

The background of the entire page is an abstract painting by François Lacasse. It features a dense, layered composition of horizontal and vertical brushstrokes in warm tones of orange, yellow, and brown. A large, irregular, semi-transparent orange shape is positioned in the upper left quadrant. The overall texture is rich and painterly.

FRANÇOIS LACASSE
PEINTURES 1992-2002



MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL
Québec ::::

FRANÇOIS LACASSE PEINTURES 1992-2002

RÉAL LUSSIER

Avec la collaboration de François Lacasse et Jean-Émile Verdier

Musée d'art contemporain de Montréal

Du 22 février au 28 avril 2002

François Lacasse
Peintures 1992-2002

Une exposition organisée par le Musée d'art contemporain de Montréal et présentée du 22 février au 28 avril 2002.

Conception et réalisation : Réal Lussier

Documentation biobibliographique : Martine Perreault

Cette publication a été réalisée par la Direction de l'éducation et de la documentation du Musée d'art contemporain de Montréal.

Éditrice déléguée : Chantal Charbonneau

Révision et lecture d'épreuves : Olivier Reguin

Traduction : Lou Nelson

Conception graphique : Fleury/Savard, design graphique

Photographie : Richard-Max Tremblay sauf pages 30 et 41 : Patrick Altman, Musée du Québec; page 31 : Brian Merrett, Musée des beaux-arts de Montréal; page 45 : Christine Guest, Musée des beaux-arts de Montréal. Page 44 : avec l'aimable permission de la galerie René Blouin.

Impression : Litho Acme

Le Musée d'art contemporain de Montréal est une société d'État subventionnée par le ministère de la Culture et des Communications du Québec et bénéficie de la participation financière du ministère du Patrimoine canadien et du Conseil des Arts du Canada.

© Musée d'art contemporain de Montréal, 2002

Dépôt légal : 2002

Bibliothèque nationale du Québec

Bibliothèque nationale du Canada

Données de catalogage avant publication (Canada)

Lussier, Réal, 1946-

François Lacasse : peintures, 1992-2002

Catalogue d'une exposition tenue au Musée d'art contemporain de Montréal, du 22 févr. au 28 avril 2002.

Texte en français et en anglais.

ISBN 2-551-21442-4

1. Lacasse, François - Expositions. I. Lacasse, François. II. Verdier, Jean-Émile, 1957- . III. Musée d'art contemporain de Montréal. IV. Titre.

ND249.L286A4 2002 759.11 C2001-941810-8F

Tous droits de reproduction, d'édition, de traduction, d'adaptation, de représentation, en totalité ou en partie, réservés en exclusivité pour tous les pays. La reproduction d'un extrait quelconque de cet ouvrage, par quelque procédé que ce soit, tant électronique que mécanique, en particulier par photocopie ou par microfilm, est interdite sans l'autorisation écrite du Musée d'art contemporain de Montréal, 185, rue Sainte-Catherine Ouest, Montréal (Québec) H2X 3X5.

Couverture : *Grande tache orangée* (détail), 2001

5

AVANT-PROPOS

Marcel Brisebois

7

INTRODUCTION

Réal Lussier

11

LA PEINTURE, SEULE

Un entretien avec François Lacasse par Réal Lussier

19

FRANÇOIS LACASSE – AU DELÀ DE LA PERCEPTION

Jean-Émile Verdier

25

ŒUVRES

55

INTRODUCTION

Réal Lussier

59

JUST PAINT

A Conversation between François Lacasse and Réal Lussier

67

FRANÇOIS LACASSE – BEYOND PERCEPTION

Jean-Émile Verdier

72

BIOBIBLIOGRAPHIE

75

LISTE DES ŒUVRES



On a pu affirmer que la philosophie, au cours de son histoire, n'avait fait qu'ajouter des notes au bas des pages de l'œuvre de Platon. Poussant encore plus loin ce type d'affirmation, on a dit de la littérature qu'elle n'était qu'un incessant redéploiement d'un texte originel. Sur un autre registre, plus tempéré, on a écrit que c'était au contact des œuvres des peintres qu'on apprenait à peindre. L'histoire de l'art ne nous apprend-elle pas que les maîtres, même les plus éminents, ont dialogué avec leurs prédécesseurs ? Aussi révélatrices qu'elles soient de la singularité de leur créateur, les œuvres d'art, même celles que l'on qualifie de révolutionnaires, ne sont pas pour autant des solutions de continuité. Ainsi en va-t-il des tableaux de François Lacasse que le Musée d'art contemporain de Montréal a choisi de montrer dans l'exposition *François Lacasse : Peintures 1992-2002*.

La sélection effectuée pour cette première exposition-bilan d'un artiste qui a commencé sa carrière à la fin des années 80 couvre la production de la dernière décennie. Alors que certains déplorent que la pratique picturale ait été occultée au profit des installations, de la photographie, de l'art vidéo ou plus récemment encore de l'art numérique, cette exposition met en évidence le travail d'un artiste qui contribue à la vitalité de la peinture et justifie sa pertinence. Le visiteur y fréquentera une œuvre authentiquement originale où se manifestent à la fois une assimilation de la tradition picturale, l'affirmation d'une expression personnelle et la maîtrise du métier de peindre. Ce métier, François Lacasse y a recours moins pour explorer les limites de ce médium ou les mécanismes à l'œuvre dans un tableau que pour susciter le plaisir qui naît de la vision d'une image.

Le Musée remercie l'artiste de sa généreuse collaboration. Sa gratitude va également au commissaire de l'exposition, monsieur Réal Lussier, et à l'historien de l'art Jean-Émile Verdier pour sa collaboration au catalogue. Le Musée exprime sa reconnaissance aux collectionneurs et aux institutions qui ont consenti à prêter leurs œuvres. Enfin, le Musée remercie les visiteurs de cette exposition pour leur fidèle amitié.

MARCEL BRISEBOIS



Dix ans de peinture, soit dix ans d'un travail constant, rigoureux et riche : voilà ce dont cette exposition se propose de rendre compte. Un premier bilan, en fait, pour François Lacasse qui se distingue déjà en tant que peintre comme l'un des représentants les plus doués et les plus marquants de sa génération.

Si François Lacasse se consacre résolument à la peinture depuis la fin des années 80, c'est plus particulièrement depuis 1992 qu'il considère avoir véritablement établi les paramètres de sa démarche picturale et précisé l'orientation de sa réflexion. Cette date marque également pour lui la fin de ses études universitaires de maîtrise. Même si cela n'a rien d'exceptionnel, la position que prend Lacasse atteste de ses convictions profondes, dans un contexte où la scène des arts visuels est alors dominée par des pratiques relevant de la photographie, de la vidéo et des nouvelles technologies.

L'exposition réunit donc une sélection de tableaux¹ réalisés au cours de la dernière décennie, ce qui permet d'effectuer un retour sur les principaux moments qui ont jalonné le cheminement pictural de l'artiste, et donne l'occasion de saisir l'essence comme la cohérence de son propos.

D'emblée, la peinture est apparue à l'artiste comme une voie encore praticable, une voie qui semblait encore riche de possibilités. Sans faire fi du poids de la tradition, il allait tirer des différentes contraintes historiques avec lesquelles il devrait négocier le cadre de sa recherche picturale, soit déterminer les moyens de sa pratique. De fait, le travail du motif et de l'image, aussi bien que celui de l'espace et de la couleur, lui apparaissent comme un territoire fertile. Se restreignant délibérément à la peinture acrylique comme médium, Lacasse va emprunter au vaste répertoire de l'histoire de l'art des images déjà existantes, afin de les combiner et d'interroger les relations qu'elles peuvent entretenir entre elles. Cet exercice le conduit rapidement à s'intéresser à la manière dont les images sont constituées et à la question du traitement de l'espace. Par une opération de fragmentation et de superposition d'images appartenant à différentes techniques et époques, il questionne non seulement la planéité du support, mais aussi la différenciation que le spectateur peut y percevoir dans la reconnaissance des motifs. À cet égard, la part figurative y apparaît comme un matériau au même titre que les autres composantes qui entrent dans la fabrication du tableau².

Le travail de Lacasse ne relève pas de la peinture de citation. Préoccupé par la lisibilité de l'image, le peintre explore les modes d'organisation de la représentation et leurs effets sur l'expérience de la perception. Ce qu'il met ainsi en évidence, c'est la complexité de la vision. À travers les différentes strates que constituent les images superposées, le regard pénètre l'épaisseur du tableau et s'efforce de reconstituer les figures, d'identifier les sujets représentés. Par ailleurs, la manière de travailler, le processus utilisé par Lacasse révèle chez lui une propension à maximiser les qualités plastiques du motif comme celles de la couleur. Si l'artiste se contente de retranscrire fidèlement sur la toile le dessin de ses sujets choisis et de reproduire les surfaces colorées par un strict procédé d'estampillage³ —

lesquelles techniques ne sont pas sans rappeler des procédés mécaniques employés par les artistes pop —, il transmet néanmoins au tableau une indéniable présence matérielle.

Par la suite, Lacasse a complexifié le rôle de trame organisatrice du tableau pour donner des images savamment amalgamées, quasi inextricables, où, sous l'effet de l'accumulation et de la condensation des motifs, ce qui était figuration se transforme en quelque sorte en abstraction. En plus de constituer de véritables réussites du point de vue formel, ces œuvres peuvent laisser percevoir un commentaire sur la perte de sens et la surabondance des images dans le monde actuel. Alors que les variations optiques et les effets vibratoires provoqués par le procédé de superposition ne sont pas loin, par une surprenante actualité, des scintillements chromatiques de l'image électronique, on reconnaît, dans la facture éblouissante du trait et dans la richesse de la matière comme de la couleur, la fascination que les éléments plastiques exercent sur l'artiste et qu'il nous invite à partager. Il y a là un tel mouvement, une telle excitation pour l'œil, que le regard finit par ne plus voir que les propriétés physiques de la matière picturale.

Si la question de l'espace continue d'alimenter la réflexion de Lacasse, il s'avère que la multiplication des surfaces, caractéristique des tableaux qui suivent, ne concourt d'une certaine manière qu'à mettre en évidence les qualités du matériau employé — tant dans ses subtiles nuances que dans ses effets de transparence et de texture. Le peintre en arrive à produire des tableaux pratiquement monochromes, dans des tonalités claires ou, à l'opposé, dans des tons sombres qui laissent apparaître à l'observateur attentif les traces discrètes de motifs qui se fondent dans les « épaisseurs » des couches d'acrylique. Ici donc, point d'effet dynamisant de la couleur pour solliciter le regard, mais plutôt un fascinant pouvoir de séduction qui se dégage de la finesse du traitement pictural.

Contrastant avec ces derniers tableaux, dont les surfaces pouvaient évoquer la nature dense et minérale d'une matière comme le marbre, la série d'œuvres qui succède se distingue par le caractère fluide et évanescent que confère l'omniprésence des effets de transparence. L'attention du peintre se porte ici sur la capacité de la couleur de produire des effets de matière par le recours au voilé et à la coulure. Dans des compositions toujours à la limite du brouillé, l'espace de la peinture est en perpétuelle palpitation, pendant que la lumière traverse les épaisseurs transparentes. À première vue totalement abstraites, ces œuvres finissent par livrer un fragment de dessin qui se forme et se dissout constamment dans l'épaisseur tactile d'une matière vitreuse constituée par le médium acrylique. Dans une mise à distance du dessin, comme du « faire » du peintre, c'est la matière qui devient l'image du tableau.

Au cours des dernières années, le processus pictural même semble bien avoir acquis une place primordiale dans le travail de François Lacasse. Ainsi, le dessin ayant complètement disparu, les modes d'application du médium sont devenus les stratégies essentielles du langage du peintre. La pratique de la coulure, notamment, envahit non seulement l'espace de la toile, mais aussi le champ de toute l'activité picturale. Les œuvres se caractérisent dorénavant par les effets et les images de peinture qu'elles affichent. Lacasse convie particulièrement le regard à appréhender, parmi les multiples coulées de couleur, l'acte de passage qui constitue aussi bien un dévoilement graduel qu'une dissimulation. Plus que jamais, les plans du tableau se construisent dans les épaisseurs du médium pictural; plus que jamais aussi, l'attention portée par l'artiste oscille entre la lisibilité de l'image et la plasticité de la peinture.

Curieusement, c'est comme si le travail de François Lacasse en venait à démontrer qu'il faut à nouveau faire confiance au médium. Sa peinture abstraite semble ainsi revendiquer un statut d'objet palpable, saisissable, dans un contexte où on regarde la peinture de plus en plus comme image. On pourrait croire qu'il a fallu revenir à des gestes simples, et non à des figures, reprendre en mains les choses en retrouvant la plasticité du médium, et articuler les éléments sans l'échappatoire de la métaphore.

RÉAL LUSSIER

1. Il est opportun de préciser que la production de l'artiste n'est constituée que de peintures.
2. Selon les propos de l'artiste dans un entretien avec Jean-Émile Verdier : « François Lacasse : l'expérience de l'incomplétude », *Vie des Arts*, vol. 40, n° 162 (printemps 1996), p. 49.
3. Le processus de travail de l'artiste est relaté dans le texte de Jean-Émile Verdier *Entrevision : François Lacasse*, publié à l'occasion d'une exposition à la Galerie Clark en 1993.



UN ENTRETIEN AVEC FRANÇOIS LACASSE PAR RÉAL LUSSIER

Réal Lussier On peut dire que vous abordiez une carrière de peintre à un moment où l'attention se dirigeait de plus en plus vers des pratiques liées à la photographie et à la vidéo, par exemple. Pourriez-vous me préciser ce qui a orienté votre choix vers la pratique picturale ?

François Lacasse Avant même ma formation universitaire, commencée en 1981 et terminée en 1992, la peinture était la discipline qui m'intéressait en raison du rapport direct au matériau, de l'importance de la perception et d'une certaine implication du corps. À l'université, j'ai suivi le corpus régulier où les différentes disciplines doivent être abordées. J'ai donc touché à la gravure et à la sculpture, tout en m'intéressant à l'histoire de l'art; mais la peinture était le choix de ma concentration. À ce moment, de savoir si la pratique de la peinture recevait ou non un bon accueil ou si d'autres disciplines ou approches auraient été plus pertinentes dans le contexte d'alors me préoccupait peu, car mon choix était fait. Ce choix, somme toute très ancré dans une tradition, me semblait malgré tout pertinent; et le désir ainsi que la conviction qui m'animaient étaient à mon avis plus importants que des facteurs extérieurs. Je croyais, peut-être un peu naïvement, que le travail et le questionnement pouvaient conduire à l'élaboration d'un langage cohérent et éventuellement singulier. Aujourd'hui, arriver à convaincre que la peinture nous est encore nécessaire, qu'elle a encore quelque chose à dire, impose une certaine rigueur, comme toute pratique artistique d'ailleurs. La différence tient peut-être au fait que la peinture se heurte parfois à des résistances particulières.

RL Ce qui m'amène à vous demander pourquoi faire de la peinture aujourd'hui...

FL On peut considérer la pratique de la peinture dans son histoire comme un vaste paysage qui a été arpenté dans tous ses secteurs. À partir de ce point de vue, il deviendrait inutile d'essayer de s'y inscrire. Mais s'arrête-t-on de composer pour le piano ou le quatuor à cordes maintenant qu'existe la musique électro-acoustique ? La peinture relève d'une technologie « pauvre », mais elle est extrêmement souple et exige peu de moyens. Sa pratique impose évidemment des contraintes, et il y a certaines approches artistiques où elle serait moins efficace que la photo ou la vidéo. Mais le fait qu'elle conjugue un espace réel et un espace figuré, qu'elle puisse être autant du côté de l'objet que de l'image permet encore, je crois, l'élaboration d'un langage ou d'une syntaxe dont les possibilités ne sont pas épuisées. En plus de ce qui lui est spécifique, il faut également considérer le contenu, le discours qu'elle peut tenir et qui, même à l'intérieur de ses limites, peut être tout à fait actuel. C'est en regard de ce qui peut être pensé et présenté par ce médium que l'on peut envisager le renouvellement de la pratique picturale. Le médium lui-même conserve une certaine plasticité, tant au niveau matériel que conceptuel, et c'est dans la mesure où une réflexion et des idées pourront continuer de s'y inscrire et qu'elles feront question que la peinture conservera sa valeur et son actualité.

