

1210109
A.
Ch.

REMERCIEMENTS

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

C'est avec reconnaissance que je remercie mon directeur de recherche François Lévesque, dont les réflexions et conseils ont été essentiels à rendre mes démarches théoriques, pratiques et artistiques.

EXPLORATION DES LIMITES DU TABLEAU PAR LE *SHAPED CANVAS* ET
L'INTERVENTION *IN SITU* À PARTIR D'UNE APPROCHE
MATÉRIALISTE ET LUDIQUE

Je tiens à remercier mes collègues et amis, notamment Micheline Desautels, ainsi que Vincent Lussier, pour le soutien et les encouragements qu'ils m'ont offerts tout au long de ce projet. Je remercie également la directrice de la maîtrise, Geneviève Gauthier, pour son accueil et son soutien.

MÉMOIRE-CRÉATION
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR
MATHIEU LÉVESQUE BLOUIN

MARS 2013

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

C'est chaleureusement que je remercie mon directeur de recherche François Lacasse, dont les judicieux et généreux conseils ont contribué à rendre nos échanges toujours agréables et enrichissants.

Je remercie aussi Jean Dubois, ainsi que les professeurs et chargés de cours que j'ai côtoyés durant ces deux années, pour leur enseignement. Je remercie la Galerie Trois Points d'accueillir mon projet d'exposition *Puzzle*, et tout particulièrement sa directrice Émilie Grandmont-Bérubé, qui prend le risque de m'appuyer dans ma carrière avec tant de sincérité. Sans oublier madame Micheline Dussault, ainsi que Vincente Lhoste, pour la révision de ce texte. Je salue le technicien Gilles Rivard, grâce à qui je sais maintenant – presque – travailler le bois.

Enfin, si je ne saurais oublier mes parents et amis, il me paraîtrait impardonnable de ne pas afficher ma gratitude envers mes collègues (particulièrement ces furtifs et malicieux lutins; ils se reconnaissent), pour leur indulgence envers mes critiques parfois dures et mes blagues souvent sottes.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	ii
LISTE DES FIGURES.....	v
RÉSUMÉ.....	vii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
LE TABLEAU COMME DISPOSITIF.....	3
1.1 Devoir entrer dans le tableau.....	3
1.2 Vouloir sortir du tableau.....	7
1.3 Pouvoir se jouer du tableau.....	9
CHAPITRE II	
LIMITES ENTRE APPROCHES DISCIPLINAIRES.....	13
2.1 Après le modernisme.....	13
2.2 Je ne suis pas un vrai peintre.....	14
2.3 Peindre dehors.....	16
2.4 Un socle pour la peinture.....	18
CHAPITRE III	
EXCÈS ET DÉBORDEMENTS.....	23
3.1 Stratégies matérielles.....	23
3.1.1 Décorations.....	23
3.1.2 Mixtures.....	27
3.1.3 Vernis.....	29
3.2 Stratégies perceptuelles.....	31
3.2.1 Polygones irréguliers.....	31
3.2.2 Perspective.....	34
3.2.3 Réverbération.....	35

3.2.4 Odeurs.....	37
3.3 Stratégies processuelles.....	37
3.3.1 Appliquer.....	37
3.3.2 Pulvériser.....	38
3.3.3 (Re)moduler.....	40
3.3.4 Découper.....	42
3.4 Stratégies sémantiques : titres.....	44
CHAPITRE IV	
EN VUE DE L'EXPOSITION.....	46
CONCLUSION.....	50
ANNEXE A	
PETITE HISTOIRE DES SOUS-TITRES DE <i>PUZZLE II</i>	52
BIBLIOGRAPHIE.....	55

LISTE DES FIGURES

Figure		Page
1.1	Malevitch, K. (artiste). (1915). <i>Carré noir sur fond blanc</i> , huile sur toile, 79,5 x 79,5 cm, vue d'exposition, <i>Dernière exposition futuriste de tableaux 0,10</i> , Galerie Dobychina, Saint-Pétersbourg, Russie	6
1.2	Stella, F. (artiste). (1964). <i>Irregular Polygons</i> , vue d'exposition, Leo Castelli Gallery, New York, États-Unis	8
1.3	Deux tableaux composés selon le modèle prôné par Alberti. À gauche : van Eyck, J. (artiste). (vers 1435). <i>La Vierge du chancelier Rolin</i> , huile sur panneau, 66 x 62 cm, Musée du Louvre, Paris, France. À droite : Weischer, M. (artiste). (2002). <i>sans titre</i> , huile sur toile, 102 x 120 cm	10
2.1	Lévesque, M. (artiste). (2011). <i>Spectres</i> , installation (bois, acrylique, laque époxy, plastique, huile, carton), dimensions variables, CDEx, UQAM.....	19
2.2	Lévesque, M. (artiste). (2011). <i>Étude pour un tableau négatif</i> , document Photoshop	20
2.3	Lévesque, M. (artiste). (2012). <i>Mutant</i> , intervention <i>in situ</i> , émail en aérosol et acrylique sur gypse, plâtre et bois, Espace Jean-Brillant, Montréal	21
3.1	Lévesque, M. (artiste). (2010). Vue entière et vue de détail de <i>Tableau gavé</i> , acrylique, huile, encre, sucre, morceaux d'objets divers et autocollants sur bois laqué, 155 x 196 cm	25
3.2	Lévesque, M. (artiste). (2011). <i>Blob rose</i> , laque époxy et acrylique, 40 x 40 x 60 cm	26

3.3	Lévesque, M. (artiste). (2010). <i>L'Aloès d'Amélie</i> , acrylique et laque époxy sur bois laqué, 152,5 x 157,5 cm	28
3.4	Lévesque, M. (artiste). (2011). <i>Déversement</i> , émail en aérosol sur bois laqué, 142 x 86 cm	30
3.5	Lévesque, M. (artiste). (2008). <i>Headache II (Avalanche)</i> , huile, acrylique, émail, marqueur et autocollants sur toile, 122 x 153 cm	32
3.6	Lévesque, M. (artiste). (2010). <i>Possibilités (Formes)</i> , stylo et marqueur sur papier Bristol, 35,5 x 43 cm	33
3.7	Lévesque, M. (artiste). (2011). <i>Stud bleu</i> , émail en aérosol, teinture et laque époxy sur bois, 25 x 5 x 179 cm	35
3.8	Lévesque, M. (artiste). (2011). <i>Puzzle I, version I</i> , acrylique sur bois laqué, 64 x 244 cm	36
3.9	Grosse, K. (artiste). (2008). <i>Un altro uomo che a fatto sgocciolare il suo penello</i> , acrylique sur toile, polyuréthane, résine, terre, mur et plancher, 800 x 1100 x 1100 cm, Galleria Civica di Modena, Italie	39
3.10	Lévesque, M. (artiste). (2012). <i>Étude pour Puzzle II</i> , émail en aérosol sur bois laqué, dimensions variables, vue d'atelier	41
3.11	Lévesque, M. (artiste). (2011). <i>Tableau négatif I (Fantôme)</i> , intervention <i>in situ</i> (émail en aérosol sur un mur découpé), 183 x 244 x 15 cm, Centre d'exposition Circa, Montréal	42
4.1	Lévesque, M. (artiste). (2012). <i>Étude pour Puzzle II et Tableau négatif II</i> , document Photoshop	48
4.2	Lévesque, M. (artiste). (2012). <i>Étude pour Tableau négatif II</i> , document Photoshop	49

RÉSUMÉ

Le tableau est un dispositif dans lequel le peintre peut nous suggérer d'entrer, tout comme il peut nous restreindre à sa surface. J'aborde le tableau comme un objet concret et matériel, duquel je m'amuse à désorganiser les étapes traditionnelles d'élaboration et les composantes de base, afin d'en révéler les dimensions matérielles, les traces de la réalisation en atelier, ainsi que la mise en espace. La fascination que j'ai pour les zones limitrophes entre la peinture et les disciplines sculpturale et architecturale, m'a amené à vouloir repousser les limites de la peinture, tout en diminuant autant que possible les possibilités d'entrées dans le tableau. Ainsi, je me suis interrogé sur ce qui se passe – ou pourrait se passer – à l'extérieur de ses limites, et à l'expansion que le tableau peut prendre dans l'espace.

