

Dallaire (Jean)  
Préfiguration carnavalesque  
Réduction du monde

Publié

« Réduction du monde, réclusion symbolique : la pré-figuration carnavalesque de Jean Dallaire », Catalogue Dallaire, Michèle Grandbois (dir.), Musée du Québec, 1999.

Réduction du monde,  
réclusion symbolique :  
la pré-figuration carnavalesque  
de Jean Dallaire

1ère période 33-39

**Le visage prophétique**

Dans cette première période, par sa dépendance envers la figuration, soit une idéologie de la représentation qui reconduit à la Présence, Dallaire produit des portraits qui tirent leur assurance tranquille dans notre conviction que chacun d'entre nous est propriétaire d'une « identité » qui lui est propre. Fort de ce privilège identitaire, le tableau parvient à une cohérence sans précédent, lorsque tous les éléments du tableau sont en rapport **analogique**, c.a.d. que la variation de chaque partie affecte simultanément les autres parties et entraîne une variation du tout.

Les premiers autoportraits de Dallaire sont constants dans leur organisation. Dans l'Autoportrait à la pipe, 1938, no. 10, et aussi dans l'Autoportrait à l'huile de la même année, no. 9, la décomposition cubiste s'attaque au visage seulement, le visage distribue le nez, les yeux, les oreilles, avec une constance redoutable : tant et si bien que le moindre écart, la moindre variation ne manquerait pas d'apparaître terriblement significative. La multiplication des plans a pour effet de donner une précision géométrique aux traits et à l'emplacement de ces traits : ici les marques du tableau coïncident le plus exactement avec une valeur de **caractère**.

Ainsi l'œil, la bouche, l'oreille, le triangle pubien, le trapèze de l'épaule, ... seraient les premières pictogrammes libres. La lune invariablement accrochée dans le ciel est un œil qui cligne à peine, ébloui par le jour qu'il fend de sa courbe oblique : dévisager le présent, envisager l'avenir. Les objets se donnent à voir avec cette commutativité du regard, ce sont eux qui nous regardent. Cette réciprocité voyant/vu confère au portrait une valeur prophétique, on le regarde en sachant ce qui attend le peintre. Le regard du peintre est tourné vers le temps à venir du seul fait qu'il vient à notre rencontre<sup>1</sup>. Dévisager implique un regard réciproque. Envisager perd ce regard dans la dispersion des événements.

En 1952, Roger Madalini laisse un témoignage étonnant d'une rencontre avec Dallaire. On pourrait croire qu'il parle d'un auto-portrait et non de l'artiste lui-même :

« D'une apparence plutôt chétive, désarticulée, abstraite presque, comme une projection tamisée de lui-même sur les toiles qu'il peint, mais d'un regard qui se pose et se fixe, j'allais dire : définitivement sur vous, de crainte sans doute que l'écriture de votre visage ou d'un geste inattendus ne lui échappe, Jean Dallaire, quand il vous voit, vous laisse l'impression que vous entrez en lui<sup>2</sup>. »

L'Autoportrait, de 1938, est peint l'année de son mariage et de son départ pour l'Europe, il révèle un être demi-scrutateur, que l'ombre laisse borgne. Si L'Autoportrait semble prophétique, alors Un après-midi en Chine, 1936, no.6, le combat entre un poulpe grimaçant et un génie reptilien, semble également prophétique : un affrontement meurtrier se dessine à l'horizon, l'ombre triomphera et nous laissera tous à demi-aveugles.

Le visage offre une intimité très grande, devient le lieu d'une nudité et d'une réciprocité : pouvons-nous **envisager** le tableau ? Quand le visage serait le plan de distribution des traits le plus hautement significatif, serait l'idéogramme premier. Alors le visage, parce qu'il représente le plus haut degré de l'efficacité symbolique, constitue le fondement d'une valeur universelle du regard. Mieux que cela, le visage devient le **paradigme** de toute distribution de traits. Alors toute configuration d'objet, toute distribution de traits, peut accéder à la valeur idéographique du visage lorsque les objets se rapportent les uns aux autres (dans le tableau, et aussi sur la table) comme les traits (sur le visage).

Il semble en effet que chez Dallaire ce soit dans ces moments de joies champêtres, ce soit dans le désordre apparent d'un dîner en plein air que nous apparaît le visage du monde. Plus tard, beaucoup plus tard, dans La tragédie, 1948, no. 44, le torse d'une femme impérieuse, d'une grande reine chamarrée, — ce torse devient un visage. Quel serait pour Dallaire ce visage du monde ? Un enfer ? Un paradis ? Les seins de la tragédies nous décochent un regard frontal, son cœur est une

---

<sup>1</sup>. Ce qui rappelle l'autoportrait de Victor Brauner, portrait borgne comme celui de Dallaire, à la différence que Brauner deviendra effectivement borgne peu de temps après.

<sup>2</sup>. Roger Mondalini, « Une heure avec Jean Dallaire », Le Droit, 11 juin 1952, p. 10.

bouche doublement poignardée. Les serres d’oiseau rappellent assez que chaque tableau est d’abord un exorcisme où seront mis à contribution, dans un rituel énigmatique, des tissus de viscères, des larmes de cristal, des ferrures de roue de charrette, des bois hérissés de clous, un soleil-cacté, des cheveux corail, une lunepectoral.

### Accéder au visage

Un portrait, et surtout un autoportrait, peuvent-ils être regardés comme n’importe quel autre tableau ? Habituellement, au-delà de la reconnaissance des figures, le regard s’attache aux parties du tableau et en étudie les configurations. Nous sommes attentifs aux marques (couleurs, contours, textures, ...) du tableau et au contexte qu’elles forment, quand ces marques constituent les traits significatifs du visage et définissent les caractéristiques de la personne. Mais cette perception tend à réduire le visage à n’être qu’un objet pictural parmi d’autres. Il s’agit alors d’en connaître l’aspect et d’en construire l’identité en conformité avec tout ce qu’on peut présupposer à son propos, sans réaliser qu’il s’agit de quelqu’un d’autre, sans s’interroger sur nos attentes. Devant ces portraits, il faut tenter d’**accéder** à ce qui s’expose là, à ce qui s’expose en-deça de ce qui est montré, dans une nudité du visage qui précède toujours sa mise à nu par le peintre qui en expose le caractère. L’accès à autrui se détourne d’une richesse de perception, rejoint une manifestation beaucoup plus pauvre d’autrui, lorsque mon regard rejoint celui-ci à partir d’attitudes fondamentales où se jouent d’emblée ma responsabilité et mon désir envers mes semblables. C’est pourquoi, selon Emmanuel Lévinas, « devant le visage je ne reste pas simplement là à le contempler, je lui réponds<sup>3</sup> ».

Ce n’est pas assez de dire que le visage est la chose la plus reconnaissable, la plus spontanément intelligible de notre monde matériel : en fait le visage — au-delà de toute reconnaissance — dément notre appréhension du monde qui en fait un théâtre de formes pleines. La contemplation du visage ne manque pas de perturber notre façon de voir, nous apparaît comme une énigme<sup>4</sup> qui fait éclater notre image du monde. Ce n’est pas assez de contempler le monde, quand la contemplation serait notre façon de le nier. Contre notre refus d’admettre le monde, Dallaire nous exhorte à trouver une réponse en nous-même. A trouver une réponse au monde avec tout ce que nous sommes, c’est-à-dire avec le peu que nous avons.

