

Michel Daigneault, *L'envie des signes*, Galerie Christiane Chassay,
6 octobre - 10 novembre 2001

du monochrome à la figuration, il semblerait que peu de territoires n'ont pas encore été balisés par la peinture. Pourtant, la pratique de la combinatoire, réflexion sur ce qui a déjà été fait et mélange des genres pour produire de nouveaux agencements, peut produire des territoires inédits. Ainsi, la cohabitation du gestuel et du *hard edge* fut un temps impensable dans la production d'un artiste, et encore moins à l'intérieur d'une seule œuvre. De même pour l'organique et le géométrique. Prenant acte du post-structuralisme et de la sémiotique, les artistes d'ici et ailleurs ont donc réfléchi à de nouvelles possibilités picturales, repris ces antagonismes supposés et les ont assemblés. Les dénominations de Post-Abstraction (Christine Buci-Glucksmann) ou New Romanticism (Robert Pincus-Witten) ont été apposées à une « abstraction libérée » (Arthur C. Danto) des années 90, qui regroupe notamment Jonathan Lasker, Ross Bleckner, Lydia Dona, Terry Winters, et plus près de nous géographiquement, David Urban, David Blatherwick, Lise Boisseau ainsi que Michel Daigneault (et plusieurs autres pourraient être cités). Ce dernier présentait récemment un corpus d'œuvres, dessins et peintures, réflexives autant qu'énigmatiques.

Le modernisme, même décrié, est l'une des clés de ces nouvelles pratiques picturales non-figuratives, ainsi que l'appropriation, deuxième maître-mot. Daigneault met en place toute une série de stratégies et de procédés visuels qui proviennent du modernisme – drippings, vaporisation, dégradés, rimes plastiques, répétitions de formes identiques de tableaux en tableaux – pour se les approprier; en leur donnant une autre contextualisation, ces stratégies non seulement conservent leur ancien *modus operandi* mais acquièrent une dimension supplémentaire. Aucune trace de narrativité dans les tableaux de Daigneault mais des indices spatiaux et un vocabulaire pictural qui jouent volontairement de l'ambiguïté, troisième caractéristique de l'abstraction actuelle. Dans ces tableaux, les différentes notions de subjectile comme peau, de planéité, de profondeur, qui ne sont pas nécessairement cohérentes entre elles, s'intersectent et créent une ambiguïté de perception riche de strates de significations.

Ces stratagèmes entraînent donc des effets, parfois disjonctifs. Ainsi, une forme récurrente, blanche ou colorée, s'affiche bien à plat sur les tableaux. Elle accroche le regard, est complète en soi, mais en même temps, par son absence de modelé ou de dégradé, s'insère comme une tache dans le tableau. Son déli-

nément irrégulier défie la dénomination jusqu'à ce que l'évidence s'impose : il peut s'agir d'un morceau de casse-tête et celui-ci nous ramène à la façon de travailler de l'artiste : l'allégorie. J'ai déjà abordé ce sujet dans une exposition et un catalogue (*Figures taciturnes : paysages allégoriques*). L'allégorie s'oppose au mythe et au symbole, elle émiette le sens, le fragmente et le rend mystérieux. Familier de cet exercice, Daigneault en poursuit l'exploration; la référence à la cartographie devient plus nette qu'auparavant. L'introduction de nouveaux éléments et d'une plus grande variété de techniques amènent le paysage à se faire (ceci est un paradoxe) allégorie de la peinture. L'astronome grec Ptolémée, auteur d'une *Géographie* fondatrice, écrivait déjà au II^e siècle que « la géographie est une imitation de la peinture de toute la terre ».

L'artiste cherche à établir une polysémie et y réussit; plusieurs titres nous incitent à associer un sentiment à un tableau : *convoitise, irritation, jalousie...* Tout cela peut-être dans le cadre d'une *relation intime...* D'autres titres s'éloignent des sentiments et viennent d'univers différents : *une affaire de goût, Fait divers*. Il y aurait d'ailleurs une thèse à écrire sur les titres de Michel Daigneault; alors que beaucoup de peintres abstraits préfèrent se fier à la neutralité du *Sans titre* et laisser la personne qui regarde interpréter l'œuvre seule, Daigneault définit ses choix selon l'exposition. Pour le Musée d'art contemporain de Montréal (et précédemment le Centre d'exposition de Val d'Or), il préfère des titres évoquant la biologie cellulaire, comme *groupement ayant une fonction propre et chacune d'elles, à son tour, se divisera en deux, et ainsi de suite*. Un tableau, à la composition voisine de *qui comporte généralement une membrane périphérique, s'appelle irritation* à la Galerie Christiane Chassay. Il s'y trouve une même « rivière » de pastilles colorées qui se butent à des concrétions de mousse de polyuréthane, mais l'artiste a décidé d'orienter la lecture selon une trajectoire autre : la référence à l'affect au lieu du microscopique. *Convoitise* est aussi un titre singulièrement étonnant pour un tableau abstrait. Il est vrai que Malevitch avait déjà intitulé un carré rouge *Réalisme pictural d'une paysanne en deux dimensions*, dans le cadre de l'exposition 0,10 de Péetrograd, en 1915. Même si la convoitise peut s'illustrer facilement (figurativement, s'entend), il s'agit ici d'un tableau aux consonances paysagistes au sens large du terme : on peut le rattacher à son gré au paysage aquatique ou atmosphérique par les ondulations et les tonalités de blanc et de vert d'eau qui prédominent. D'autres titres décrivent

plutôt l'état d'esprit de l'artiste à un moment précis, comme *cette journée là j'ai eu le sentiment que quelque chose allait me tomber sur la tête*, en quelque sorte un autoportrait humoristique, qui date de 1998. Cette diversité des titres ne traduit pas seulement une volonté de polysémie, elle a pour effet de rendre lisible autant que de confondre, par effet allégorique.