Concernant le processus d'élaboration du tableau, je m'intéresse particulièrement à l'action d'appliquer la couleur sur le support en tant qu'opération élémentaire en peinture. Ma méthode de travail est surtout basée sur l'action et la mise en valeur du processus, jouant entre le savoir-faire et le laisser-faire du peintre. Mes tableaux sont simples en apparence. Je les peints à peine, je les construits, surtout. Ils sont la somme d'actions concrètes que j'y ai posées, actions que j'isole afin de mettre en valeur leurs qualités processuelles et matérielles.

Ce mémoire traite de la question du dépassement des limites du tableau. Il est organisé en quatre chapitres. Dans les trois premiers, je fais état de mes réflexions à propos du fonctionnement habituel et possible du tableau, des paramètres de la peinture, de ma position sur la théorie moderniste, et des stratégies matérielles, perceptuelles, processuelles et sémantiques que j'utilise afin de sonder les limites du tableau. Au cours du dernier chapitre, je traite des deux installations composées de *shaped canvas* et d'interventions *in situ* qui constitueront l'exposition qu'accompagne ce texte. Cette exposition, intitulée *Puzzle*, sera présentée à la Galerie Trois Points du 17 novembre au 15 décembre 2012.

Mots clés : Peinture, tableau, abstraction, matérialité, installation, processus d'élaboration, approche ludique.

INTRODUCTION

Au cours de ces deux dernières années, je me suis donné comme objectif d'explorer diverses possibilités d'extension du tableau. Le fait d'analyser et de séparer ses constituants matériels a fait en sorte que je dus notamment me positionner face aux préoccupations modernistes, et revisiter ses standards originels (c'est-à-dire un support rectangulaire destiné à exposer des représentations illusionnistes).

J'ai commencé à faire des *shaped canvas* parce que je me sentais coincé par la bordure rectangulaire qui détermine la forme habituelle du tableau. Mes tableaux sont donc des polygones irréguliers constitués de matériaux industriels, sur lesquels je laisse paraître certaines traces de leur réalisation et de leur constitution matérielle. Ils sont très simples en apparence car je les peins très peu. Je les vois comme des constructions concrètes valorisant le monde matériel dans lequel ils prennent place et duquel ils sont constitués. Afin d'approfondir cette approche, j'ai utilisé des stratégies apparentées à la sculpture, afin de parler de la peinture comme discipline, mais aussi du tableau comme objet. Ma méthode de travail a surtout été basée sur l'action et la mise en valeur du processus d'élaboration.

Durant cette période, je me suis mis à remanier les étapes d'élaboration du tableau. Par ces modifications, une constituante majeure du tableau a été mise en relief, soit la « contre-face ». (Je dois préciser que si j'ai choisi d'utiliser le néologisme *contre-face* au long de ce mémoire, c'est parce que ce terme m'apparaissait plus juste – que *côté*, *dessus* ou *dessous* – pour désigner les côtés du tableau que je peins : je l'ai utilisé dans le même esprit que le mot contre-marche, qui est la partie verticale liant deux marches d'escalier.) J'ai alors exploré sa fonction et son rapport à la face du tableau. Cette nouvelle fonction que j'ai accordée aux contre-faces m'a permis de produire un dialogue entre l'intérieur et l'extérieur du tableau. De plus, le fait de désorganiser cette constituante élémentaire m'a permis de dénaturer la fonction traditionnelle de délimitation de la bordure, pour lui attribuer une fonction de liaison.

Le fait de presque toujours peindre les contre-faces de mes tableaux m'a fait me rendre compte que mon centre d'intérêt relevait des limites du tableau comme objet. Dans un autre ordre d'idées, je me suis aperçu que cette question des limites se manifestait également en ce qui a trait à la discipline. Dès lors, cet intérêt envers les zones limitrophes entre la peinture, la sculpture et l'architecture m'a amené à réaliser des interventions *in situ*, qui, par conséquent, m'ont permis d'aborder avec plus de justesse la question de la dépendance de la peinture à l'endroit de l'architecture, ce que le tableau seul n'a pas pour objectif. Désormais, je conçois les murs de l'espace d'exposition comme des prolongements pour la peinture, comme une partie intégrante du tableau et de l'espace pictural.

Les pages qui suivront font état de cette recherche qui m'a amené à utiliser diverses stratégies pour franchir les limites du tableau. Des stratégies matérielles (comme la production d'empâtements), perceptuelles, (en utilisant la forme polygonale ou certaines propriétés chromatiques), processuelles (par la mise en valeur des procédés de fabrication du tableau), mais aussi sémantiques (notamment par l'utilisation de l'humour dans les titres de mes œuvres). Ce désir d'exploration des limites du tableau, et de ses possibilités d'expansion, m'amènera à varier mes méthodes et – paradoxalement – à réduire le temps passé à peindre.

CHAPITRE I

LE TABLEAU COMME DISPOSITIF

J'appelle dispositif tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants.¹

Giorgio Agamben

1.1 Devoir entrer dans le tableau

Malgré les nombreuses innovations technologiques, esthétiques et conceptuelles qui ont enrichi la peinture, et malgré les remises en question périodiques qu'elle a essuyées au cours son histoire, il semble que les mécanismes et les opérations d'élaboration du dispositif qu'est le tableau soient si profondément enracinés dans nos habitudes de travail que nous sommes parfois hésitants à les concevoir autrement. Bien entendu, nous nous mettons au défi de les tester, de les remettre sans cesse en question. Cependant, lorsque nous nous efforçons de modifier certains paramètres de ce dispositif, il m'apparaît que nous ne nous en tenons souvent qu'à de timides bifurcations, nous éloignant peu du modèle de base, en demeurant à l'intérieur de ses limites perceptibles, et ce, même quand nous utilisons un dispositif autre que le modèle du tableau albertien, comme le *shaped canvas* ou l'intervention *in situ*. Nombreux sont les peintres qui explorent l'extérieur du tableau. Mais est-ce possible de ne nous en tenir qu'à l'extérieur de ses bordures? Je ne le crois pas (puisque l'extérieur ne saurait exister sans l'intérieur). Toutefois, il est possible de maximiser l'action présente à l'extérieur de ses limites. C'est donc en me détournant de la forme rectangulaire de base du tableau, en profitant de l'éclatement des disciplines plastiques, et en produisant des interventions *in situ*,

¹ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, Éditions Payot et Rivages; Paris, 2007, p. 31.

que je tente d'y parvenir. C'est aussi en ce sens que je peins presque exclusivement les contre-faces de mes tableaux. Ce choix – cette action – est maintenant devenu une constante majeure de ma pratique.

Dans le chapitre suivant, je formulerai d'abord ce que j'entends par les constituantes de base du tableau (c'est-à-dire sa forme, ses couleurs, sa bordure, sa constitution matérielle, sa surface, ses contre-faces, son relief, les différentes stratégies qui régissent sa composition, etc.), pour ensuite énoncer un des moyens dont je me sers afin d'aborder la question des limites du tableau, qui consiste à désorganiser ses étapes traditionnelles d'élaboration.

Essentiellement, mes tableaux sont des formes polygonales composées de matériaux industriels sur lesquelles je laisse paraître certaines traces de leur réalisation et de leur constitution matérielle. De ce fait, ils sont assez éloignés des normes de la peinture classique, ou de toute peinture apparentée au modèle du tableau albertien. Dans ce type de tableau – que l'on pourrait communément appeler le tableau-fenêtre – le peintre s'est appliqué, dès la Renaissance, à dissimuler la surface matérielle et la trace de l'acte de peindre au moyen d'une représentation illusionniste de la Nature, et par l'utilisation de la perspective linéaire. Au sens d'Alberti², le peintre se devait de faire disparaître la matérialité de cet objet constituant le tableau en disposant des signes peints, pouvant être « vus sous la lumière »³, recherchant ainsi l'illusion de la réalité. Ainsi, le peintre se devait d'accentuer la profondeur du tableau afin que le regard s'y enfonce, et que le spectateur ait l'impression d'être absorbé dans le tableau.

La question du dépassement des limites du tableau aura été un sujet constamment abordé dès les maîtres anciens. C'est par un encadrement fortement orné que l'affirmation des frontières du modèle du tableau albertien se fera d'abord sentir. Sa fonction était de stopper la lecture du

² Architecte, théoricien de l'art, écrivain, philosophe, ingénieur, et moraliste, Leon Battista Alberti (1404-1472) est connu pour être le premier théoricien de la perspective.