En 1938, pour Dallaire le monde est déjà tragique, la réalité est dé-figurée. Peindre ce n’est pas taire nos inquiétudes, c’est au contraire aller au-devant, c’est aussi se nourrir de ce qui nous détruit, se soigner avec son poison : ce n’est pas dire une relation à l’alcool, à la solitude. Se nourrir du monde, c’est dire son rapport au monde qui nous étouffe et qui nous inspire, qui nous épouvante et qui nous console. Dès cette époque il y a déjà une légende Dallaire, lorsqu’on songe à toutes

<sup>3</sup>. Emmanuel Lévinas, Éthique et infini. Dialogues avec Philippe Nemo, Fayard, 1982, p. 93.

<sup>4</sup>. Ainsi du Portrait d’un homme aux rayons X, 1965, que Guy Robert voit comme un « hiéroglyphe chargé de signes mystérieux » cf. Guy Robert, Dallaire ou l’œil panique, Editions France-Amérique, 1980, p. 177.

les œuvres de Dallaire qui ont disparu dans ces cafés qui ont brûlé : le « Café Burger » à Hull, le « Artists' colony Tea Shop ». Comme si on pouvait mettre en balance tout ce qui a été peint grâce à son besoin d'ivresse, et tout ce qu'il n'a pas peint à cause de l'alcool, tout ce qui a été consommé avec le tabac, tout ce qui est parti en fumée et finalement tout ce que le feu a repris.

Au XXe siècle, la perte de la transcendance met un terme au régime de la figuration, le mystère reste à la surface des choses, la transfiguration ne s'accomplit pas, cette transfiguration christique opère dans la peau, on le voit à la capillarisation excessive du cadavre, au drapé tourmenté du linceul dans le Christ au tombeau, 1938, pde : tout se fissure, se détache en fragments, sans qu'une partition spéculaire puisse arrêter cette fragmentation, pour renvoyer le réel à l'image comme deux moitiés d'une même entité. Mais la dérive centrifuge des parties n'est pas désordonnées, il y a une logique de la dispersion, dans la relation idéographique des objets qui semblent disposés au hasard mais évoquent un ordre invisible. Les objets, ainsi mis en présence les uns aux autres, composent des petites mythologies. Après la fragmentation de la figure, la dispersion des marques, il reste néanmoins un *ethos* des caractères, — quand nous pourrions appeler caractères les marques de l'altérité.

## 2e période 40-45

### Écrasement et schize

À Paris, Dallaire prend le parti des couleurs vives. Il semble que sa rencontre avec Pellan y aurait été pour quelque chose. Avec la Nature morte aux deux oranges de 1939, no. 14, les coloris les plus voyants envahissent le tableau, ils ne sont pas encore encadrés : c'est à mesure que l'on perd l'espace réaliste que le tableau entreprend de se mettre en scène comme tableau.

Dans ses premiers jours à Paris, son art gagne en précision géométrique et en force de la couleur. Tout cela sera brisé car Dallaire sera interné au Stalag 220. Il passe plusieurs années à mener une vie de baraque entre les barbelés. Sa production est très réduite : avec La moitié du monde rit de l'autre, 1940, no. 19, il développe un thème que l'on retrouvera avec une gouache de 1946, La calomnie, no. 26, où il exprime son dépit devant un monde inauthentique. Il offre une caricature de sa souffrance, se vit comme un autre : il lui semble que c'est tellement absurde que cela ne peut lui arriver. Tout ce temps, comme au premier jour, il reste fortement « ahuri de ce qui lui arrivait<sup>5</sup> ». La représentation ne se forme pas, ou plutôt régresse dans une pré-inscription traumatique. Auparavant, la figuration était une relation privilégiée au sacré : la sacré semblait à notre portée, mis à portée dans des figures particulières, ou dans le fait même qu'il y ait langage, dans le déploiement de ce langage. Mais voici que la substance éthique de notre civilisation est pulvérisée

---

<sup>5</sup>. Claude Beaulieu, « Dialogue avec mon ami Dallaire », Vie des arts, vol. II, 9, 1957, p. 15.

par le siècle, le mal serait l'exténuation lente de tous les sens, c'est un travail obscur qui mine nos fonctions symboliques : bientôt le sens ne fait plus sens, bientôt l'image s'efface.

Chez Dallaire, l'oppression politique sera assimilée à la domination machinique (voir Bagatelle ou Ferraille pour un doigt dans l'eau, 1940, no. 19), mais aussi à l'effondrement de la représentation figurative. De tant de souffrances il ne peut donner que la **caricature** : elle se traduit par une pré-inscription outrée des caractères. Cette accentuation du caractère apparaît dans le témoignage de Claude Beaulieu, compagnon de Dallaire au Stalag : « le camp était à l'état infime un monde complet, chacun se prolongeait dans son caractère, se remodelait à l'échelle de cette existence inusitée<sup>6</sup>. »

La fragmentation morbide du tableau exprime une double oppression : à la fois l'oppression physique du détenu dans le Stalag, privé de sa famille et de sa liberté; — mais aussi l'oppression morale qu'il ressent au contact d'une Europe déchirée par le conflit politique, oppression difficile pour un peintre auquel on retire l'espace, pour lui imposer l'histoire. Les rigueurs de la guerre accentuent plus que jamais cet « écrasement au contact de cette Europe saturée<sup>7</sup> » qu'il ressentait déjà.

L'éclatement traumatique de la figuration assure une autonomie pictographique aux éléments du tableaux, lesquels — après avoir été élaborés dans le sens d'une stylisation/caractérisation — peuvent être considérés comme des pictogrammes indépendants. La distribution de ces éléments est dispersive, elle révèle un monde morcelé et violent. Il ne s'agit pas tant de produire une figure adéquate de la violence, il s'agit de défigurer une image sereine du monde, de déchirer le tissu de la représentation : il ne reste que des lambeaux, des déchirures, ... — qui disent davantage la violence du monde.

Lorsque le tableau est soumis au registre de la figuration, il semble s'adresser directement à nous dans une relation analogique illimitée : il nous semble que nous pouvons nous rapporter à nous-même d'une façon inédite « dans » le tableau, que celui-ci peut devenir une **orientation** dans l'existence, une exhortation dans l'être. Mais lorsque le tableau éclate et se fragmente, alors on se demande ce que ses éléments séparés peuvent transmettre. Le tableau est une fenêtre sur l'ailleurs, mais il exprime aussi une réclusion. Il devient une façon de travailler sur cette limite, quand il s'agit de se mettre au pied du mur, de s'acculer à l'impasse par l'image que l'on aura donnée de soi, de se traquer plus sûrement par le monde d'images que l'on aura déployé. Avec Prélude pour un dégoûté, ou la vie qui s'écroule, 1940, pde, cette vie « on la voit par le pied ... <sup>8</sup>» Comme si Dallaire renonçait à la perception oculaire, se voue à l'hyperesthésie des extrémités. Ici le pied est percé, Prélude ... serait une crucifixion absurde, — ce serait Dallaire lui-même crucifié par l'absurdité.

---

<sup>6</sup>. Claude Beaulieu, Ibid., p. 16.

<sup>7</sup>. Jean Dallaire, in Claude Beaulieu, « Dialogue avec mon ami Dallaire », Vie des arts, vol. II, 9, 1957,, p. 16.

<sup>8</sup>. Jean Dallaire, in Beaulieu, Ibid., p. 16.

