

## LES ARTS

ARTS VISUELS

## Le retour du refoulé

FIGURES TACITURNES:  
PAYSAGES ALLÉGORIQUES

Sculptures de Guy Bourassa/Peintures de Michel Daigneault  
Galerie Plein Sud  
100, rue de Gentilly Est,  
local D-0620, Longueuil  
jusqu'au 20 décembre

BERNARD LAMARCHE

La galerie Plein sud réunit en ce moment la production de deux artistes montréalais, celle du sculpteur Guy Bourassa et du peintre Michel Daigneault, que l'on n'aurait peut-être pas pensé d'emblée à rapprocher, tant leurs propos peuvent sembler divergents.

D'une certaine façon, il s'agit d'un défi que s'est donné la commissaire Pascale Beaudet. D'autant plus que ce corpus bigarré est placé sous le signe de la problématique du paysage, ce qui ne va pas de soi lorsqu'on connaît bien cette production. On aime bien voir ce genre d'essais de la part des conservateurs d'expositions, car ils tentent de sortir des sentiers battus. Cependant ici, malheureusement, serait-on tenté de dire, le texte de Beaudet semble s'éloigner un peu des œuvres.

Si l'installation de Bourassa est en

ligne droite avec certaines problématiques du paysage, avec sa forêt de colonnades, celle de Daigneault l'est beaucoup moins, beaucoup plus occupée à soliloquer avec un tout autre chapitre de l'histoire de l'art récent. Cependant, dans les deux cas, à différents degrés, c'est un « effet de narration » que les deux productions tentent d'établir, plus dramatique chez Bourassa, assurément formel chez Daigneault et en ce sens, Beaudet produit une exposition risquée, mais cohérente à plusieurs points de vues.

## Figures taciturnes

Guy Bourassa n'avait pas exposé depuis trois ans, marquant une pose dans l'élaboration de sa production. Vous vous souviendrez peut-être de sa dernière exposition, en 1993, à la Galerie Christiane Chassay. Il avait assemblé quatre allégories sur la couleur, dont la trame de fond provenait de la trilogie new-yorkaise de Paul Auster. Tirée du volet *Le Survenant*, qui mettait en scène des personnages dont l'identité se réduisait au nom de quatre couleurs, Bourassa avait produit des pièces qui jouaient sur la notion de portrait. L'œuvre principale de l'exposition, *Blanc*, la plus marquante ne serait-ce que par son imposante présence, était dans l'espace des présentoirs vitrés contenant des piles de jour-

naux embourbés par l'encaustique blanche, surmontées par des cols de chemise représentant la figure humaine. Cette exposition n'était pas dépourvue d'un certain sens dramatique.

Malgré un battement de trois ans dans sa production, Bourassa retrouve les mêmes réflexes qu'au moment où il délaissait momentanément sa production. C'est une charge dramatique un peu surréaliste qu'il propose à même son vocabulaire sculptural. En ce sens, il se détourne complètement d'une tendance qu'il a eue à produire des œuvres plus conceptuelles et inexpressives, on pense notamment à *L'Effet CHANEL* de 1990. Ici, un réseau de liens se tisse entre les œuvres, pour former, à travers l'épaisseur du temps de perception à laquelle elles obligent, une narration trouble, imprécise, presque libre de déterminations. Une narration qui livre le spectateur à sa propre déambulation, à ses propres fictions. *Les Forêts (Nous étions toujours là)*, cinq colonnes suspendues au plafond, qui sont à la fois des arbres, organisent l'espace de la galerie sans jamais toucher le sol. Des sentiers situent une architecture imaginaire en même temps qu'ils proposent une abondance de trajets. En ce sens, l'œuvre fait surgir une rêverie sur le temps et l'espace qui répond sans aucun doute à certains archétypes mythiques, aux errances répétées des contes folkloriques associés à la forêt.

D'autres pièces suggèrent cet effet, notamment *Les Ombres*, qui ne sont pas sans rappeler structurellement les statues de sucre de Louise Viger de la série *L'Eclipse*, les délicieux, mais sans la métaphore chrétienne que celle-ci contenait. De petites figurines faites de branches d'arbres soigneusement taillées pour former un bestiaire minimaliste sont placées sur des socles de bois émergeant du mur. L'éclairage projette les ombres de ces marionnettes fixes et en même temps qu'elles



*Les forêts (nous étions toujours là)*, une œuvre de Guy Bourassa (1996).

exacerbent leur propriétés sculpturales schématiques, elles contribuent à l'effet de théâtralité en intégrant l'espace de la galerie à leur scénographie.