³ Gérard Donati, *Leon Battista Alberti, Vie et théorie*, Bruxelles : Pierre Mardaga éditeur, 1989, p. 33.

tableau, qui, elle, devenait possible grâce au parcours du regard du spectateur. Le rôle de l'encadrement était donc de restreindre la lecture du tableau à l'intérieur de ses limites physiquement perceptibles, c'est-à-dire de sa bordure. En incitant le regard à demeurer absolument à l'intérieur de ces frontières, ce premier modèle du tableau dictera au spectateur la marche à suivre, et s'avérera somme toute un dispositif assez autoritaire.

Cependant, lorsqu'une extension de la scène représentée dans le tableau se produisait (ce qui était très fréquent), elle a été possible grâce aux stratégies utilisées par le peintre afin de guider le spectateur vers un espace caché, ou non visible, tout en prenant soin que celui-ci ne quitte pas des yeux son dispositif pictural (notamment, grâce au personnage admoniteur, ou au reflet d'un miroir laissant paraître ce qui pourrait se trouver à la place du spectateur). Dans ce cas, c'est le spectateur qui effectuait mentalement le prolongement du tableau, en déduisant les solutions à l'aide des indices, signalétiques ou iconographiques, relevés au sein du tableau. Pour leur part, les extensions de mes tableaux sont surtout le résultat de phénomènes perceptuels, optiques et matériels, mais elles sont aussi, occasionnellement, de nature sémantique.

Ce ne sera que lorsque les premiers peintres abstraits présenteront leur tableaux en délaissant l'encadrement, que le contenu situé à l'intérieur – voire le tableau lui-même dans son entièreté – s'approchera de la réalité tangible et perceptible adjacente. Désormais, on permettra au tableau d'avoir une interaction avec le mur qui l'accueille et l'espace d'exposition qui l'entoure. C'est – en partie – dans cette optique que Kazimir Malevitch présenta *Carré noir sur fond blanc* en 1915 (figure 1.1), accroché en hauteur – touchant presque le plafond – dans un coin d'une pièce, surtout en référence à l'endroit où étaient accrochées les icônes dans les maisons paysannes russes. Ainsi, Malevitch conférait à ce tableau une vocation spirituelle⁴. De plus, en présentant ce tableau selon ce dispositif d'accrochage alors inusité, il énonçait non seulement l'autonomie du tableau, qui acquerra son langage propre par l'abstraction, en se détachant ainsi de sa dépendance envers la représentation de la Nature, mais il affirmait aussi la coexistence possible du tableau et du monde extérieur à celui-ci. Ce tableau traitait de

⁴ Linda S. Boersma, *0,10 (zéro - dix). Dernière Exposition futuriste*, 1994, traduit de l'anglais par Anne Michel, Paris, Hazan, 1997.

son propre dispositif de présentation, et ce propos était décelable tant à l'intérieur – par la composition abstraite – qu'à l'extérieur – par l'accrochage inusité.



Figure 1.1 Kazimir Malevitch, 1915, *Carré noir sur fond blanc*, huile sur toile, 79,5 x 79,5 cm, vue d'exposition, *Dernière exposition futuriste de tableaux 0,10*, Galerie Dobychina, Saint-Petersbourg., Russie.

1.2 Vouloir sortir du tableau

Je suis assurément un héritier du « *What you see is what you see*⁵ ». Je conçois mes tableaux comme des objets appartenant à une réalité physique et palpable. Mes tableaux se lisent très rapidement, à l'instar des abstractions de Kenneth Noland ou des graffitis contemporains. Ils sont construits et concrets, et valorisent le monde matériel dans lequel ils prennent place et duquel ils sont constitués. (Ils ne relèvent d'aucune représentation ou vocation spirituelle ou métaphysique exaltant la richesse du monde intérieur comme par exemple les abstractions de Kandinsky ou de Rothko, qui se voulaient grandioses, sublimes – voire prophétiques; ou même celles de Malevitch, qui s'intéressait pourtant lui aussi aux possibilités extérieures du tableau.)

Mes tableaux récents se situent en continuité avec les *shaped canvas* de Frank Stella. À l'instar de celui-ci, je m'intéresse aux nécessités de la peinture. Avec la série *Irregular Polygons* (figure 1.2), Stella soulignait l'appartenance du tableau au monde physique, mais non représentatif. Comme on le sait, les tableaux de cette période (au début des années 1960) étaient constitués d'une surface sur laquelle des bandes foncées avaient été peintes, laissant apparaître des répétitions de minces lignes droites et parallèles (dont la couleur était celle de la toile brute) dont le rythme était déterminé par l'épaisseur des contre-faces du tableau. Toutefois, malgré leur teneur autoréférentielle (leur propos relevait de leur constitution formelle et matérielle), Stella s'inspirait abondamment des travaux de certains maîtres anciens, tels Le Caravage, qui a lui aussi abordé la question des limites du tableau, en donnant notamment des rôles symboliques importants à des personnages placés loin des axes centraux de ses compositions. Malgré le dynamisme périphérique très affirmé des tableaux de Stella, c'est surtout à l'intérieur de leurs limites que se situe l'action. Il y a beaucoup plus d'action à l'intérieur des *shaped canvas* de Stella que dans les miens, pour la simple raison que ce dernier peignait les faces de ses tableaux, alors que – la plupart du temps – je ne les peins pas ou peu, puisque j'en peins surtout les contre-faces.

⁵ Bruce Glaser. (Traduction de Claude Gintz). « Questions à Stella et Judd ». *Regards sur l'art américain des années soixante. Anthologie critique*. Paris : Territoires, 1979, p. 53.

Lorsque je peignais sur des supports rectangulaires, la plupart de mes compositions fonctionnaient selon deux modes récurrents : soit qu'elles étaient éparpillées, comme si les éléments avaient subi l'impact d'une explosion et tendaient à sortir du champ délimité par les bordures du cadre, soit que les éléments constituant la composition étaient agglutinés : formant une masse compacte au centre du tableau, comme s'ils avaient été attirés par une force gravitationnelle centrifuge. Dans les deux cas, les éléments qui composaient mes tableaux entraient rarement en relation directe avec la bordure du tableau. Petit à petit, je me suis mis à peindre intentionnellement sur les contre-faces de mes tableaux. En débordant des limites du cadre, je me suis mis à affirmer de plus en plus la matérialité de mes tableaux et leur appartenance au monde réel et tangible qui les entoure.

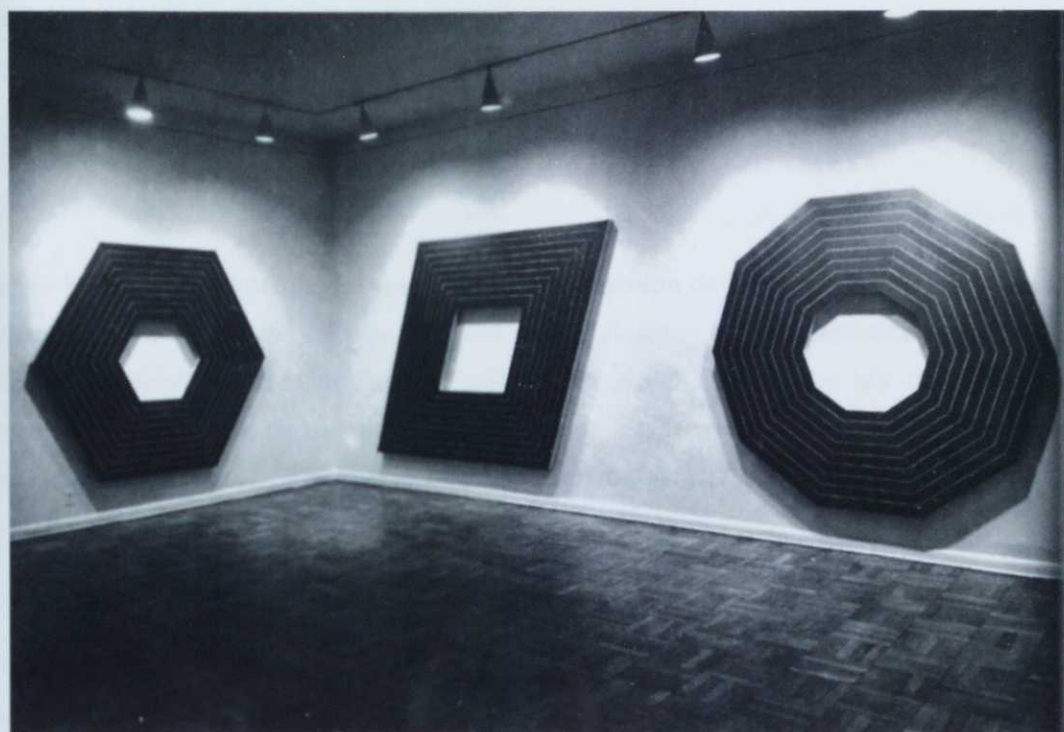


Figure 1.2 Frank Stella, 1964, *Irregular Polygons*, vue d'exposition, Leo Castelli Gallery, New York, États-Unis.

