

ETC



## Le corps du récit

François Lacasse, *Petites réductions*, Galerie René Blouin,  
Montréal, mars-avril 2003

Michel Bricault

Number 63, September–October–November 2003

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/35384ac>

[See table of contents](#)

---

### Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

### ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

---

### Cite this review

Bricault, M. (2003). Review of [Le corps du récit / François Lacasse, *Petites réductions*, Galerie René Blouin, Montréal, mars-avril 2003]. *ETC*, (63), 54–55.

Montréal

## LE CORPS DU RÉCIT

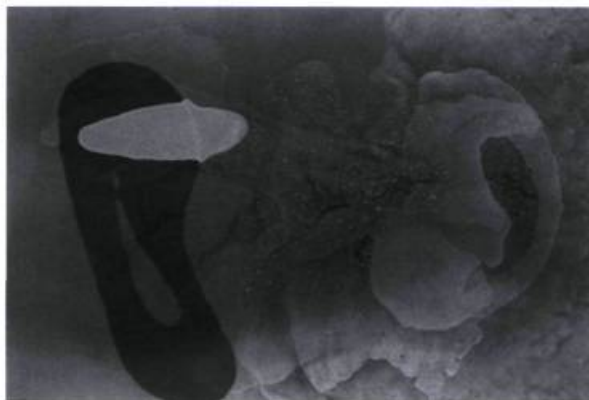
François Lacasse, *Petites réductions*,  
Galerie René Blouin, Montréal, mars-avril 2003

Chaque nouvelle exposition que propose un artiste nous fait pénétrer plus avant dans le passé de son œuvre. Le passé, à son tour, o(e)uvre le présent. Chaque nouvelle toile éclaire l'ensemble du corpus. Rien n'étant séparé, le présent texte interroge la place qu'occupent les dernières œuvres de François Lacasse dans la perspective plus large de l'ensemble de sa production.

De la série des *Intrications* à celle des *Seuils*, des *Humeurs* à celle des *Réductions*, amorcée en 2001, aux actuelles *Petites réductions* (pour ne nommer que celles-là), Lacasse n'est jamais là où on l'attend. Cette peinture s'agite beaucoup. Pourquoi cela ?

Les récents tableaux présentés à la Galerie René Blouin, en mars-avril dernier, diffèrent de ceux qui firent connaître cette peinture au début des années 90. Nous étions, alors, face à des œuvres s'appuyant à l'Histoire de l'art, à certaines de ses autorités or, celles-ci, du type expressionnisme-abstrait, Goya, ou Sigmar Polke, par exemple, se font aujourd'hui plus discrètes; la ligne dessinée, si présente par le passé, se voit, ici, décidément remplacée par une montée insistante de la couleur dont c'est l'expansion de la tache qui pose maintenant les limites de la forme. La représentation de la figure qui, elle aussi, semble disparue, a plutôt migré tout en se complexifiant. Ça n'est plus en effet de figure dont il serait question mais de quelque chose qui proviendrait de tissus vivants ou morts, ou de transformations subies par les produits extraits de l'organique. La structure des plans s'est, elle aussi, adaptée aux nouveaux impératifs, le point de vue étendu des premiers tableaux s'est réduit (lieux rapprochés, espace du détail, etc.) Je pourrais continuer. Ces changements mettent à mal les données de départ, mais ne s'en écartent pas. La nécessité de la présence de ces données dans la peinture de Lacasse s'y fait plus insistante car leurs modifications découlent du choix des références. Hypothèse : reconsidérer l'importance des références ne permettrait-il pas de saisir une part de ce qui présida à leur choix, part dont cette peinture ne peut, aujourd'hui encore, et sans risque sérieux, faire l'économie ?

