sur l'autre, s'annulant, nouant leurs énergies adverses en un noyau atomique : un « tableau », avec ses électrons colorés en suspension dans le vide blanc.

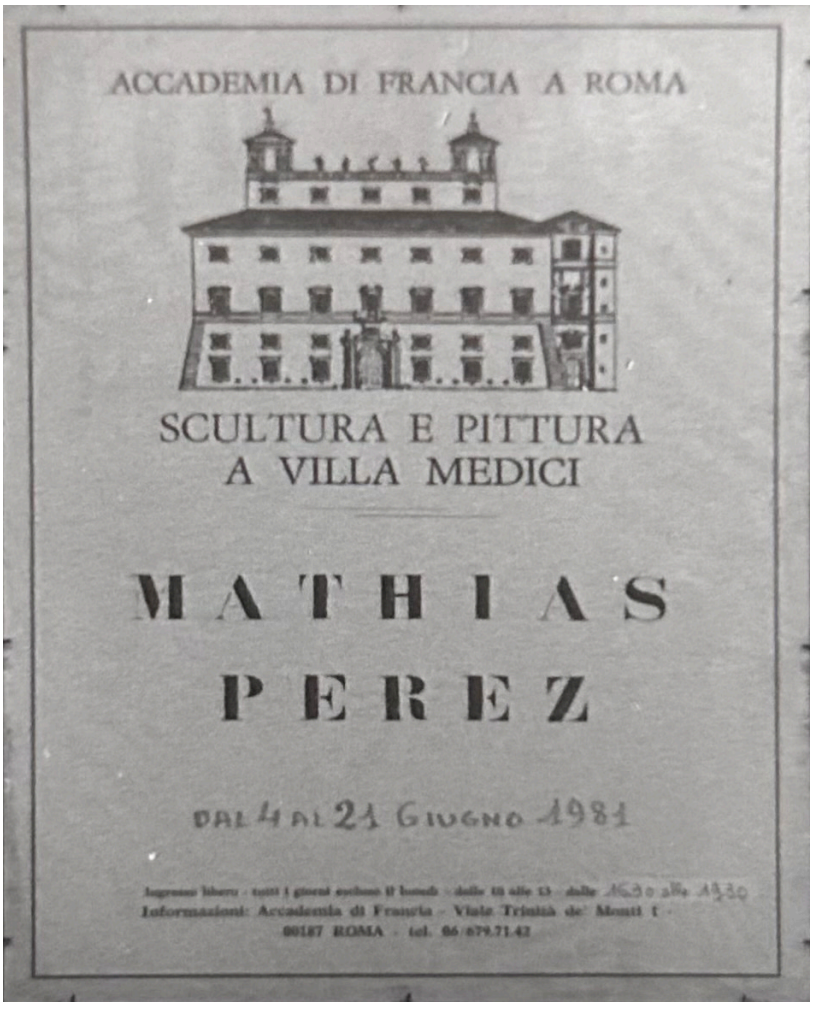


Catalogue de la Villa Médicis en 1981,
avec le texte de Christian Prigent et Jacques Demarcq.



Huile sur toile 2,00 x 2,00 à Rome Villa Médicis.1981

Ce parti-pris à la fois adamique et pédagogique nécessite une sorte d'oubli du stock des formes et des styles accumulés par l'histoire de la peinture. En ce sens, le choix de l'ogive coupée a bien une signification. Ce que Pérez, comme tout artiste, affronte, c'est cette béance qui s'ouvre, dès qu'on s'inquiète de l'irrémédiable inadéquation des langages, dans la clôture du firmament divin, de sa symbolique comme de ses succédanés laïques (la promesse « politique », par exemple). L'ogive sous laquelle trônent les madones siennoises et leurs bébés-phallus scelle le plein de cette symbolique. Couper l'ogive exhibe le trou qui s'ouvre là et dégrafe tout. Cette question est au-delà de toute culture, ou plutôt est la culture elle-même : le germe des formes de l'invention culturelle (les formes de la peinture entre autres). Tout se passe donc dans une traversée poudroyée de l'unanimité ecclésiale. A travers les ogives. Dans leur brisure rayonnante. Dans la chute. Par l'explosion infinie des couleurs dans le fini des arcs. Dans les retrouvailles avec une éternité qui ne limiteraient plus le langage et le Temps. Contre le voûté des chapelles et l'autel où Un se sacrifie pour que reste liée la Communauté. Voilà, peut-être, d'où, inconsciemment, ça vient.