J'ai commencé à faire des *shaped canvas* parce que je me sentais coincé par ce quadrilatère qui constitue habituellement le tableau. Ce type de cadre m'apparaissait (et m'apparaît toujours) comme étant trop connoté – ou plutôt, machinalement prédéterminé – en ce sens où cette forme rectangulaire constitue un point de départ pratiquement inévitable, même encore pour le peintre d'aujourd'hui. Je ne peux m'empêcher de penser que le choix impératif de cette forme rectangulaire est aussi déterminé par son aspect pratique (il est plus simple de tendre une toile sur un rectangle...) et que nous travaillons automatiquement à l'aide de celui-ci. À mon sens, le choix de la forme rectangulaire est instinctivement motivé par le fait que cette forme possède la propriété d'être des plus stables. L'inertie de la forme rectangulaire restreint au maximum les interférences qui risqueraient de nuire à la lecture du tableau, ce qui par conséquent, protège cette lecture des distractions perceptibles en dehors de cette « fenêtre » produite par le dispositif pictural albertien.

1.3 Pouvoir se jouer du tableau

J'aime la peinture. Toutefois, lorsque je regarde un tableau de type « fenêtre » – quelles que soient sa teneur ou sa qualité – je me sens parfois déçu en tant que spectateur. Ce type de tableau me semble se répéter, encore aujourd'hui, malgré les siècles qui ont passé : un rectangle avec quelque chose qui a été peint sur sa surface, relevant soit de l'image peinte, soit de l'espace pictural. Ce que je regarde, c'est toujours le même dispositif utilisé dans l'optique d'explorer une problématique.

Cela pourrait sembler réducteur de ma part, mais j'ai tendance à classer le tableau dans une de ces deux catégories : le tableau de modèle albertien (figure 1.3), ou les autres modèles de tableau qui ne visent pas à sublimer leur constitution matérielle (*action painting*, *combine painting*, *shaped canvas*, *intervention in situ*, etc.). Autrement dit, il y a le tableau-fenêtre dans lequel le peintre nous suggère d'entrer, et il y a le tableau-objet qui se présente dans sa matérialité concrète. Si le premier passe par l'illusion d'un espace représenté ou inventé, le second affirme sa constitution matérielle. C'est justement la constitution matérielle et les mécanismes perceptibles du tableau qui m'intéressent. Je ne désire pas – ou plutôt, je ne

désire plus – mettre en question, à travers la peinture, un sujet ou une problématique x ou y. Ce sont plutôt les mécanismes et les opérations d'élaboration relevant du dispositif destiné à supporter la peinture (car il peut y avoir peinture sans tableau), qui sont devenus mon sujet de prédilection.

Certaines opérations élémentaires d'élaboration et de traitement du tableau sont courantes. On pourrait même dire qu'il s'est forgé un certain standard, que j'oserais présenter en le divisant selon trois phases subséquentes. D'abord, il y a la phase de préparation. Celle-ci passe par plusieurs étapes, de la première inspiration au choix de la taille du support, puis de sa construction (ou de son achat) à l'apprêt (facultatif) de sa surface. En second lieu, il y a la phase de création ou de réalisation du tableau, à partir d'un sujet prédéterminé ou improvisé. Cette étape implique une part d'imprévu avec lesquels le peintre choisira de composer ou non. Elle se conclut au moment où l'artiste détermine que son tableau est terminé. Ce moment est souvent souligné par l'action (facultative) de vernir le tableau, ce qui marque l'état d'achèvement de l'œuvre. Enfin, la phase de présentation – qui comprend l'accrochage, l'exposition, la vente (facultative) et l'entreposage du tableau – peut se répéter *ad libitum*.



Figure 1.3 Deux tableaux composés selon le modèle prôné par Alberti. À gauche : Jan van Eyck, vers 1435, *La Vierge du chancelier Rolin*, huile sur panneau, 66 x 62 cm, Musée du Louvre, Paris, France. À droite : Matthias Weischer, 2002, *sans titre*, huile sur toile, 102 x 120 cm.

Au cours des dernières années je me suis mis à jouer avec ces étapes d'élaboration. Désormais, j'improvise lors de la construction de mes supports, je vernis avant de peindre, ou j'utilise le tableau comme un vulgaire outil. Je travaille en grande partie dans un esprit de bricolage. Voici un exemple des phases d'élaboration lorsque je les ai désorganisées. D'abord, comme dans les phases standard, vient l'idée de départ. Mais ensuite, première inversion : la construction du support (qui, d'habitude, se fait sans improvisation ou presque) à lieu de façon relativement improvisée. Souvent, je ne sais pas quelle sera la forme de mon tableau au moment d'entreprendre sa construction. Puis vient l'application du vernis (ou de la laque époxy) : ici, cette action ne marque pas un état d'achèvement de l'œuvre, puisque ce n'est qu'ensuite que je peins le tableau. Autre possibilité : j'accroche le tableau au mur, puis je le peins pour le déplacer ensuite (comme dans le cas de *Puzzle II*, à propos duquel j'élaborerai plus loin). Ensuite vient l'exposition du tableau, lequel pourra être réutilisé (voire repeint) par la suite. Ainsi, j'attribue à mes tableaux un caractère malléable et modulable. À défaut de devenir des œuvres devant rester dans un état final absolu⁶, lorsque je le décide, certains de mes tableaux demeurent dans un état de *non finito* perpétuel.

En cours de réalisation, un élément important qui a surgi de cette désorganisation relève des fonctions de la face et des contre-faces du tableau. Ces contre-faces sont habituellement destinées à recevoir les excédents et les débordements causés par le surplus de peinture ayant été appliqué sur la face du tableau. Pour ma part, je peins généralement sur les contre-faces de mes tableaux, au lieu de peindre sur leur face. Ce geste a conduit à une décision qui m'a permis de développer une constante dans mon travail. En peignant sur les contre-faces, selon divers moyens souvent très simples, je transfère une fonction première de la face du tableau – qui est de recevoir la matière-peinture – aux contre-faces, qui ne sont habituellement pas, ou très peu, destinées à être peintes. Dès lors, ces côtés du tableau, qui ne sont pas censés être regardés, agissent comme intervalles entre les espaces (vides et pleins) délimités par la panoplie de schèmes polygonaux irréguliers constituant les motifs de mes tableaux. Au lieu de délimiter la frontière du tableau, leurs contre-faces agissent à titre de zones transitoires entre l'intérieur et l'extérieur de ce tableau. De ce fait, mon intention est de ne pas contraindre

6

Il sera davantage question de cet aspect, qui est de l'ordre du processus, au chapitre 3.3.

le regard du spectateur à demeurer fatalement à l'intérieur des bordures du tableau. Cette nouvelle fonction que j'accorde aux contre-faces permet un dialogue flexible entre l'intérieur et l'extérieur du tableau – qui deviennent ainsi complémentaires.

En définitive, la stratégie principale dont je me sers afin de maximiser l'action possible à l'extérieur des limites du tableau consiste à inverser les rôles de la face et des contre-faces du tableau. En désorganisant cette constituante élémentaire, je détourne l'attention du spectateur de la zone habituelle de lecture. Ainsi, je dénature la fonction traditionnelle de délimitation de la bordure, pour lui attribuer un mandat de liaison.

CHAPITRE II

LIMITES ENTRE APPROCHES DISCIPLINAIRES

2.1 Après le modernisme

Les préoccupations liées aux paramètres disciplinaires de la peinture (mais aussi de la sculpture et de l'architecture), aux constituantes de base du tableau et à l'esthétique formaliste et abstraite qui caractérisent mon travail, font en sorte qu'il me serait difficile de ne pas clarifier ma position sur certains enjeux de la théorie moderniste.

