

## Michel Niquette Du plan du tableau en vérité

Jean-Émile Verdier

Volume 39, Number 157, Winter 1994–1995

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/53489ac>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

### ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this article

Verdier, J.-É. (1994). Michel Niquette : du plan du tableau en vérité. *Vie des Arts*, 39(157), 63–65.

# MICHEL NIQUETTE

## DU PLAN DU TABLEAU

# EN VÉRITÉ

Jean-Émile Verdier

■ **La tension formelle construite par Michel Niquette à travers ses juxtapositions (*Contiguïtés/Continuités*) soit la relation entre ce qui est tout en surface et qui paraît en relief avec ce qui est relief et qui paraît se déployer en surface, conduit à une réflexion qui justifie une analyse déconstructrice de la notion de plan du tableau. Un remarquable exercice critique de l'espace pictural.**

Dans *Contiguïtés/continuités*, chaque œuvre était composée de deux parties : une partie peinte sur un plan bidimensionnel et une partie modelée se déployant tout en relief. Nous avons affaire ainsi à des diptyques d'un genre particulier. Dans la partie de gauche, le modelé était présent dans et à travers un usage de l'illusionnisme en peinture; dans la partie de droite, le modelé était effectif. *Dispositif 19* présentait cependant un troisième élément, une sphère, elle aussi modelée, mais disposée en avant du diptyque lui correspondant. La surface de la sphère était ouvragée selon le dessin d'une spirale, un motif que nous retrouvons dans la partie modelée du diptyque comme si cette partie représentait une vue en plan de la sphère.

Les parties peintes des trois diptyques étaient toutes traitées d'une manière identique. Elles représentaient un personnage en pied peint d'après une photographie en noir et blanc prise en vue de la réalisation de l'œuvre. Dans la reproduction en peinture de la photographie, l'artiste a respecté les teintes de gris caractéristiques de la photographie en noir et blanc. Pas de couleur donc dans le traitement du personnage, hormis une couche d'un brun transparent recouvrant toute la surface du plan et apposée suivant un mouvement circulaire du pinceau. Le personnage semblait ainsi appartenir à un lieu indéterminé, sans indices de spatialité, qui n'était pas sans rappeler les mandorles habitées par les Saints dans la peinture religieuse occidentale.

### L'ILLUSION ENTRE LE PLAT ET LE RELIEF

Les trois œuvres variaient les unes par rapport aux autres surtout dans le traitement en relief du motif de la spirale. Dans *Dispositif 19*, le creusement était très relatif. Par contre, il était porté à son comble dans *Dispositif 20* où le motif modelé de la spirale avait l'aspect d'une cavité creusée dans le mur. L'installation était telle que nous perdions de vue le fond du trou. L'œuvre atteignait à cet endroit une profondeur de plus de trois mètres!

Chacune des œuvres s'ordonnait sur le modèle d'une différence de contraires entre le plat et le relief neutralisée par le fait que la partie travaillée en surface l'était de manière à donner à voir un modelé pendant que la partie travaillée en relief l'était de manière à ce qu'elle paraisse plane. Ainsi, les effets visuels étaient tels que, du côté gauche, nous avions l'illusion d'un modelé, et de l'autre, quelles que soient les différentes modulations dans le traitement en relief de la spirale à travers les trois œuvres, le motif se déployait en plan pour l'œil.

Sans une telle constatation, l'analyse aurait toutes les chances de tourner à l'impasse dans la mesure où seule l'imagination du commentateur peut alors prendre le relais pour combler la béance qu'il y a dans la juxtaposition de la représentation d'un personnage en pied et du motif de la spirale. Au registre de l'analyse, et à moins que nous soyons curieux de l'imaginaire de l'artiste, il ne semble pas y avoir d'autre choix que de relever la



Dispositif 19, 1994  
Acrylique, poussière de marbre et poussière de fibre de verre  
Hauteur : 2,44 m; largeur : 3,87 m; sphère : 0,78 m de diamètre

tension formelle construite par Michel Niquette à travers une telle juxtaposition et que nous décrivons ici comme une relation entre ce qui est tout en surface et qui paraît en relief avec ce qui est en relief et qui paraît se déployer en surface.

En travaillant ainsi à la neutralisation de la différence acquise entre le plat et le relief, Michel Niquette construit du même coup deux objets visuels contigus et semblables dans la complexité qui les habite du moment qu'ils ne se laissent pas réduire par les notions de surface et de relief.

### LE PLAT ET LE RELIEF ; L'ÊTRE, LE PARAÎTRE

La relation qui ordonne dès lors les deux parties des diptyques l'une par rapport à l'autre a tout d'une relation structurante dans la mesure où toutes les décisions plastiques prises par l'artiste, du dessin à la couleur en passant par le choix des motifs — une personne représentée en pied, une spirale —, sont subordonnées à une procédure d'actualisation de ce qui unit l'image de gauche et celle de droite. Chacun des gestes posés par

Michel Niquette pour mener à terme l'exécution de ces œuvres n'a pas d'autre raison d'être que celle de témoigner au spectateur de ce « centre » sans lequel il n'y aurait pas œuvre. Celui-ci a la forme d'une structure en chiasme entre le plat, le relief, l'être et le paraître. En tressant l'opposition qui définit l'être et le paraître l'un par rapport à l'autre avec la compréhension que nous avons du plat et du relief comme étant des contraires, Michel Niquette nous oblige à dépasser une telle compréhension. Dès lors la structure met en évidence l'objet visuel complexe qu'est l'espace visuel où l'image s'instaure et que nous désignons d'habitude comme étant le plan du tableau.