RL Je comprends que vous n'adhérez évidemment pas à cette fameuse déclaration, maintes fois réitérée, alléguant la mort de la peinture ?

FL Non, pas du tout. Cette idée a traversé le XX^e siècle, et on a vu se succéder les « retours » de la peinture. Mais ces retours successifs tiennent en partie à une certaine théâtralisation de la scène artistique. Ce qui fait que la peinture est vivante, c'est qu'il y a quelqu'un qui la pratique, qui la questionne et qui arrive à la configurer ailleurs, dans un lieu où on ne l'attendait pas. Elle a donc à chercher ce « hors-lieu » qui déplace le regard que l'on pose sur elle et à partir duquel elle montre qu'elle nous est encore indispensable.

RL Quelles étaient, si l'on se réfère à vos débuts, vos principales préoccupations en tant que peintre, et comment votre travail s'est-il développé ?

FL Une certaine préoccupation vis-à-vis de l'histoire de la peinture m'a amené à considérer tous ces tableaux, toutes ces images et leur accessibilité actuelle, d'abord comme un passé lourd, puis comme un réservoir où j'ai choisi de puiser afin d'élaborer un lieu pour le regard. J'ai donc choisi des images à titre de matière première, images que j'allais transformer afin de produire une expérience de perception conduisant à différents degrés d'illisibilité. Au départ, cette contrainte m'amenait à constituer le tableau à partir d'images distantes les unes des autres, autant au niveau de leur facture qu'au niveau du type d'espace représenté. Les différences marquées entre les images que je retenais accentuaient les effets de fracture, de discontinuité. Et à cause de la fragmentation, le spectateur se retrouvait devant des images incomplètes, en partie reconnaissables, ce qui l'amenait à tenter de reconstruire mentalement l'image source, ou l'« unité perdue ».

RL Vos tableaux récents marquent un changement assez important. Quel rapport établissez-vous entre votre travail récent et vos expériences picturales antérieures ?

FL On peut parler d'une certaine rupture — mais est-ce vraiment le cas ? — dans mon travail à partir de 1999 où la matérialité de la couleur devient prédominante. La question de la perte de lisibilité dans les travaux de 1992 à 1996 reposait grandement sur la reconnaissance partielle d'images et sur le dessin permettant cette reconnaissance, alors que la couleur était traitée essentiellement en lien direct avec les images source. À partir de 1997, la couleur devient plus autonome, forme l'une des strates du tableau, et elle est alors travaillée relativement à sa matérialité. L'élément de dessin figuratif, longtemps sous-jacent, va tranquillement s'estomper jusqu'à disparaître complètement et laisser ainsi la place entière à ce qui, auparavant, faisait voile ou effet de brouillage. Évidemment, cette façon de présenter les choses simplifie ce qui se transforme dans l'enchaînement des tableaux, mais pour utiliser une formule, je dirais que le voilé comme effet laisse la place au voile lui-même.

RL Pour revenir à ce que vous venez de dire, on doit reconnaître que les références figuratives étaient très présentes dans votre peinture dans les années 90. Toutefois, lorsqu'on considère votre travail récent, il semble que vous soyez passé à l'abstraction. Qu'est-ce qui vous a amené à ce passage ?

FL Cette séparation de la peinture entre figuration et abstraction, même si elle peut paraître commode, ne correspond pas tout à fait aux enjeux de mon travail. Quand j'utilisais des images figuratives, une dimension abstraite intervenait sur le plan de la perception, mais également au niveau du travail de transformation de l'image par découpage, recadrage et changement d'échelle. Ces modifications transforment le pouvoir de figurer, et les éléments figuratifs étaient utilisés moins pour leur contenu expressif que pour amener certaines opérations dans le champ pictural : de mise à distance, de brouillage, de perte de lisibilité. Mais la reconnaissance de l'image était secondaire ; ce qui comptait avant tout, c'était le travail que permet le tableau, la mise en mouvement du regard, et le positionnement de l'image entre apparition et disparition, comme si elle était restée latente.

RL Vous avez semblé dire, au début de votre réponse, que de distinguer figuration et abstraction était un peu hors de propos. Je peux le comprendre, mais il demeure que l'on peut qualifier votre peinture actuelle d'abstraite. Comment en êtes-vous venu à cette formulation de la peinture ?

FL Cet intérêt premier pour un investissement de la couleur, de sa matérialité et des procédés d'application, a fait basculer mon travail. À partir de 1999, ce que j'ai cherché à saisir, c'est essentiellement l'objet pictural à partir de ses qualités. La référence à un élément extérieur au tableau se trouve en quelque sorte dissoute, sans l'être entièrement cependant. Le procédé d'écoulement, la coloration, les différents rapports entre les éléments construisent le tableau, mais il s'y installe également un pouvoir de suggestion. Mon travail se situe maintenant dans une problématique qui appartient davantage à la tradition de l'abstraction, puisque la couleur et les formes n'impliquent pas une iconographie. Il demeure toutefois, quant à la réception, qu'un effet est produit, et qu'il peut faire allusion sans toutefois figurer. J'ai tendance à dire de mon travail actuel qu'il s'y installe parfois une « scène » sans qu'il s'agisse pourtant de structure narrative ; la structure serait davantage énumérative.

RL Diriez-vous que votre travail actuel, où vous procédez par strates, par superposition de couches, tient de votre pratique antérieure, ou que cette manière d'élaborer le tableau n'est qu'une méthode de travail ?

FL C'est devenu un mode de fonctionnement dans lequel il y a eu quelques modifications avec le temps. Tout d'abord, dans le travail actuel, il n'y a pas d'esquisses préparatoires qui fixent les balises du tableau final, et le processus de transformation prend entièrement place sur le tableau. En explorant le matériau de façon aléatoire, des « événements » se produisent sur la surface, et ils ne sont pas tous à

retenir. Ce qui implique parfois une accumulation et des superpositions qui n'étaient pas prévues au départ. Cette approche s'est également imposée à moi dans la mesure où elle devenait signifiante, où elle permettait l'élaboration d'une métaphore de la mémoire. Cette référence à la mémoire, qui passait auparavant par l'histoire de la peinture, s'est déplacée du côté d'une certaine subjectivation pour devenir un travail où ma mémoire est impliquée plus directement. Mais entre mémoire individuelle et mémoire collective, il existe plusieurs zones communes, et il reste encore dans mon travail des références à l'histoire de la peinture abstraite, en particulier celle pratiquée en Amérique dans les années 50, en raison des motifs et des procédés que j'utilise.

RL Lorsque ces procédés, et en particulier le procédé d'écoulement, se sont présentés, aviez-vous à l'esprit de telles références historiques ? Dans un second temps, comment le procédé d'écoulement s'est-il développé et quelle place occupe-t-il ?

FL Lorsque j'ai amorcé le travail où la matérialité de la couleur domine, il n'y avait pas cette volonté de référer à un pan de l'histoire de la peinture récente, mais plutôt le désir de changer d'approche et de réévaluer la place de la couleur. Par ailleurs, une certaine recherche au niveau technique, au niveau des moyens de peindre, a toujours fait partie de mes préoccupations. Et cette façon de travailler par écoulement a pris place graduellement dans l'évolution de ma pratique. Avant d'éliminer les références iconographiques, j'avais fait usage d'écoulements avec de la peinture acrylique très liquide et appliquée en un grand nombre de couches. La matière ainsi obtenue faisait davantage penser à de la cire qu'à une pellicule plastique. Ce changement d'apparence ainsi que certaines réactions dans les mélanges me laissaient entrevoir plusieurs possibilités d'exploration du matériau, et la peinture acrylique offre tout un éventail de possibilités relativement à la consistance. La matérialité qu'il est possible de donner à la couleur est déterminante et permet de produire des formes très variées en modifiant divers facteurs tels que le type de mélange, l'inclinaison et la texture de la surface, le geste ou la façon de déposer la couleur. Alors que tout le travail antérieur s'élaborait à partir d'une série de contraintes déterminées d'avance, y compris pour la couleur, la nouvelle approche visait à introduire un espace de liberté beaucoup plus grand et qui soit plus proche du jeu. Dans cette perspective, la coulée est devenue pour moi le procédé central à partir duquel s'élabore le tableau. J'ai donc commencé à travailler sur des plans inclinés et maintenant j'explore les possibilités du travail à l'horizontale.

RL Vous avez évoqué la question de la couleur, et il m'apparaît qu'elle joue un rôle important, qu'à certains moments elle devient plus vibrante. Qu'est-ce qui guide votre utilisation de la couleur ?

FL La question de la couleur est l'aspect dont il est le plus difficile de parler, sans doute parce que s'y logent à la fois la subjectivité et le désir. Il est possible, même dans une pratique de peintre, de

contourner cette question, d'éviter d'y faire face, en se référant, par exemple, aux différents systèmes de classification ou à toute autre approche rationnelle. On peut également, comme je l'ai fait au début, ne pas considérer la couleur comme un lieu à investir, et utiliser toutes sortes de contraintes et de calculs permettant d'éviter de choisir : par des images prédéterminées, des harmonies déjà existantes, des formules ou façons de faire inscrites dans l'histoire ou dans le métier, etc. Mais si l'on souhaite questionner la couleur de front et non seulement l'utiliser, on réalise qu'il est bien difficile de la saisir, qu'elle est plutôt fuyante, et qu'à partir du moment où on souhaite l'objectiver, on risque de quitter le lieu qui est le sien. Le problème de la couleur contient une part d'infini et il faut sans doute faire quelques détours pour arriver à saisir ou toucher du doigt ce qui peut s'apparenter à une masse informe. On pourrait dire tout d'abord que la couleur, dans sa relation à la lumière, est à la base même du visible, qu'elle se confond avec celui-ci. Elle n'est pas une qualité qui s'ajoute sur les choses, elle est en quelque sorte première dans la perception, avant même que prenne place quelque intelligibilité. Le langage et éventuellement l'approche scientifique nous donnent évidemment prise sur les choses, mais de connaître l'absorption ou la réflexion des longueurs d'onde sur la matière et la réception par l'œil de certaines de celles-ci, ne rend pas vraiment compte de l'expérience de perception. Et c'est en regard de cette expérience que j'essaie de travailler la pratique picturale. Lorsque la question de la couleur s'est posée à moi, de façon évidente et insistante, je me suis demandé par où l'aborder. Et l'avenue que j'ai choisie s'inscrivait dans mes préoccupations, mais elle est en même temps « à côté » de la couleur, soit dans sa matérialité — en espérant que cette dernière nous révèle un peu de ce qu'elle est. L'exploration que je souhaite faire de la couleur n'en est qu'à ses débuts. Dans un premier temps, il est évident qu'elle implique un certain plaisir; toutefois, c'est une autre question qui sous-tend mon intérêt pour la couleur. Je me risquerais à dire que c'est dans la perspective de la couleur comme jouissance que pourra se développer mon travail. Et cette jouissance serait à entendre comme le lieu où la couleur parvient à nous déstabiliser, à nous ébranler, où elle produit une béance plutôt qu'une question. C'est là davantage un projet, une perspective, et le travail actuel est loin d'avoir élaboré ou résolu cette préoccupation. J'y travaille lentement.

RL Est-ce que l'intérêt que vous portiez à la perception que le spectateur a du tableau reste encore une préoccupation ? Et ce travail de perception a-t-il un lien avec la couleur ?

FL Il serait difficile d'oublier le spectateur, puisque j'occupe également cette position ; mais je suis sans doute un spectateur privilégié dans la mesure où j'ai accès au développement du tableau, au processus de sa fabrication. L'« autre » spectateur reçoit l'objet fini et son activité porte sur la perception, la lecture et l'interprétation. Pour que ce travail s'effectue, il doit s'accompagner d'un certain plaisir de voir ou d'un désir de savoir. Même au moment où je n'utilise plus d'images ou de

fragments dissimulés à reconnaître, des éléments formels demeurent, qui jouent un peu le même rôle en ce qui concerne les relations spatiales et les opérations à effectuer afin de décoder le tableau, d'en suivre le développement. Le rôle de la couleur y est important dans la mesure où elle capte et retient le regard, où elle permet de distinguer les éléments; et sa texture, ses nuances, ses transparences proposent et rythment un certain parcours pour l'œil. En plus de ces aspects attachés à la couleur, les formes et leur position induisent une circulation dans un espace parfois ambigu. En ce sens, l'expérience de perception que j'essaie d'élaborer demeure ouverte, et il est demandé au spectateur d'occuper une position où il est actif, où il cherche parmi les moyens mis en œuvre, attitude qui rejoint ce que les tableaux plus anciens demandaient.

RL Dans un autre ordre d'idées, j'aimerais que vous me parliez des influences qui vous ont marqué, des artistes sur lesquels votre intérêt s'est porté, ou qui pourraient vous servir de repères dans votre démarche artistique.

FL Je pense que le premier nom qui me vient à l'esprit est celui de Sigmar Polke, pour son travail avec les images, leurs superpositions, et pour l'importance qu'il a accordée à l'exploration du matériau. Mais au moment de ma formation, les travaux de plusieurs artistes m'intéressaient : je pense en particulier à ceux de Jasper Johns, de Cy Twombly, de Claude Viallat, entre autres, et un peu plus tard, la peinture du Caravage. Mais il y aurait sans doute beaucoup de noms à ajouter à cette liste. Les dessins et gravures de Callot et de Goya ont retenu mon attention, et actuellement, pour des raisons évidentes, je m'intéresse aux travaux de Jackson Pollock, de Clyfford Still, de Sam Francis, de Morris Louis et de Larry Poons. Les travaux où les procédés d'application de la couleur sont importants et où une part d'aléatoire est impliquée m'intéressent grandement, puisque ces aspects font partie de mon travail actuel. Et la dimension technique constitue pour moi un aspect important du travail de peinture, non pas au sens d'une maîtrise de moyens connus, mais plutôt dans le sens d'invention et d'exploration. Les limites du visible sont résolument rattachées aux moyens de produire ce visible.

RL Vous avez mentionné certains noms, certains ténors de la peinture américaine, très spécifiquement l'expressionnisme abstrait de l'école de New York des années 50. J'aimerais que vous me précisiez peut-être le rapport qu'il y a entre votre peinture actuelle et la peinture de cette époque.