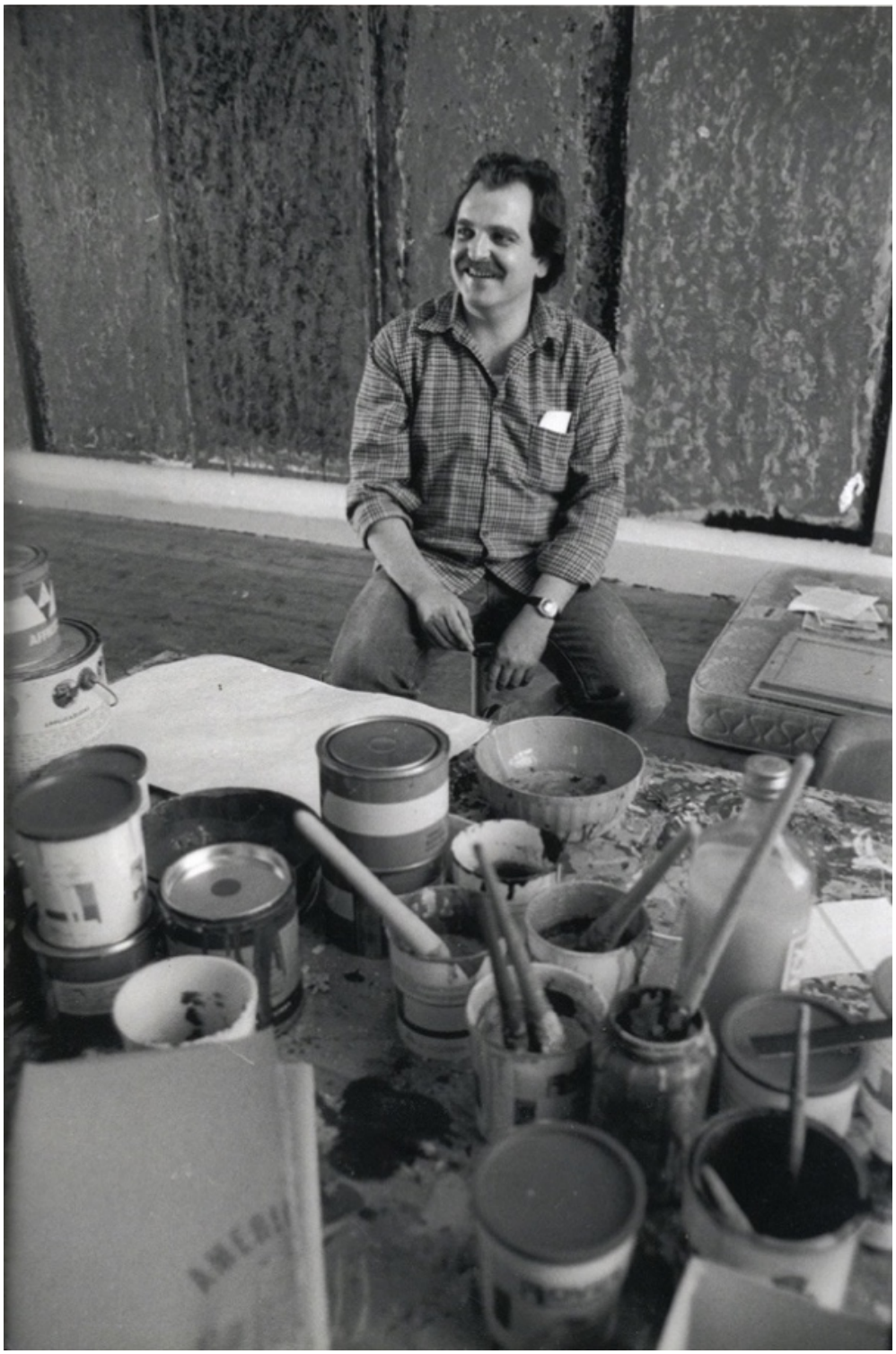
Affiche de mon exposition de fin de séjour de 2 années.
Directeur Jean Leymarie et Pompélia Ulysse, secrétaire générale.