Différentes approches ont été proposées pour répondre à la peinture moderniste, et certaines pratiques picturales ont traité du tableau comme d'une réalité matérielle intégrale. Si on s'est intéressé aux propriétés matérielles de l'objet-tableau et à son processus de construction par l'*action painting* (J. Pollock), le *shaped canvas* (F. Stella) ou le *combine painting* (R. Rauschenberg), on a également répondu aux adeptes de la bidimensionnalité en considérant l'espace architectural comme une extension – voire une partie prenante – de l'espace pictural (graffiti, peinture-installation). Vers la fin des années 2000, une certaine recrudescence du *bad painting* s'est manifestée, notamment chez de jeunes peintres nord-américains (K. Dorland, A. Schulnik) qui exploitaient les propriétés visqueuses et malléables de la matière-peinture en l'utilisant – souvent grossièrement – comme un matériau modelable. Bref, si certaines questions à propos de la peinture moderniste demeurent toujours en suspens, il me semble que s'est manifestée une tendance à vouloir y répondre par une peinture caractérisée par une présence matérielle importante et assumée, allant à la limite de la sculpture.

Il est désormais convenu que l'œuvre peinte ne doit plus être abordée uniquement comme un objet indépendant et autonome que l'on accroche au mur; que l'on peut se permettre de la réduire à un simple artéfact inséré dans un espace pouvant même s'étendre au-delà de l'espace architectural environnant. De plus en plus, je m'applique à souligner la malléabilité – voire la *remaniabilité* – perpétuellement possible des paramètres de la discipline picturale. Lors de mes premières explorations qui tendaient vers l'installation ou l'intervention *in situ*, je me suis interrogé sur certaines spécificités et méthodes de présentation propres à la peinture, tout en abordant des stratégies sculpturales. J'ai également porté attention à la disposition de mes travaux en fonction de la configuration architecturale environnante. C'est donc dans l'optique d'articuler une peinture assumée dans sa « sculpturalité » que je propose une avenue où la matérialité, le caractère objectal et la mise en espace de la peinture sont à considérer comme étant des paramètres non pas opposés, mais complémentaires à la tradition moderniste.

2.2 Je ne suis pas un vrai peintre

Plusieurs perçoivent mes tableaux comme étant des œuvres sculpturales. Dès lors, je me dois de préciser que j'utilise des stratégies apparentées à la sculpture afin de parler de peinture. À prime abord, c'est la peinture qui m'intéresse, c'est cette discipline que je connais le mieux. Pourtant, comme je le mentionnais précédemment, si je suis parfois déçu lorsque je regarde un tableau, il m'arrive également de l'être lorsque je le peins. Il faut dire que, sauf à quelques occasions, je n'ai jamais vraiment aimé peindre des images au pinceau sur de la toile. J'ai toujours préféré procéder avec des techniques plus brutes. Coller, clouer, rouler, verser, brûler, laisser tomber, recouvrir, pulvériser. Ces actions m'ont toujours plus stimulé que reproduire, représenter, calquer, illustrer, produire un faux-fini ou un trompe-l'oeil. À défaut de représenter des images, je préfère bricoler, construire et composer des structures tangibles et abstraites. Sur ce point, mes œuvres sont plus apparentées à la sculpture qu'à la peinture en ce sens qu'elles tirent leur existence d'une réalité concrète et tangible, et qu'elles lui doivent une durée, contrairement à l'image peinte qui se veut souvent une illusion. Enfin, mes tableaux sont – la plupart du temps – construits sans trop de préparation. Je les travaille à l'aide de ce que j'ai sous la main, c'est-à-dire que j'utilise autant des matériaux nobles que des

matériaux industriels. Ainsi, mes œuvres sont tributaires des matériaux qui les constituent, mais aussi des circonstances conditionnant leur production.

À mes débuts, bon nombre des artistes qui me stimulaient étaient des sculpteurs minimalistes utilisant des matériaux industriels et plats (Richard Serra, Donald Judd, Carl André); ou bien c'étaient des peintres du *combine painting* ou de l'*arte povera* qui intégraient divers matériaux récupérés dans leurs tableaux (Robert Rauschenberg, Jannis Kounellis, Antoni Tàpies). Pour leur part, Frank Stella et Katharina Grosse sont les peintres dont je me sens le plus près actuellement, puisque nous partageons sensiblement les mêmes préoccupations touchant les constituants élémentaires de la peinture et la question des limites du tableau. Qui plus est, s'ils ont tous produit des abstractions, ils l'ont fait en mettant en valeur les matériaux avec lesquels ils travaillaient, et ils ont laissé apparent le processus de réalisation pour y parvenir.

La reproduction et la représentation d'images avec des moyens picturaux, plats et bidimensionnels me stimulent peu. Si l'amour de l'acte de peindre est une des principales motivations du peintre, il me semble que cet acte ne requiert pas nécessairement d'aboutir à l'image (vainement, cela nous ramènerait au devoir illusionniste de nos maîtres anciens). L'illusionnisme virtuose relève de la performance technique, de la maîtrise du savoir-faire; or, c'est un euphémisme de dire que cet enjeu – lorsqu'il est seul – est révolu, et ce depuis les premiers modernes déjà. Cela dit, si je parle si peu d'abstraction dans ce mémoire, c'est qu'il m'apparaît révolu de l'aborder comme un enjeu en 2012. L'abstraction m'apparaît aujourd'hui comme un moyen esthétique – efficace lorsqu'à propos – parmi tant d'autres pour parler d'un sujet, tout comme le tableau est un dispositif de présentation aussi valable que d'autres. En fait l'abstraction m'apparaît comme le moyen privilégié pour traiter de la question de la composition du tableau et de l'espace pictural. D'ailleurs, c'est en ce sens que Stella faisait état du lien entre son travail et celui du Caravage, c'est-à-dire que ce dernier s'efforçait de trouver de nouvelles stratégies de composition, notamment en s'éloignant de la composition triangulaire, dite classique, et en accordant une importance capitale aux bordures du tableau.

Certes, mes tableaux sont composés de formes géométriques, donc dites abstraites. Ce choix que je fais d'utiliser certaines stratégies empruntées aux traditions modernistes (c'est-à-dire des moyens surtout autoréférentiels, relevant des constituantes formelles, des propriétés

matérielles et des procédés techniques) est motivé par mon intérêt pour les composantes élémentaires du tableau. J'en ai déjà parlé au premier chapitre. Or, l'image picturale s'avère le résultat d'un processus complexe d'élaboration impliquant divers procédés de base et d'actions élémentaires telles que mélanger la peinture, l'appliquer dans un certain ordre, etc. Lorsque isolées, ces actions élémentaires d'élaboration du tableau mènent difficilement à une image adéquatement représentée, car ce sont des gestes et des actions trop primitives. Et c'est l'essence de ces gestes et de ces actions primitives que je souhaite mettre en valeur par mes tableaux. Autrement dit, je pourrais difficilement parvenir à véhiculer mon propos (sur les opérations de base du tableau) en ayant recours à la représentation et à l'image, car leurs particularités narratives, iconographiques, symboliques ou signalétiques parasiteraient la lecture de mes tableaux. Évidemment certains avanceront la possibilité de traiter des composantes de base du tableau à travers l'image narrative, mais cette option ne servirait qu'à illustrer cette problématique. Ce qui serait contradictoire. La construction d'une image implique l'effacement (total ou partiel) des traces de sa réalisation; et ce sont justement les procédés élémentaires menant à ces traces que je m'applique à décortiquer.

2.3 Peindre dehors

J'ai fait beaucoup de graffitis⁷. Si aujourd'hui j'ai beaucoup diminué cette pratique, il demeure que j'en suis resté fidèle public. C'est indirectement que le graffiti influence tant ma pratique d'atelier que mes réflexes de lecture de l'œuvre, c'est-à-dire que je suis porté à peindre très rapidement des tableaux qui se lisent très rapidement. Cette expérience de graffeur⁸ m'aura amené à travailler directement dans des lieux imprévus en devant sortir à l'extérieur de l'atelier; ce qui m'a en conséquence prédisposé à intervenir *in situ* avec un certain naturel.

⁷ J'ai commencé à faire des graffitis vers 1993, sous le pseudonyme Simo.

⁸ Les dictionnaires indiquent *graffiteur*. Toutefois, ce terme n'est pas approprié, car c'est le terme *graffeur* qui est utilisé dans le milieu du graffiti. Par souci de fidélité envers l'esprit de la culture *hip hop*, qui est une culture de la rue et non institutionnelle, je vais utiliser le terme *graffeur* au cours de ce mémoire.