FL Une série de parentés impose un va-et-vient entre mon travail et certains aspects de la pratique de ces peintres américains. Mon travail actuel implique donc une certaine gestualité, et les motifs ou formes qui s'y retrouvent dépendent de facteurs inhérents au matériau. Quant à ma façon d'aborder la couleur, elle est relativement dégagée d'une délimitation que j'effectuerais, tel un dessin. S'il y a un « dessin » de la couleur, car la couleur en peinture est nécessairement délimitée, celui-ci est déterminé par les conditions matérielles de production. Il y a également une certaine distance entre le

tableau et le contrôle que j'ai sur lui dans le sens où « il » se produit quelque chose sur la toile, dont je fixe les paramètres, mais que je laisse agir. Et la couleur écoulee et la couleur jetée sont sans doute les éléments les plus évidents que l'on associe à ces pratiques picturales antérieures. D'une part, je crois que ces pratiques font partie d'un héritage dans lequel je m'inscris, soit dans cette tradition de la peinture abstraite; d'autre part, j'ai tout de même le sentiment que mon travail ne prend pas place dans le même contexte idéologique et qu'il déplace plusieurs données relatives à cette approche de la peinture. D'une certaine façon, et peut-être malgré mes premières impressions, un dialogue s'installe avec certaines de ces œuvres du passé, sans toutefois que j'en effectue une relecture. La série de parentés les ramène en quelque sorte à l'ordre du jour, peut-être pour mesurer le décalage qui nous sépare d'elles. Et la nécessité affirmée du retour n'est pas produite pour réinstaurer un état de fait, ce qui, historiquement, serait impossible et anachronique, mais pour produire et enclencher dans ce décalage une réflexion vis-à-vis de notre capacité d'évacuation de l'histoire, dans notre culte du présent, de l'immédiateté, et de l'absence de durée imposée par une conception du temps réduite et repliée sur elle-même. Le travail que j'ai amorcé au début des années 90 était davantage marqué par des idées relevant du post-modernisme. J'ai été nourri de ces questionnements sur le retour de la figuration et de la narration, sur la production d'espaces complexes ou hybrides, et également par une approche différente de l'histoire d'où les idées de progrès et d'avant-garde seraient absentes. Je ne suis cependant pas certain qu'on se soit débarrassé de l'idée d'avant-garde : il me semble qu'on a jeté le nom, sans toutefois se débarrasser de la place qu'occupe le nom... Les vieux réflexes ne se perdent pas dans des débats d'idées, car les idées sont ancrées beaucoup plus loin qu'on le présuppose. Mais le développement de ma pratique m'a amené à revoir certains de mes choix, a ouvert certaines pistes qui me semblaient riches de possibilités et significatives. En ce sens, la pratique picturale permet de développer certaines interrogations qui ne sont pas du même ordre que ce que peut développer le monde de la théorie. Il est certain qu'on est inévitablement traversé par les questions d'ordre théorique, les questions qui sont soulevées par l'histoire, la philosophie ou la psychanalyse. Mais en même temps, les questions qui se développent et qui sont inhérentes à la discipline que l'on pratique nous engagent d'une manière beaucoup plus directe. J'ai été amené à questionner cet héritage des années 80, et mon regard s'est posé sur des œuvres qui n'appartenaient pas à cet espace idéologique. Il y aurait bien sûr des différences à établir entre ma pratique et celle des peintres des années 50. Je dirais que sur la nature des gestes et leur éventuelle signification, sur le type d'espace produit, peut-être un peu plus complexe et ne cherchant pas à être unifié, et sur cette attention accordée non pas à l'immédiateté ou la spontanéité, mais plutôt à une mise à distance et au calcul dans l'aléatoire, il y aurait certaines pistes à fouiller.

RL Est-ce que la pratique de la peinture avec rigueur et intégrité représente une sorte d'engagement social ? Et pour vous, quel serait le rôle social de l'artiste, le rôle du peintre ?

FL Je ne conçois pas mon engagement d'abord comme un engagement social, à proprement parler. Il l'est essentiellement face à mon travail, face à la nécessité de le questionner, de le faire évoluer. Bien sûr, ce travail s'inscrit dans des lieux et rencontre un public, alimente une réflexion sur la pratique de la peinture et la pratique artistique en général. Le rapport avec mes pairs et avec leur travail est également très important, car leur pratique ainsi que les idées échangées alimentent une réflexion qui produit nécessairement des effets sur ma propre pratique. Quant à la relation avec un public plus général, il est plus difficile de la mesurer, d'en connaître les effets; et ces effets s'inscrivent également dans le temps, ce qui ne nous donne que peu de prise sur eux. D'une part, le public s'intéressant aux arts visuels est relativement restreint, et on a peu l'occasion de le rencontrer; d'autre part, la place qu'occupent les arts visuels dans la culture en général semble parfois bien secondaire. Toutefois, je crois que la pratique artistique a un rôle de recherche, d'ouverture et de questionnement. À ce titre, il m'apparaît clair qu'elle occupe une fonction sociale essentielle, car les questions que peuvent soulever la peinture ou l'art concernent aussi bien notre rapport aux choses que notre rapport à l'autre.

« Laisser couler la peinture », tel serait le principe auquel François Lacasse soumettrait les spectateurs de ses derniers tableaux. Il ne souhaiterait pas d'autres drames que celui des plis d'une matière joyeusement contrainte par ce qui semble être un caprice de peintre. Rien d'autre ? Pas de théâtre ? De coup de théâtre ? De lever de rideau ? De jeu de cache-cache entre réel, irréel, virtuel, médiatique, présence absente, absence présente ? Pas de jeu infini de l'oxymore ? Non ? Vraiment ? Rien d'autre ? Pas de démonstration ?

Non, il faut bien l'admettre, les derniers tableaux de François Lacasse sont construits dans l'évidence d'une peinture en train de couler, de se mélanger ou pas, de dévier ou de recouvrir au gré des temps de séchage. La peinture fait son trajet. Et pourtant l'artiste ne cède pas sur une chose, et ceci depuis 1992 au moins : François Lacasse ne cède pas sur la manière d'obtenir ses images. Cet entêtement aurait-il donc un sens ?

Dans la série des *Intrications* (1992-1993), le peintre trame en une seule image jusqu'à quatre fragments de tableaux, gravures et dessins tirés de l'infini répertoire des œuvres d'art occidentales. Il reproduit ensuite sur la toile chacun de ces échantillons l'un par-dessus l'autre. Mais entre chaque transfert d'image, il prend soin de réserver certaines parties du tableau en les protégeant avec une couche de colle ou un cache. Il contrarie ainsi le geste d'effacement qu'il pose nécessairement dès qu'il peint une image sur une autre. Une fois les reports terminés, il ôte la colle et les caches, et découvre ainsi une image qu'il voit pour la première fois.

Dans *Schize* (1993) et *Coupe* (1994), il reproduit cette fois des fragments de deux gravures sur un fond coloré. Les traits agrandis des gravures sont traités en noir, blanc crème, ou dans des tons de vert et d'ocre. Le peintre vient ensuite surimposer au tout des pastilles d'acrylique différemment colorées qui évoquent les tesselles des mosaïques. Et en effet, cette dernière intervention est la reprise d'un fragment d'une mosaïque. Si dans *Schize*, les pastilles donnent corps à un plan semblable à un voile parsemé d'une multitude de petits éclats opaques et venant recouvrir le tableau, dans *Coupe*, François Lacasse contrôle autrement le nombre de pastilles et leur espacement pour évoquer cette fois l'existence du sujet d'une mosaïque sans toutefois le donner explicitement à lire.

François Lacasse utilise le même procédé de fabrication de l'image dans *Dépouille II* (1995), mais cette fois le fond est la reprise exacte de *La Réussite*, un tableau de Félix Vallotton, sur lequel est reprise une gravure de Goya tirée de la série des *Désastres de la guerre*, le tout partiellement recouvert encore par ces pastilles d'acrylique disposées selon le dessin d'une mosaïque chrétienne représentant le couronnement de la Vierge. Par contre, les pastilles d'acrylique sont plus petites, le réseau des

traits reprenant le dessin de la gravure est plus dense et complexe, et se trame avec l'image du fond, pendant que l'image de la mosaïque se combine, au gré de la vue, avec l'une ou l'autre des deux autres images. Aussi, dans *Schize*, le plan des pastilles d'acrylique garde une relative autonomie; dans *Coupe*, par contre, il se trame avec le fond; et dans *Dépouille II*, François Lacasse semble avoir souhaité l'inclure dans l'épaisseur de l'image finale. Mais jamais les tableaux n'auront évoqué d'aussi près le motif du tressage que ceux qui vont suivre.

Sans doute François Lacasse repère-t-il que les traits des échantillons de gravures qu'il utilise, une fois repris en peinture, forment comme le maillage d'un filet. Car dans *Solipse II* (1995), *Solipse III* (1995), *Reliquat* (1996) et *Saint Antoine II* (1996), après avoir transposé des images de gravures, il les recouvre en reproduisant cette fois des œuvres de James Ensor, mais utilise en guise de plage de couleur un réseau de traits colorés qui a cette même structure en mailles de filet utilisée dans la reprise des gravures. Mais le maillage est maintenant construit avec des traits assez courts et dont la couleur varie de manière à respecter les tons du modèle.

Ces tableaux marquent la fin d'un cycle. Depuis 1992 et jusqu'en 1996, la fabrication de l'image aura supposé deux registres à l'iconographie. Un premier où les motifs sont prédéterminés par le choix des différents échantillons d'images. Et un second, imprévu celui-là, constitué par ces passages entre les plans respectifs des images reproduites, et que l'artiste obtient au moyen des procédés très particuliers qu'il s'impose pour construire l'œuvre. Ces passages sont autant de points nodaux qui se font et se défont au gré du parcours visuel de la surface du tableau. En superposant des images, et déjà en choisissant presque toujours une partie de ces images pour construire la sienne, François Lacasse résiste à l'ambition du spectateur de reconnaître ne serait-ce qu'une brique de narration. Et quand la vision se saisit d'un réseau de motifs iconographiques, comme il arrive parfois, ce sera encore en pure perte. Le peintre sait que dans de telles conditions, la mécanique de l'œil prend le dessus. Mais les procédés de fabrication de l'image surprennent assez qu'ils réorientent l'appétence de la vision pour la lecture vers le mode d'exécution. Le travail du peintre semble en quelque sorte être fait pour convertir l'appétit de lire en une interrogation sur le faire.

Vu les tableaux qui suivent, François Lacasse paraît avoir jugé que dans le cycle des tableaux précédents, le réseau des maillages qui reproduit les échantillons d'images pouvait encore être lu comme un dessin, quand en fait il ne s'agit que d'une simple transcription. Et quand bien même les tableaux réalisés entre 1992 et 1996 conduisent le spectateur à s'interroger sur le mode de fabrication de l'image, cette interrogation peut encore porter sur la dimension technique du procédé. Dans *Amblyopie III* (1996) et *Méconnaissance II* (1997), l'image est construite de manière à rendre la modalité du tracement on ne peut plus mystérieuse. L'image d'un dessin au trait est reportée sur un

fond coloré, puis amplement recouverte de médium légèrement teinté. Le trait, à peine visible dans *Amblyopie III*, semble surgir de la matière sans avoir été tracé. Au contraire, dans *Anastomose I* (1997), les traits se diluent dans la matière. En effet, l'échantillon est tracé à la mine de graphite, au crayon aquarelle ou pastel et ensuite recouvert de médium. Le peintre reprend alors partiellement certaines parties du tracé, puis recouvre à nouveau le résultat d'une couche de médium, et recommence cette double opération jusqu'à ce que l'image finale convienne. Cette fois, le trait tend à s'évanouir dans la matière de recouvrement. Dans les deux cas de figure — l'apparition du dessin à travers la matière dans *Amblyopie III* et son effacement dans *Anastomose I* —, le recouvrement n'altère plus l'iconographie de l'échantillon, il altère le trait même du dessin. Et si dans *Amblyopie III* et *Méconnaissance II*, notre appétit de lire continue toujours de se satisfaire en questionnant le mode de fabrication du tracement, dans *Anastomose I*, nous nous demandons bien pourquoi le peintre procède comme il le fait. L'interrogation ne porte plus sur la dimension technique du procédé de fabrication de l'image — techniquement il y a dissolution du trait de tracement. Elle porte plutôt sur les raisons pour lesquelles l'artiste procède ainsi : pourquoi dissoudre le trait ? Pourquoi émousser la possibilité de reconnaître dans le trait l'information sur les modalités du tracement ?

Cette stratégie commande entièrement la fabrication des images des tableaux réalisés entre 1998 et 1999, dont *Prémisse I* (1998), *Seuil I, II, III et IV* (1998) et *Ossuaire I* (1999). Comme dans le cas des tableaux de 1997-1998, le peintre commence par reprendre au trait l'image d'un dessin ou d'une gravure, mais au lieu d'appliquer ensuite des couches de médium, il recouvre l'image d'une généreuse couche de médium teintée à l'encre de couleur tout en déversant goutte à goutte de l'encre noire durant l'application. Ainsi, l'artiste ne laisse plus aucune possibilité de reconnaître une quelconque chronologie dans la fabrication de l'image.

Entre 1992 et 1999, le mystérieux de l'œuvre de François Lacasse semble bien venir des procédés successifs au moyen desquels le peintre réalise les images de ses tableaux. L'étonnement que ces images créent se traduit souvent par un désir de savoir ce que l'artiste a bien pu faire pour obtenir de tels résultats. Alors, bien sûr, on lui demande de livrer sa recette. Et avec la plus grande patience et une infinie gentillesse, François Lacasse explique, décrit les étapes, et souligne en fin de récit toute la surprise qu'il a de voir l'image réalisée comme s'il n'y avait été pour rien.

Arrêtons-nous là. Juste là, au moment où le peintre est en train de dire : « Je suis et en même temps je ne suis pas l'auteur de cette image qui est pourtant bien la mienne. » C'est là, je crois, le centre même du secret de cette exposition tout au long de laquelle il n'est question que de la fabrication de l'image.

Et peut-être ne s'agit-il ici de la fabrication de l'image que pour le mystère qu'elle porte, quand l'image semble ne pas être fabriquée, mais paraît surgir, survenir de nulle part, sans même que la moindre parcelle d'information technique puisse légitimer le miracle.

Aucun tableau de l'exposition ne fait exception là-dessus. D'ailleurs, ne sont-ils pas tous montés sur un châssis aux arêtes biseautées de sorte que le plan de l'image se détache nettement du mur ? Le peintre ne définit-il pas du coup l'échiquier sur lequel il ouvre le jeu ? Et l'artiste n'est-il pas dès lors on ne peut plus clair sur les règles communes dont il entend faire usage ? François Lacasse semble annoncer, dans cette façon particulière de monter la toile, que ce dont il sera question, il en sera question dans les limites de ce que nous savons tous à propos de l'image, à commencer par ce pouvoir qu'elle a de laisser croire que plus son mode de fabrication est automatisé, plus il sert un dévoilement sans reste; un pouvoir que cultivent largement les nouvelles technologies, en particulier celles des reconstitutions d'espaces virtuels.

François Lacasse peint à l'heure des arts dits médiatiques, voire multimédiatiques. Les enjeux de la peinture au Québec ne se déploient pas seulement à l'horizon d'enjeux spécifiquement picturaux. C'est une évidence à laquelle le discours sur l'art résiste quelquefois. Et pourtant, l'artiste, quel que soit son moyen d'expression, est un fabricant d'images. Mais si tous les artistes sont des fabricants d'images, tous les fabricants d'images ne sont pas artistes. Alors qu'est-ce qui fait d'un fabricant d'images un artiste? Il y a là un secret, un inviolable secret, amoureuxment gardé sous le couvert du mystère de la création, ou ingénument oublié derrière un voile de vénération quasi sacramentelle pour l'œuvre d'art, ou encore prestement enchâssé dans le discours savant lorsqu'il se prononce sur les raisons pour lesquelles l'artiste a fait ce qu'il a fait comme il l'a fait.

L'art serait dès lors un peu ceci : le secret de quelques-uns. Et puis, il y aurait tout le reste, c'est-à-dire la renommée, l'artiste accueilli pour ce qu'il sait sans que l'on exige ni de lui ni de ses exégètes quelque dévoilement à propos de ce savoir. Avec lui, on accueillerait un mystère, ou plus exactement, le mystérieux du mystère, comme si cela suffisait.