Dans certaines œuvres de cette époque, une colonne centrale sépare la scène en deux, chaque moitié semble refléter l'autre en miroir. Le monde n'est pas séparé par l'opposition du bien et du mal, les deux côtés du miroir sont semblables, l'ombre est semblable à la lumière. Tout se vaut puisque rien ne vaut. Dans Une moitié..., 1940, mais aussi dans Bagatelle ou Ferraille..., 1940, c'est tellement absurde que cela ne peut durer. L'exil, la claustration : le présent est morne, l'avenir est incertain, le ciel est lourd. Le temps lui-même, devenu sans terme, se vide du dedans, il faut le combler. Le temps catastrophique ne s'écoule pas vers un achèvement. Peut-on créer un monde à soi pour survivre à la promiscuité ?

### Les pictogrammes caractéristiques

Dans la figuration, le tableau apparaît comme une relation analogique illimitée entre ses composantes. Dans un deuxième temps Dallaire régresse derrière l'unité analogique du tableau, s'abandonne au désordre d'une fascination pré-figurative quand il s'agit de disloquer, recombinaison et styliser les figures dans une multiplicité d'inscriptions pictographiques<sup>9</sup>.

A ces pictogrammes dispersés (l'échelle, le couteau, ...) on prêterait volontiers un sens allégorique (la fuite, la blessure, ...), sinon une valeur caractéristique. De plus, ces objets picturaux, par leur dispersion même, exhument une violence du symbolique. Ce sont davantage les incarnations d'une souffrance que de véritables inscriptions de celles-ci<sup>10</sup>. « Pourquoi des couteaux, des tiroirs ouverts ? C'est peut-être un signe de violence et de liberté ? Oui, c'est peut-être cela ! <sup>11</sup>»

bouteille,  
canne,  
carte,  
casserole,  
chaise,  
chevalet,  
clé,  
commode,  
coq,  
corbeau,  
couteau,  
croissant  
cruche,  
drapeau,

---

<sup>9</sup>. « Le caractère cryptographique de l'invention et de l'interprétation symbolique leur confère vraiment la fascination d'un jeu. » Nelson Goodman, Languages of Art : An Approach to a Theory of Symbols, The Bobbs-Merrill Company, 1968, p. 301. Voir aussi p. 127-173.

<sup>10</sup>. Sur cette distinction incarner/incrimer, voir notre « Les dépendances culturelles. Vulgarisation, disciplinarisation, historicisation », Protée, théories et pratiques sémiotiques, vol. 26, no.2 automne 1998, p. 83-96. Dossier « Faire, voir, dire » dirigé par Christine Palmiéri.

<sup>11</sup>. Jean Dallaire in Claude Beaulieu, Ibid., p. 17.

échelle,  
faisan  
guitare,  
héron,  
lampe,  
livre,  
lune,  
maison,  
mandoline  
nappe,  
oeil,  
ombrelle,  
paravent,  
pipe,  
poisson,  
porte,  
roue,  
serpent,  
serrure,  
tasse  
vase,  
&c.

Dallaire nous propose une approche oblique et multifoliée du visible. On croit d'abord trouver une fragmentation allégorique : dans un même tableau, ... plusieurs ensembles pictographiques sont lus les uns à travers les autres de façon fragmentaire et intermittente. La mémoire est constituée de strates avec renvois obliques entre le personnel et l'historique, entre le quotidien et le rêve, etc.

Faisant suite à l'éclatement pictographique de la 2e période, les pictogrammes présentent des liens plus serrés et multiplient les relations idéographiques<sup>12</sup>, ils peuvent ainsi définir un lieu ou même un épisode. La relation entre les objets picturaux forme des idéogrammes : le paysage, l'espace, le visage, la table, ... C'est ainsi qu'une unité idéographique pourra être élaborée par un travail de la métaphore : dans Le coq licorne, 1952, no. 65, le croissant rattaché à l'oiseau devient plume, rattaché au ciel il devient lune<sup>13</sup>, — et peut-être aussi un œil qui cligne dans le jour. Le tableau, par ses éléments idéo-picturaux, présente un *ethos* de caractère.

### **Les *impresa* du désespoir**

Ces tableaux, qui mobilisent nombre d'éléments discrets, retrouvent une valeur analogique. Alors il s'agit moins de tendre à une différenciation des marques selon la diversité des caractères, que de mobiliser ces derniers vers l'indifférencié d'une

---

<sup>12</sup>. Calvet, Histoire de l'écriture, Plon 1996, p. 91. L'idéogramme apparaît comme un système (picto)graphique qui représente une idée.

<sup>13</sup>. Calvet Histoire de l'écriture, Plon 1996, p. 76. Voir aussi, outre la métaphore, la synecdoque, la métonymie et aussi l'énigme.

même substance éthique, vers le partage d'une même forme de vie. Dans cette tâche, il ne suffit pas de produire des symboles, quand on pourrait croire que le mal, la solitude, la faim, le désarroi, — que toutes ces choses pourraient être contenues dans quelques figures allégoriques choisies. Certains tableaux de Dallaire, dans le déploiement d'une pré-figuration, nous proposent de retrouver un partage fondamental, constituent une exhortation à nous reconnaître comme humains : ce sont des *impreses* compassionnels. L'*impresa* du 16<sup>e</sup> siècle, dessinée sur les armes, permettait de se reconnaître dans la mêlée et de stimuler le courage. Auto-exhortation au courage, à la compassion, à la patience, etc. Dallaire travaille sa peinture comme des *impreses* de compassion et de patience<sup>14</sup>.

Ainsi, Bagatelle, ou Ferraille pour un doigt dans l'eau, 1940, no. 19, nous apparaît comme une véritable *impresa*. Dans ce fusain on remarque aussitôt la présence d'un livre ouvert. La mise en abyme de l'œuvre (le livre) dans l'œuvre (le tableau) fait apparaître le tableau comme réalité morbide. La distribution des pictogrammes (canne, chapeau haut de forme, serpent, roue dentée, œil captif, etc.) suggère l'écriture pictographique d'une énigme littéraire. Dallaire remarquait qu'à cette époque son surréalisme est littéraire, quand sa « **plastique est imprégnée de littérature**<sup>15</sup> » Exposés à une telle lecture, les pictogrammes ont une valeur littéraire.

L'énigme de Bagatelle ou Ferraille, mais aussi de Prélude, c'est l'auto-extermination. Dans Bagatelle ou Ferraille, le squelette se passe lui-même une roue dentée sur le corps. Avec Prélude pour un dégoûté, 1940, pde, on observe une capillarisation autour des membres, lesquels deviennent des chapelets glandulaires, des filaments musculaires. Dallaire nous offre des *impreses* moderne : l'être humain qui n'est plus que *membra disjecta*, éclatement organique que révèle une dissection aérienne, ne joue plus que sa propre extermination. Encore une fois, la fragmentation libère une violence. Encore une fois l'auto-exhortation est à la seule contre-mesure de l'auto-extermination.

L'**impression** réunit bien ces composantes plastiques et littéraires. C'est un dispositif verbal/visuel qui énonce des principes philosophiques de base. Traditionnellement l'*impresa* est un symbole composé d'une image et d'une **devise, ou légende**, qui sert à exprimer la règle de vie ou l'inspiration personnelle<sup>16</sup>. Le caractère emblématique des tableaux de Dallaire le fait percevoir comme « peintre par la pensée et penseur par la peinture<sup>17</sup> ».

---

<sup>14</sup>. Il s'agirait d'un art expérimental de la compassion, dans l'esprit de la « science expérimentale de la compassion » de Jean-Joseph Surin, dans sa Science expérimentale des choses de l'autre vie. Cf. M. De Certeau, in J.J Surin Correspondance, (ed. M. de Certeau) P. Desclée de Brouwer, 1966, p. 94.

