

ETC



Obsessions et rituels

Jocelyn Jean, *Géométrie incertaine*, Galerie Graff, Montréal. 12 mars – 11 avril 2009

Alain Laframboise

Number 88, December 2009, January–February 2010

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/64329ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Laframboise, A. (2009). Review of [Obsessions et rituels / Jocelyn Jean, *Géométrie incertaine*, Galerie Graff, Montréal. 12 mars – 11 avril 2009]. *ETC*, (88), 56–57.

ACTUALITÉS/EXPOSITIONS

Montréal

Obsessions et rituels

Jocelyn Jean, *Géométrie incertaine*,

Galerie Graff, Montréal. 12 mars – 11 avril 2009

Sans jamais oublier l'héritage formaliste dans lequel s'ancre sa peinture, Jocelyn Jean a su s'inventer des formules moins contraignantes, plus ludiques, qui lui permettent tout autant de respecter que de transgresser ces tables de la loi moderniste. Il est devenu géomètre, puis cartographe ou même photographe. Des formes particulières de figuration se glissaient ainsi dans sa peinture, allant de figures géométriques souvent schématiques jusqu'aux cartes géographiques, avec leurs qualités représentatives spécifiques (*Indications diverses*, Graff, 1987). Il a poussé ses explorations jusqu'à la reproduction de « débris d'atelier », résultat de l'enregistrement numérique de matériaux divers : fils, poils de pinceau, médiums picturaux solidifiés qu'il a combinés à de banales photographies. Ces fragments opéraient alors comme des trompe-l'œil lui permettant « de représenter la peinture de façon illusoire »¹. C'était littéralement de la matière picturale en trompe-l'œil (*Marines et autres Horizons*, Graff, 2003).

En 1985, Jocelyn Jean présentait *Visions partitives*, une série de dessins où, disait-il, en utilisant « divers systèmes, conventions et moyens », il souhaitait « donner forme et vie à des lieux qu'il avait] voulus ambigus, "mobiles et incertains" »². Voilà bien ce à quoi lui sert toujours la géométrie qui traverse l'ensemble de sa production; elle opère moins comme un procédé garantissant une logique fabricante systématique que comme le moyen ou l'alibi lui permettant toutes les subversions, d'autant plus que la couleur vient tantôt souligner, tantôt défaire le dessin, rendant sa lecture plus difficile.

Pour commenter le travail de Jean, la critique d'art a recours à un arsenal terminologique extrêmement révélateur : espace pictural, perspectiviste, fond, support, profondeur, figures, formes ou structures géométriques, illusions perspectives. Il faut souligner le caractère tout approximatif de ce vocabulaire qui cherche à cerner des éléments du langage pictural qui sont par nature, ou par usage, ambivalents ou équivoques. La géométrie a affaire, au sens philosophique, avec des vérités d'entendement qui s'avèrent démontrables. La perspective, elle, emprunte à la géométrie sa légitimité et ses moyens. Il existe aussi ce qu'on appelle des perspectives de convention, telles la perspective cavalière ou la perspective axonométrique. Si Jean devait adhérer à une orthodoxie, ses œuvres ne seraient plus que des démonstrations. Or elles sont, de toute évidence, des explorations et même des dérives consenties.

Regardons *Tentative d'épuisement d'un motif*. Montés sur une structure qui se dresse dans l'espace, trente-deux « dessins », en fait des broderies, datés du 5 au 31 mars 2004, visibles recto verso, hormis un, le motif de base, au dos duquel on peut lire cette explication de l'artiste, incorporée à l'œuvre : « Tentative d'épuisement d'un motif est le résultat d'une routine quotidienne. Une prévention contre la rouille. Entre 2002 et 2007, jour après jour, un dessin a été fait. Tous les jours ? Non. Ainsi, au fil des ans quelque mille dessins ont été réalisés. Ce qui m'a fasciné ? La multitude et la variété inépuisable de structures complexes obtenues d'un motif unique et rudimentaire : une maison vue en plongée. Le point de vue du goéland. »

Chaque carton de cet ensemble apparaît tel un espace illimité, sorte de carte du ciel où les points fixes de ce dessin basique peuvent être interprétés tels des astres entre lesquels il est possible de tracer un nombre infini de parcours et donc de figures. Au recto, toujours la même petite maison, au verso, la révélation des circuits, chaque fois différents, empruntés par le fil du brodeur faisant apparaître des configurations surprenantes.

Passons ensuite à *Saisir l'infini*. D'un millier de dessins, l'artiste en a retenu la moitié, il les a numérisés puis les a rehaussés à la gouache. Dans cette opération, les images se métamorphosent. On passe de la ligne au plan et ce sont alors les pouvoirs structurants de la couleur qui se manifestent.

Quant aux tableaux, aux somptueux camaïeux, ils résultent des mêmes explorations du dessin et de la couleur déjà observées. À cause de leur ampleur et de la suppression des lignes composant les dessins, ils entraînent le spectateur, qui cherche à retrouver le motif qui lui échappe, dans une vertigineuse scrutation des plans colorés en monochromie peu contrastée. C'est alors le moment où le pouvoir de la couleur est à son comble, elle qui pourtant s'est assujettie aux caprices du dessin.

Mais les caprices du dessin sont évidemment ceux de l'artiste. Et ici on retrouve un trait commun à nombre de productions contemporaines qui s'organisent à partir de l'établissement arbitraire d'un mode de production. Il ne s'agit plus de *répliquer* du visible ou tout autre modèle conceptuel, mais de s'imposer un processus de fabrication des œuvres (œuvres d'art, performances, chorégraphies, textes, œuvres musicales...). Un corpus toujours identique, une couleur, un geste, un motif, un procédé en déterminent la genèse. L'œuvre est d'abord le résultat, la trace d'une activité, d'un travail, facile ou astreignant, d'une dépense d'énergie ou de temps. Une logique autre opère, paradoxale, résidant hors du dénouement qu'était et qu'est encore pour plusieurs l'opus achevé; une logique d'abord dirigée vers les moyens.

