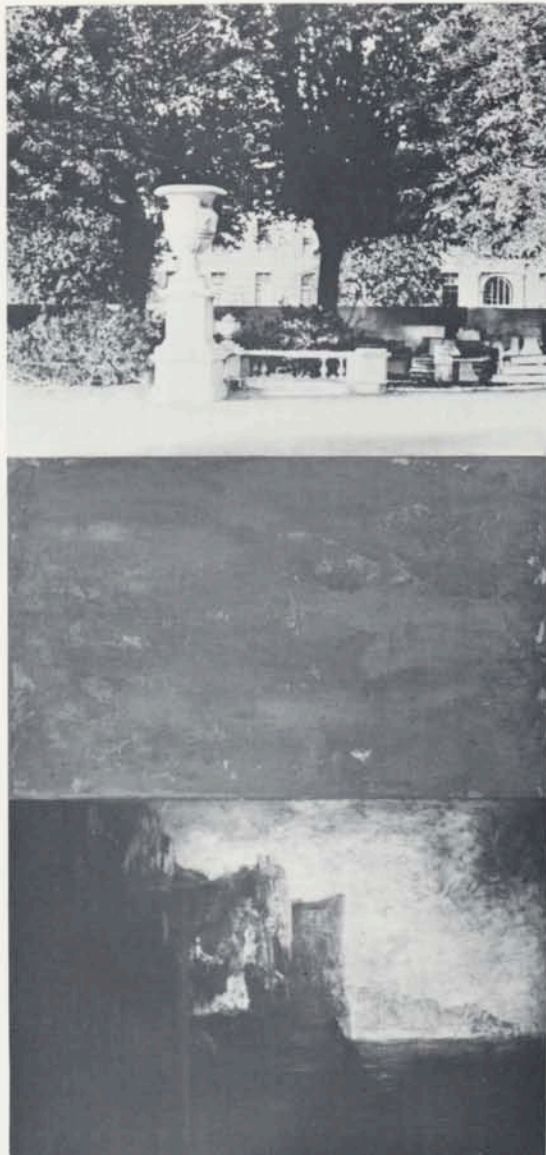


MICHEL NIQUETTE



DISPOSITIFS

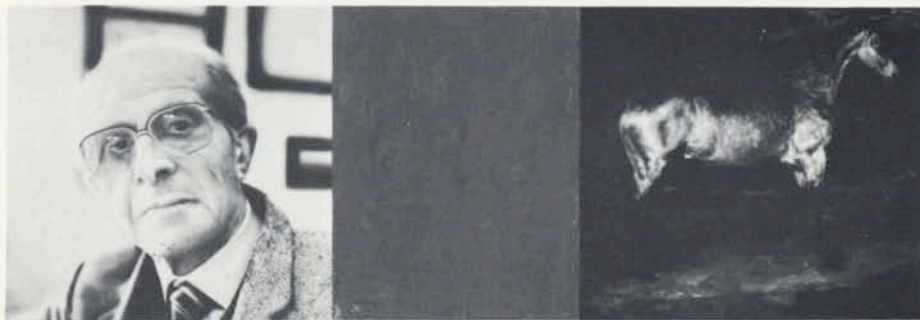
Dispositif 4

1992
acrylique et cibachrome sur bois
236 cm x 112 cm



Dispositif 3

1991
acrylique et cibachrome sur bois
65 cm x 152 cm



Dispositif 6

1992
acrylique et cibachrome sur bois
67 cm x 158 cm

L'image en vérité

Devant *Dispositifs* de Michel Niquette, une ambiguïté s'installe d'emblée entre le peint et le photographié. Les tableaux qui constituent cette série, réunissent une photographie, une peinture et une surface arborant une image informe, en couleur, texturée, mais non chargée de matière, devant laquelle je n'ai pas su dire, dans l'immédiateté de la perception, s'il s'agissait de peinture ou de photographie. Tout du tableau pourra vous apparaître peint, ou tout vous semblera photographié; ou bien encore vous estimerez une partie du tableau peinte et une autre photographiée. Est-ce peint? Est-ce photographié? Qu'est-ce qui est peint? Qu'est-ce qui est photographié? Peinture-photographie, photographie-peinture, photographie peinte, peinture photographiée, ces tableaux sont décidément conçus pour que nous confondions le peint et le photographié ou du moins de manière à ce que nous nous interroguions sur ce qui est peint ou photographié. Je vous laisse en faire l'expérience.