Dessinant obstinément cette limite, il y a l'instance du symbolique, la grille codée, le découpage des figures, l'investissement phallique qui les tient et s'y tient : représentation, verticalité, écran pour les images que saisit, pour y reconnaître sa Loi, l'œil de l'animal debout, celui qui parle. Pérez ne peint sans doute que ce poteau, ce totem, cette butée, ce garde-fou, ce diamètre bandé, sa Trinité sacrale. Il danse autour une dance matricielle, éperdue et liquide, circulaire et essoufflée, celle des glossolalies et des nébuleuses. Les couleurs exécutent cette danse, coulent et rebondissent, éclatent et roulent avec elle. La maîtrise qu'affirme la structure dessinée s'y consume en hasards, dépenses, pertes incontrôlées, traces informes. L'ogive coupée dresse ses trois grands traits religieusement phalliques et les résume en une massive colonne centrale, qui fait axe et socle. Ce qui tient l'édifice mouvant de la couleur et de la matière picturale, c'est un arc-boutant graphique (une langue), une prothèse démonstrative, un organe non pas de renfort (1), mais structurel, un système exigeant son excès. Les couleurs s'arc-boutent à ses limites et les retracent. Arcs et nappes se happent et se narguent. Erections graphiques et débandades liquides : tout se tient. C'est cette *tenue* que cherche le peintre.

Il y a du coup quelque chose de pathétique, et aussi de drôle, dans cette scénographie : les crosses ogivales resurgissent, comme au guignol, sous l'envahissement coloré qui les *sonne*. Rien à faire pour éliminer la Loi. La peinture est faite de limites. Rien à faire non plus pour griller la jouissance et *crosser* l'hérétique chaos du monde : la nappe colorée, différenciée, subtilement maniérée ou violemment baroque, remonte toujours, sourd des fonds et des bords, s'efforce de noyer tout. Pérez se démène là-dedans comme un beau diable, crosse et noie, noie et crosse. Il a du *peint* sur la planche : tout ça ne fait que commencer, tout ça est toujours à refaire.

Christian Prigent (Avril 1981)

(1) « Quelle est la fonction de l'ogive ? Est-elle un membre essentiel ou un simple organe de renfort ?... Son vaste développement n'a-t-il qu'une valeur purement plastique ? » (H. Focillon)



Photographie de Willy Ronis, 1981



C’était pas du tout évident d’y arriver…

Photographie : Marc Pataut

Jacques Demarcq (1981)

LES SACRÉES COUCHES

Il était un grand mur blanc – nu, nu, nu,

Vous connaissez la peinture en bâtiment. L'ouvrier commence par boucher les trous, soigneusement ; c'est même ce qui prend le plus de temps : il apprête le mur ; après quoi il peut appliquer plusieurs couches. Lorsque je suis rentré à l'école d'apprentissage, poussé par le dessin, j'ai choisi de préparer un C.A.P de peintre - plâtrier. Je crois bien avoir appris là l'essentiel de la technique. Dans mon idée, la peinture en bâtiment conduisait tout droit à la peinture d'art. Je ne sais pas si ma naïveté m'a servi, ou si j'en tenais une couche – en tout cas, Mathias Pérez n'obtiendrait plus aujourd'hui son C.A.P : consomme trois fois trop de peinture, n'essuie pas ses coulures, sans parler des fissures mal rebouchées. La seule chose, c'est que Mathias Pérez, aujourd'hui pensionnaire de la Villa Médicis, continue à faire le mur – pas au propre, ni au figuratif, mais les mains sales (sales, sales), carrément – sur des toiles de format carré pour la plupart.

