

ETC



Que signifie peindre?

François Lacasse, *Peintures 1992-2002*, Réal Lussier, conservateur: Musée d'art contemporain de Montréal. 22 février - 28 avril 2002

Christine Dubois

Numéro 59, septembre–octobre–novembre 2002

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/9705ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)

1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Dubois, C. (2002). Compte rendu de [Que signifie peindre? / François Lacasse, *Peintures 1992-2002*, Réal Lussier, conservateur: Musée d'art contemporain de Montréal. 22 février - 28 avril 2002]. *ETC*, (59), 43–45.

QUE SIGNIFIE PEINDRE ?

François Lacasse, *Peintures 1992-2002*, conservateur: Réal Lussier, Musée d'art contemporain de Montréal, 22 février - 28 avril 2002

regroupant une production de dix années, cette exposition-rétrospective de François Lacasse interroge d'emblée nos critères de définition de la contemporanéité artistique et la place que la peinture y occupe. Le travail de Lacasse pose en effet, en partant, cette question : Que signifie *peindre aujourd'hui*, et quel sens donner à une pratique qui fut, des siècles durant, le paradigme de définition de l'art... et qui ne l'est plus ? C'est-à-dire, finalement, que peut-il y avoir au fondement de cette forme de *courage* qu'est peindre aujourd'hui ? Lacasse nous dit à travers cette exposition que c'est assumer autrement le rapport de la peinture à la définition de ce qu'est l'art, et que c'est assumer autrement le « devoir » qui lui est malgré tout toujours imparti, celui d'explorer son héritage, notamment celui légué par l'abstraction moderniste. De ces aspects, Lacasse en parle longuement dans l'entrevue qu'il accorde au conservateur Réal Lussier et qui est reproduite dans le catalogue de l'exposition. Mais ce que les œuvres mettent d'elles-mêmes en évidence est une sorte de renversement positif de cet état de fait concernant la peinture : Lacasse transmue ce qu'on peut considérer comme une perte de primauté de la peinture en une « chance » pour la peinture. Ses œuvres nous indiquent que d'être ainsi soustraite à la fonction immédiate de définir ce qu'est « l'Art » serait finalement ce qui permettrait d'autant à la peinture de participer aux modes de définition actuels de l'art, plus « indirects » et principalement axés sur l'*expérience esthétique*. C'est donc la possibilité d'un nouveau type d'engagement « esthétique » du *peindre* que ces œuvres exposent : Lacasse nous montre que *peindre aujourd'hui* signifie tout autant intégrer et reproblématiser les acquis historiques du médium que démontrer que cette pratique a toujours du « sens » et même qu'elle prend sens absolument dans l'esthétique contemporaine.

En ce sens, cette rétrospective, qui rend compte d'une longue et intense pratique exclusivement dédiée à la peinture, a pour mérite de montrer tant une continuité qu'une foi dans la contemporanéité de la peinture. François Lacasse a apporté tout au long de sa pratique – et on pourrait dire : inlassablement – divers éléments de réponse à cette question *Que signifie peindre ?* et en particulier *aujourd'hui*, et ils nous sont livrés regroupés dans celle-ci. Ce médium que d'aucuns considèrent parfois désuet ou exsangue, Lacasse le saisit à bras le corps, pourrait-on dire, et lui rend toute sa signifi-



François Lacasse, *Réduction 1*, 2001. Acrylique et encre sur toile; 190 x 152, 5 cm. Courtoisie Galerie René Blouin, Montréal. Photo: R.-M. Tremblay.

et sa pertinence. Son premier travail portait plus particulièrement sur cette problématique – foncière et paradoxale – de l'abstraction qui est de ne pouvoir se définir autrement qu'en rapport à la figuration, que ce soit en terme de négation, de dépassement, et même d'assomption. Dans les œuvres de 1992-1996, cette caractéristique de l'abstraction d'être indépassablement intriquée à la figuration était traitée par le biais d'une réflexion sur le statut du *motif*, topique essentielle de l'histoire de l'art : cela prenait la forme d'un tressage serré de motifs iconographiques et d'« interventions » partiellement écraniques de motifs abstraits (*Coupe*, 1994), pouvant aller jusqu'à se constituer en « grille » (*Reliquat*, 1996) : parce que le motif figuratif est intriqué à la trame abstraite, qu'il se « lit » à travers elle, le rapport de primauté du figuratif sur l'abstraction – qui est à la base de la définition habituelle de l'abstraction (conçue comme s'extrayant du réel, du figuratif) – devient ici extrêmement ambivalent. Dans les



œuvres des dernières années, celles produites à partir de 1999, la question de la peinture est abordée autrement, c'est-à-dire moins comme médium historiquement constitué et configuré, que comme médium ouvrant sur une *expérience esthétique*. À un premier niveau, le grand format des toiles confère une véritable « présence » aux œuvres et installe de ce fait une présence très prégnante de la peinture. Il y a aussi que le pigment répond d'une grande autonomie et d'une grande intensité : laqué, façonné en longues et fines coulées (*Sourdre*, 1999, *Le Disséqué*, 2001) ou en larges flaques (*Réduction I*, 2001), il semble avoir échappé à la fixité et au ternis qu'apporte le séchage. Il rappelle sans ambiguïté son état originaire liquide, ce que vient accentuer par ailleurs le fait que les couleurs franches, ou déclinées en camaïeu, d'ocres ou de bruns, semblent être en train de se mélanger sous nos yeux : c'est à partir de cette miscibilité qui semble en train de se négocier entre les couleurs qu'est créé l'effet très particulier de ramage, d'interstices et de profondeurs qui s'entrouvrent et se referment dans le même moment.