L'essence de la pratique du graffiti contemporain implique la contamination prolifique de territoires par le marquage de l'architecture et du mobilier urbain. Le graffeur intervient sur le paysage urbain, dans lequel il déambule tel un virus obsédé par la prolifération de son identité. À mon sens, la force du graffiti se distingue moins par son esthétique qu'elle ne se manifeste par son caractère subversif et sa durée de vie succincte. Autrement dit, je suis d'avis que l'éminence du graffiti provient davantage de son processus d'exécution furtif que de son résultat clinquant.

Par ailleurs, relevons que même si cette pratique, issue de la culture *hip hop*, est de plus en plus acceptée par les institutions, une certaine élite la classera quand même dans les arts populaires (*low art*) non seulement à cause de son caractère subversif, mais aussi parce que c'est une pratique picturale accessible à tous, tant pour ce qui est de sa production que de sa réception, ne requérant ni formation scolaire, ni sélection contingentée pour sa diffusion.

À l'instar de la peinture de paysage sur le motif, le graffiti contemporain est une pratique picturale impliquant la sortie du peintre à l'extérieur. Catalysées par l'invention de nouvelles technologies – soit la peinture en aérosol pour le graffiti et la peinture à l'huile en tube pour la peinture de paysage, ces deux disciplines sont tributaires de leurs conditions de réalisation. Si l'avènement de ces techniques a largement contribué à faire sortir les peintres de leur atelier, les conditions extérieures de l'environnement les ont en conséquence amenés à peindre rapidement. Le graffeur (comme le peintre de paysage) profite d'une technologie très pratique, légère, transportable et nécessitant un minimum de préparation : on n'a qu'à peser sur la buse de la canette pour en faire sortir la peinture. Or, si les pré-modernes puis les impressionnistes ont peint le paysage sur un support transportable (le tableau), les graffeurs peignent littéralement *sur* le paysage. Ainsi, le graffiti devient une intervention sur le paysage qui en deviendra une partie intégrante et qui, par conséquent, sera sujette aux caprices de son environnement pour dépérir avec le temps, ou être recouverte d'autres graffitis. Par conséquent, les limites entre le graffiti et son support demeurent floues par définition.

2.4 Un socle pour la peinture

Mon premier projet expérimental d'installation a été réalisé durant ma deuxième session de maîtrise (figure 2.1). J'ai alors abordé certains attributs sculpturaux (tridimensionnalité, utilisation du sol et du socle) tout en ayant à l'esprit un espace pictural intégrant l'architecture environnante. J'ai proposé une énumération de diverses propriétés – intrinsèques (le support, certaines particularités physiques de la matière-peinture, la bavure et l'empreinte comme traces de manipulation du tableau) et extrinsèques (la maquette, l'emballage, l'encadrement) – de la peinture et du métier de peintre. En moins d'une année, je suis donc passé de tableaux qui contenaient plusieurs types d'interventions à une installation les étalant séparément. D'emblée, la méthode de l'installation m'a permis d'éclaircir et de souligner certains rapports entre le pictural et sculptural.



Figure 2.1 *Spectres*, 2011, installation (bois, acrylique, laque époxy, plastique, huile, carton), dimensions variables, CDEx, UQAM.

C'est durant l'hiver 2011 que j'eus mes premières idées de ce qui allait devenir les *tableaux négatifs*. Dans le cadre du second atelier, j'ai été tenté d'explorer de nouvelles avenues, de faire diverses expérimentations qui me firent sortir de cette zone de confort qu'est le tableau. J'entrepris de faire quelques petites maquettes en carton. J'avais en tête l'idée d'inverser le dispositif du tableau, c'est-à-dire qu'au lieu d'avoir une forme en bois accrochée au mur qui

constituerait un relief, je voulais créer un creux directement dans le mur. Mais l'idée du tableau en creux me titillait toujours, car je l'avais mise de côté surtout pour des raisons pratiques. Il m'aurait fallu construire un mur puis creuser cette forme en creux (que je voulais d'abord remplir partiellement de peinture). Après m'être remis sur ce cas, où j'avais tenté quelques études de formes creusées dans une feuille de gypse, je constatai rapidement que l'action pénible de creuser ne valait même pas la peine, le résultat étant à mes yeux inintéressant au point de vue esthétique. Je fis alors une maquette avec Photoshop (figure 2.2). Cela changea les choses, car je fis une forme découpée qui traversait complètement le mur. On pouvait donc y voir au travers.

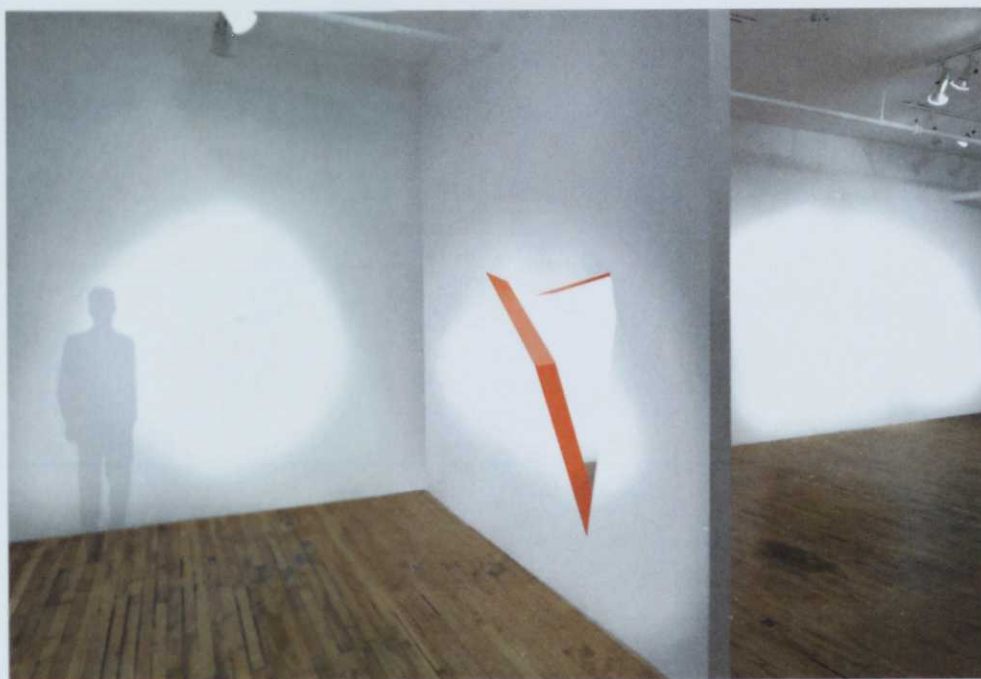


Figure 2.2 *Étude pour un tableau négatif*, 2011, document Photoshop.

Durant l'été 2012, j'ai fait une intervention *in situ* – complétée par un petit tableau à l'Espace Jean-Brillant où l'on me proposa de travailler sur un point précis du lieu (figure 2.3). Dès lors, ce qui en résulta fut un hybride entre le *Stud*⁹ et le *tableau négatif*, que j'intitulai *Mutant* en raison de ce caractère fusionnel. M'aidant de la configuration polygonale des murs, je réalisai une proéminence triangulaire assez simple, dont je peignis l'endos à la peinture aérosol d'un vert fluorescent. Ce vert se réverbéra sur les parois murales environnantes. Ainsi, par l'excroissance architecturale et la réverbération de la couleur, cette intervention a été réalisée à partir du lieu d'accueil et à eu un impact assez significatif sur celui-ci.

