

Spirale

ARTS □ LETTRES □ SPECTACLES □ SCIENCES HUMAINES

SEPTEMBRE 1992

3\$



*Images de la communauté divisée :
Richler, Morin, Legault : pages 7, 8 et 9*

*Poésie québécoise : Yves Boisvert, André Roy
pages 4 et 5*

Le défi politique de l'écologie, page 13

ENTRE PHOTO ET PEINTURE

DISPOSITIFS de Michel Niquette, Galerie Graff, du 14 au 7 juin 1992.

Devant le déferlement de la sculpture et de l'installation, on pourrait croire que la peinture subit des assauts irréparables. Or, il n'en est rien; si elle traverse une période un peu souterraine, elle n'en raffine pas moins sa réflexion sur sa pratique en rapport avec celle des autres modes d'expression; le travail de Michel Niquette en fournissait très certainement un excellent exemple.

Les œuvres de Niquette sont à la fois très contemporaines par la combinaison des motifs, et très enracinées dans le passé par les formes et les sujets. Le format des pièces (la division en trois parties) trouve son origine dans le triptyque religieux. Les deux formats — l'horizontal et le vertical — qu'utilise Niquette, superposés, dessinent le motif de la croix. Par ailleurs, un artiste contemporain comme David Salle élabore de semblables additions de figures et d'abstraction à l'intérieur de la même surface picturale.

Les triptyques reprennent à peu près tous la même formule : une photo, un tableau abstrait, un tableau figuratif. Tou-

fois, la première impression se révèle être la mauvaise : la photo est en fait un tableau (noir et blanc) et le tableau se trouve être une photo. Ce glissement entre les catégories requiert une grande habileté technique : les portraits ou paysages sont tellement fidèles à la réalité photographique qu'on ne peut déceler la tromperie qu'en mettant pratiquement le nez dessus. En revanche, la photo est presque indécélable; un traitement particulier lui confère une texture et supprime tout effet glacé. L'élément médian, la peinture abstraite, renforce la référence picturale; en même temps, elle cite des prédécesseurs marquants : Charles Gagnon, Louise Robert ou Jean McEwen, peintres non figuratifs aux accents lyriques. Cette inclination vers l'histoire de la peinture se trouve confirmée par les sujets des photographies; Niquette reprend des tableaux plus ou moins célèbres (plutôt moins que plus) de peintres d'époques et de pays différents : Monet, Géricault, Millet, Thompson (pas celui du groupe des Sept, mais un Anglais), un peintre de la Renais-



Dispositif 4 de Michel Niquette

DR



Dispositif 6 de Michel Niquette

DR

sance italienne, d'autres du XX^e siècle... Il se glisse en outre des références personnelles; les peintures reprennent des sujets ou des lieux que le peintre a lui-même photographiés, puis reproduits.

Ceci n'est pas une photographie/une peinture

Niquette questionne de fait le bien-fondé de notions qui sont en général acceptées sans discuter : la peinture comme fenêtre ouverte sur le monde (conception de la Renaissance qui perdure jusqu'à nos jours), la photographie comme calque parfait de la réalité, elle-même prise comme absolu. Il est relativement courant maintenant de voir les peintres revenir sur la notion de fidélité au réel en peinture; par contre, le donné photographique est moins interrogé, et surtout par les peintres. Même la photo documentaire impose un filtre à son objet : le photographe choisit son angle, ce qu'il découpe dans le panorama qui s'offre à lui; ce choix est déterminé par une multitude de facteurs, allant de sa culture d'origine au thème qu'il s'est fixé; en somme, pas de Nature dans la photographie — bien qu'il puisse exister une photographie de la nature.

Les dispositifs de Niquette viennent brouiller les définitions de chaque pratique et les limites entre chacune : la peinture reçoit les attributs de la photographie, et la photographie, ceux de la peinture. La photographie s'enrichit de toute la symbolique picturale, alors que la peinture s'aplatit et relève de la logique de l'index, de la trace. Mais ce jeu de transfert se complique par la présence de la partie non figurative du triptyque. Rosalind Krauss a écrit, il y a quinze ans, que la photographie était devenue le modèle opératoire de l'abstraction, parce que sa signification relevait désormais du lieu où elle se trouvait¹. On pourrait dire que Niquette illustre littéralement cette théorie si le va-et-vient entre les modes n'était pas circulaire, et déplacée entre la photographie et la peinture figurative. Ici, le modèle de l'une vaut pour l'autre, et cette circularité n'est brisée que par la présence de la non-figuration, qui rappelle l'impor-

ance de la matière et de l'élaboration physique du tableau.

Élaboration

Les dispositifs de Niquette ont trouvé leur première forme dans le carré. Dans le *Dispositif 1*, le peintre avait choisi de placer les parties abstraites en haut et en bas des représentations, l'intérieur d'un bâtiment industriel à l'abandon juxtaposé à un portrait d'homme de la Renaissance. Dès le *Dispositif 3*, le tableau abstrait se situe entre le tableau figuratif et la photographie, respiration entre les deux images. L'emplacement aux bordures est inadéquat, car reléguée au rôle ingrat de décoration; n'introduisant pas l'idée de rupture entre les styles et entre les modes d'expression, cette bande de couleur trouble la lecture des deux autres parties.

Les sujets portent en eux des rapprochements thématiques et parfois aucun, l'idée de Niquette étant surtout de provoquer des associations inédites. Ainsi, dans le *Dispositif 6*, le seul lien possible entre la photo de la peinture d'un cheval et la peinture d'une photo d'homme s'établit au niveau de la représentation d'un être vivant; le *Dispositif 4* propose deux paysages; le *Dispositif 7* puise dans le registre de la nature morte. Mais tous les autres dispositifs s'écartent de ce genre de regroupements. Niquette a même imaginé un système où la personne désirant acquérir une œuvre compose elle-même sa triade, puisant à un réservoir de neuf éléments pour chaque catégorie; chaque personne est donc libre d'assembler les images qui ont le plus de résonances pour elle. Des associations plus traditionnelles peuvent être réalisées : par exemple, la peinture d'une photo d'enfant avec une photo d'un tableau de Monet. Mais un grand nombre de ces petits formats dérogent de l'habituel et pourraient créer des agencements énigmatiques, à l'opacité résistante : un visage grimaçant et un fer à repasser, ou un détail architectural et un volcan... Pour créer des ambiguïtés résistantes à l'usure de l'habitude.

1. Rosalind Krauss, « Notes on the Index », *October*, 3 et 4, printemps et automne 1977.

PASCAL BEAUDET

EN BREF