<sup>15</sup>. Jean Dallaire in Claude Beaulieu, « Dialogue avec mon ami Dallaire » Vie des arts, 9, 1957, p. 16.

<sup>16</sup>. Robert Klein, La forme et l'intelligible. Écrits sur la Renaissance et l'art moderne, Gallimard, 1970, 1983, p. 125 sv.

<sup>17</sup>. Gabriel La Salle Le Canada, 10 mai 1947.

La ré-partition des pictogrammes parvient à une unité idéographique qui fait dire que « l'intelligence dessine [...] le dessin est au commencement de cette **pensée de continuité** qui organise chez le peintre l'univers pictural ». Lequel trace des signes qui « apparaissent comme un témoignage capital de la signification du monde<sup>18</sup> ». Non pas représentation mais témoignage, aveu, appel, exhortation, rencontre, ... tout cela dans une cohérence spécifique.

Les <i>imprese</i> : symbole {	Image, — figure qui représente un concept intérieur.	Valeur d'orientation auto-exhortation	Cadre de la rencontre, seuil d'accompagnement
	Sentence, devise, légende — parole qui dicte les règles de vie, pour discipliner l'inspiration personnelle.	Transmission par fragments qui prend en charge le rapport analogique, la relation éthique	Plan de distribution surface dispersive.

### Le langage de l'autre

Avec l'**impression** dallairienne, la fragmentation du monde révèle une violence, mais elle révèle aussi la découverte en soi d'une disponibilité profonde pour l'autre et le langage de l'autre. Le monde est pulvérisé en fragments pictographiques : ceux-ci engagent le locuteur ou le peintre, le lecteur ou le spectateur autrement. Certes, la représentation met le voyant à distance de ce qu'il voit — en même temps ce même voyant **s'exile** dans cette représentation, pour mieux accueillir en celle-ci ce qu'il voit<sup>19</sup>. Une capacité de se désapproprier de soi, — pour se transposer dans le langage de l'autre, dans le langage de personne.

La manipulation des symboles ouvre un **espace de virtualité** dans lequel on tend néanmoins à restituer la plénitude du réel, — quand il s'agit, par le symbolique de s'adapter à des réalités. Peut-on envisager un fractionnement pictographique, et plus tard une abstraction diagraphique, qui seraient au service d'un désir de **s'expatrier dans le symbole** ? Nous sommes alors « occupés » par la langue de l'autre, parce qu'elle s'impose à nous, mais aussi parce que nous voulons nous occuper avec compassion et tendresse du prochain : cela provoque un **expatriement mental**. Dallaire se trouve en quelque sorte **exilé** dans la peinture comme monde partagé de tous parce qu'il n'appartient à personne. Et ceci d'autant que le sujet individuel est barré, forclos par les institutions qui interdisent le partage (analogique, continu) des expériences qui lui sont propres.

<sup>18</sup>. Jean Sée, Préambule à l'exposition de la galerie de l'Atelier, 1951. Je souligne. Voir aussi de Sée, « L'exposition Jean Dallaire », *Le Soleil*, 3 octobre 1951, p. 4.

<sup>19</sup>. Cf. M. De Certeau, « Extase blanche » in *La faiblesse de croire*, Seuil, 1987, p. 318.

Recevoir l'autre, donner son hospitalité à l'inconnu, se mettre à disposition de l'ineffable, — tout cela demande une désappropriation de soi. L'exil dans le langage de l'ami ou de l'ennemi, l'expatriement dans le langage où l'on rencontre l'autre, — tout cela se révèle avoir une valeur cruciale d'orientation. À cette même époque Les silences de la mer (1942) de Vercors illustrent ce mutisme dans le langage de l'autre.

Comment s'ouvre l'espace de l'imaginaire sinon comme une promesse de liberté ? Comment, dans la contrainte la plus étouffante, cette liberté de l'esprit et des sens peut-elle encore triompher ? Lorsqu'elle ne sort pas du cadre du tableau, cette victoire a peu de prix. Dallah symbolisera cette liberté par un **oiseau coloré** : symbole du temps qui passe. Le plus souvent, ses volailles sont sacrifiées : Nature morte au coq, 1946, pde, exprime le temps perdu.

### Un cadre de rencontre

Un certain nombre de ces tableaux reprennent un dispositif familier de la nature morte : on y voit une table ornée d'accessoires divers. On verra que ces tables sont de véritables tableaux dans le tableau, — lesquels proposent cependant un univers pictural quelque peu différent. Déjà avec La libération, 1944, pde, le tableau quitte le premier plan, il a reculé dans un tableau dans le tableau, orné d'un cadre lourd et posé sur une petite table.

L'emboîtement de la table (plan distributif) dans le tableau (volume spatial), traduit la rupture de deux systèmes de représentation. Comme une table posée dans un paysage pour un repas à ciel ouvert. Les objets sur la table ne sont plus en rapport analogique : ils ne construisent pas un espace spécifique que l'on pourrait appeler le réel de la table, au contraire tout reste suspendu dans une distribution qui ne paraît pas définitive. Les objets flottent dans une distribution qui ne définit pas un espace et qui ne présuppose pas un espace : ils sont ailleurs et nulle part. N'ayant plus la capacité de définir un lieu, de délimiter un espace que l'on peut habiter — que nous viendrions habiter pour le moins par notre perception —, alors ces objets paraissent quelque peu étranges, sinon hostiles. Il est vrai que ces objets de la surface sont récurrents dans l'habitude que nous en avons. Leur stylisation marque leur appartenance à la surface. Ainsi stylisés, il suffit dorénavant de les évoquer, de les esquisser, pour les faire réapparaître. Ainsi la poignée d'une porte, entre la femme et l'homme, dans L'amour, 1946, no. 26. Cette poignée, avec la porte qu'elle ouvre, nous met à portée de main des possibilités d'évasion et d'intimité.

L'expérience démontre que cette **stylisation** des objets présuppose une plus grande familiarité entre le peintre et les spectateurs, quand le peintre suppose que les gens qui s'intéressent à sa peinture ont déjà un rapport intime avec celle-ci. Le peintre présuppose que son répertoire pictographique est connu, mieux que cela : qu'on l'attend. C'est en quelque sorte le présupposé naïf d'une telle peinture, quand il ne s'agit pas seulement d'entrer dans l'univers du peintre, mais de prendre part à une communauté des spectateurs dallairiens. Quand sa constellation pictographique serait la mythologie d'un petit nombre, sinon une

micro-mythologie pour le plus grand nombre. Le tableau exige de nous une candeur, c'est son prérequis naïf. Par ailleurs il ménage déjà dans sa marge un espace de rencontre, il fait du lieu peint la condition d'un accueil.

Dallaire ménage dans son tableau une marge dans laquelle l'existence du spectateur devient possible. On peut ainsi côtoyer le tableau et laisser celui-ci nous accompagner. La séparation entre un monde de formes pleines et un plan distributif plat s'accroît cependant. Il ne suffit pas pour l'artiste de représenter son imaginaire, avec tous ses émerveillements et tous ses cauchemars, il s'agit plutôt d'ouvrir une fenêtre sur l'Imaginaire : c'est un territoire lointain avec ses basses-cours bariolées, ses tables copieusement garnies, ... mais c'est aussi un visage du monde. L'imaginaire est alors un jardin de joies, un partage lumineux, ou plutôt un champ de désolations. Il s'agit de rendre sensible l'insertion de l'imaginaire dans le réel : est-il vrai que le réel sert toujours de cadre à l'imagination<sup>20</sup>. Cet enclos de l'imaginaire dans le tableau, nous pouvons le nommer le « paradis » (de paradeisos : enclos) : Dallaire s'affranchit du réel comme contenant et limite en réduisant le réel à n'être qu'un **espace intermédiaire** entre le spectateur et la table, espace où la rencontre est possible. S'affranchissant ainsi du réel, la fiction n'est plus une simple redistribution des composantes du réel, ... Le tableau est d'abord le cadre d'une rencontre entre le spectateur et un « paradis légendaire », c'est-à-dire « l'enceinte qui doit être lue ».