La partie que François Lacasse a engagée en peinture, mais sur l'échiquier plus large de la pratique artistique québécoise, montre qu'on n'interroge pas l'image, sa nature, ou plus exactement la complexité de sa nature, simplement en manipulant l'information qu'elle transmet. L'artiste sait que l'image est un véhicule d'information. Mais son savoir diffère à partir du moment où il fait de l'image un véhicule d'information sans qu'elle soit pour autant la représentation de cette information. L'artiste semble faire de cette complexité son lieu de prédilection — en particulier tout au long du XX^e siècle.

Le peintre, fabricant d'images, s'est toujours servi du dessin pour accomplir sa tâche. Bien sûr, aujourd'hui, et l'œuvre de François Lacasse en témoigne largement, le dessin ne se limite pas au

tracement d'un trait de contour. La peinture connaît la technique du collage ou celle du *dripping*. Le peintre peut aussi marquer la surface du tableau en la brûlant, ou encore en entaillant ou en trouant la toile. Et des actions comme celles de plier, rouler ou suspendre la toile appartiennent elles aussi aujourd'hui à l'action générique de dessiner. À ne pas oublier non plus, le procédé de l'empreinte qui connaît un succès symptomatique tout au long du XX^e siècle. Les formes du dessin sont aujourd'hui assez diverses et étonnantes pour qu'on puisse affirmer sans trop se tromper que c'est désormais le tracement qui est significatif dans l'œuvre, et non plus l'image. Et il est significatif dans la mesure où il témoigne d'un geste — non pas un style, mais bien un geste, ce geste dont dépend la fabrication de l'image. Disons plus brutalement que l'image vaut pour le geste qui l'aura fabriquée; l'image ne le représente pas, elle lui donne forme dans la matière même de sa nature d'image, c'est-à-dire ce par quoi l'artiste est bien obligé de passer, parce qu'il est artiste, et qu'un artiste est d'abord un fabricant d'images. Parlons plus brutalement encore en disant que l'artiste fabrique aujourd'hui ses images dans l'unique but d'évoquer le *geste* qui les aura fabriquées.

Le XX^e siècle artistique semble bien montrer que le fabricant d'images s'avère artiste quand il ne se sert plus de l'image comme d'un véhicule d'information, quand ce qu'il fabrique ne sert plus, autrement dit, à véhiculer des portions de réalités, réalités extérieures quand il s'agit d'information sur l'environnement physique (le paysage), sur l'environnement symbolique (la culture), ou sur l'environnement immédiat des limites et possibilités du moyen d'expression qu'il utilise (la technique). En tant que fabricant d'images, l'artiste sait que tout cela constitue la nature intrinsèque de l'image qui se présente à lui comme autant de contraintes incontournables. Il sait que son œuvre portera ces réalités, pour le bonheur de l'iconologue d'ailleurs. Il n'en restera pas moins que l'image, avec tout ce qu'elle suppose, lui servira seulement de subjectile qu'il pliera à un geste qui aura la puissance d'un acte de parole.

Entre 1992 et 1999, François Lacasse commençait ses tableaux en y transposant des échantillons d'images préalablement sélectionnés dans le répertoire de l'art occidental. À partir de 1999, il commence par apposer sur la toile, qui est maintenant au sol et non plus au mur, une charge de liant coloré en effectuant un geste non préconçu, ou plus exactement qui semble non préconçu, mais qui, dans les faits, a été préalablement analysé. Car François Lacasse est encore en train de transposer là des échantillons d'images qu'il tire de l'ensemble de tous les gestes automatiques qu'il fait quand il crayonne sans dessiner — lorsqu'il est au téléphone, par exemple. Et c'est bien le geste qu'il transpose sur la toile, et non pas le motif. Mais comment le dépôt de peinture ne ferait-il pas motif ? Le dessin est fabrique d'image, et l'image est d'emblée véhicule d'informations minimalement d'ordre formel. Mais là, le motif vaut pour le geste qui l'aura fait. L'étape suivante dans la fabrication de ces tableaux est on ne peut plus convaincante à ce propos.

Le peintre laisse ensuite couler de haut en bas des filets de liant chargés de pigments sur la surface de la toile qu'il incline pour l'occasion. Le médium coloré commence à s'épandre en trahissant du même coup ce que seul le peintre sait de métier sur la viscosité de la matière, l'inclinaison du support, la répartition du pigment dans le liant. Toutes ces évidences, ces modesties de la peinture, constitueront en fin de parcours l'image du tableau. Depuis 1999, François Lacasse prend le risque de livrer juste ça, rien d'autre que les plis que la matière prend selon les conditions physiques que le peintre lui impose : viscosité, coloration, obstacles, inclinaison et temps de séchage. La peinture coule, elle coule toute seule, c'est l'évidence liquide, elle coule, se mélange ou pas, au gré de la durée du séchage, fait son trajet selon la rugosité des surfaces qu'elle parcourt, selon les obstacles qu'elle rencontre. Le peintre poursuit le procédé jusqu'à obtenir une limite au delà de laquelle toute action supplémentaire engagerait l'œuvre dans un autre drame ; c'est cette limite qui donnera l'image.

Rétrospectivement, depuis 1992, je crois qu'il ne serait pas tout à fait faux de dire que les tableaux de François Lacasse offrent à chaque fois l'image d'une limite, ou plus exactement, *une* image de *la* limite. Cette limite en deçà de laquelle l'artiste est dans l'expression pure, et au delà de laquelle il est dans la complaisance. Cette limite qui conduit sur la voie de l'inlassable travail d'interroger la solitude quand le pur plaisir de la fabrication n'y est plus de mise ni non plus un quelconque assujettissement aux ambitions que la culture a pour l'art.

JEAN-ÉMILE VERDIER



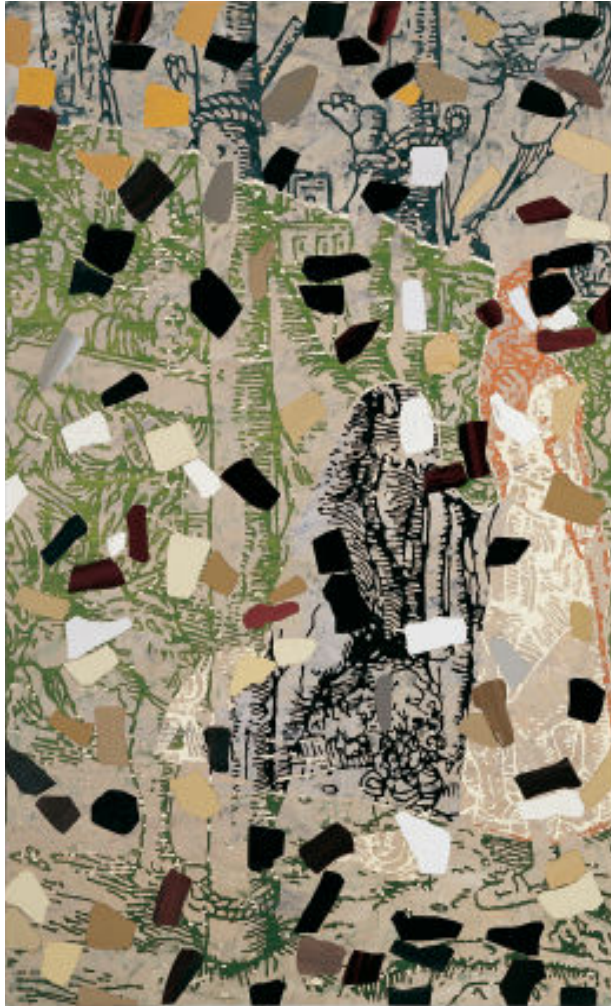
Intrication I
1992



Intrication II
1992



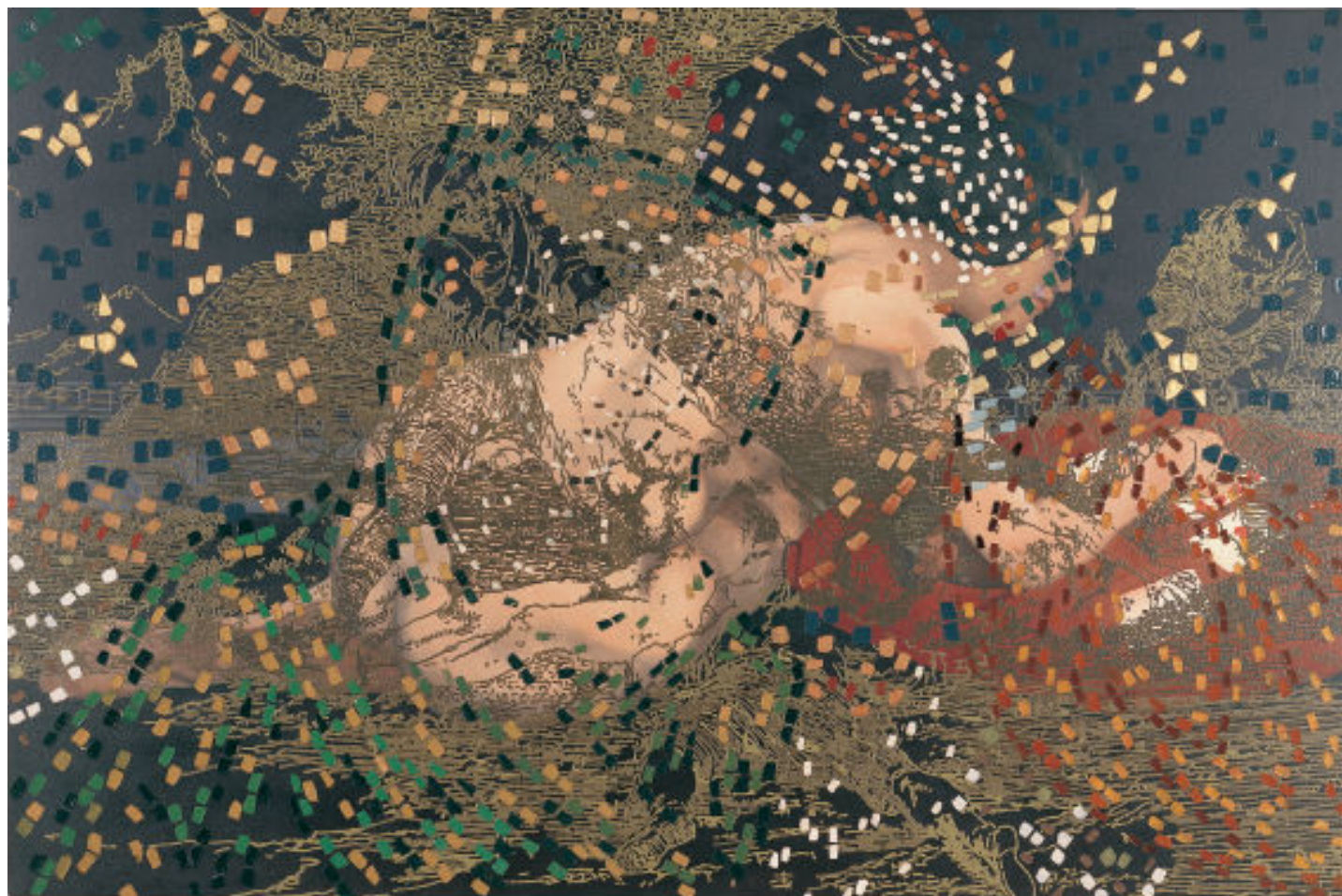
Intrication III
1993



Schize
1993



Coupe
1994



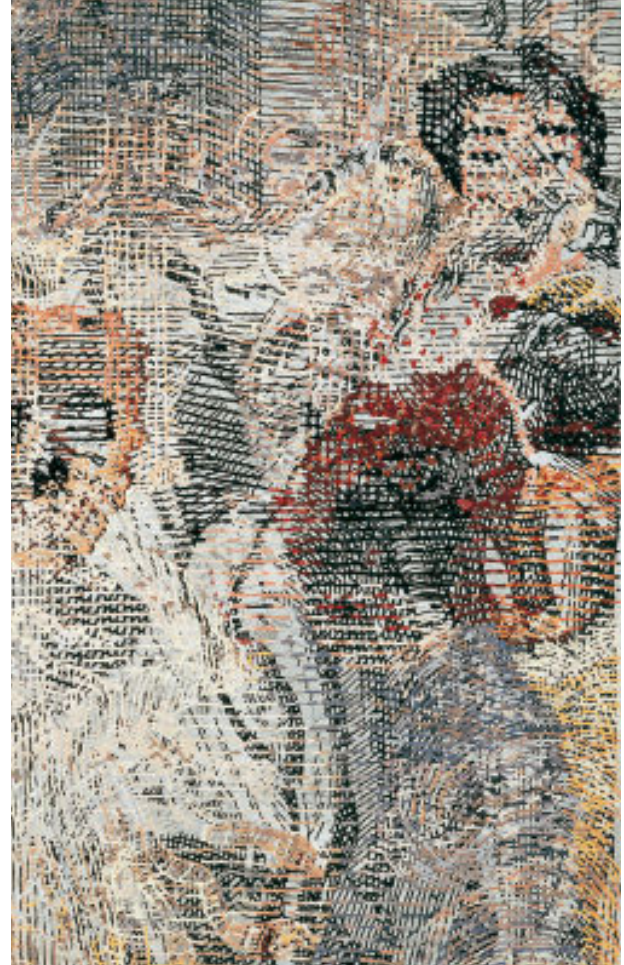
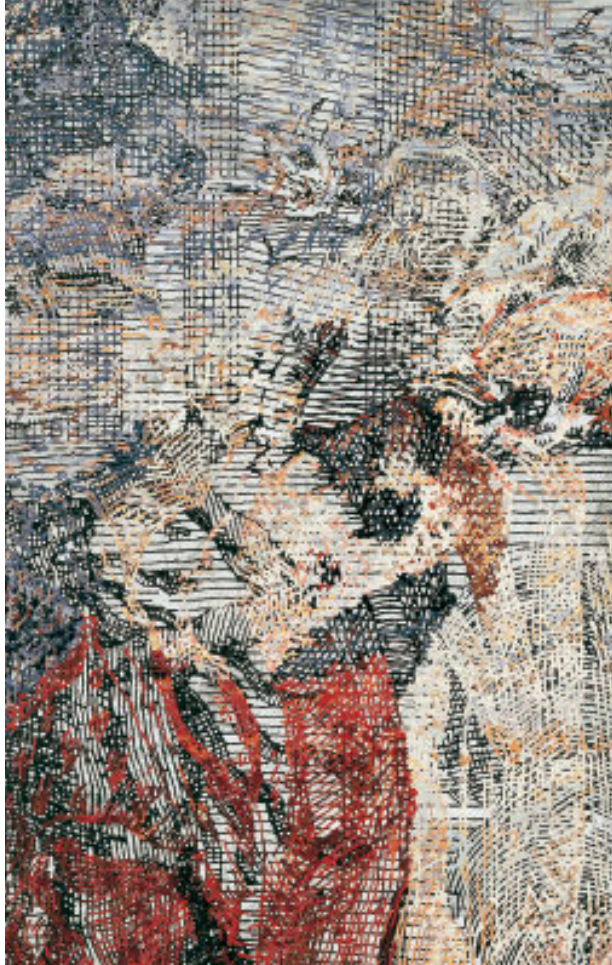
Dépouille II
1995