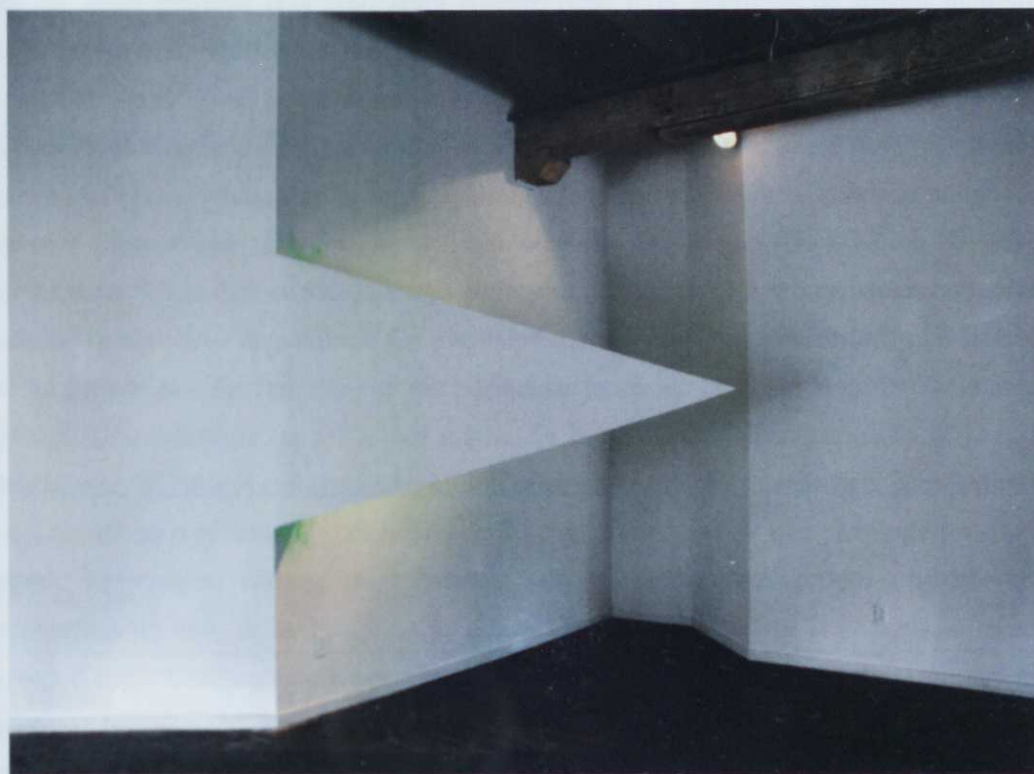


Figure 2.3 *Mutant*, 2012, intervention *in situ*, émail en aérosol et acrylique sur gypse, plâtre et bois, Espace Jean-Brillant, Montréal.

L'œuvre in situ prélève dans le réel qui l'environne des éléments aussi divers que le cadre architectural ou naturel ou les traces et marques d'événements et d'activités. Une des manifestations de la manière dont opère l'œuvre in situ sur le réel apparaît avec l'effet particulier que l'œuvre ou la prestation produit en retour sur ce réel dont elle a prélevé un élément. Elle étend son registre esthétique à l'ensemble de ce réel et ne le rend visible désormais que sur ce seul point de vue, ou intègre les autres points de vue antérieurs (discours architectural, marques d'une occupation spécifique, etc.) dans le nouveau discours instauré. Elle rend par la même occasion impossible l'accrochage d'œuvres de nature différente, si ce n'est à leur détriment, et elle prive l'institution de son propre discours architectural, ou le réduit à une citation incluse dans l'œuvre in situ. La première solidarité de l'œuvre au réel est donc celle de sa propre intégrité.¹⁰

Cela dit, cette pratique (*l'in situ*) étant récente dans mon approche du travail pictural est encore l'objet d'exploration, en ce sens où je ne connais pas cette stratégie d'exposition (cette discipline) autant que la peinture et le tableau par exemple. Mais je l'ai pratiquée indirectement avec le graffiti, puisque cette pratique est intimement liée à l'architecture et que son support de prédilection est le mur. J'appréhende l'intervention *in situ* comme un moyen de présenter mon travail sous l'angle du dépassement des limites du tableau. Je fais des interventions *in situ* depuis peu de temps et j'aspire de plus en plus à organiser mon travail en fonction du lieu qui l'accueillera. Ce dispositif m'offre certaines possibilités que le tableau seul ne permet pas. En fait, *l'in situ* me permet de parler de la question de la limite entre la peinture et l'architecture, et par le fait même, de la relation de dépendance de la peinture à l'architecture. Si j'utilise des stratégies sculpturales afin de parler de peinture, je dois dire qu'il en est de même pour mon appréhension de l'installation, à savoir que j'exploite les murs de l'espace d'exposition comme un présentoir afin d'articuler mon propos portant sur les composantes de base de la discipline picturale. C'est en ce sens que je conçois les murs de l'espace d'exposition, comme des prolongements pour la peinture, à savoir qu'au-delà d'être seulement une surface d'accrochage pour le tableau, les murs m'apparaissent comme une partie intégrante du tableau et de l'espace pictural.

¹⁰ Jean-Marc Poinso. *Quand l'œuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés*. Genève : Mamco, 1999, p. 97.

CHAPITRE III

EXCÈS ET DÉBORDEMENTS

3.1 Stratégies matérielles

Dans les pages qui suivent, je me pencherai sur les moyens – matériels, perceptuels, processuels et sémantiques – que j'utilise afin de dépasser les limites du tableau. Ces moyens tiennent de l'affirmation des propriétés physiques des matériaux, de l'exploitation du dynamisme des formes polygonales irrégulières et de la réverbération de la couleur, d'une variété d'actions dont les traces soulignent la construction et les manipulations du tableau, et de la part d'humour que recèle mon travail.

3.1.1 Décorations

Les prémices de mon intérêt envers le dépassement des limites du tableau se sont d'abord manifestées par la production d'empâtements très épais et par l'application de quantités excessives de matière sur le support. L'empâtement est la stratégie la plus commune utilisée par les peintres afin de mettre en valeur la matérialité de la peinture. En plus de révéler partiellement des indices de l'exécution du tableau, le relief produit par les empâtements fait saillir sa surface vers l'avant.

En continuité avec quelques précédents tableaux¹¹, j'ai peint *Tableau gavé* (figure 3.1) dans un esprit ludique, absurde et désinvolte. J'y avais appliqué d'épais empâtements de peinture texturée et je l'avais décoré d'une manière presque kitsch, similaire à celle dont on décore les gâteaux. J'avais utilisé une poche à douille de pâtisserie remplie de peinture à l'huile et des

décorations colorées en sucre. En plus de recevoir mes habituels autocollants de l'époque, ce tableau fourre-tout arborait également une panoplie de médiums et de matériaux (huile, acrylique, aérosol, crayon-feutre, autocollants, résidus d'atelier, quincaillerie, etc.) appliqués selon diverses techniques plus ou moins orthodoxes. Les décorations comestibles (et les autocollants) que j'insérais dans ces tableaux de l'époque s'inscrivent dans une gamme d'artéfacts présents dans la culture populaire. Portée par un esprit facétieux, leur présence aurait pu nous détourner de l'éventuelle teneur autoréférentielle du tableau, en faisant dévier notre attention vers des considérations bien éloignées du champ artistique. Je percevais, dans l'aspect décoratif des gâteaux et des pâtisseries, dans ces glaçages onctueux saupoudrés de cristaux colorés, un caractère excessif apparenté à la boulimie que je trouvais assez stimulant. C'est d'ailleurs durant cette période que je rapprochais mon travail de celui de jeunes peintres à tendance *bad painting*¹² tels Kim Dorland, Allison Schulnick et Stephanie Gutheil. Nos travaux comportaient une part importante d'humour et d'ironie notamment décelables dans cette peinture et ces matières appliquées en épaisseurs exagérées. C'est d'ailleurs par autodérision que j'ai réalisé, un an plus tard, l'affreux *Blob rose* (figure 3.2) : un répugnant monticule aux couleurs de chair et de gomme *balloune*, résultant d'une accumulation gargantuesque d'une mixture-maison (laque + acrylique), inspiré du personnage *Pizza the Hutt*¹³ du film *Spaceballs*. Conçu pour être accroché au mur, et pour être d'abord vu de face afin de ne pas en saisir tout de suite l'importante proéminence, ce cône dégoulinant, d'un relief avoisinant les soixante centimètres, se révèle une caricature de cette tendance actuelle en peinture (dont j'ai fait partie) cherchant à vouloir affirmer sa matérialité brute par l'application de couleur directement sortie du tube ou la production d'empâtements démesurément épais.

¹² Le *bad painting* est un style artistique américain dans la lignée de la figuration libre, empruntant aux arts de la rue, en réaction à l'art intellectuel, et s'inspirant de cultures et d'idéologies marginales.

¹³ Caricature de *Jabba the Hutt*, personnage mafieux extra-terrestre du film *Star Wars*.



Figure 3.1 Vue entière et vue de détail de *Tableau gavé*, 2010, acrylique, huile, encre, sucre, morceaux d'objets divers et autocollants sur bois laqué, 155 x 196 cm.