D'autres pièces jouent sur le livre ouvert, notamment *Figures*, dont les deux pans obliques, tournés l'un vers l'autre reprennent cette métaphore. Ici, le visage vieilli d'une femme fait face à la surface d'un magazine effacé par la cire. Ailleurs, une rencontre duelle, reprise par la présence de deux interlocuteurs, symbolisés par leurs manteaux, l'un encadré dans sa boîte rétrécie, l'autre pris dans la forêt flot-

tante, vient combler les vides de l'espace entre les œuvres. Des vides qui, sans jamais toutefois être totalement résolus, font de cette exposition une expérience volontairement incomplète, impromptue, qui parvient à valoriser des manques plutôt que de tabler sur des pleins assurés. Un retour très apprécié de cet artiste qu'on pourra revoir la saison prochaine à la Galerie Chassay.

## Paysages allégoriques

La peinture de Daigneault jure plus par rapport au thème que cette exposition cherche à fouiller. Si cette peinture fonctionne également grâce à la déambulation des spectateurs dans l'espace de la galerie pour permettre de saisir le réseau complexe de renvois qu'elle essaie de mettre en branle, on pense tout de même plus ici à un espace domestique qu'à un espace naturel

conscience extrême des répercussions de l'histoire sur la peinture actuelle. Sa peinture peut-être vue comme un monologue à partir du formalisme américain du critique Clément Greenberg.

Ce dernier a prêché pendant des années pour une peinture qui parlait des moyens de la peinture, une peinture qui devait réfléchir sur elle-même. Une position valorisant une peinture autoréférentielle, tournée sur elle-même, qui en était venue à refouler la présence pourtant essentielle du spectateur, réduit à un regard parcourant la surface du tableau. C'est que la peinture en était à un important — bien que paradoxal — processus de purification, afin de déterminer ses propres spécificités. A ce moment, autour des années 50-60, la peinture expérimentait à partir de ses propres constituantes, la surface et ses délimitations.

Voilà pour le cours d'histoire de l'art, mais il est incontournable pour comprendre les paramètres des problématiques abordées par Daigneault. Au vocabulaire abstrait et pur des formalistes, Daigneault répond par une dose d'éléments impurs à leurs yeux. A l'auto-référentialité, il répond par des connotations domestiques. La palette de couleurs de ses toiles fait référence, à une esthétique du cosmétique, plus proche du maquillage que de la grande peinture. Les géométries servent à établir une architecture illusionniste et ainsi à rétablir un sentiment de profondeur que les formalistes évitaient.

Daigneault intègre des photographies de ses tableaux prises en atelier, qu'il reporte à la surface de ses œuvres, ouvrant encore plus les références qui brisent le réseau interne du tableau. Il laisse courir certains accidents impurs, joue avec des textures qui rappellent le stuc appliqué à certains décors domestiques. Il multiplie les références à la peinture figurative, à même l'abstraction. Les tableaux se répondent les uns les autres, ce qui aurait été impensable dans les plus fortes années du formalisme. Même les titres cherchent à introduire (plus ou moins habilement toutefois) des référents dans le tableau, comme *Effet d'ombre* ou *En attendant Godot*.

La peinture de Daigneault est sans aucun doute une très bonne peinture de recherche et d'expérimentation, aux ambitions intellectuelles, peu séduisante mais usant de stratégies fort à propos. C'est peut-être parce que les tableaux qu'il propose dans cette exposition datent de cette période, et l'effet en est connu, mais ils n'arrivent pas à la même qualité que celle de l'exposition chez Chassay (lui aussi!), il y a trois ans. Comme si à vouloir repenser la peinture abstraite à partir des dikтата du formalisme, Daigneault s'était peint lui-même dans un coin, révélant les limites de cette piste. Ce n'est pas que sa production ne se tienne pas toute seule. Mais à force de parler, même autrement, de peinture abstraite et de ses moyens, cette production se re-