Le cadre d'accueil n'est pas seulement un espace de la rencontre mais aussi un espace où une latitude est donnée à l'artiste de manipuler les symboles pictographiques, où une latitude est donnée au spectateur d'en interpréter la distribution et aussi les relations. Dans le cadre de l'accueil et de la rencontre, le spectateur se ressaisit lui-même comme forme pleine qui côtoie des formes pleines, que celles-ci soient des illusions picturales ou des réalités matérielles. Qu'elles soient de simples structures spatialisantes de la marge : que ce soient des meubles (chaises, les pieds de la table, ...) ou des cadres divers (cadre de porte, de fenêtre, ...).

Parfois le spectateur ne se cantonne pas dans la marge, il se laisse engouffrer dans la scène de l'imaginaire. Car le plan de distribution est aussi un espace d'inclusion. Qu'on se rappelle ce que nous avons dit du visage : une nudité qui provoque notre dénudation, qui nécessite de se donner accès à ce qui est ailleurs, d'inventer une réponse pour considérer l'autre comme autre. Il semble que tous ces éléments sont réunis de façon exemplaire dans une gouache de 1946, Le Paradis, no, 32. Deux personnages tiennent un petit confessionnal où sont agenouillés deux pénitents des deux sexes. Dallaire explique que, « C'est une confession pour aller au Paradis ... il faut observer ... et imaginer selon son tempérament. A l'origine, les personnages étaient nus au confessionnal; c'était, vu à la façon du Moyen Age, plus vrai : la confession n'était-elle pas une mise à nu ? <sup>21</sup> »

---

<sup>20</sup>. Sur l'encyclopédie qui règle et définit le monde « réel », cf. U.Eco, Lector in fabula, Grasset, coll. Figures, 1985, p. 17.

<sup>21</sup>. Jean Dallaire in Claude Beaulieu, Ibid., p. 19.

Les piliers du confessionnal, l'échelle de verger dans la partie du haut de Le Paradis, ... — voilà quelques exemples où le pictogramme *barreau* joue un rôle prépondérant. Les **barreaux** ce sont d'abord les barreaux de la prison, de la chaise, de la roue de charrette, du tabouret, de l'échelle, du baldaquin, ... et de toutes autres structures spatialisantes. L'échelle, qui apparaît comme élément d'encadrement, spatialisant, sert d'abord à rendre les figures commensurables. Mais bientôt elle subit toutes les distorsions. La cage perspectiviste est tordue, l'espace perd son organisation géométrique, le voile de l'apparence est déchiré et ne laisse que des échantillons dispersés, de retailles angoissées. Voilà tout ce qui reste du monde tel que tissé et retissé par le Tisserand cosmique. C'est la tapisserie à laquelle nous demeurons aveugles mais dont toute représentation est le carton. Voilà pourquoi le superficiel est guignol et pourquoi le profond est tragique.

### 3e période 46-58

#### La participation multifoliée

Après la réclusion du Stalag, Dallaire s'abandonne à la **participation** : avalé par le monde, le réel vole en éclats. Effeillage, translucidité, réduction aux couleurs primaires. Ses personnages sont devenus matières de tissus, fragments de collages. Cependant ces fragments cherchent à se donner une écriture commune, ils se cherchent une configuration sur la table, une dis-figuration dans le tableau : comme on peut le voir dans Les Défroqués, 1947, no. 41.

Il semble que La Femme en gris, 1946, pde, soit la première occurrence de la femme-tissu, être froissé, existence-surface. Il est vrai que Dallaire projetait que ses tableaux soient exécutés en basse lisse, qu'il s'inspirait beaucoup des tapisseries de Lurçat, — mais il les reprend à la lettre, en conservant l'aspect tissu dans la représentation picturale, par une **contamination** du sujet par le subjectile. Ce sont des trompes l'œil textiles : on croit que c'est une réalité alors que c'est peint, on croit que c'est en relief alors que c'est plat, ... finalement on croit que c'est de la tapisserie alors que c'est peint.

En effet, dès 1946 ses œuvres sont davantage des cartons à tapisserie que des tableaux. En tapisserie ils seraient réalisés avec un gain considérable dans la nuance grâce à la gamme beaucoup plus étendue des laines teintées. Par une fatalité que la postmodernité vérifiera, le projet d'œuvre devient œuvre, le carton devient tableau, la maquette devient sculpture à part entière. Inversement, nous pouvons envisager un mouvement par lequel l'œuvre refuse d'être achevée, complète et finie : alors l'œuvre reste en retrait, dans l'agressivité innocente des préliminaires. Même dans les grandes toiles dramaturgiques : La tragédie, 1948, no. 44, et Galantuomo, 1948, pde : malgré leur gigantisme (224x86 cm et 190x214 cm), ce sont encore des hors d'œuvre, quelque chose qui se maintient dans la virtualité de la création, qui diffère toujours son actualisation dernière.

cadre d'accueil (3d)	tapisseries + grandes + subtiles	tentures, rideaux
plan de distribution (2d)	cartons panneaux	papiers, toiles

Les personnages ne sont plus que reliefs dans un drapé, plis dans un tissu, ou plutôt ombres sans les volumes, figures sans les formes. Il est ironique que Dallaire puisse accuser Robert La Palme, son ami depuis l'Association artistique d'Ottawa, quinze ans plus tôt, de sombrer « dans les zigzags et les rubans<sup>22</sup> », quand lui-même se laisse gagner par une mise à plat du monde, ou plutôt une mise en lambeaux de l'humanité. Le Peintre maudit !, 1954, no. 82, nous montre un peintre en train de peindre littéralement son modèle, non pas en faisant le portrait d'un modèle, — mais en recouvrant le modèle de peinture. Il s'agit bien de lui donner l'existence à coups de pinceau, Il n'a pas plus de consistance, lui-même paraissant fait de rubans de papier. C'est là que réside la malédiction : cette contestation du modèle, cette assimilation du sujet créateur à la série des copies.

Autrement les personnages ne sont que des polichinelles reliés par un lâche treillis de cordes. Costumes accrochés au mur, où la fameuse « pensée de continuité » tient davantage du fond de chaise que de l'unité idéographique. Dallaire nous décharne, nous ne sommes que des squelettes esquissés sur des cartons découpés et dressés contre un ciel aux soleils glauque, cartons que relie des échelles, cartons qui superposent les fenêtres. Dans « un monde à son déclin<sup>23</sup> », nous ne sommes que des squelettes peints sur des paravents<sup>24</sup>, pantins coupés de l'existence et animés par une vanité burlesque.