Il appert qu'on reconnaît dans cette attitude un aspect qui n'est pas sans lien avec la tradition minimaliste et conceptuelle à laquelle appartient l'œuvre de Sol LeWitt, un prolongement. Il porte, en effet, sur le choix arbitraire d'une méthode de travail et d'un principe retenus par les artistes. Si Jean s'inscrit pour une bonne part dans la tradition formaliste de l'art abstrait, il n'en est pas moins influencé par les représentants de l'art conceptuel.

En 1977, Rosalind Krauss écrivait, à propos de *122 Variations of Incomplete Open Cubes* (1974), de Sol LeWitt, que cette œuvre lui apparaissait comme le résultat d'une expérience de nature obsessionnelle³. LeWitt y appliquait systématiquement un principe de production sérielle (*generative principle*) et se montrait incapable de ne retenir que quelques exemples, d'opérer des choix qui l'auraient illustré. S'il affirmait son désir de renoncer à la subjectivité et sa volonté d'évacuer toute dimension affective ou anecdotique de son travail, LeWitt en reconnaissait cependant le caractère irrationnel, et allait jusqu'à dire que des pensées irrationnelles devaient être menées à terme avec la plus rigoureuse logique⁴. Pour Krauss, cette démarche correspond à un rituel morbide, à un mode compulsif incontrôlable érigé en méthode, d'autant plus qu'aucune nécessité ne la commande. Cerner la spécificité de LeWitt impliquait de reconnaître pareille dimension dans son travail, le caractère totalement arbitraire des règles qu'il s'imposait et son affranchissement de toute fonction référentielle quelle qu'elle soit.

Il y a dans le travail minutieux de Jocelyn Jean, les gestes précis, opérés dans une matière relativement fragile, le défi de produire toujours la même image sans jamais refaire le même parcours. C'est le travail répétitif de la brodeuse et son absolu contraire, puisque les gestes ne doivent pas être repris dans le même ordre. C'est l'assujettissement docile, mais volontaire, à un motif, reproduit presque mécaniquement, mais suivant un jeu de variations que la machine ne parviendrait pas, économiquement, à copier. À ce point, un autre pan de l'histoire de la modernité surgit, lié moins aux questions de la conception de l'œuvre qu'à celles de sa production : l'artisan ou la machine ?

Il ne s'agit pas pour Jean de se rêver machine comme le faisait un Warhol, par exemple. Pour Lyotard, le peintre hyperréaliste se mettait en position d'hystérique en ceci qu'il s'assujettissait à tout un appareillage photo-optique. La machine lui dictait la fabrication de ses images, depuis l'objet qu'il souhaitait reproduire à la photo qu'il en prenait, jusqu'à la peinture qu'il réalisait à partir de la photo de cet objet⁵.

Chez Jean, à priori, le motif anonyme de la maison, pratiquement réduit à l'état de pictogramme, pourrait entraîner la production d'images beaucoup plus pauvres que celles qu'il réalise. Mais avec *Géométrie incertaine*, le travail suscite à partir de cette image unique est tout sauf une forme de désinvestissement devant la complexité des opérations à réaliser. L'artiste passe de l'aspect rudimentaire de son dessin original, figuratif, aux jeux infinis de l'abstraction obtenue par les parcours du fil au verso du support. Il est le maître et l'esclave du dispositif de production qui alimente son désir de



peindre. Jamais il n'épuisera la virtualité du code qu'il s'est inventé et qui n'a pas d'objectif démonstratif parce qu'il est de nature non scientifique et sans autre objet qu'une certaine capitalisation de l'image et d'abord du plaisir qu'elle lui procure.

ALAIN LAFRAMBOISE

Alain Laframboise est un artiste qui expose au Canada et en Europe. Ses œuvres font partie de nombreuses collections publiques. Il est représenté par la Galerie Graff (Montréal). Spécialiste de la Renaissance et du maniérisme, il a enseigné l'histoire et la théorie de l'art à l'Université de Montréal. Il s'intéresse également à l'art contemporain à titre de critique d'art et a collaboré à de nombreuses revues et divers catalogues.

NOTES

- 1 Cette belle idée est celle de Sophie Morin dans son commentaire sur le travail de Jean, exposé en 2003. Cf. Sophie Morin, « Horizons hybrides – œuvres récentes de Jocelyn Jean, Galerie Graff, Montréal, 11 sept.-18 oct. 2003 », *ETC Montréal*, n° 65, mars-avril-mai 2004, p. 48-50.
- 2 Jocelyn Jean, *Visions partitives*, catalogue de l'exposition à la galerie Graff, du 21 fév. au 19 mars 1985.
- 3 Rosalind E. Krauss, « LeWitt in Progress », *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Massachusetts, London, England, The MIT Press, 1986, p. 245-258. Merci à Louis Cummins, qui m'a dirigé vers ce texte toujours aussi percutant de Krauss.
- 4 « Irrational thoughts should be followed absolutely and logically. » Sol LeWitt, « Sentences on Conceptual Art », *ArtLanguage*, n° 1, May 1969, p. 11. Cité par R. Krauss, *op. cit.*
- 5 Jean-François Lyotard, « Esquisse d'une économie de l'hyperréalisme », *Des dispositifs pulsionnels*, Paris, U. G. É. 1973, p. 105-113.