De fait, les tableaux de Daigneault sont à considérer selon un double point de vue : le paysagisme cartographique et la cartographie du corps; ces deux points de vue s'entremêlent pour former une allégorie de la transcription cartographique, et ultimement, une allégorie de la vision¹. La dimension cartographique est évidente dans plusieurs tableaux : contours de plans d'eau ou de cours d'eau, approximations de routes indiquant un parcours fictif. En effet, cette cartographie est déterritorialisée, elle s'exerce dans une absolue fantaisie tout en conservant la frontalité. Déjà, la carte est une « image non mimétique du monde » (C. Buci-Glucksmann), sur laquelle nous projetons les contours d'un territoire vu d'en haut. Les tracés de Daigneault perdent donc toute référence à un territoire réel pour n'en garder que le substrat, la surface miroitante ou le parcours vers une destination. Une sorte de *road movie pictural*...

La planéité de la carte et du tableau diffèrent mais ces deux types se trouvent réunis dans les tableaux de Daigneault, qui sont aussi dans plusieurs cas des allégories de paysages. Bien que l'espace cartographique soit important dans les tableaux de Daigneault, ceux-ci ne se réduisent pas à lui. Selon les tableaux, le parcours ou la mise en mouvement s'exerce verticalement ou latéralement; les masses de couleur pèsent de tout leur poids visuel, les taches s'inscrivent comme surface ou profondeur, les plans bougent selon qu'on les perçoit dessus ou dessous... Les plans, dans un même tableau, peuvent se contredire visuellement : soit pure surface flottante, soit inscription d'une forme sur un fond, ou surface creusée. Ce creusement, toutefois, est léger, et ne cherche pas à susciter des trompe-l'œil mais de subtiles altérations visuelles qui déstabilisent la perception. Aux stratégies mentionnées plus haut, l'artiste ajoute des objets qui parsèment les tableaux : ficelle, gouttes de colle, ruban argenté, mousse de polyuréthane... Les ficelles, la colle et le ruban ont un effet d'accentuation de la planéité alors que la mousse, qui forme protubérance, « bloque » le flux des autres dispositifs. Loin d'être des insertions gratuites, ils amènent une sensation de l'ici et du maintenant.

cartographie du corps; il suscite l'image de corps étrangers dans le sang. Il s'agirait donc encore ici d'un parcours, celui du flux sanguin, et de la cartographie du corps telle qu'elle nous est révélée par le microscope. L'œil du cartographe-biologiste est désormais assisté d'instruments qui lui permettent de voir le corps, saisi dans un des mouvements qui l'occupent, au-delà des apparences, mais toujours dans une représentation plane et frontale.

La distance que l'utilisation d'instruments optiques permet de créer se reflète dans une sérénité générale des tableaux, toutefois mise en mouvement par la couleur; cet espace en est un où le Soi ne s'exprime pas. L'angoisse est sublimée par une organisation cartographique de l'espace qui subsume le détail et qui, par un choix de tons francs (et audacieux, car connotés), prend de front la critique platonicienne de la couleur comme accessoire encombrant, fard ou bariolage.

En point d'orgue, la question du « coup de brosse ». Il n'y en a pas. Michel Daigneault n'est pas de ces peintres qui expriment la sensualité de la peinture par l'épaisseur de la couche de pigment. À ce sujet, il y a des préjugés qui persistent sur la peinture. Certains pensent encore qu'elle n'est faite que pour le plaisir de l'œil, plaisir qui serait suscité par la virtuosité du peintre à reproduire des figures ou à laisser une marque agréablement pâteuse sur la toile. Or, depuis quelques siècles, l'*invenzione* et le *disegno*, soit l'invention et le dessin/dessein, ont été nommés et discutés, indices que la peinture n'est pas seulement une technique, même la plus achevée. Les contempteurs de la peinture dite « intellectuelle » repoussent donc une bonne part de la peinture du XX^e siècle et préfèrent s'abîmer dans la contemplation d'un mytique « coup de brosse » dont quelques rares privilégiés ont le secret.

PASCAL BEAUDET

NOTE

¹ C. Buci-Glucksmann développe le concept de l'œil cartographique de l'art, Paris, Galilée, 1996, et aussi dans « Vers une Post-Abstraction », *Parachute*, n° 91, juillet 1998, p. 47-50; l'œil est le tableau dans la mesure où l'œil-tableau réfléchit la lumière et s'autoréfléchit comme multitude de surfaces planes sans perspectives.