« tantôt il projette sur lui une **lumière oblique** afin de souligner, semble-t-il, l'aura de catastrophes dans laquelle se meut cet insecte évolué; tantôt il l'**abolit** parmi les fruits et les fleurs, comme lui éphémères et voués aux mêmes tragédies<sup>25</sup>. »

La peinture apparaît soudainement comme espoir de se perdre, comme recherche de l'ivresse : « le sujet se perd dans l'abstraction<sup>26</sup> », « il se perd [...] dans le labyrinthe de sa propre création<sup>27</sup> » Car la peinture est un monde parallèle : L'Homme à l'oiseau, 1955, no. 85, évoque plutôt le fumeur d'opium que la pile de tabac. Derrière le fumeur, un tableau (dans le tableau) appuyé au mur : c'est un portrait macabre, figé dans un cri féroce, qui renvoie le fumeur (du premier plan) à une temporalité lente, à l'ondoiement serein des formes.

22. Jean Dallaire cité par Roger Mondolini, « Une heure avec Jean Dallaire », Le Droit, 11 juin 1952 p. 10.

23. Jean-Marie Gélinas, « Dallaire, peintre d'un monde à son déclin » Le Droit, Ottawa, 10 mai 1947.

24. Voir Sodome, 1953, pde.

25. Paul Dumas, « Le peintre Jean Dallaire », Le Canada, 5 mai 1947, p. 4.

26. Pierre Daviault, Nouvelle Revue canadienne, juin-juillet 1952, p. 145.

27. Guy Robert, Ibid., p. 12

<i>1ère période</i> 1933-39 Privilège de la <b>figuration</b> . Le tableau est un volume pictural avec relations analogiques des parties  Représentation.	<i>2e période</i> 1940-45 Fragmentation de la figuration : <b>incarnation</b> traumatique dans des marques dispersées. Apparition du plan distributif  Stylisation	<i>3e période</i> 1946-58 Apparition d'un système notationnel qui offre une <b>inscription</b> du trauma. Une nouvelle cohérence picturale : l'unité idéographique. Caractérisation Participation	<i>4e période</i> 1959-65 Description schématique du système notationnel. Le diagramme pictural comme jeu de marques <b>Sublimation</b>  Abstraction
--	---	---	--

## Le théâtre plat

Dans cette mise à plat d'un monde tapissé, laminé, on est toujours surpris de voir une ombre très contrastée couper en deux des visages qui semblent par ailleurs plutôt plats. C'est un procédé utilisé en illustration pour suggérer la nuit. Les personnages sont plats comme des cartes à jouer, ceux de *Patati et patata*, 1949, no. 48, foulent au pied ce monde de **cartes**, comme s'ils faisaient fi de ce qu'il sont, aplats colorés avec juxtaposition de tons, personnages enfermés dans leur monde bi-dimensionnel : le monde n'est qu'un carton, la vraie vie attend d'être tissée.

On peut voir ainsi des natures mortes (poisson, compotier, ...) superposées à des cartes (trèfles, carreaux, piques ...) : superposition de deux systèmes de représentation qui renvoient les contours de la table (plan distributif) aux contours de la chambre (cadre spatialisant). Voir *Nature morte à la cheminée*, 1953, pde.

Lors de son incarcération à Besançon, l'épouse de Dallaire Marie-Thérèse était surnommée « Alice au pays des merveilles » en raison de sa naïveté désarmante : à l'instar des personnages dallairien pour lesquels le monde devient tolérable à persister dans la candeur. Au pays des merveilles, la cruauté de la reine fait rire quand il s'agit de décapiter des cartes : Carroll songeait à la décollation de Descartes ? Ici la tapisserie est sans envers ni dessous, le carton serait à la tapisserie ce que le papier est au textile. Les êtres humains ne sont que des motifs ornementaux dans un tissu de la vie qui paraît bien mince. La réclusion produit cette mise à plat.

La feuille d'arbre, la plume d'oiseau, les grandes lisière de papier déchirées des collages, l'épluchure, la rondelle du fruit, la ferrure, etc. Ce sont les acteurs pictographiques principaux d'un monde plat. *Daphné*, 1949, no. 46, se transforme en branche de laurier : mise à plat du corps féminin dans des aplats colorés sont toujours décalés et placés au-dessus d'eux-mêmes par des tons juxtaposés. Mise à plat plus explicite comme effeuillage dans une gouache de 1946, *La Folle*, pde, alors que le corps d'une femme se disperse au vent comme feuilles. Les

personnages de Dallaire semblent regagner quelque épaisseur par un feuilleté de couleurs et de tons juxtaposés.

Les ferrures déroulées de la roue, dans La tragédie, 1947-48, no. 44, ou dans Galantuomo, 1948, participent encore à cette furieuse mise à plat. Dans ce dernier tableau le visage est disloqué, cannibalisé par le soleil dans un chaos de ferrailles. Rappelons que les paysans devaient changer régulièrement le cerclage des roues de charrettes, il récupéraient les ferrures usées en les redressant. Les trous qui permettaient de les clouer à la roue, permettent alors de les fixer sur les portes ou les volets. Ici les ferrures sont abandonnées à leurs contorsions désœuvrées : nul ne saura mettre la main à la roue !

Dans le Stalag, les prisonniers devaient « s'installer » dans leur réclusion, ils cherchaient à se donner une culture, ils s'occupaient à apprendre des langues étrangères, ... l'italien pour Dallaire. Il tache de se transfigurer en **galantuomo**, de se transposer dans l'âge d'or de la peinture italienne, — pour échapper à cet âge de fer où l'artiste n'est que volaille : volaille crucifiée sur la ferraille, littéralement « rouée » peut-on dire par toutes ces ferrures de roues de charrettes qui se déroulent et s'élèvent, qui rappellent aussi les énigmatiques épousailles alchimiques du soleil et de la lune. Dallaire roué : au double sens d'être supplicié sur la roue, où l'on rompt tous les os du corps à coups de bâton, — et d'être rusé, on dira plutôt espiègle, qui s'arrache à toutes ces ferrures et s'élève dans un nouveau visage du monde.

Dallaire maintient cette ambiguïté entre le cadre et le plan. La chaise, la table, ... sont d'abord des formes pleines, mais le personnage qui s'assied, les objets sur la table, ... sont bientôt plats, sinon vides : le plein est ramené au plat, tandis que **le plat se donne des ombres et caricature le plein**. La représentation devient un plat simulacre de la représentation. La table mine le paysage, la figure est une carte à jouer faite de carton, elle est mise à plat de la figure qui gagne ainsi une multi-directionnalité : elle regarde à la fois à gauche et à droite, elle est à la fois à l'envers et à l'endroit. Toutes les directions, soit donc aucune direction : la mise à plat provoque un arrêt du temps, — au Stalag l'individu n'est plus qu'une carte dans l'arrêt du temps.

### **Les tables de distribution.**

Dans Le Buffet de 1948 (huile, 212 x 212 cm), pde, puis dans Le Buffet de 1955,, pde, la table se démultiplie en plans complexes, devient buffet à plusieurs niveaux, puis façade. Dans le premier tableau de 1948, un personnage féminin se tient debout à côté du buffet dallairien [voir photo salle Dallaire au Musée du Québec en 1948, p. 87 Robert], se constituant spectateur de la redistribution de ses tiroirs. Le Buffet, 1955, projette sur un espace multifolié, à plusieurs plateaux, cette même structure diagraphique. On ne saurait parler de « l'association plus ou moins stochastique d'éléments divers<sup>28</sup> » Les éléments tombent en place dans leur nécessaire distribution. Ainsi nombre de natures mortes exposent la même distribution diagraphique : divers objets occupent les mêmes places sur la table,

---

<sup>28</sup>. Guy Robert, Ibid., p. 183.

dont les bords coïncident presque avec les bords du tableau<sup>29</sup>. Le **couteau**, dit de boucher, revient sur la table dans la même position, comme une aiguille qui indiquerait toujours la même heure. C'est encore cette problématique du tableau dans le tableau qui revient ici. Les objets, avant d'être dans le tableau, sont sur la table, — ce qui permet de « réaliser » le tableau tandis qu'on « fictionnalise » la table ».