Pour construire de tels tableaux, Michel Niquette commence par constituer une paire d'images pour ce qu'elles ont en commun, le fait d'être des images, mais aussi pour ce qu'elles ont de distinct, elles portent respectivement les traits de la peinture et ceux de la photographie. Pour tisser le fond commun qu'il y a entre les deux images, Michel Niquette puise ses paires parmi un ensemble de photographies. Et pour maintenir une distinction entre elles, l'une sera choisie parmi des prises de vue et l'autre, parmi des reproductions de peintures. En tant que signes, les images jouissent déjà potentiellement de la dynamique oppositionnelle entre présence et absence, et entre paraître et être, dans la mesure où, par définition, un signe, et une image en particulier, vaut pour la chose qu'il représente; il rend présent au registre du paraître ce qui ne peut être présent ici et maintenant. Cette dynamique oppositionnelle sera exploitée par Michel Niquette pour resserrer davantage la relation d'opposition privative qui lie ensemble les deux images, alors qu'elles se présentent, dans les limites de la perception immédiate, respectivement comme une prise de vue noir et blanc et une

peinture. En vue de cela Michel Niquette établira le programme suivant: l'image qui possède les traits du photographique, sera peinte, et l'image qui a les traits du pictural, sera tirée sur papier. Et les images ne seront pas respectivement peintes et tirées n'importe comment. Elles seront fabriquées de manière à paraître ce qu'elles ne sont pas. Le traitement pictural sera exécuté en trompe-l'œil et le tirage sera fait sur un papier texturé qui imitera le tissage de la toile. L'illusion relèvera de cette entourloupe dans laquelle on aura plaisir à se laisser prendre.

Le peint et le photographié se trouvent dès lors inséparables. On peut aller jusqu'à affirmer que l'origine des tableaux de cette série est cet accord entre deux modes de fabrication de l'image, la peinture et la photographie; accord pour le moins étrange, puisque la peinture et la photographie sont d'habitude en relation d'opposition. Laissons ici l'opposition entre photographie et peinture sur le compte de l'habitude, car ce n'est pas le moment, ni l'endroit de la comprendre autrement que comme le moyen de différencier deux types d'image. L'impossibilité de considérer ici le peint ou le photographié sans leur rapport respectif au photographié ou au peint, tient au fait qu'au préalable la photographie et la peinture sont d'habitude considérées séparément et même en relation d'opposition privative, autrement dit sans que la photographie et la peinture soient d'abord compris comme des contraires. La peinture dans son rapport à la photographie suppose ou engendre, ou encore donne la possibilité de penser quelque chose comme de la «non-peinture»; et réciproquement, la photographie dans son rapport à la peinture, donne la possibilité de penser quelque chose comme de la «non-photographie». Et entre la «non-peinture» et la «non-photographie», s'établit une relation d'identité dans la mesure où toutes deux ne sont ni peinture, ni photographie. C'est précisément une telle relation qui tient ensemble les images formant les tableaux de la série *Dispositifs*. Elles ne sont ni peinture, ni photographie, parce que, soit non-peinture, soit non-photographie, et d'autant plus non-peinture que ce qui apparaît d'abord comme une peinture, est en réalité photographie, et que ce qui apparaît d'abord comme une photographie, est en réalité

peinte. Les tableaux de la série *Dispositifs* ne sont donc constitués ni de peinture, ni de photographie. Dès lors, de quoi sont-ils faits? Disons qu'ils sont faits d'images.