L'utilisation de composantes pigmentaires très liquides, qui prennent énormément de temps à sécher, inscrit donc le temps dans la constitution du tableau, mais le résultat dénie toute dégradation : parce que le pigment paraît tout juste à l'instant « sorti du tube », si l'on peut dire, et presque s'étendre encore en toute liberté sous nos yeux, le temps semble suspendu, il ne semble pas avoir encore totalement agi, terni, arrêté le processus de création. Par ailleurs, les « coulées » énoncent qu'une grande part a été laissée à l'intervention active de la gravité sur le pigment liquide, tout comme les larges « flaques » rappellent qu'au contraire la gravité a été déjouée pendant le travail. Cette intervention de la gravité dans le processus d'élaboration est une forme de reconnaissance et d'intégration du hasard dans l'œuvre, elle implique une prise de position face à ce hasard et une action conséquente. L'inscription du temps et de l'action dans l'œuvre, sous cette forme et ce dispositif plastique, ont pour particularité de mettre de l'avant la dimension expérientielle de la création picturale. Mais ce qui s'avère extrêmement intéressant, c'est que Lacasse réinvente et fait signifier autrement ce qui avait été découvert et théorisé par l'Expressionnisme Abstrait dans l'*Action Painting*. La dimension expérientielle est redéfinie ici à partir de postulats nettement contemporains : ce n'est plus le geste du peintre, l'acte de peindre qui devient art; il n'y a plus non plus nécessité pour le spectateur de ressentir la puissance de ce geste et de postuler une équivalence entre ce qu'il ressent devant l'œuvre et le senti-

ment qui animait le peintre dans son travail, pour accéder à une connaissance profonde de ce qu'est l'art; il s'agit bien plutôt ici de générer des conditions particulières qui permettent au spectateur de bâtir de lui-même une expérience esthétique de l'œuvre, à partir de son propre sentiment. Lacasse interprète d'une manière proprement esthétique (et non plus en termes surréalistes/existentialistes) ce que de Kooning « espérait » qu'il se produise lorsqu'il mettait dans ses tableaux « du drame, de la colère, de la douleur, de l'amour, une figure, un cheval, mes conceptions de l'espace » afin que cela redevienne, sous les yeux du spectateur, « une émotion et une idée – et ce n'est pas grave si elles sont différentes des miennes tant qu'elles sont issues de la peinture, puisque celle-ci a sa propre intégrité et sa propre intensité »¹. C'est pourquoi l'intégration du hasard chez Lacasse ne s'alimente pas au postulat de non-préméditation radicale qu'avaient adopté les peintres Gestuels (en accord avec les principes de l'écriture automatique des Surréalistes) – et qui faisait dire par exemple à Baziotes : « Ce qui arrive sur la toile est imprévu et me surprend. »² Lacasse laisse agir l'imprévu gravitationnel et la miscibilité chimique sans viser un *surgissement* de l'exceptionnel prenant valeur de vérité universelle enfouie ou de vérité de l'art. L'inversion, par Lacasse, du pôle de l'origine de l'expérience (qui passe du *sentiment* de l'artiste au *sentiment* du spectateur), et qu'il inscrit dans l'élaboration du dispositif signifiant de ses œuvres, est ce qui aménage proprement la possibilité d'une *expérience esthétique*. C'est en ce sens, me semble-t-il, que Lacasse réussit à faire sienne et à rentabiliser pleinement l'absence d'une visée immédiate de vérité pour la peinture : ses œuvres nous montrent que la liberté nouvelle qu'a la peinture de ne plus servir à définir l'art selon des schèmes de connaissances historiques et conceptuelles est ce qui permet au *sentiment esthétique* de se déployer dans la confrontation aux œuvres – et d'ouvrir, de ce fait, par cette médiation du sentiment, sur une vérité de l'art autrement formulée : une vérité esthétiquement formulée.

CHRISTINE DUBOIS

NOTES

¹ Willem de Kooning, « What Abstract Art Means to Me », *Museum of Modern Art Bulletin*, XVIII, n°3, Spring 1951; cité in Irving Sandler, *The Triumph of American Painting*, New York, Icon Editions, Harper & Row Publishers, 1970, p. 92.

² William Baziotes, « I cannot evolve any concrete theory », *Possibilities* 1, n°1, hiver 1947-48; cité in I. Sandler, *op.cit.*, p. 93.