Ainsi d'un tableau pseudo-naïf de 1954, Cadet Rousselle avait trois maison, no.75. Les façades sont des tables sur lesquelles s'affichent les caractéristiques de la maison : soient les fenêtres, cheminées, ... tout cela est soumis à une distribution erratique. Pourtant l'espace environnant ne semble pas affecté, tout cela se produit dans un espace normal où nous pouvons habiter. Le personnage carnavalesque du premier plan sert de transition entre les façades-à-plat et le cadre spatial où règne une étrange symétrie entre le ciel et la terre. Le monde de Cadet Rousselle « s'étale » dans le nôtre, on peut s'imaginer ainsi rencontrer dans la vie réelle de telles maisons aux façades dé-figurées et aux chambres dé-formées. De grands pans d'imaginaire se dressent soudain dans notre paysage réel. C'est aussi l'étrangeté de la peinture qui surgit dans notre monde occupé à tant d'autres choses.

Le tableau dans le monde dénonce le monde. La table dans le tableau dénonce le tableau, selon le procédé toujours vérifié de la mise en abyme : enchâsser une fiction dans une fiction première a pour effet de constituer la première fiction comme réalité où les acteurs jouent à regarder la fiction seconde. La table à pique-nique est une fiction dans la fiction : utopie de bonheur campée dans une scène champêtre. Par un contrecoup prévisible, notre réalité (espace englobant ultime) se trouve bientôt **fictionnée**. Serions-nous devenus des acteurs qui jouent à regarder ? La distribution tabulaire, en déstabilisant le cadre englobant, révèle qu'elle soutient toute spatialisation. Tout espace est-il en premier lieu une distribution ? C'est en vertu d'un arrangement des marques du tableau que celui-ci ouvre le vide d'un espace ou encore le plein d'un corps.

Circonscrire les plages de l'artifice (dans un cadre, sur une table, sur une façade, ...) ne réserve pas une « réalité dernière ». Car celui qui regarde une scène est également dans une scène : pour qui joue-t-il à regarder ? Nous faisons une scène de l'autre, étant nous même d'emblée dans la scène de l'Autre, et trouvons notre consistance de la méconnaissance que l'Autre a de lui-même.

### **La saison du bonheur**

À sa libération, le détenu no. 1240 se laissera émouvoir par les étalages de victuailles, par le luxe des salles de bain, etc ... De retour au pays il échappe à l'écrasement européen : son histoire et sa culture. La traversée de l'Atlantique avait propulsé Dallaire en avant de quelques siècles. Son retour lui fait retrouver le Canada français comme un Moyen âge des temps moderne. Son séjour à Québec devient bientôt difficile. Il n'y trouve pas la liberté qu'il a tant désiré. Peut-être regrette-t-il les bistrots, les frasques parisiennes ? Le climat moral exacerbe chez

---

<sup>29</sup>. Côtes du Rhone, 1951, pde, et Nature morte au jambon, 1953, pde.

lui la tendance satirique, ses sorties anti-cléricales qui s'exprimeront plus librement à Montréal. Voir Deux moines dans la caisse du procureur de la communauté, 1956, no. 90; & Punaises de sacristie, 1957, no. 107. Jean Sarrazin voit dans le peintre Dallaire un personnage « sortant d'un Moyen Age truculent, et qui semble s'être trompé d'époque<sup>30</sup>. » Est-ce Dallaire qui s'est trompé de saison, qui s'est égaré dans quelque siècle passé. Dallaire veut échapper à l'hiver moral dont le Canada ne sort pas, il veut retrouver la saison du bonheur.

Le pays des merveilles c'est le monde léger, aérien, éthéré qui s'est arraché à la pesanteur du quotidien, c'est aussi le sentiment d'irréalité que ne manque pas de provoquer tant d'injustice : cela n'arrive pas à moi, cela n'arrive pas. Vu depuis la misère des camps, le tableau reste une fenêtre sur le merveilleux, c'est un enclos de paradis dans un monde dévasté ? **L'imagination est une promesse de bonheur**, mais l'imaginaire a été chassé d'un monde accompli et ne le retrouve plus. Dallaire dira plus tard, dans un cartouche de Complainte de Carcassonne, 1958, no. 107, « je vois bien qu'il n'est ici-bas de bonheur complet pour personne » Cette Complainte peut se lire comme un eimpresa, lorsqu'elle nous exhorte à accepter l'inachevé dans un monde où tout reste inaccompli, où la mort elle-même serait un inachèvement de la vie. On voit dans cette œuvre que Dallaire s'est affranchi de toute exigence de compléter, d'achever, de finir. La dernière période produira cette simplification plus poussée, le tableau n'est plus qu'un fond aérien sur lequel flottent des tracés fébriles et lumineux, des molécules picturales mobiles et diaphanes.

## 4e période 59-65

### Volonté d'Oubli — sublimation

L'abstrait est d'abord une virtualité plastique. « Je joue avec l'abstraction pour la liberté de la suggestion<sup>31</sup>. » C'est à dire la peinture débarrassée de la condition humaine. Dallaire éprouve un besoin d'échapper à cette communauté trop fermée, — il doit fuir le Stalag canadien : le *galantuomo* Dallaire se renomme Giovanni Filippo Del Ario<sup>32</sup>. Un « De l'air » qui va rejoindre le vent du sud.

Vu d'ailleurs, il peint ses compatriotes en leur prêtant une superficialité plaisante (A Quebecer, A Montrealer, Alonzo, Alonzi, 1959, no. 116). Les canadiens sont des « enfoirés », il ne le répète pas assez : il en brosse le portrait dans l'ambiguïté du mot « foire » qui veut dire souillé par ses excréments (du latin foria) mais qui évoque aussi la fête (du latin feria). Avec ses Habitants de la Lune, 1958, pde, Dallaire peint des personnages occupés à faire la fête, mais dont la minceur illustre

---

<sup>30</sup>. Jean Sarrazin, « Étable ... Pur sang ... Jeune poulains et Maîtres », La Presse, 21 novembre 1959, p. 41.

<sup>31</sup>. Jean Dallaire cité par Roger Mondolini, « Une heure avec Jean Dallaire », Le Droit, 11 juin 1952, p. 10.

<sup>32</sup>. Carte postale à Marie-Thérèse Dallaire, novembre 1958.

leur foirade. Dallaire traîne avec lui sa condition de bon à rien, quand peindre c'est toujours foirer : un échec soutenu, une joyeuse débandade.

Les tableaux ne sont plus des tableaux, ce sont des jeu de marques dont les caractéristiques sont indéterminées. Les structures spatialisantes (portes, échelles, chaises, machines) se combinent aux accessoires dérisoires (couteau et manche de couteau, poignée de porte, de main, ...). Non plus caractérisation mais **schématisation** : tout devient progressivement découpage abstrait où sont renvoyés les uns aux autres des bouts de tissu indifférenciés. Un bout de tapisserie devient un spectre irisé (L'annonciation, 1954, no. 80) qui rejoint la spectralité du monde.