Nous sommes revenus au point de départ; les unités discrètes des tableaux de la série *Dispositifs* sont des images. Elles ont été le point de départ de l'artiste. Il les aura tressées ensemble en se servant de la relation d'opposition privative qui existe communément entre photographie et peinture. Résultat? Des ambiguïtés. Nous pourrions nous arrêter là, au plaisir qu'elles procurent à l'œil en bouclant la peinture sur la photographie et la photographie sur la peinture. Devant ces tableaux, la pensée peut se sentir paralysée, médusée, acculée dans une impasse, parce qu'un a priori vient de s'écrouler, et avec lui, tout ce qui s'était fondé dessus, ne laissant ni peinture, ni photographie. Mais au plaisir de l'œil vient s'ajouter celui de la pensée, si l'on accepte de s'abandonner à des images qui n'ont plus la teneur de l'image telle qu'on l'entend d'habitude.

Qu'est-ce qu'une image quand elle ne vaut ni pour ce qu'elle représente, ni pour son mode de fabrication? La pensée se trouve là, au même point que l'œil, lorsqu'il découvre cette partie du tableau dont nous disions plus haut qu'elle porte «une image informe, en couleur, texturée, mais non chargée de matière, devant laquelle je n'ai pas su dire, dans l'immédiateté de la perception, s'il s'agissait de peinture ou de photographie». Qu'est-ce qu'une image sans l'accord qui l'unit avec ce qu'elle représente et ce qui la fabrique? Autrement dit, qu'est-ce qu'une image sans la représentation? Les tableaux de Michel Niquette exigent de ses spectateurs une sensibilité à l'égard des images que la peinture abstraite a déjà demandée. Nous ne sommes donc pas en terrain inconnu. La peinture abstraite demande à ses spectateurs une attention toute particulière au faire. Si l'on peut parler d'image devant des tableaux abstraits, c'est précisément à partir de ce qu'il nous donne à voir et uniquement à partir de cela. Disons, sans développer plus, que l'image proposée par la peinture abstraite impose une extrême attention au faire, à un point tel que ce que nous voyons, ce sont précisément les traits

caractéristiques du médium. Un tel point de vue imposé par la peinture abstraite est allé jusqu'à devenir un véritable axiome pour s'étendre à tous les moyens d'expression. Ainsi, dans le cas particulier de l'image sans représentation propre à la peinture abstraite, l'image s'avère être l'ensemble des conditions de possibilité qui ouvre le faire au voir. L'image est, autrement dit, ce qui se trouve à l'origine du voir. Ceci n'exclut pas bien entendu que l'image soit un signe; que nous appelions ce signe une image, brouille seulement un peu les cartes, si l'on considère qu'en plus de son statut de signe, l'image est, en effet, la condition de possibilité du voir. Pour le dire autrement, l'image est ce qui, dans le signe, assigne un point de vue. Dans les tableaux de la série *Dispositifs* de Michel Niquette, nous avons remarqué que l'image se trouve libérée à la fois de ce qu'elle représente et de la technique qui l'aura engendrée. Les tableaux présentent l'image libérée de son statut de signe, et libérée de sa puissance à montrer les traits caractéristiques du médium. Dès lors l'image nous positionne comme les spectateurs du retrait du signe et du retrait du médium. Ce qui se met à faire image dans ces tableaux, ce sont le signe et le médium se retirant, c'est-à-dire apparaissant en train de disparaître. Autrement dit, et plus généralement, l'image *est* en apparaissant. L'image n'est donc pas seulement ce que nous voyons. Elle est aussi la forme sous laquelle nous pouvons saisir l'existence de la condition de possibilité du voir, qui l'aura engendrée, et qu'il serait réducteur de restreindre à un appareil, l'œil, la technique photographique, la technique picturale. Une telle forme, Michel Niquette l'aura justement nommée *dispositif*.

Jean-Émile Verdier, avril 1992.

Jean-Émile Verdier est historien de l'art et vit à Montréal.



Dispositif I

1990
acrylique et cibachrome sur bois
152 cm x 152 cm

MICHEL NIQUETTE

Né à Noranda, Abitibi en 1954.
Vit et travaille à Montréal.