La référence renvoie à l'autorité dont on se recommande. Les choix ne sont pas arbitraires, c'est bien Goya et non Louis David, Delaunay et non Picabia, Polke plutôt que Gerhard Richter que Lacasse a privilégiés, et il faudra un jour tenter de préciser le sens de ces prédilections. Contentons-nous pour le moment de dire que s'ils situent le degré où Lacasse entend positionner sa peinture, ou que si leur trop évidente présence peut nous porter à y voir une appro-

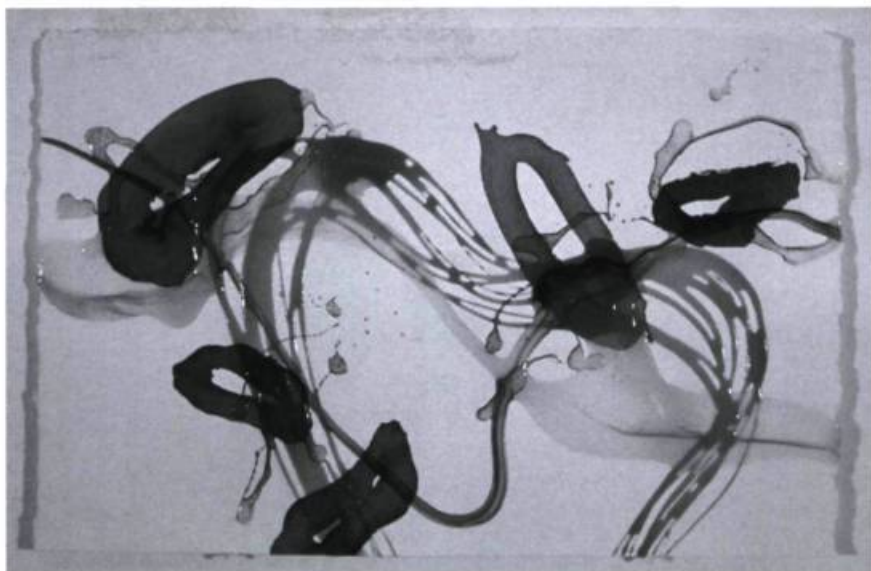


François Lacasse, *Spectral*, 2002.  
Acryliques et encre sur toile; 133, 8 x 92, 5 cm.

che de « seconde main », que l'aspect le plus troublant de la nécessité de cette présence est de rappeler qu'un tableau, une peinture, ne se fait jamais seul. L'image fait singulièrement état de ce qui la hante, qui n'est pas d'abord la mémoire de ce qui participa de sa réalisation, que cela se dise histoire, mouvement ou autorité. Ce sont, plus fondamentalement, les fantômes d'une mémoire plus ancienne qui l'agitent. Le fantôme est la part intouchable, *spectrale* de la mémoire, de ce qui fonde le désir. Que dénote le rappel, le choix ou l'insistance ?

La description linéaire est toujours sécurisante. La logique et les raisons de ce qui affecte la représentation du corps au point de le changer sont aisément compréhensibles, nous passons de Goya, Callot, la *commedia del arte*, de l'histoire au dessin, de la figure au corps, etc. Tout est clair. Si la rationalité des différentes étapes du passage d'une forme à l'autre peut paraître tordue, sa logique n'est pas en cause. De même, l'apparente évidence de la description linéaire repose entièrement sur un après le fait qui permet de croire à un développement harmonieux du processus par simples étapes. Le début, le milieu, la fin ; catégories aisément assignables parce que distancées de leur objet, le corps, toutes de communication. Cela, toutefois, ne dit rien de la nécessité par quoi la sensation oblige, par quoi ce qui affecte la forme est ce qui, simultanément, dans le même temps, atteint le peintre, faisant l'ensemble empathie.

Depuis ses débuts, Lacasse nous parle encore et toujours de corps. L'Histoire est le détour qui lui permet de l'entrevoir. Les titres sont l'élément indiquant que c'est nettement le corps qui domine la situation, que c'est de lui, constamment, dont il est question. Car si cette peinture bouge énormément (et sur une période relativement courte, la dernière décennie), les titres disent ce qu'il en est de sa réalité.



François Lacasse, *Petite réduction 3 1/2*, 2002. Acrylique et encre sur papier; 38 x 58, 5 cm.