Solipse II
1995



Solipse III
1995



Reliquat
1996



Saint-Antoine II
1996



Amblyopie III
1996



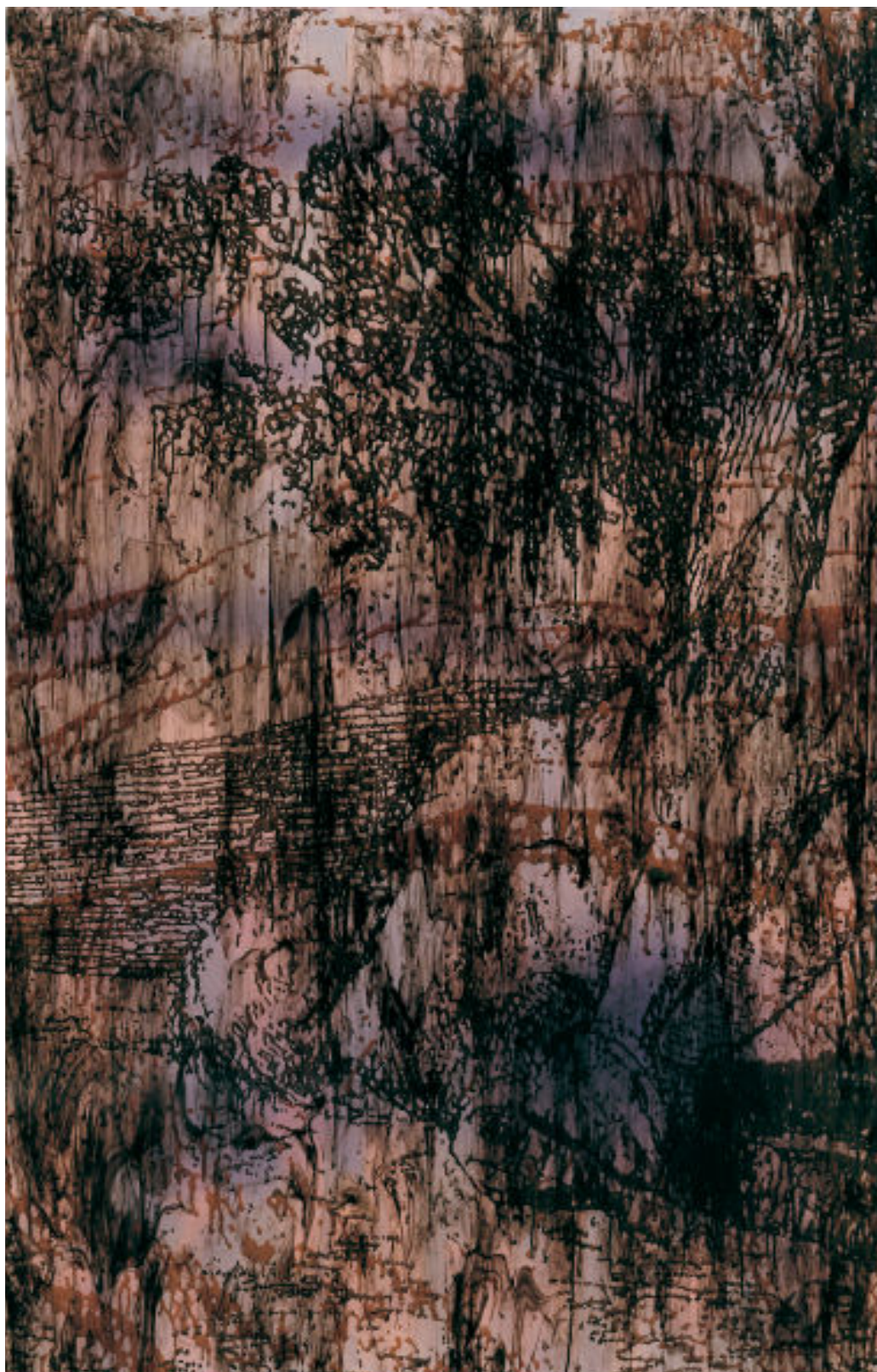
Méconnaissance II
1997



Anastomose I
1997



Prémisse I
1998



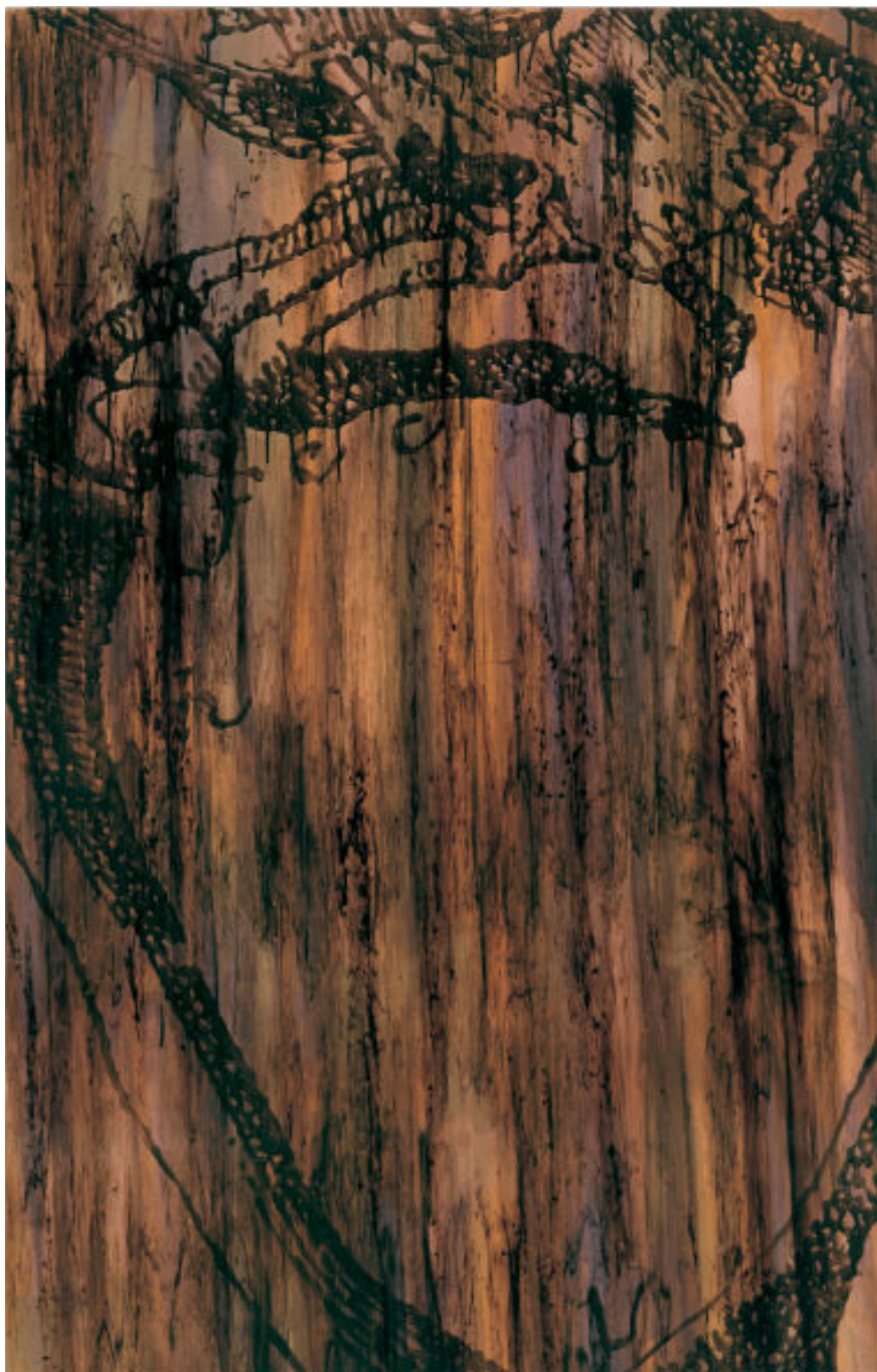
Seuil I
1998



Seuil II
1998



Seuil IV
1998



Ossuaire I
1999



Soudre
1999



Humeurs III
1999



Métabole
1999



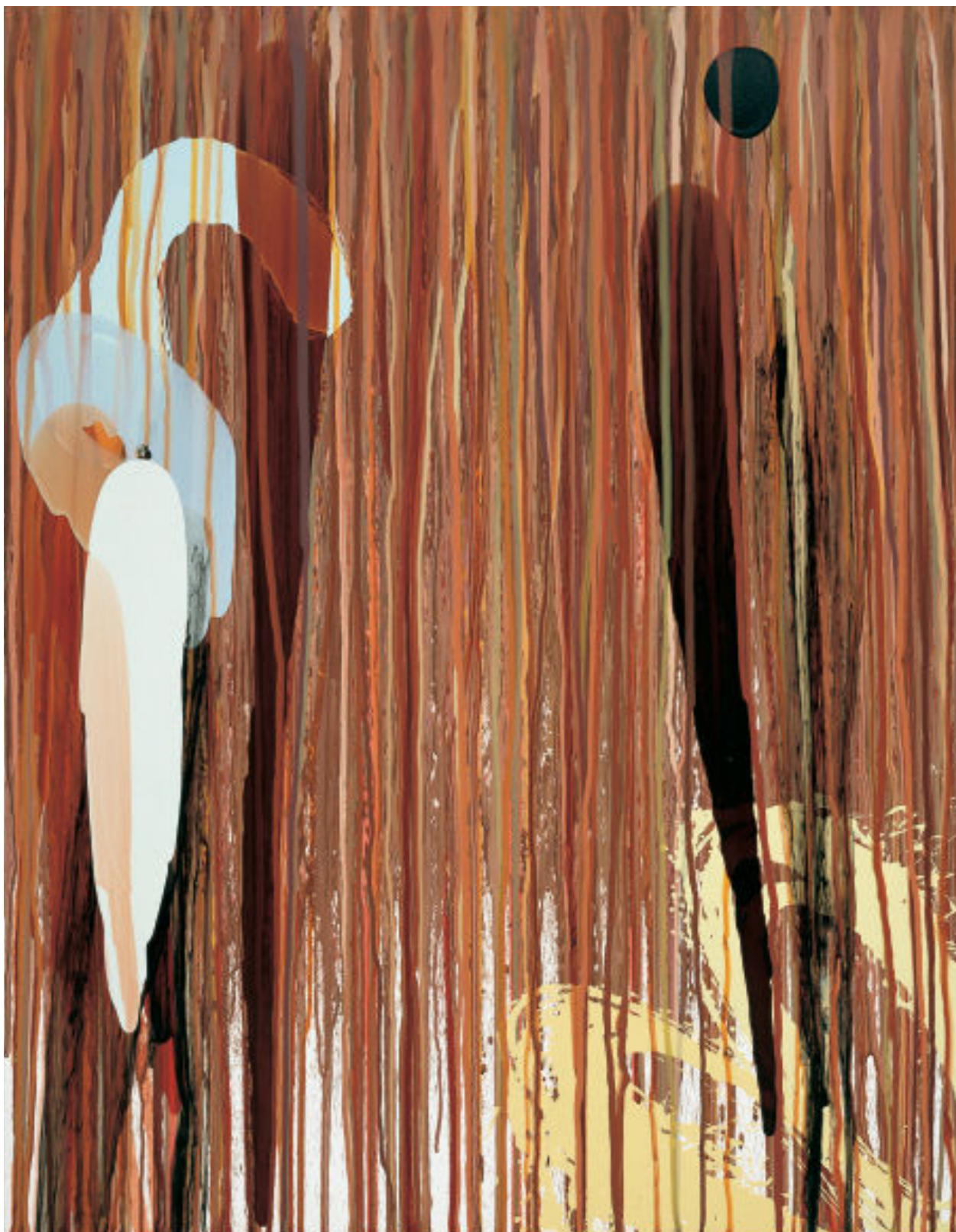
How Badly Remembering
2000



Blanc-manger pour le visible
2000



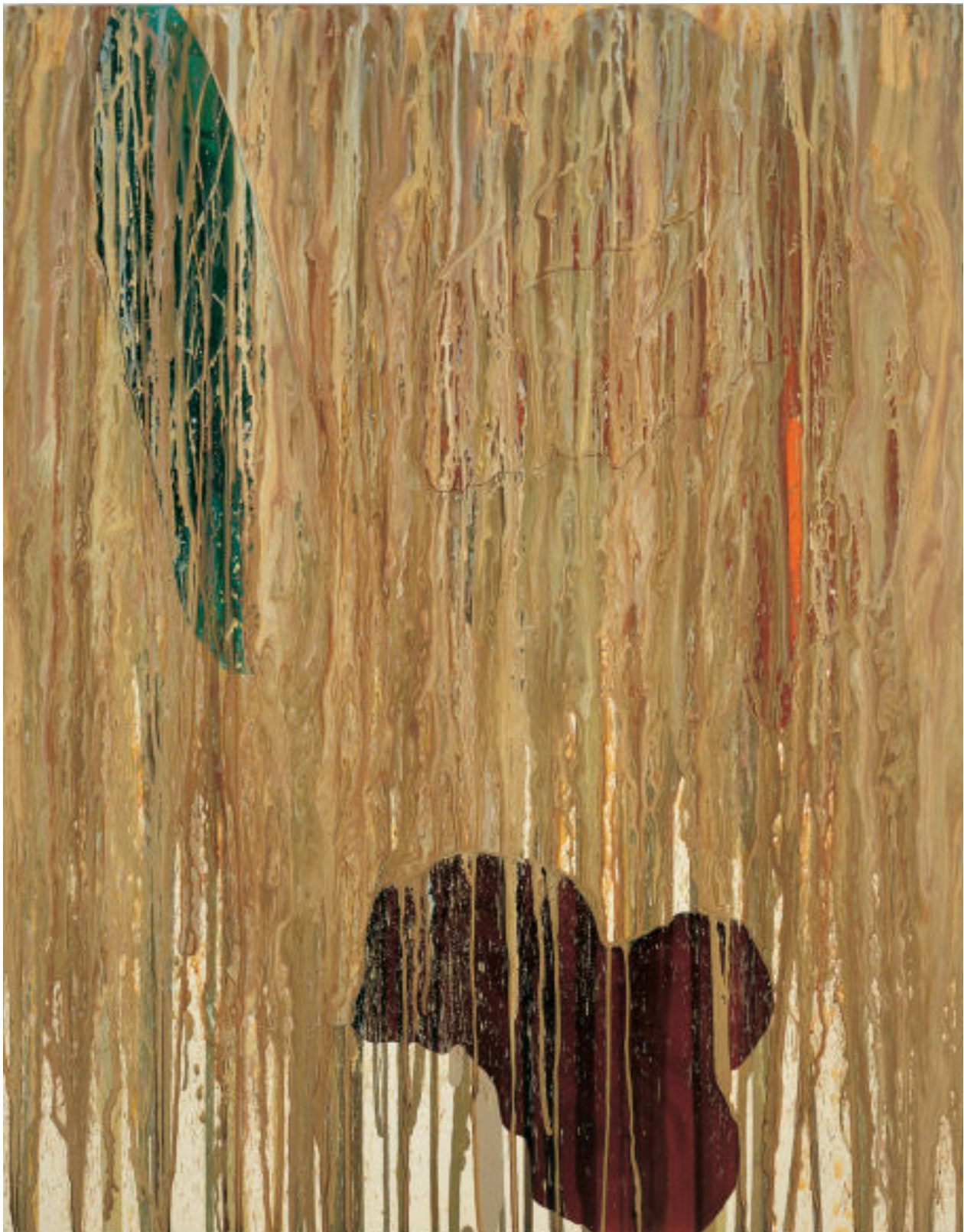
Tombeau
2000



Passage
2001



Grande tache orangée
2001



Le Disséqué
2001



L'Affaissement
2001



Réduction I
2001



Ten years of painting, ten years of constant, rigorous and rich work. That is what this exhibition proposes to summarize. It is in fact the first survey of the work of François Lacasse, who already stands out as one of his generation's most gifted and striking painters.

While François Lacasse has been painting steadily since the late 80s, he considers 1992 the year in which he truly set the parameters for his approach and the direction of his thinking. That year also marks the completion of his master's studies. While not completely exceptional, the position that Lacasse takes in relation to painting shows the depth of his convictions in an era in which the visual arts are dominated by practices related to photography, video and the new media.