FORMATION ACADÉMIQUE

- 1992 ■ Maîtrise en arts plastiques.
Université du Québec à Montréal.
- 1979 ■ Baccalauréat spécialisé en arts plastiques.
Université du Québec à Montréal.

PRIX ET BOURSES

- 1989 ■ Fonds pour la Formation et l'Aide à la Recherche (FCAR), Bourse d'études
- 1988 ■ Prix Duchamp Villon, deuxième prix.
■ Bourse Ressources techniques. Ministère des Affaires culturelles du Québec.

EXPOSITIONS INDIVIDUELLES

- 1992 ■ **Dispositifs**, Galerie Graff, Montréal.
- 1984 ■ **Travaux d'atelier**, Montréal.
- 1982 ■ **Visite d'atelier**, Montréal

PRINCIPALES EXPOSITIONS COLLECTIVES

- 1992 ■ **Imposture**, Galerie Skol, Montréal.
■ **Boîte-Art actuel nouvel angle**, exposition itinérante du CATQ, Programme *Exposer dans l'Ile*, CACUM.
- 1990 ■ **11 artistes dans leur / s quartier / s**, Galerie dare-dare, Montréal.
■ **La relève**, Galerie Expression, Saint-Hyacinthe.
■ **Figuration trans Figuration**, Centro Marie-Louise Jeanneret, Boissano, Italie et Galerie de l'UQAM, Montréal.
■ **Circuit 1**, 978 Rachel est, Montréal.
■ **Pluralité 90**, exposition itinérante du CPQ, Programme *Exposer dans l'Ile*, CACUM.
■ **Deux jeunes artistes montréalais**, Place des Arts, Montréal.
- 1989 ■ **Variations sur John Cage**, Chapelle historique du Bon-Pasteur, Montréal.
■ **Coup de coeur**, ELAAC, Montréal.
■ **Objets dard, d'art, d'or**, Galerie d'art du Collège Edouard-Montpetit, Longueuil.
- 1988 ■ **Oeuvre à géométrie variable**, exposition de Jean-Yves Leblanc avec interventions, Galerie Action, St-Jean sur Richelieu et Galerie UQAM, Montréal.
■ **Série Terre de Sienna**, Centro Marie-Louise Jeanneret, Boissano, Italie et pavillon Judith-Jasmin, UQAM, Montréal.

- **Lieux et objets: le regard invente son parcours**, un choix de Lucio de Heusch, Galerie Graff, Montréal.
- **Eros c'est la vie**, Galerie d'art du Collège Edouard-Montpetit, Longueuil.
- **L'élément humain**, exposition itinérante du CPQ, Programme *Exposer dans l'Ile*, CACUM.
- 1987 ■ **Second Annual International Miniature Art Exhibition**, Del Bello Gallery, Toronto.
■ **Mobilier d'artistes '87**, Galerie Noctuelle / Michel Groleau et Galerie Frédéric Palardy, Montréal.
- 1986 ■ **Absurd-e**, Galerie J. Yahouda Meir, Montréal.
- 1979 ■ **5 sens**, Atelier-Galerie Laurent-Tremblay, Montréal.
- 1978 ■ **Présentation de l'UQAM**, Galerie UQAM, Montréal et Myers Fine Arts Gallery, State University of New York, Plattsburg.

DOCUMENTS BIBLIOGRAPHIQUES

11 artistes dans leur / s quartier / s

- Texte d'introduction de Kristine Noël, Montréal, 1990.

Pluralité 90,

- Texte de Jocelyne Lupien. Exposition du CPQ. Programme *Exposer dans l'Ile*, CACUM, Montréal, 1990.

E.L.A.A.C.,

- Document publié par l'AGACM. Texte de Michel Groleau, volet *Coup de coeur*, Montréal, 1989, p. 81.

La Série,

- Texte d'introduction de Pierre Ayot, coll. *Boissano, l'été dernier*, éd. NBJ, Montréal, 1989 p. 27.

L'élément humain,

- Texte de Sarah-Valérie Gersovitz. Exposition du CPQ. Programme *Exposer dans l'Ile*, CACUM, Montréal, 1988.

