

Janus trifrons  
Côté (Marie A.)  
Branco (Joseph)  
Lacasse (François)  
Cirque des effets  
Cadres inamovibles  
Chaîne picturale

Publié :

« Janus Trifrons » [M.A.Côté, J.Branco, F.Lacasse], *Spirale*, 87, avril 1989, p. 5.

« **Janus trifrons** »

« Janvier, », Marie A. Côté, Joseph Branco, François Lacasse; 1592 St-Laurent, 14 janvier au 12 février 1989.

### **Cadres inamovibles (Branco)**

On voit trois tableaux, reconnaissables à la forme des cadres, recouverts d'un tissu : toile de tente, bâche ou parachute. Puis en regardant de plus près il apparaît que l'objet « tableau » n'existe pas, qu'il n'est qu'une empreinte solide dans le tissu, un moulage de Joseph Branco. Ce qui recouvre (fait écran) est un trompe-l'oeil puisqu'il ne recouvre rien. On croit voir un objet (voilé), on ne voit qu'une représentation (une forme dans un voile). Il y a une ironie à faire ressurgir le cadre : on se croyait débarrassé du faux-cadre, du découpage imposé par le cadrage, que l'on aura dénoncé comme le dernier dispositif de l'illusion en peinture — lorsque la surface cernée par le cadre serait davantage qu'une surface, serait un espace pictural c'est-à-dire un lieu privilégié pour l'imaginaire. Il nous semblait qu'en se débarrassant du cadre le tableau était redevenu un plan matériel : mais nous avons encore le cadre dans le regard, nous le projetons sur la toile pour la circonscrire (la cadrer). Joseph Branco ne peint rien sinon les présupposés de la vision, comment le tableau est « moulé » par nos attentes, comment il apparaît bientôt comme la condensation de tous nos prérequis en matière d'art. Cette démonstration est — semble-t-il — particulièrement appuyée avec *Paysage*, une pièce composée d'une table fixée directement au mur, les pattes dressées vers nous, avec une toile encastrée dans le dessous de la table et maculée de noir : les pattes de la table dessinent les lignes de convergence qui ouvrent la perspective, la table est le cadre de cette toile — illustrant le fait que le cadre installe un dispositif perspectiviste, que le cadre c'est déjà un tableau. Autre renversement dans l'ordre du pictural : *Voir, spéculer* est composé d'un dessus de table accroché au mur, avec à côté une toile du même format et de la même couleur (monochrome) : les deux objets constituent à deux une chaîne de similitudes dont aucun serait le terme premier. Il s'agit d'un effet de contiguïté entre deux objets qui nous fait voir l'un en fonction de l'autre, si bien que l'un peut apparaître le reflet de l'autre. Le travail de l'artiste, au lieu de circonscrire un espace clos comme en peinture-sous-cadre, où le point focal ferait figure d'origine, — déploie

un espace spéculatif où les choses sont renvoyées les unes aux autres, sans origine et sans terme.

### **La chaîne ouverte du pictural (Lacasse)**

Le travail de François Lacasse montre que l'on peut échapper au cadre, ouvrir le jeu des similitudes en restant néanmoins dans la peinture sur toile. Dans chaque tronçon de toile déroulée, peinte, découpée dans un grand format sur le long (150 x 350 cm) et clouée au mur, on croit voir plusieurs tableaux, un échantillonnage de styles et de techniques (du Pollock, du Op., etc.) qui se côtoient de près. De ces tableaux-dans-la-toile, certains paraissent parodiques, tous sont bien exécutés mais aucun ne représente le vrai style du peintre, comme subjectivité qui permettrait de recentrer le tout. Alors que chacune de ces toiles contient plusieurs tableaux peints les uns à côté des autres (sans laisser de place pour les découper) — chacune de ces toiles semble découpée d'un ensemble plus vaste. La chaîne du pictural est ouverte dans ses extrémités. Dans *Portrait de Joseph Branco* on voit la silhouette tronquée du douanier Rousseau (dont il faut rappeler qu'il disait à Picasso « vous êtes le plus grand peintre dans le genre égyptien, je suis le plus grand dans le genre moderne ») avec les jambes qui disparaissent en bas du tableau et réapparaissent en haut : découpage. Puis on reconnaît le portrait de Zola par Manet, mais re-peint avec des couleurs très vives et coulantes. Là encore l'artiste joue de la distance entre le modèle (qui est déjà une image) et la copie : comment le modèle sous-jacent nous fait voir les couleurs. Dans plusieurs de ses toiles, François Lacasse nous offre des tableaux de textures, le soin apporté à la pâte (frottée, lissée, etc.) nous fait oublier une image à peine perceptible, qui n'est plus qu'un relief dans le presque monochrome de la texture. Dans (*Le portrait de Joseph Branco*, l'image qui « disparaît » sous la texture trompe-l'oeil est un schéma que Michel Foucault avait crayonné pour illustrer sa conception du « pli » (cf. le *Foucault* de G.Deleuze). Lorsqu'on se rappelle comment Foucault a développé la notion de « série de similitude » dans sa critique de l'espace classique conçu comme régime de la ressemblance — on voit combien cette référence paraît ici justifiée.