The exhibition is composed of selected works¹ from the past decade, which gives us a chance to review the key moments in the artist's development as a painter, and an opportunity to grasp the essence as well as the consistency of his approach.

From the first, the artist considered painting a viable practice, a practice that still seemed rich with possibilities. Without rejecting the weight of tradition, he engaged in careful negotiations with historical constraints to develop the framework for his pictorial research, the methods of his practice. Clearly, he considered working with pattern and image, along with space and colour, fertile ground. Deliberately restricting himself to the medium of acrylic paint, Lacasse borrowed images from the vast history of Western art, then layered them into combinations and investigated their interrelationships. This process quickly led him to become interested in the way in which the images are built and how space is handled. By fragmenting and superimposing images taken from different techniques and eras, he challenges not only the flat nature of the canvas, but also the viewer's capacity to perceive differentiation in the work by recognizing patterns. In that respect, figuration plays the role of a material, on par with other elements involved in the making of a painting.²

Lacasse does not "quote" from others in his work. Focused on the readability of the image, he explores the ways in which representation is organized and how it affects the experience of perception. He draws attention to the complexity of vision. The viewer's gaze penetrates the layers formed by the superimposed images and tries to reconstitute the figures, to identify the subjects represented. Indeed, the methods and processes Lacasse uses show his propensity to maximize the plastic attributes of pattern and colour. While the artist may be content to faithfully transfer to canvas the drawings of selected subjects and to reproduce coloured surfaces by a rigorous process of stamping³ – techniques which echo the mechanical processes used by pop artists – he nonetheless gives the work an undeniably material presence.

Lacasse then complicates the way in which the work is woven to create cunningly amalgamated and almost impossible to untangle images in which, through the accumulation and

condensation of patterns, what was once figuration is turned into a form of abstraction. In addition to being completely successful from a formal point of view, these works may seem a subtle commentary on the loss of meaning and overabundance of images in our world today. While the optical variations and vibrational effects provoked by the superimposition of images are not far removed, in their surprisingly contemporary nature, from the chromatic scintillations of the electronic image, we can see, in the wondrous making of the mark and the richness of both material and colour, the appeal that these plastic elements exert on the artist, and which he invites us to share. There is such movement in this, such excitement for the eye, that one can finally see nothing but the physical properties of the pictorial medium.

While Lacasse continues to plumb the question of space in the works that follow, it seems that the multiplication of surfaces characteristic of these works serves only in a certain way to highlight the qualities of the material employed — both in its subtle nuances and in its transparencies and textures. In these works, the painter produces paintings that are close to monochrome, in clear hues or, by contrast, in dark hues that upon close examination reveal discreet traces of patterns that melt into the “thickness” of the layer of acrylic. Here there is no dynamic use of colour to attract the eye, but rather a finely wrought pictorial treatment that has a fascinating power to seduce.

In contrast to these works, whose surfaces evoke the densely mineral nature of a material such as marble, the later paintings are distinguished by their fluidity and evanescence, an effect created by the omnipresent use of transparency. Here, the painter focuses his attention on the capacity of colour to create material effects through the use of veiling and flows. In compositions that skirt the limits of blurriness, the space of painting is in perpetual palpitation, with transparent layers traversed by light. At first glance totally abstract, these works finally deliver a fragment of line that continually takes shape and dissolves into the tactile depths of the glossy acrylic medium. In a movement away from drawing, as in the painter’s act of painting, it is the material that becomes the image.

In the past few years, the pictorial process itself seems to have truly assumed primary place in the work of François Lacasse. Drawing has completely disappeared and the methods of applying the paint have become the essential strategies in the painter’s language. The artist’s practice of letting the paint flow, most notably, invades not only the canvas itself, but the entire breadth of pictorial activity. The works are now characterized by the painting effects and the images they display. Lacasse particularly invites the viewer’s eye to grasp, among the multiple flows of colour, the act of passage: both a gradual unveiling and a hiding. More than ever, the surfaces of the painting arise out of the applications of the painting medium. And more than ever, the artist’s attention oscillates between the readability of the painting and the plasticity of the paint.

Curiously, it is as if the work of François Lacasse demonstrates that we must once again put our trust in the medium. His abstract works seem to claim the status of palpable, graspable objects, in a context in which painting is increasingly regarded as image. It would seem that it was necessary to return to simple gestures, not to figures, to take things in hand by rediscovering the plasticity of the medium, and articulating elements without the evasiveness of metaphor.

RÉAL LUSSIER

1. Note that the artist's works are composed solely of paintings.
2. From comments by the artist in an interview with Jean-Émile Verdier: "François Lacasse : l'expérience de l'incomplétude", *Vie des Arts*, Vol. 40, No. 162 (Spring 1996), p. 49.
3. The way in which the artist goes about his work is described in an article by Jean-Émile Verdier titled "*Entrevision : François Lacasse*", published for a show at Galerie Clark in 1993.

A CONVERSATION BETWEEN FRANÇOIS LACASSE AND RÉAL LUSSIER

Réal Lussier You began your career in painting at a time when attention was increasingly being focussed on work involving photography and video, for instance. Can you tell me what it was that led you to choose painting?

François Lacasse Even before I went to university, which was from 1981 to 1992, I was interested in painting because of the direct relationship with the material, the importance of perception and the aspect of physical involvement. In university, I did the regular program where you try all the various disciplines. So I did a bit of engraving and sculpture, and I became interested in art history; but I chose to major in painting. At the time, I wasn't particularly concerned about whether or not painting would go over well or if other disciplines or approaches would have been more relevant in the context of that time; my mind was made up. And even though, on the whole, painting was firmly anchored in a tradition, it still seemed to me to be relevant; and the desire and the conviction that motivated me were, in my opinion, more important than any outside factor. I believed, perhaps a bit naively, that work and enquiry could lead to the formulation of a coherent and quite singular language. Today, convincing people that painting is still necessary, that it still has something to say, imposes a certain rigour — as with any artistic practice, for that matter. Maybe the difference is because painting sometimes comes up against particular resistance.

RL Which leads me to ask, why paint today...

FL You can look at the practice of painting in its historical context as a vast landscape that has been fully surveyed. From that point of view, it would be useless to try to make your own mark. But have people stopped composing for the piano or the string quartet just because we have electro-acoustic music now? Painting is "low tech," but it's extremely flexible and doesn't require a lot of materials. Painting obviously imposes some constraints, and there are some artistic approaches where painting would be less effective than photography or video. But the fact that it combines a real space and a figurative space, that it can be an object as much as an image, still leaves room, in my opinion, to develop a language or a syntax that hasn't yet been fully explored. Along with what is specific to it, we also have to consider the content, what it can say, which, even within its limitations, can be completely relevant. It's in terms of what can be thought and presented by this medium that we can envisage the renewal of painting. The medium itself retains a certain plasticity, both in terms of materials and on a conceptual level, and it's the extent to which thinking and ideas can continue to come within its scope and to raise questions that will allow painting to retain its value and its relevance.

RL Then I guess you don't agree with the well-known and oft-repeated allegation that painting is dead?

FL No, not at all. That idea persisted all through the 20th century, and painting had any number of “comebacks.” But these successive comebacks were due partly to a certain dramatization of the art scene. Painting is alive as long as someone is doing it, as long as someone is asking questions and managing to take it somewhere else, someplace no one expected. So painting has to seek out this “other place” that changes the way we look at it, a place where it can make us realize that we still need it.

RL Going back to when you started, what were your main concerns as a painter, and how has your work developed?

FL My interest in the history of painting led me to think of all those paintings, all those images and their ease of accessibility today, first as a heavy weight, then as a reservoir that I could dip into in order to formulate a place for the gaze. So I chose images for my raw material, images which I then altered to produce a perceptual experience leading to varying degrees of unreadability. In the beginning, this constraint led me to build up paintings out of images that were far apart, in terms of both the way they were made and the type of space represented. The striking differences among the images I used emphasized the effects of fracture, of discontinuity. And because of the fragmentation, the viewer was looking at incomplete, partly recognizable images, which led to trying to mentally reconstruct the source image, or the “lost unit.”

RL Your recent paintings mark a fairly significant change. What relationship do you see between your recent work and your earlier paintings?

FL You could say there’s been a change of direction — but is that really the case? — in my work since 1999, with the materiality of colour taking over. The loss of readability in the works from 1992 to 1996 was largely based on the partial recognition of images, and on the drawing that permitted this recognition, while the colour was essentially taken directly from the source images. Starting in 1997, the colour becomes more independent, forming one of the layers of the painting, and is worked more as a material. The figurative element underlying the work for so long slowly fades until it disappears completely and all that remains is what previously acted as a veil or means of obscuring things. Putting it like that is obviously over-simplifying the transformation that takes place in the sequence of paintings but, in a nutshell, I’d say that the veiling effect was replaced by the veil itself.

RL Coming back to what you just said, it’s quite true that there were very obvious figurative references in your painting in the 1990s. However, looking at your recent work, it seems that you’ve moved into abstraction. What led to this change?

FL This separation of painting into figurative and abstract, even though it might seem convenient, doesn’t quite fit the issues in my work. When I used figurative images, an abstract

dimension came into play in terms of perception, but also in terms of the work of transforming the image through cutting, reframing and changing the scale. These changes transform the power of representation, and the figurative elements were used less for their expressive content than to create certain effects within the pictorial field: distancing, blurring, loss of legibility. But recognition of the image was secondary; what counted more than anything was the work that the painting allowed, the way the eye was set in motion, and the positioning of the image between manifestation and disappearance, as if it remained latent.

RL You seemed to be saying at the beginning of your answer that making a distinction between representation and abstraction is kind of beside the point. I understand that, but the fact remains that your current work can be called abstract. How did you arrive at this way of painting?

FL My fundamental interest in investigating colour, its materiality and ways of applying it really created a major shift in my work. Since 1999, what I've been trying to capture is essentially the pictorial object, through its qualities. The reference to an element outside the painting has somewhat — but not entirely — dissipated. The process of pouring the paint, the colours, the various relationships among the elements, these things form the painting, but the power of suggestion also takes hold. My work is now situated in a field of enquiry that belongs more to the abstract tradition, since the colours and forms don't imply any iconography. But as for how the work is received, the fact remains that an effect is produced, and that it can be allusive without being representational. With regard to my current work, I tend to say that sometimes a "scene" is set without there being a narrative structure; the structure would be more enumerative.

RL Would you say that your current work, where you use a process of layering, of superimposing layers, has developed out of your earlier practice, or is this simply a way of working?

FL It has become a way of working, subject to a few changes over time. For one thing, in the current work, there are no preliminary sketches that set guidelines for the final painting, and the transformation takes place entirely on the painting itself. By exploring the material in a random way, "events" happen on the surface and they aren't all keepers. This sometimes results in build-ups and superimpositions that weren't part of the plan. This approach also imposed itself on me in that it became meaningful, that it allowed the development of a metaphor for memory. This reference to memory, which used to come through the history of painting, has shifted towards a sort of subjectification and become a process in which my own memory is more directly involved. But between individual memory and collective memory, there are any number of common areas and my work still contains references to the history of abstract painting, especially as practiced in the United States in the 1950s, because of the designs and processes I use.

RL Are these processes, and the process of pouring in particular, used with those historical references in mind? And secondly, how did the process of pouring develop and how important is it?

FL When I began doing work where the materiality of colour dominated, there was no desire to refer to recent painting history, but there was a desire to change my approach and to re-evaluate the role of colour. On the other hand, some research at the technical level, in terms of painting techniques, has always been part of my concerns. And this way of allowing the paint to flow gradually gained a place in the development of my practice. Before I eliminated iconographic references, I had done some pouring using very liquid acrylic paint applied in many many layers. The material I ended up with looked more like wax than like a plastic film. This change in appearance, along with certain reactions in the mixes, opened my eyes to the possibilities of the material, and acrylic paint offers a whole range of possibilities in terms of consistency. The materiality that you can give colour prevails and allows you to produce all kinds of forms by changing various factors such as the type of mixture, the slope and texture of the surface, the gesture or the way you apply the colour. While all my previous work had developed based on a series of constraints that were set beforehand, including colour, the new approach set out to open up a much greater area for freedom of expression that would be closer to play. With this in mind, pouring became my central process for creating a painting. So I started to work on inclined planes and now I'm exploring the possibilities of working on a horizontal surface.

RL You've raised the question of colour, and it seems to me that colour plays an important role, that at certain times it becomes more vibrant. What guides your use of colour?

FL It's particularly hard to talk about the question of colour, probably because it involves both subjectivity and desire. It is possible, even as a painter, to get around this question, to avoid facing it — by using different classification systems, for instance, or any other logical approach. You can also, as I did at the beginning, ignore colour completely and use all sorts of constraints and calculations that let you avoid making choices: by using predetermined images, existing harmonies, formulas or methods accepted as part of the history or the craft, and so on. But if you want to tackle the question of colour head on and not simply use colour, you realize that it's really hard to capture, that it's quite elusive, and right from the moment when you want to objectify it, you risk moving away from colour as such. The problem of colour involves an aspect of infinity and you probably have to make a few detours in order to grasp or touch something akin to a shapeless mass. First and foremost, colour, in its relationship with light, is arguably the very basis of the visible world, inseparable from it. It isn't a quality that's added to things; somehow it comes first in perception, even before there is any intelligibility. Obviously language and later the scientific approach give us a hold on things, but knowing how a material absorbs or reflects different wavelengths of light and how the eye receives some of this light doesn't

really do justice to the experience of perception. And it's in comparison with this experience that I'm trying to develop my painting. When I found that the question of colour was becoming obvious and insistent, I wondered how to approach it. And the avenue I've chosen has to do with my primary concern, but at the same time it's "beside" colour — that is, in its materiality — in the hope that this materiality will reveal to us a bit of what colour is. The exploration I hope to do with colour is just beginning. Initially, it's obvious that it implies a certain pleasure; but there's another issue that underlies my interest in colour. I would even go so far as to say that it's in the perspective of colour as *jouissance* that my work will develop. And this *jouissance* would be understood as the place where colour succeeds in destabilizing us, shaking us up, where it produces an opening instead of a question. That's more of a plan, a prospect, and the current work is far from having worked out or resolved this issue. I'm slowly working on it.

RL Is your interest in the viewer's perception of a painting still with you? And does this work with perception have a connection with colour?

FL It would be hard to forget the viewer, since I'm in the same position myself; but of course I'm a privileged viewer to the extent that I have access to the development of the painting, the process by which it is made. The "other" viewer receives the finished object and that viewer's activity is directed towards perception, reading and interpretation. For this to happen, it must be accompanied by a certain pleasure in seeing or a desire to know. Even when I no longer use veiled images or fragments to be recognized, there remain formal elements that play much the same role with regard to spatial relationships and the operations needed to decode the painting, to follow its development. The role of colour is important insofar as it captures and retains the eye, and allows you to distinguish the various elements; and its patterns of texture, shading, transparency suggest a certain path and rhythm to the eye. Along with these colour-related aspects, the shapes and their positions induce movement within a space that can sometimes be ambiguous. In this sense, the experience of perception that I'm trying to develop remains open, and it's incumbent on the viewer to take an active position, by searching through the methods used — an attitude that's similar to what the older paintings demanded.

RL In a different connection, could you talk about your influences, about artists who interest you, or who could serve as benchmarks for you in your artistic endeavours?