Avec en plus une ficelle – grosse, grosse, grosse,

Je commence toujours (toujours, toujours) par balancer une, ou trois ogives – pour moi, pour me mettre en forme. « Arc diagonal bandé » précise Le Robert. La forme n'est pas symbolique, elle est d'ordre énergétique. Après l'ogive peut démarrer l'orgie - des couleurs sans accord couchées l'une sur l'autre. A la spatule de plâtrier, Mathias Pérez les plaque au mur, écrasées, acryliques à crier dans leur disharmonie. La toile est divisée en trois (trois, trois) panneaux de couleur tassée, resserrée, dense et dure comme la pierre, et pourtant couleur lumière. Mais aux jointures tout se raffine. Les couleurs affleurent au creux des ogives en caresses, fines vagues, crêtes ou scories, coulures délicates - pointant là une à une, en pointillé. Pliez alors et déchirez. O gifle ! Balafre et défiguration. Véritable Fissure, l'ogive inscrit dans le mur son illisibilité en tant que telle. Plaie obsédante, insupportable dans sa répétition, elle fragilise plus qu'elle ne soutient.

Et au bout un hareng saur – sec, sec, sec,

Depuis l'apprentissage, l'odeur de la peinture ne m'a pas quitté. Même sèche, elle pue encore – ça doit venir de ces fissures non rebouchées. Odeur féroce. Ce n'est pas sain pour des ogives. Rembrandt disait déjà de se reculer – pour prendre son élan bien sûr. Les ogives sur le mur sont l'empreinte de longues (longues, longues) cornes de rhino, rhinocéros. Quand on peint une cuisine, on rentre dedans : on ne se plante pas devant en spectateur. Alors tout bêtement Pérez fonce. Dans ses toiles de 2 sur 2 la dite ogive, à hauteur de front, indique l'endroit précis où ça se tamponne. Tant mieux si la ficelle dépasse. Longuement depuis longtemps, s'en tenant aux règles qu'il s'est fixées, il tire dessus, unique corde à son arc. C'est du liant, partie liquide toujours allongeable, que vient l'odeur – provocante. La couleur elle-même, pigment solide comme la pierre : de la poudre qu'on ajoute pour les yeux, le spectacle, rester dans l'axe. Mais elle ne commence à vibrer qu'après le choc.

Un marteau lourd, un grand clou – peins-tu ? peins-tu ?

En quatre ans d'obstination, seulement, les ogives de Mathias Pérez se sont modifiées d'un rien – au tout. A partir d'une simple ligne de force architecturale, devenue symptôme, signe de faiblesse du mur, la fissure, dans ses toiles récentes, s'est élargie sous les coups, jusqu'à résonner sur toute la surface. Les lèvres de la plaie se sont mises à parler. Emettant, sinon engendrant tout à fait la couleur, les ogives maintenant se répandent – comme une odeur.

En rythmes lourds (lourds, lourds) et retriplés. Elles vibrent par rudes vagues, vagues épaisses, qui viennent faire au mur sa peau – rugueuse, plus aveugle et vivante que jamais. Rien qui découle ici d'une culture : Cézanne, Matisse, Soulages, Pollock, De Kooning, etc… Mathias Pérez affronte – directement – quelque chose de beaucoup plus préhistorique, d'une rudesse presque pariétale. Liquide - solide comme l'auroch. Dans le sens où l'on parle du poids, matériel, de la langue, il semble se charger, lui, du poids, réel de la peinture.