Les personnages sont des poupées de tissu en détresse, ce sont des poupées diagraphiques (cercles, rectangles, arc, ...) de Poupée, 1960, pde. Avec Elle, de 1965, pde, gouache inachevée, de construction assez analogue, le remplissage du diagramme n'est pas achevé. Ils se hissent avec difficulté dans la réalité, la surface s'arrondissant dans des volumes qui demeurent vides, comme des décors qui laisseraient voir leurs états.

A Vence, Jean Dallaire propose à un visiteur une liasse de 300 dessins : autant de projets de tableaux. Il n'y a plus de différence entre le tableau projeté et le tableau réalisé. Il s'agit, d'un même geste, de transformer le réel en théâtre cruel et de le rejeter dans la distance. Si le réel est irréel, alors plus rien ne peut m'atteindre. Il s'agit de transformer le monde en théâtre sans pour autant ménager une coulisse d'où l'on peut voir les mécanismes du spectacle. Car chacun est une scène pour l'autre, on ne sort pas de la représentation. Cette perte de toute issue au spectacle définit la métaphysique carnavalesque. La position inauthentique consiste à refuser le constat du faux lorsqu'on aperçoit qu'il n'y a pas d'issue. Soutenir la vision du monde faux entraîne une modification du statut de la représentation.

Bientôt le plan distributif déborde sur le cadre de la rencontre, — échappe au monde des forme pleines dans la contemplation d'un espace antithétique : travaillé par le vide, la mise à plat. Avec Julie, 1957, no. 102, ces pictogrammes ne sont plus que des formes vides. Il ne reste plus rien des formes pleines, il ne reste que des lisérés luminescents suspendus les uns aux autres comme des mobiles sans pesanteur, dont les contours fragiles sont tracés sur des lavis granuleux qui constituent leur ancrage lointain (gouache...), — d'où un écart grandissant entre le contour qui permet de cerner chaque pictogramme et la couleur, le fond, la texture qui remplit ce qui a été ainsi détourné. Le Prince Casimir, 1957, no. 105, accusait déjà cette séparation entre, d'une part, le tracé figuratif linéaire, qui n'est plus qu'un cloisonnement étanche, et d'autre part les plans colorés et aussi les textures appliquées.

Les objets picturaux, parvenus à ce degré extrême de stylisation, n'évoquent plus un lieu physique, un épisode biographique, — ils évoquent un autre lieu, une autre temporalité. Quand le plan de distribution serait un « écran sur lequel il projette l'œuvre à l'œuvre dans son imagination<sup>33</sup> ». Faut-il voir dans le fond

---

<sup>33</sup>. Guy Robert, Ibid., p. 177.

aérien des tableaux de la 4<sup>e</sup> période une évocation de l'imagination elle-même : il convient du moins de donner une définition plus large de cette Imagination qui n'est plus une contemplation laissée à elle-même. Dans La fête, 1959, pde, les personnages lunaires ne touchent pas le sol, ce sont des funambules en apesanteur, transportés par un printemps perpétuel.

### L'exhortation éthique

Le paysage, le corps, l'espace onirique ... toutes ces unités picturales reposent sur une distribution élémentaire de quelques traits pictographiques, — lorsque les relations entre ceux-ci constituent une **unité idéographique**. C'est ainsi que le tableau produit une illusion spatialisante. Peut-on rendre visible le procès constitutif de telles unités ? En occultant ce procès, on occulte que ces traits sont aussi des valeurs de caractère (axiologiques, éthiques, politiques, théologiques, ...). Il a déjà été remarqué que chez Dallaire la caricature provoque « la schématisation et la réduction à un stéréotype<sup>34</sup> ». Il faut signaler aussi que, inversement, la schématisation picturale a des conséquences sur l'*ethos* des caractères.

Un tel tableau n'est pas offert à la pure contemplation : l'unité du plan contemplatif est exposée sur la table (mettre sur la table : donner à tous à voir), l'espace des manipulations est alentour. Et pourtant nous renversons toujours la perspective : il semble que les objets sont posés sur la table pour être manipulés-distribués, tandis que l'espace alentour est offert à la contemplation pure, — sans soupçonner que cet espace, — notre espace — est lui-même le résultat d'une manipulation, d'un arrangement.

Dans la métaphysique de la figure, il y a un sens sous-jacent au réel : restituer la plénitude du réel serait à chaque fois reconduire la plénitude du sens sous-jacente. Le projet pictural de Dallaire ne vise pas l'exhaustivité, n'offre rien à la contemplation passive, il s'agit avant tout de témoigner et d'exhorter. Le beau dallairien n'est pas donné une fois pour toute, déposé dans la couche picturale, où nous saurions toujours l'exhumer. Il relève davantage de l'exhortation à la façon de *l'impresa*. Lorsque Dallaire nous propose « une évasion vers un aboutissement suprême<sup>35</sup> », il semble que cette évasion sera interminable : car son tableau appartient plutôt à la pré-figuration, lorsque les formes pleines précèdent toujours le plan pictographique et nous y renvoient : pourtant c'est sur le plan pictographique (tableau dans le tableau, scène encadrée, ...) que l'on assiste au procès de la représentation. Ici la peinture se précède toujours elle-même.

Rappelons que nombre de tableaux sont des **cartons**<sup>36</sup> : non pas une maquette inexpressive, un jus à la térébenthine, mais une latitude plus grande de se tenir en deçà de tout achèvement. On sait que Dallaire peut apporter une précision maniaque (hachures fines, pointillismes, etc.) à l'exécution de ses tableaux, qu'il peut s'enliser dans un envoûtement de textures, comme on le voit dans Daphné, 1949. Le carton le libère de l'exécution (coloris, textures, ...) et aussi lui

<sup>34</sup>. Anne Marie Sioui, Jean Dallaire, Ministère des affaires culturelles, 1979, p. 13.

<sup>35</sup>. Jean Dallaire in Claude Beaulieu, Ibid., p. 21.

<sup>36</sup>. Guy Robert, Ibid., p. 198.

permet de travailler à une échelle moindre. C'est ainsi que ses petits tableaux (de 20 cm de côté) paraissent très grand.

À la fin de son périple, Dallaire multiplie les projets de peinture, se maintient dans une virtualité du geste pictural qui diffère toute actualisation. Cette antériorité ne manque pas de paraître infantile, s'exprime souvent comme telle. Beckett disait : Que pourrais-je dire si je parlais ? Dallaire aurait pu dire : Que pourrais-je peindre si je peignais ? Et ainsi peindre plus sûrement dans « la joie impénitente / d'avoir aimé des choses ressemblantes / à ces absences qui nous font vivre<sup>37</sup> »

C'est ainsi qu'à Vence, Dallaire trouvera une béatitude fragile qui risque à tout instant de tourner au cauchemar, il a rejoint un Eden qui risque de se renverser dans une farce macabre. Mais bientôt quelque chose se fige, dans l'impossible équilibre c'est quand même le grotesque qui l'emporte. Quelques jours avant sa mort, Dallaire confie qu'il se sentait parfois en exil. La peinture d'abord, la Provence ensuite, auront été un exil prolongé. Un paradis qui nous dit toute la tristesse d'être à côté du paradis. The Bridge, 1965, no. 127, ne laissent qu'une charrette sur un pont dont les piliers très lourds figent le monde qu'il faut traverser.

Michaël La Chance

---

<sup>37</sup>. R.M. Rilke, « Vergers », Œuvres, 2, éd. Paul de Man, Seuil, 1972, p. 500. Michel De Certeau, dans La faiblesse de croire, Seuil, 1987, p. 253, remplace « agir » par « vivre ».