FL I think the first name that comes to mind is Sigmar Polke, for his work with images, superimposing them, and for the importance he gave to the exploration of materials. But when I was in school, I was interested in the work of a number of different artists: I'm thinking in particular of Jasper Johns, Cy Twombly, Claude Viallat, among others, and a little later, the painting of Caravaggio. But of course there are many names that could be added to the list. The drawings and engravings of Callot

and Goya held my attention, and currently, for obvious reasons, I'm interested in the work of Jackson Pollock, Clyfford Still, Sam Francis, Morris Louis and Larry Poons. I'm very interested in works where the process of applying the colour is important and where randomness is somehow involved, since these things form part of my current work. And for me, the technical dimension is an important aspect of the work of painting, not in the sense of mastering known techniques, but in the sense of invention and exploration. The limits of the visible are definitely connected to the ways of producing the visible.

RL You've mentioned a number of names, some of the big guns of American painting, very specifically the abstract expressionism of the New York school of the 1950s. Could you perhaps be more specific about the connection between your current work and the painting of that time?

FL A series of kinships imposes a certain exchange between my work and some aspects of the practice of those American painters. My current work contains a certain gestural element, and the designs or forms that appear depend on factors inherent in the material. As for my way of approaching colour, it's relatively free of any boundaries I might place on it, such as a drawing. If there is any "drawing" of colour, since in painting colour necessarily has boundaries, it's determined by the physical conditions of production. There's also a certain distance between the painting and my control over it, in the sense that "something" is produced on the canvas. I set the parameters, but then I let things happen. And poured colour and thrown colour are certainly the most obvious elements that we associate with these earlier styles of painting. On the one hand, I think that these practices are part of a tradition that I'm continuing, that of abstract painting; on the other, I still feel that my work doesn't take place in the same ideological context and that it shifts many properties of this approach to painting. In a way, and perhaps in spite of my first impressions, there is a dialogue with some of these works from the past, without me doing a rereading of them. The series of kinships somehow puts them on the agenda, maybe as a measure of the gap that separates us from them. And the stated need to look back is not intended to re-establish an irrefutable fact, which, historically, would be impossible and anachronistic, but to produce and engage within this gap reflections on our capacity to evacuate history by means of our worship of the present, of immediacy, and the lack of duration imposed by a conception of time that is condensed and inward-looking. The work I began in the early 1990s was marked more by ideas coming out of post-modernism. I had been raised on questions about the return of representational and narrative art, about the creation of complex or hybrid spaces, and also on a different approach to history where the ideas of progress and avant-garde would be absent. However, I'm not so sure that we've gotten rid of the idea of avant-garde: it seems to me that we've thrown out the name without getting rid of the place that the name occupied... The old reflexes aren't lost in discussions of ideas, because the ideas are anchored much more firmly than we thought. But the

development of my painting led me to take another look at some of my choices, opened certain pathways that seemed rich in possibilities and meaningful. In this sense, painting can follow certain lines of enquiry that are of a different order than those that develop within the world of theory. Of course theoretical questions inevitably cross your mind, questions that are raised by history, philosophy or psychoanalysis. But at the same time, the questions that grow inherently out of the discipline you practice engage you in a much more direct way. I started questioning this legacy of the 1980s, and I started to look at works that did not belong to that ideological space. Naturally, differences could be spelled out between my practice and that of painters in the 1950s. I would say that there would be some paths to explore in terms of the nature of acts and their possible meaning, the type of space created, perhaps a bit more complex and with no attempt to be unified, and the attention paid not to immediacy or spontaneity, but to distancing and calculated randomness.

RL Does the fact that you practice your painting with rigour and integrity represent a sort of social commitment? And in your opinion, what would be the social role of the artist, the role of the painter?

FL First of all, I don't see my commitment as a social commitment as such. It is a commitment to my work, to the necessity of asking questions, of growing. Of course, this work happens in a specific location and encounters an audience, generates food for thought about the practice of painting and artistic practice in general. The relationship with my peers and their work is also very important, because their practice and the ideas we talk about feed a thought process that necessarily has an effect on my own work. As for the relationship with a broader audience, it's harder to measure, to know what impact one has, and any impact also takes place over time, too, which makes it even harder to grasp. On one hand, the audience for visual arts is relatively small, and there aren't many opportunities for contact; on the other, the role played by the visual arts in culture in general sometimes seems very secondary. But I think that the role of artistic practice is a role of research, openness and enquiry. It seems clear to me that, as such, it has an essential social function, because the questions that painting or art can ask concern not only our relationship with things, but our relationship with each other.

One could describe the principle of François Lacasse's most recent paintings as "let the paint flow." It would appear that he seeks no more drama than the flow of a material cheerfully restrained by apparent painterly whim. What, nothing else? No theatre? No revelations? No rising curtain? No hide and seek between real, unreal, virtual, mediatized, absent presence and present absence? No infinite play of contradictory statements? Truly nothing else? No demonstrations?

No, one must admit that the recent works by François Lacasse are clearly made of paint that flows, that does or does not mix, that takes a detour or is covered over depending on how quickly it dries. The paint makes its way. Yet the artist has been stubbornly consistent in one thing, and that at least since 1992: François Lacasse is stubborn about how he creates his images. But does this stubbornness have any meaning?

In the series *Intrications* (1992-1993), Lacasse combines details of up to four paintings, engravings or drawings from the vast repertory of Western art into a single image. He transfers each fragment onto the canvas, one on top of the other. But between each transfer, he carefully shields certain parts of the painting by covering them with a layer of glue or a mask, thus countering the act of erasure that he necessarily makes in painting one image over the other. Once the layering is completed, he removes the glue and masks, and reveals an image that even he is seeing for the first time.

In *Schize* (1993) and *Coupe* (1994), he reproduces fragments of two engravings on a light background. The enlarged lines of the engraving are rendered in black, off-white or shades of green and ochre. Over these lines the artist then superimposes coloured dabs of acrylic that look somewhat like pieces of a mosaic. In fact, the final layer is actually based on a fragment from a mosaic. While in *Schize* the dabs give body to a surface that looks like a veil dotted with many opaque spots of colour, in *Coupe*, François Lacasse controls the number of dabs and their spacing to evoke the presence of the subject of a mosaic without ever making the reference explicit.

François Lacasse uses this same image-generating method in *Dépouille II* (1995). But this time the background is an exact reproduction of *La Réussite*, a painting by Félix Vallotton, onto which is transferred an engraving by Goya from the *Disasters of War* series. Everything is again partially obscured by dabs of acrylic arranged to represent the lines of a Christian mosaic on the crowning of the Virgin Mary. However in this work, the dabs of colour are smaller, the network of lines representing the engraving more dense and complex, woven into the background image, while the mosaic layer seems, depending on one's eye, to merge into one of the other two. In *Schize*, the arrangement of acrylic dabs remains relatively independent; in *Coupe*, however, this layer is integrated into the

background; and in *Dépouille II*, François Lacasse seems to want to incorporate it into the thickness of the final image. But no paintings evoke the pattern of weaving so strongly as the ones that come next.

François Lacasse is likely aware that, once incorporated into a painting, the lines in the engraving details he uses form a net-like pattern. In *Solipse II* (1995), *Solipse III* (1995), *Reliquat* (1996) and *Saint Antoine II* (1996), he transposes the engraving lines, then covers them with details from the work of James Ensor; he does so using a network of coloured lines that have the same net-like structure as the transposed engravings. But the net structure is now composed of fairly short lines in colours drawn from the same palette as the original.

These paintings mark the end of a cycle. From 1992 to 1996, the image-making process engaged two levels of iconography: one in which the patterns are predetermined by the artist's selection of the various image samples; and a second, unexpected one, created by the transitions between the respective image layers, which the artist achieves by the specific processes he imposes on his work. These transitional areas are nodes that form and dissolve as the viewer's gaze travels across the surface of the painting. By superimposing images and by almost always selecting only one detail of the selected work in order to build his own, François Lacasse resists the viewer's wish to uncover even a trace of narrative line. And when the eye seizes on a network of iconographic patterns, as sometimes happens, even that is a complete loss. The painter knows that in such circumstances, the mechanics of the eye take over. But the image-making processes are surprising enough to re-orient the eyes' desire to read toward a desire to determine the manner of execution. The work of the painter seems in some ways an attempt to convert the appetite for "reading" into an exploration of "doing."

From the paintings that follow, it would appear that François Lacasse judged that in the preceding paintings, the weave of lines reproducing the image fragments could still be read as a drawing, even when it was just a simple transcription. And although the paintings made between 1992 and 1996 lead the viewer to ask how the image was made, that interest could still be engaged with the technical aspect of the process. In *Amblyopie III* (1996) and *Méconnaissance II* (1997), the image is fabricated in such a way as to render the mode of its creation completely mysterious. A line drawing is transferred to a coloured background, then completely covered with a lightly coloured medium. The line, barely visible in *Amblyopie III*, seems to arise out of the medium without having been drawn. Yet in *Anastomose I* (1997), on the contrary, the lines fade into the background. The image detail is traced in graphite pencil, watercolour or pastel crayon and then covered with the medium. The painter then partially redoes certain lines, then covers the result with another layer of medium, and performs this dual operation over and over until he is satisfied with the final image. This time, the line tends to disappear into the covering medium. In both cases — the manifestation of the line through the medium

in *Amblyopie III* and its erasure in *Anastomose I* —, the covering over no longer alters the iconography of the fragment, it alters the line of the drawing itself. And while in *Amblyopie III* and *Méconnaissance II*, we still seek to read the work while wondering how the work was created, in *Anastomose I*, we ask why the painter has proceeded as he has. The questioning is no longer about the technical aspects of the image-making — technically the drawn line has dissolved. Instead, we wonder about the reasons the artist has done this: why have the line disappear? Why erase the possibility of finding within the line information about how the line was drawn?

This is the strategy Lacasse used to make images in his works between 1998 and 1999, including *Prémisse I* (1998), *Seuil I, II, III and IV* (1998) and *Ossuaire I* (1999). As in the paintings from 1997-1998, Lacasse starts with a line from a drawing or engraving, but instead of then applying layers of medium, he covers the image with a generous layer of medium tinted by coloured ink, while adding black ink drop-by-drop during the application. The artist thus leaves no possibility of recognizing any chronology in the image-making process.

From 1992 to 1999, the mysterious aspect of François Lacasse's work seems to come from the successive layering the painter uses to create the images in his paintings. The astonishment that these images bring often turns into a desire to know what the artist did to get these results. Then, of course, he is asked to give us the recipe. And with endless patience and gentleness, François Lacasse does so, explaining, describing and noting, at the end of his explanation, his complete surprise at seeing the image, as if he had played no role in creating it whatsoever.

Let's stop there. Just there, just as the painter is saying: "I am and I am not the author of this image which, even so, is my own." In that lies, I believe, the heart of the secret of this exhibition, which throughout draws attention to the image-making process itself. And perhaps here it is a matter of making the image for the mystery it contains, when the image does not seem to be made, but seems to arise, to push forth out of nowhere, without even the smallest bit of technical information being able to legitimize the miracle.

This is true for all the paintings in the show, without exception. Are they not all mounted on a frame with bevelled edges so that the image surface stands out from the wall? Is not the painter, by this very act, defining the terms of the game? And thereby clearly stating the rules he intends to use? François Lacasse seems to be saying, by mounting his works in this way, that what he is addressing will be addressed within the limits of what we all know about the image, starting with the power it has to imply that the more the method of image-making is automated, the more it serves a univocal reading; a power cultivated by the new media, particularly ones that reconstitute virtual spaces.

François Lacasse is painting in the era of the new media, even multimedia arts. The issues in Québec painting do not turn solely around specifically pictorial elements. This is an obvious fact that the discourse on art sometimes resists. Yet, the artist, no matter what means of expression he or she uses, is an image maker. But while all artists are image makers, not all image makers are artists. So what makes an image maker an artist? Therein lies a secret, an inviolable secret, a secret that is lovingly hidden behind the mystery of creation, or ingenuously forgotten in an almost sacred veneration of the artwork, or nimbly inserted into knowledgeable discourse when pronouncements are made about why artists do what they do the way they did it.

Art then becomes a bit like this: some hold the secret. And this is followed by everything else, that is, recognition, the artist is welcomed for what he knows without either the artist or his commentators being asked to reveal any aspects of this secret knowledge. With the artist, mystery is welcomed, or, more precisely, the mysteriousness of mystery, as if that sufficed.

The position François Lacasse takes in painting, in the broader scene of art practice in Quebec, shows that one does not question the image and its specific nature, or more correctly the complexity of its nature, simply by manipulating the information it transmits. The artist knows that the image is a vehicle for information. But the artist's knowledge differs at the point at which he or she makes the image a vehicle without making it a representation. This complexity seems to be the preferred site of exploration — particularly throughout the 20th century.

The painter, maker of images, has always used drawing to accomplish his task. Naturally, today, and as the work of François Lacasse shows clearly, drawing is not limited to a line drawing. Painting may involve the use of collage or "dripping." The painter may mark the surface of the painting by burning it, or by cutting or making a hole in the canvas. And actions like bending, rolling or suspending the canvas also now belong to the generic action of drawing. Not to mention the process of printmaking which has had symptomatic success throughout the 20th century. The forms of drawing today are so various and surprising that one can say without exaggeration that it is no longer the image, but the marking, that is significant in a work. Significant to the extent that it bears witness to a gesture — not a style, but a gesture, the gesture that results in the image making. To be brutally direct, the image stands in for the gesture that made it; the image doesn't represent that gesture, it gives it form through the very materiality of its existence, the materiality the artist is obliged to use, because of being an artist, and an artist is first and foremost a maker of images. To be even more direct, let us say that the artist today makes images with the sole purpose of evoking the gesture that created them.

Art in the 20th century seems to clearly demonstrate that the image maker becomes an artist when the image is no longer used as a vehicle of information; in other words, when what the

artist makes no longer serves to convey portions of realities, external realities when the information is about the physical environment (landscape), the symbolic environment (culture), or the immediate environment of the limits and possibilities of the means being used (technique). As an image maker, the artist knows that all of the above constitute the intrinsic nature of the image that presents itself to him as a series of unavoidable constraints. He knows that his work will carry these realities, to the delight of the iconologist. Nonetheless, the image, with everything it entails, will be used by the artist solely as a substrate that will be shaped by gesture with the power of an act of speech.

From 1992 to 1999, François Lacasse began his paintings by transposing details of images selected from the vast repertory of Western art. Starting in 1999, he began by placing on the canvas – now on the floor, not on the wall – a mass of coloured binder, in a gesture that was not preconceived, or more exactly that did not seem to be preconceived, but which had in fact already been considered. Because François Lacasse is still engaged in transposing to the canvas parts of images drawn from the set of unconscious gestures he makes when he's doing a sketch without drawing – when he's on the phone, for instance. And it's that gesture that he transposes to the painting, not the pattern behind it. But how is it that the depositing of paint on a surface does not become a pattern? The drawing creates the image, and the image is in itself a vehicle for minimally formal information. But here, the pattern stands in for the gesture the artist has made. Which is convincingly shown in the next step involved in the making of these works.

The painter lets binder loaded with pigment flow down the surface of the painting, which he has placed at an angle. The coloured medium starts to spread out, thereby revealing what the painter knows about viscosity, angle of slope and the distribution of pigment in the binder. All these evident, humble elements of painting will, by the end of their trajectory, create the image. Since 1999 François Lacasse has taken the risk of delivering just that, nothing more than the shapes the medium takes in accordance with the physical conditions the painter has imposed on it: viscosity, colour, obstacles, slope, drying time. The paint flows, on its own, liquid in motion, running down, mixing or not depending on how quickly it dries, making its way over the textured surfaces it traverses, the obstacles it encounters. The painter continues this process until he reaches a limit beyond which any further act would take the work into a different drama; it is that limit that will create the image.