### **Le cirque des effets, les ombres monumentales (Côté)**

Notre attention pour les objets (et pour les textures — comme nous venons de le voir) nous fait manquer la représentation qu'ils nous jouent. On recherche à leur surface ce qui parle de leur histoire, et parfois l'accident dans la forme nous semble en dire davantage que la forme. Il y a des objets chez Marie A.Côté qui sont blancs porcelaine, parfaitement lissés et arrondis, lumineux dans leur matité — on sent à peine la souplesse de la main qui les aura contournés, on cherche en vain l'histoire. Et pourtant, les dispositifs mis en place par Marie A.Côté projettent une autre « surface de l'objet » : l'ombre projetée de ces objets. Cette autre surface ne peut être scrutée avec la même attention au détail. Alors que ce qui nous paraissait réalité — dans le trompe-l'oeil traditionnel — nous apparaît

soudainement n'être que représentation picturale, dans *Le trompe-l'oeil du souvenir* de Marie A. Côté on peut parler d'un procédé analogue : là où l'on voyait des objets bien matériels, quand nous étions attentifs à leur finition, il sont soudain reliés et transposés dans une représentation. Dans *Le trompe l'oeil du souvenir*, une pinceau lumineux cueille à ras de la tablette (accrochée au mur) les petits blocs de porcelaine blanche disposés dessus. Les blocs sont distants les uns des autres mais l'ombre portée sur le mur présente l'unité d'une tourelle d'observatoire à laquelle on monte par des gradins. Il s'agit d'un dispositif auquel la source lumineuse (light-point) appartient, à même titre que les objets (disjoints) et leur ombre (homogène). On pourrait reconnaître ici un modèle de la production du rêve et du souvenir : c'est par superposition, c'est-à-dire par condensation, que prendront forme les images du rêve ou encore les « souvenirs-écran » : lorsque ce que nous paraît souvenir n'est qu'un plan factice issu de la condensation de plusieurs éléments refoulés en une image qui occulte et se substitue à ces éléments.

C'est par le moyen de la source lumineuse, comme partie intégrante du dispositif, que quelque chose se donne à voir : ce qui évoque un regard par lequel on regarde les choses à côté, par lequel on voit que la continuité en ce monde n'est qu'un effet de projection et de mise à plat du divers et du dispersé. On ne voit (lorsqu'on est de l'autre côté) que l'ombre (le continu, l'homogène) qui fait écran et empêche de voir les formes à partir desquelles elle est composée. La réalité est éclairée de l'intérieur, on ne voit que l'ombre où cette lumière s'éteint. L'artiste nous propose (sinon modélise) ce regard à côté où l'on voit les choses par le biais de cette lumière qui les habite. Dans une pièce comme *Le chemin de traverse* c'est l'ombre projetée par les objets qui commande notre façon de voir ceux-ci. Ainsi l'ombre projetée par deux wagons (au premier plan) se superpose à l'ombre d'un pont en porcelaine (au second plan), pour « dessiner » (au troisième plan) l'ombre d'un viaduc sur papier kraft : l'objet en porcelaine (blanc) paraît être un pont en raison de l'ombre projetée juste derrière (noire). Dans *La façade* ce sont également des « moulures » en porcelaine disposés sur trois niveaux qui sont réunies dans l'ombre portée sur une toile par un faisceau de lumière ascendante. Marie A.Côté excelle à montrer que le monumental n'est qu'une projection d'ombres et de lumières depuis un monde minuscule. Dans la *La Façade*, une ombre immense (comme un arc de triomphe) est projetée sur une toile de chapiteau du cirque. Et puis il y a un chapiteau de cirque minutieusement réalisé avec des mâts et des cordages, et un toile qui se hisse. Là encore l'objet peut absorber toute notre attention, il semble ramassé sur lui-même dans la perfection de son détail — mais il faut lui donner libre cours, il devient représentation : le chapiteau est une architecture ambulante, de ses quatre mâts au carré « il met les voiles » : il part, il « lève les voiles » : il dévoile. Le cirque des effets d'ombres et de lumières (c.-à-d. l'art) révèle une existence de dérives et de fragments.