Chaque œuvre de Michel Niquette aura donné une consistance visuelle au plan du tableau que nous concevons communément sur le modèle tangible d'une surface<sup>(1)</sup>. Or le travail de Michel Niquette nous apprend que le plan du tableau ne se réduit pas à une surface pas plus qu'à une épaisseur. En effet, en faisant l'expérience de l'œuvre de Michel Niquette, nous apprenons qu'un tel « espace » n'existe que pour l'œil, et qu'il n'a donc

rien de tangible. Sa réalité est exclusivement visuelle, et ses dimensions, c'est-à-dire ses limites, sont le fait d'effets visuels qui résultent de l'ensemble des décisions plastiques de l'artiste.

### RÉVISION DU COMMENTAIRE D'ART

Aussi les œuvres de Michel Niquette peuvent être comprises comme l'évidence de l'impossible réduction du plan à une définition géométrique. En cela et en autant que dans le rapport aux œuvres il y ait intention d'objectivité, *Contiguïtés/continuités* regroupait des œuvres qui fonctionnaient à la manière d'opérateurs de réflexion dans la mesure où, lorsque nous en faisons l'expérience, les effets visuels dont les œuvres sont porteuses, produisent du sens dont l'enchaînement est commandé par la question du plan du tableau en tant qu'objet visuel complexe.

Dès lors, le travail de Michel Niquette se développe davantage dans le sens d'une analyse déconstructrice de la notion de plan du tableau et moins dans le sens de

Dispositif 5, 1992.  
Acrylique et cibachrome sur bois (triptyque)  
Hauteur: 1,83 m; largeur: 3,26 m



## ILLUSION, ÉQUIVOQUE...

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 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 interrogiions sur ce qui est peint ou photographié. Je vous laisse en faire l'expérience.»

« Dans les tableaux de la série *Dispositifs* de Michel Niquette, nous avons remarqué que l'image se trouve 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 les 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.»

Extrait du texte *De l'image en vérité* de Jean-Émile Verdier accompagnant la première exposition de l'artiste à la galerie Graff à Montréal au printemps 1992.

la construction d'une quelconque figure poétique. Avec l'œuvre de Michel Niquette, nous ne découvrons pas seulement un artiste, nous ne découvrons pas un savoir-faire au service de la représentation d'un imaginaire; nous découvrons surtout une réflexion plastique; et une réflexion d'autant plus riche qu'elle oblige un retour du commentaire d'art sur les concepts théoriques dont il fait usage. □

(1) « À la différence des objets naturels, l'œuvre picturale se présente à la vision comme un *plan frontal délimité*, c'est-à-dire, une portion d'espace de peu d'épaisseur, habituellement désignée sous le nom de surface sur laquelle sont déposés/imprégnés les éléments plastiques. » Cette définition du plan donnée par Fernande Saint-Martin dans son livre *Sémiologie du langage visuel*, Sillery (Québec), Presses de l'université du Québec, 1987, p. 101, résume la connotation communément admise du plan du tableau. C'est précisément cette notion que le travail plastique de Michel Niquette met à l'épreuve, et nous oblige, nous les commentateurs d'art, à réviser. Car, ma foi, la méprise de signifier le plan du tableau en s'inspirant de la réalité d'une surface, c'est le commentateur d'art qui l'a faite, les artistes sachant depuis toujours qu'un plan est un concept et non pas une chose, et encore moins une surface.

## NOTES BIOGRAPHIQUES

Michel Niquette est né à Noranda, en 1954. Son travail a été remarqué lors de l'Entrée libre à l'art contemporain de Montréal, en 1989. Par la suite, il a pris part aux expositions *Figuration trans Figuration* de Boissano, en Italie (1990), *Imposture* à la galerie Skol (Montréal) et *Curiosités esthétiques* à la Galerie Expression (Saint-Hyacinthe), en 1992.

Michel Niquette exposait ses plus récentes réflexions plastiques à la galerie d'art du Collège Édouard Montpetit, à Longueuil. (Aujourd'hui, la Galerie Plein Sud). L'exposition s'intitulait *Contiguïtés/ Continuités*. C'était là l'occasion de renouer avec le travail de ce jeune artiste dont la précédente exposition avait eu lieu, il y a deux ans, à la galerie Graff à l'occasion de l'obtention d'une maîtrise en arts visuels délivrée par l'Université du Québec à Montréal; c'était au printemps 1992. Soulignons aussi que Michel Niquette a été, cette année, le premier récipiendaire du prix Montréal-Boissano décerné par le Centre de recherche en arts visuels de la Fondation de l'Université du Québec à Montréal et récompensant chaque année les qualités de la production d'un diplômé ou d'une diplômée du Département des arts visuels de l'UQAM.