Photos de Barbara Malter à la Villa Médicis (Rome) 1981

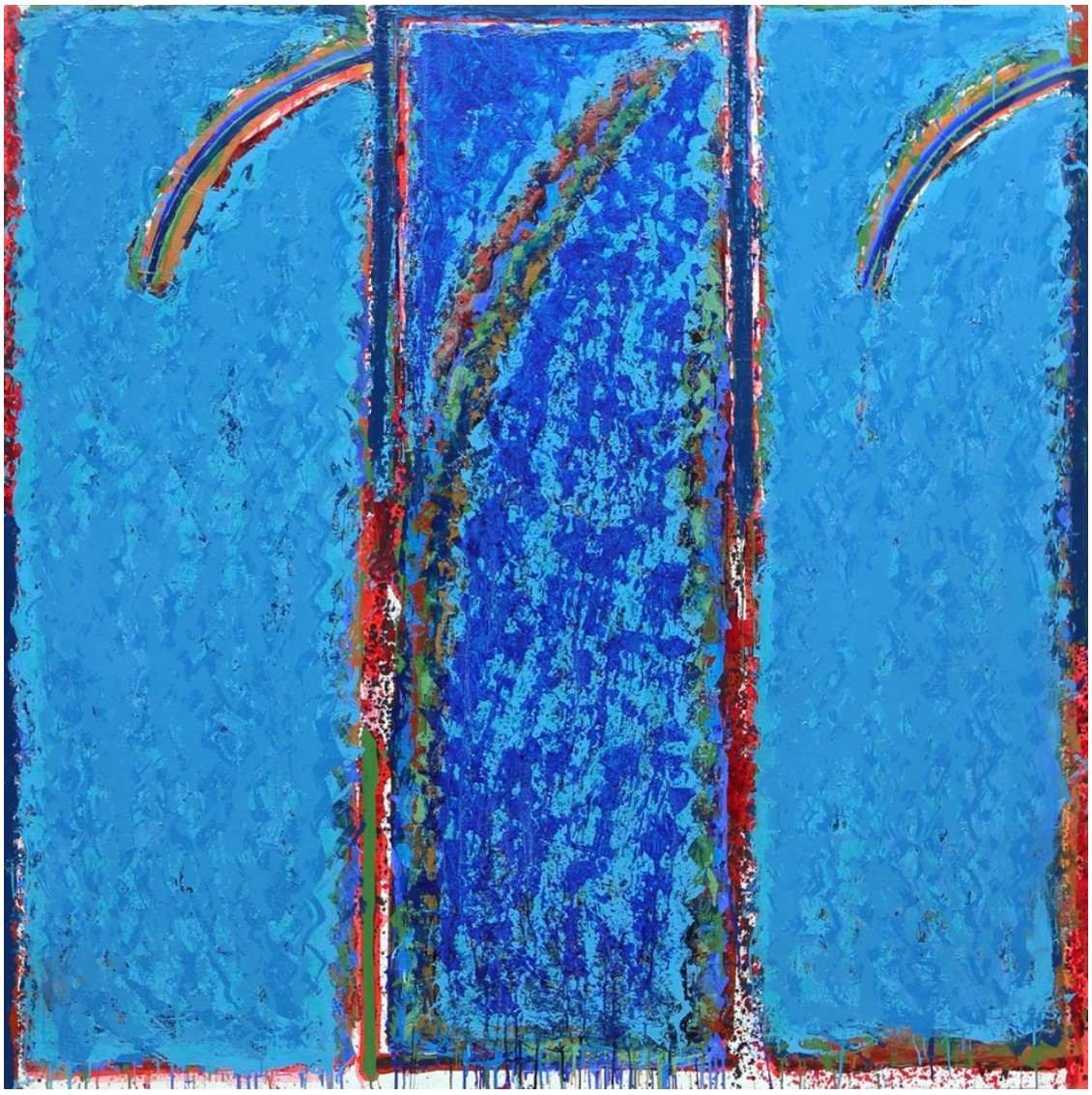
L'héroïsme en peinture

La multiplicité des attaques, les replis, les grands formats…Je vous dois l'héroïsme en peinture.

Dès le début (à la Villa Médicis), Mathias Pérez avait choisi le geste large, *extraverti*, et, à l'occasion, la brûlure des vaisseaux. Il faut oser une sortie, changer d'angle, reculer quand « le terrain s'y prête » ainsi que le conseillait Suntsé, et en d'autres temps passer à l'offensive.

Parce que la peinture, comme la poésie a affaire avec « ces pensées qui nous quittent » (M. Pleynet), et que de ces pensées et du *quitte*, elle n'est pas à vrai dire la trace, encore moins le reliquaire, mais l'*exposé.*

Claude Minière



Huile sur toile 2,00 x 2,00 à Rome Villa Médicis 1981.

Éditions Carte Blanche, 29 rue du docteur Gachet 95430 Auvers-s-Oise

mathiasperez.com