Le titre fait état de la rêverie qui a supporté le tableau, ou de celle qu'il lui a imposée. Isolément, les titres portent peu à conséquence mais assemblés, ils donnent un ton particulier à l'œuvre. Chez Lacasse, ils élaborent une séquence narrative. Un titre seul nomme ou qualifie diversement une image. Vingt-cinq titres, c'est un texte. La représentation du corps s'estompe depuis 1999 or, les titres, eux, maintiennent le cap de sa narrativité : la liste suivante donne le titre d'un tableau par année. Elle nous semble étayer ce qui vient d'être affirmé : *Schize* (1993), *Coupe* (1994), *Dépouille* (1995), *Amblyopie* (1996), *Anastomose* (1997), *Seuil* (1998), *Ossuaire* (1999), *Tombeau* (2000), *Le Disséqué* (2001), *Les Voies Naturelles* (2002). Partout, pendant une décennie complète, le corps est touché, concerné, affecté. Mais ce corps dont le titre constate les tribulations n'est pas celui de la représentation. Non ! Titre et représentation sont des véhicules pour quelque chose d'autrement fondamental pour l'image; le récit de la rencontre de matière du corps du peintre et de la peinture. Non pas de peintre, ici, de peinture, là, mais de peintre-peinture, de *peintrure*.

Sans l'exclure, nous sommes plus dans un ordre d'imposition que de choix. Se résigner à la nécessité n'est ni l'accepter, ni la refuser. Le choix est donc mince. La sensation est étroitement liée au désir ; nous sommes face à une presque contrainte. Presque, car l'option du chaos demeure ouverte. Il ne faudrait pas confondre représentation et sujet. Le sujet est tout ce dont l'image dépend, qui est sa raison d'être, qui y est sans qu'on le voie, mais qui fait que c'est cette image et non une autre qui en soit résultée ; « qui y est sans qu'on le voie » ne réfère à aucune transcendance, à aucun ailleurs de l'œuvre, mais à l'immanence de son feuilleté et de ses traverses d'où cette image s'est imposée de sensation en réponse au désir. Le sujet de l'image est l'histoire de sa *peintrure*.

L'importance des références et de ce qui en est advenu : Histoire, autorité/dessin, figure, corps, etc., cet ensemble éployé dans le temps de l'œuvre ne serait-il pas, en fait, son passage obligé, ce dont cette peinture ressentit la nécessité, afin que se déploie la trame de son véritable récit ? Ainsi, par exemple, le

trait d'un dessin c'est l'idée de son trajet, de son déplacement, mais n'est-ce pas ce qu'impliquent les mots Histoire, trajet, déplacement dans le temps, d'événements, de mouvements, d'autorités ? Le délitement dans le temps qui nous fait passer de la figure au corps, du corps à la chair, de celle-ci à l'organique pour arriver, enfin, à l'aspect liquéfié, sans consistance, ici, dure, comme fossilisée, là, des derniers tableaux a aussi son histoire. Nous passons du point de vu général, pour ainsi dire distancié des années précédentes, à quelque chose de simultanément plus privé et universel. À quelque chose que nous partageons, qui est ce que nous sommes et le détermine, et dont la distance est abolie. Le temps de l'histoire est le récit entropique de la vie et de ce qui en fait le sens. Rien n'est séparé. L'image de François Lacasse nous confronte à l'histoire de ce que nous sommes, aux variabilités entropiques qui nous habitent et de cette histoire là, le sens nous échappe car il se résout « [...] à des structures faites de trous, de nœuds, d'extensions impossibles à situer, de déformations et de déchirures (...) comme des filets de pêcheurs qui voudraient connaître, non pas seulement le poisson bien formé (les figures figurées, les représentations, les fantômes) mais la mer elle-même. Quand nous retirons le filet vers nous (vers notre désir de savoir) nous sommes obligés de constater que la mer s'est retirée de son côté. Elle s'écoule de partout, elle fuit, et nous l'apercevons encore un peu autour des nœuds du filet où des algues informes la signifieront avant de s'assécher tout à fait à notre rivage. La mer qui rend possible les poissons a gardé son mystère. »<sup>1</sup> Tout coule, en effet, le temps et la vie, le sens s'épuise aux portes du mystère. Mais sans cesse, nous relançons le filet.

MICHEL BRICAULT

#### NOTE

<sup>1</sup> Georges Didi-Huberman, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Minuit, 1990, p. 204-205. Le filet jeté à la mer est l'image dont se sert Didi-Huberman pour parler du modèle des « formations de l'inconscient ». Les similarités de cette image avec l'idée de *peintrure* sont étonnantes.