Looking back, one could say that since 1992, the works of François Lacasse each offer the image of a limit, or more precisely, one image of the limit. The limit before which the artist is engaged in pure expression, and beyond which he moves into accommodation. The limit that leads to the unending labour of questioning solitude when the pure joy of making is no longer involved and there is no subjection to the ambitions that culture holds for art.

JEAN-ÉMILE VERDIER

François Lacasse

Né à Rawdon (QC), le 9 juillet 1958.

Vit et travaille à Montréal (QC).

Expositions individuelles et en duo

2002

François Lacasse : Peintures 1992-2002, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 22 févr.-28 avr. 2002. — Catalogue.

2001

François Lacasse : De quelques humeurs, Plein sud, Centre d'exposition et d'animation en art actuel à Longueuil, Longueuil (QC), 22 mai-17 juin 2001. — Dépliant.

2000

François Lacasse, Galerie René Blouin, Montréal (QC), 6 mai-10 juin 2000.

1999

François Lacasse : La couleur coule, Axe Néo-7 art contemporain, Hull (QC), 12 sept.-18 oct. 1999. — Dans le cadre de *Passage 1* de la série *Les Passages de la lumière*. — Avec Shelagh Keeley.

« *La couleur coule : qui se soucie de cela ?* » — Jean-Marie Pontévia, Galerie Rochefort (55, avenue du Mont-Royal Ouest, local 603), Montréal (QC), 20 mars-24 avr. 1999.

1996

François Lacasse, Galerie Rochefort (366, rue Lemoyne), Montréal (QC), 13 janv.-17 févr. 1996.

1994

François Lacasse, Galerie Rochefort (350, rue Saint-Paul Ouest), Montréal (QC), 26 févr.-29 mars 1994. — Avec Mark Vatnsdal.

1993

Entrevision, Galerie Clark, Montréal (QC), 14 janv.-7 févr. 1993. — Texte de Jean-Émile Verdier.

1992

Contiguités : tableaux de François Lacasse, édifice Belgo, espace 424, Montréal (QC), 4-25 avr. 1992.

François Lacasse : Contiguités, Axe Néo-7 art contemporain, Hull (QC), 15 nov.-13 déc. 1992.

1990

François Lacasse : Voir et lire, Galerie Émergence, Montréal (QC), 31 janv.-16 févr. 1990.

Principales expositions collectives

2001

Artcité, présentée simultanément au Musée d'art contemporain de Montréal et dans divers lieux, Montréal (QC), 10 août-8 oct. 2001. — Catalogue, livret.

2000

Intersections Montréal-Toronto, 1, Place Ville-Marie, 20^e étage, Montréal (QC), 24 mars-9 avr. 2000 [itinéraire : Young et Temperance Building, Toronto (Ont.), 16-30 avr. 2000]. — Exposition organisée par l'A.G.A.C. (Association des galeries d'art contemporain de Montréal).

La Peau de l'ours, Galerie d'art d'Outremont, Outremont (QC), 10 févr.-5 mars 2000.

1999

Les Peintures, Galerie René Blouin/Galerie Lilian Rodriguez, Montréal (QC), 29 juin-14 août 1999.

1998

Interstices : L'espace dans la peinture abstraite de dix artistes contemporains, Centre d'exposition de Val-d'Or, Val-d'Or (QC), 6 juin-5 juill. 1998. — Exposition complémentaire à l'événement *Peinture peinture*.

Peinture peinture, édifice Belgo, Montréal (QC), 6 juin-11 juill. 1998. — Événement organisé par l'A.G.A.C. (Association des galeries d'art contemporain de Montréal) et présenté durant l'été dans de multiples établissements au Québec, ainsi qu'à Ottawa.

1997

Blaast, église Saint-Pierre-Apôtre et autres lieux, Montréal (QC), 21 nov.-7 déc. 1997. — Exposition organisée par la Galerie Rochefort, Montréal.

De fougues et de passions, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 17 oct. 1997-4 janv. 1998. — Catalogue, brochure.

La Collection Prêt d'œuvres d'art du Musée du Québec : Acquisitions 1996-1997, Musée du Québec, Québec (QC), 10 avr.-11 mai 1997.

1996

Blitz, 80 Spadina Avenue, espace 313, Toronto (Ont.), 5-26 oct. 1996. — Exposition organisée par la Galerie Rochefort, Montréal.

L'Œil du collectionneur, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 18 oct. 1996-5 janv. 1997. — Catalogue.

1994

De causis et tractatibus, Axe Néo-7 art contemporain, Hull (QC), 27 mars-24 avr. 1994. — Exposition-levée de fonds. — Feuillet.

Diversité et rapprochements, Eastern Edge, St. John's (T.-N.), 11 sept.-11 oct. 1994 [itinéraire : Galerie Sans Nom, Moncton (N.-B.), 1^{er}-22 nov. 1994; Galerie B-312 Émergence, Montréal (QC), 11 févr.-11 mars 1995; Artcite, Windsor (Ont.), 24 mars-23 avr. 1995; Eye Level, Halifax (N.-É.), oct. 1995]. — Projet d'échange avec les membres de quatre centres d'artistes hors Québec, organisé par la Galerie B-312 Émergence. — Catalogue.

1993

Parti pris peinture, Galerie de l'UQÀM, Montréal (QC), 4-28 mars 1993. — Livre.

The Space Between/L'Entrespace, La Galerie d'art, Centre Saidye Bronfman, Montréal (QC), 6 juill.-12 août 1993. — Catalogue.

1992

Figures (premier volet), Galerie B-312 Émergence, Montréal (QC), 8-29 févr. 1992. — Avec Michel Boulanger. — Catalogue.

1991

Tombeau de René Payant, Maison de la culture Côte-des-Neiges, Montréal (QC), 3 avr.-11 mai 1991. — Catalogue.

1989

Janvier, 1592, boul. Saint-Laurent, Montréal (QC), 14 janv.-12 févr. 1989. — Avec Marie A. Côté et Joseph Branco.

1987

Interface 4, 4060, boul. Saint-Laurent, Montréal (QC), 23 mai-21 juin 1987. — Catalogue.

Catalogues d'expositions particulières

2002

Lussier, Réal ; Verdier, Jean-Émile. — François Lacasse : peintures 1992-2002. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 2002. — [?] p. — À paraître

2001

Verdier, Jean-Émile. — François Lacasse : de quelques humeurs. — Longueuil : Plein sud, Centre d'exposition et d'animation en art actuel à Longueuil, [2001?]. — [4] p.

1993

Verdier, Jean-Émile. — Entrevision : François Lacasse. — [S. l. : s. n., 1993?]. — 2 f., [4] p.

Textes dans catalogues, livre, brochure et livret

2001

Sirois, Guillaume. — « François Lacasse [Reliquat, 1996] ». — Artcity : quand Montréal devient musée. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 2001. — Également publié en anglais sous le même titre dans *Artcity: when Montreal turns into a museum*, Montréal, le Musée, 2001, p. 48. — P. 48

1999

Québec. Ministère de la Culture et des Communications. — « François Lacasse [Turbulences, 1998] ». — Intégration des arts à l'architecture et à l'environnement : bilan 1997-1998. — [Québec] : le Ministère, Direction des relations publiques, 1999. — P. 32

1997

Bérard, Marie-France. — « François Lacasse ». — De fougue et de passion. — [Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1997?]. — Également disponible en anglais sous le même titre. — P. 16

1994

Couëlle, Jennifer. — « François Lacasse : l'image à perpétuité ». — Diversité et rapprochements : un aperçu montréalais. — Montréal : B-312 Émergence, 1994. — Aussi en anglais sous le titre « François Lacasse: the perpetuance of images », p. 29-30. — P. 28

1993

Couëlle, Jennifer. — « L'histoire et son temps se recyclent et se racontent ». — The space between = L'entrespace. — Montréal : Centre Saidye Bronfman, 1993. — P. 24-27

1992

Verdier, Jean-Émile. — « [Essai] ». — Figures : Michel Boulanger, François Lacasse, Guy Lapointe, Jean Pelchat. — Montréal : B-312 Émergence, [1992?]. — P. 1-17

1991

Archambault, Marc. — « L'amalgame immiscé ». — Tombeau de René Payant. — Outremont (QC) : Éditions du Centre d'exposition et de théorie de l'art contemporain; Laval (QC) : Trois, 1991. — P. 33-38

Bernier, Christine. — « Le tombeau de l'artiste : autoportraits et vanités ». — Tombeau de René Payant.

— Outremont (QC) : Éditions du Centre d'exposition et de théorie de l'art contemporain; Laval (QC) : Trois, 1991. — P. 17-32

Principaux textes dans périodiques

2001

Mavrikakis, Nicolas. — « La peinture libre ». — Voir. — Vol. 15, n° 23 (7 juin 2001). — Sous « Yan Giguère : histoire d'eau ». — P. 57

2000

Lamarche, Bernard. — « La matière colorée ». — Le Devoir. — (3 juin 2000). — P. D-6

Lamarche, Bernard. — « François Lacasse ». — Le Devoir. L'Agenda. — (27 mai 2000). — P. 4

Mavrikakis, Nicolas. — « Arlene Shechet : du spirituel dans l'art ». — Voir. — Vol. 14, n° 22 (1^{er} juin 2000). — P. 95

1999

Bégin, Aline. — « Passages et transitions ». — Le Droit. — (18 sept. 1999). — P. A-18

1998

Bernier, Jean-Jacques. — « Toutes tendances confondues ». — Vie des Arts. — Vol. 41, n° 169 (hiver 1998). — P. 58-59

1996

Aquin, Stéphane. — « François Lacasse : champ de vision ». — Voir. — Vol. 10, n° 3 (18 janv. 1996). — P. 31

Boisseau, Lise. — « Nouvelle peinture montréalaise ». — Spirale. — N° 150 (sept./oct. 1996). — P. 32

Couëlle, Jennifer. — « L'émotion derrière le motif ». — Le Devoir. — (27 janv. 1996). — P. C-7

Verdier, Jean-Émile. — « François Lacasse : l'expérience de l'incomplétude ». — Vie des Arts. — Vol. 40, n° 162 (printemps 1996). — Dans le cadre du dossier « 40 coups de cœur [4^e partie] ». — P. 49

1995

Aquin, Stéphane. — « Les nouveaux peintres : images de marque ». — Voir. — Vol. 9, n° 20 (13 avril 1995). — P. 12

1993

Dumont, Jean. — « Dans le dédale des indices : trois artistes de la déconstruction remettent en question nos perceptions du réel ». — Le Devoir. — (3 févr. 1993). — P. B-9

Hakim, Mona. — « Reclus et interrogateur : le Centre Saidye Bronfman propose une exposition consacrée à la relève ». — Le Devoir. — (31 juill. 1993). — P. B-14

1991

La Chance, Michaël. — « Un usage dispersif de la mémoire ». — Spirale. — N° 107 (été 1991). — P. 3

1989

Archambault, Marc. — « Marie-A. Côté, Joseph Branco, François Lacasse ». — Parachute. — N° 55 (juill./août/sept. 1989). — P. 40-42

Enregistrements vidéo

2002

François Lacasse. — Réalisation de Chantal Charbonneau. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, Groupe de recherche en arts médiatiques, 2002. — Vidéocassette, 10 min. — Coul., son

1997

De fougue et de passion : vingt-deux artistes : vingt-deux défis. — Réalisation de Chantal Charbonneau — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, Groupe de recherche en arts médiatiques, 1997. — Vidéocassette, 23 min. — Coul., son

Écrits de l'artiste

1999

Lacasse, François. — « Les variables et l'événement ». — Arthur Munk. — Longueuil (QC) : Plein sud, Centre d'exposition et d'animation en art actuel à Longueuil, 1999. — Dépliant. — P. [2-3]

1992

Lacasse, François. — La voix de la peinture : rapport entre l'énoncé et le visuel dans ma production picturale [ensemble multi-soutpports]. — Montréal : Université du Québec à Montréal, 1992. — 47 feuillets, 7 diapositives (coul.)

1987

Lacasse, François. — « "Dérive à partir de Méduse" ». — Interface 4. — [Responsables du catalogue : Marie Fraser et Alain Petel]. — Montréal : Les Presses solidaires, 1987. — P. 25

Intrication I, 1992
Acrylique sur toile
180 x 230 cm
Collection Philippe Lamarre

Intrication II, 1992
Acrylique sur toile
170 x 260 cm
Collection Banque d'œuvres d'art
du Conseil des Arts du Canada

Intrication III, 1993
Acrylique sur toile
180 x 230 cm
Collection Sun Life du Canada

Schize, 1993
Acrylique sur toile
182 x 233 cm (diptyque)
Collection Musée d'art
contemporain de Montréal
Don de l'artiste

Coupe, 1994
Acrylique sur toile
140 x 190 cm
Collection Jean Saucier

Dépouille II, 1995
Acrylique sur toile
131,5 x 197 cm
Collection Prêt d'œuvres d'art du
Musée du Québec

Solipse II, 1995
Acrylique sur toile
116,5 x 181,5 cm
Collection Musée des beaux-arts
de Montréal
Achat, legs Horsley et
Annie Townsend

Solipse III, 1995
Acrylique sur toile
135 x 205 cm
Collection Andrée Monnier et
Patrice Drouin

Reliquat, 1996
Acrylique sur toile
182 x 233 cm (diptyque)
Collection Musée d'art
contemporain de Montréal

Saint-Antoine II, 1996
Acrylique sur toile
180 x 115 cm
Collection Hewlett-Packard
(Canada) Ltd.

Amblyopie III, 1996
Acrylique sur toile
180 x 115 cm
Collection de l'artiste

Méconnaissance II, 1997
Acrylique sur toile
180 x 115 cm
Collection La Peau de l'Ours

Anastomose I, 1997
Graphite, crayon aquarelle et
acrylique sur toile
135 x 190 cm (diptyque)
Collection de l'artiste

Prémisse I, 1998
Acrylique et encre sur toile
135 x 190 cm (diptyque)
Collection de l'artiste

Seuil I, 1998
Acrylique et encre sur toile
182 x 116,8 cm
Collection Musée d'art
contemporain de Montréal
Don de l'artiste

Seuil II, 1998
Acrylique et encre sur toile
180 x 115 cm
Collection Céline Lamarre et
Jean Cliche

Seuil IV, 1998
Acrylique et encre sur toile
181,5 x 117 cm
Collection Prêt d'œuvres d'art du
Musée du Québec

Ossuaire I, 1999
Acrylique et encre sur toile
180 x 115 cm
Collection de l'artiste

Sourdre, 1999
Acrylique et encre sur toile
180 x 225 cm
Collection de l'artiste

Humeurs III, 1999
Acrylique et encre sur toile
180 x 115 cm
Collection Gérald Bolduc

Métabole, 1999
Acrylique et encre sur toile
182 x 117 cm
Collection Musée des beaux-arts
de Montréal
Achat, fonds Arthur Lismer

How Badly Remembering, 2000
Acrylique et encre sur toile
180 x 115 cm
Collection de l'artiste

Blanc-manger pour le visible, 2000
Acrylique et encre sur toile
180 x 115 cm
Collection de l'artiste

Tombeau, 2000
Acrylique et encre sur toile
190 x 150 cm
Collection de l'artiste

Passage, 2001
Acrylique et encre sur toile
230 x 180 cm
Collection de l'artiste

Grande tache orangée, 2001
Acrylique et encre sur toile
180 x 115 cm
Collection de l'artiste

Le Disséqué, 2001
Acrylique et encre sur toile
190 x 150 cm
Collection de l'artiste

L'Affaissement, 2001
Acrylique et encre sur toile
230 x 150 cm
Collection de l'artiste

Réduction I, 2001
Acrylique et encre sur toile
190 x 150 cm
Collection de l'artiste

Le Désinvolte, 2002
Acrylique et encre sur toile
228,5 x 177,5 cm
Collection de l'artiste