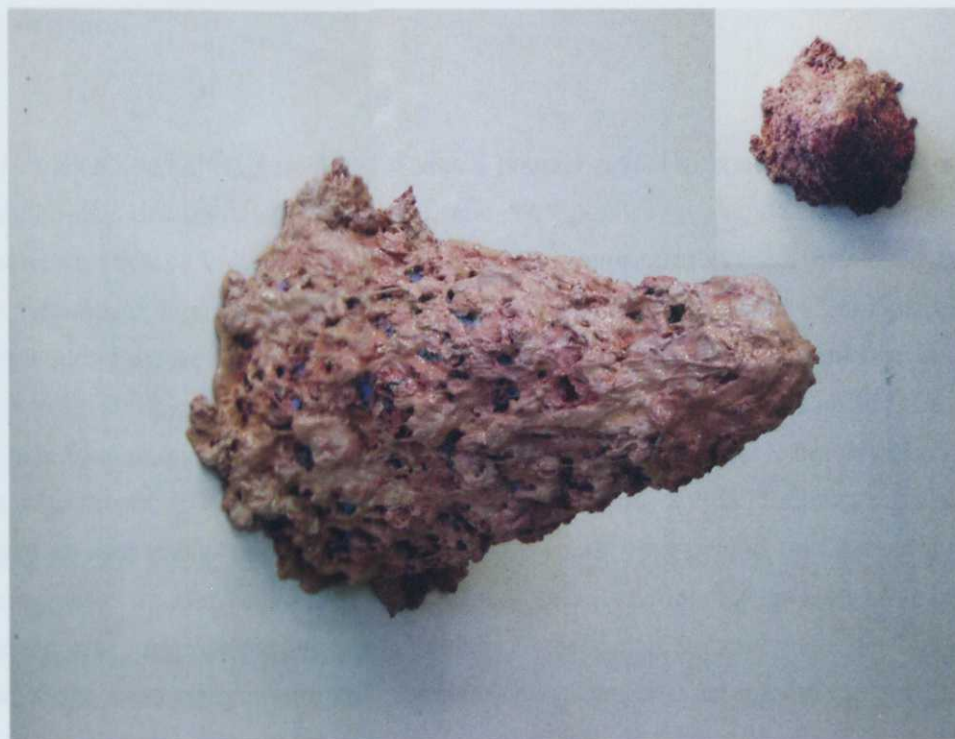


Figure 3.2 *Blob rose*, 2011, laque époxy et acrylique, 40 x 40 x 60 cm.

Bref, avec *Tableau gavé*, j'ai débordé au-delà des bordures du tableau par empâtements résultant de l'addition et de l'accumulation de la panoplie de matériaux liquides et solides mentionnés plus haut. La concavité de la partie haute de ce tableau m'incitait à vouloir la remplir pour ainsi créer une accumulation importante de couches de peinture et de matériaux divers. J'ai appliqué la matière en empâtement sur la contre-face supérieure du tableau, pour que le surplus coule sur la face du tableau. Ainsi, je me suis amusé à inverser les rôles habituels (c'est-à-dire recevoir ou non la matière-peinture) de la face et de la contre-face.

3.1.2 Mixtures

Avec *L'aloès d'Amélie*¹⁴ (figure 3.3) j'ai tenu à pousser plus loin le débordement de matière-peinture au-delà des limites du cadre. J'ai relié deux pointes du *shaped canvas* en comblant une partie de l'espace vide uniquement avec de la peinture très épaisse, qui tenait par elle-même. Cependant, le problème de la solidité s'est rapidement manifesté. C'est alors que j'eus recours à cette mixture de laque époxy que j'ai découverte par hasard, durant l'été 2010. Elle a la propriété de devenir de plus en plus épaisse, consistante et élastique au fur et à mesure qu'on la brasse, ce qui permet de la faire figer au moment voulu, dans le but de conserver son aspect dégoulinant. Et lorsqu'elle est sèche, elle devient très solide. Toujours est-il que j'en appliquai de successives coulées, d'abord à l'horizontale pour obtenir un fond solide et plat pouvant épouser un mur, puis à la verticale afin de créer cet effet de « coulée vers le bas ». Le résultat fut assez surprenant, puisque la peinture ne débordait pas seulement des bordures du tableau. Cette masse de peinture était devenue une structure assez importante et solide pour (donner l'illusion de) soutenir les deux pointes en bois entre lesquelles elle était agrippée. Le support était alors presque dépourvu de son rôle essentiel, qui est de soutenir la matière-peinture.

¹⁴ Si ce tableau a été intitulé ainsi, c'est suite à un commentaire d'une collègue (Amélie) qui, en voyant cette forme aux trois pointes encore en construction dans l'atelier, s'exclama candidement: « Oh! on dirait un aloès! »

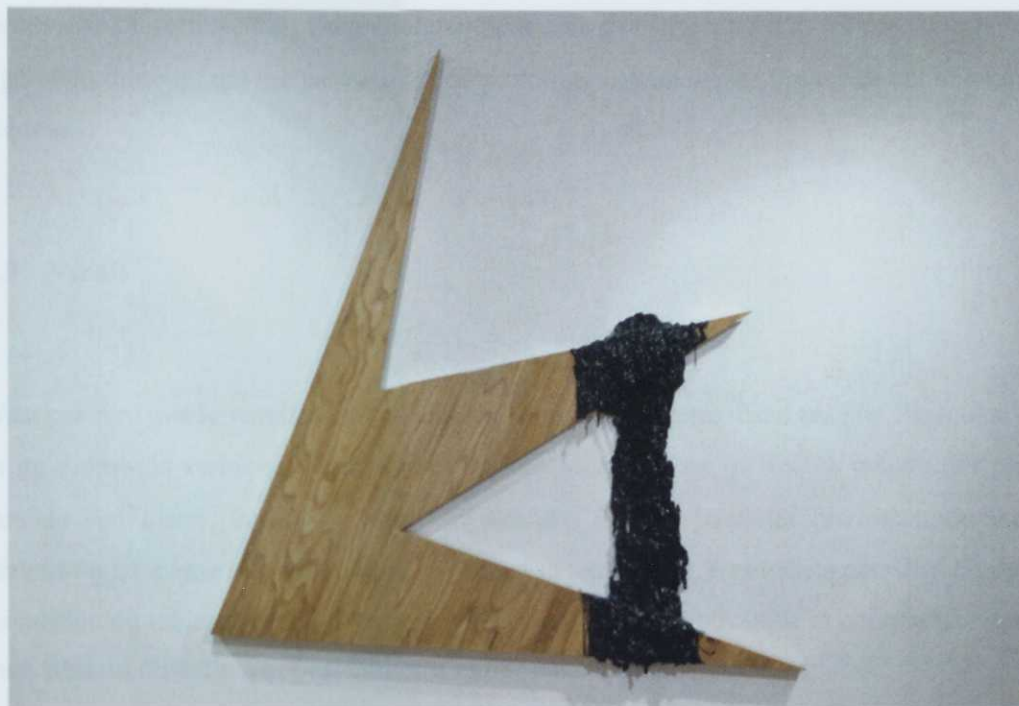


Figure 3.3 *L'Aloès d'Amélie*, 2010, acrylique et laque époxy sur bois laqué, 152,5 x 157,5 cm.

L'aloès d'Amélie marque un changement important dans ma façon de travailler. C'est le premier des *shaped canvas* avec lequel j'ai décidé de n'utiliser qu'un seul type d'intervention à la fois. Auparavant, j'intégrais à mes tableaux « décorés » pratiquement tout ce qui me tombait sous la main. Cela donnait des tableaux contrastés et hétéroclites. En choisissant de ne plus tout mettre dans le même tableau et en isolant les divers types d'intervention possibles, cela me permit de présenter des tableaux épurés offrant une lecture plus claire des tensions produites par les contrastes entre les formes géométriques et anguleuses des supports et les amas organiques de peinture.

Néanmoins, il reste que l'exagération des empâtements et du relief d'un tableau reste une stratégie somme toute limitée lorsque l'on veut parler de l'expansion du tableau. Il serait vain de produire des reliefs toujours plus importants, puisque cela n'enrichirait pas la nature

conceptuelle de cette action. Paradoxalement, ce sont des stratégies n'ayant pas recours à une exagération du relief qui me permettront de prolonger davantage les limites de cet objet qu'est le tableau.

3.1.3 Vernis

Il n'est pas rare que le vernis d'un tableau agisse comme le verre d'une fenêtre. Puisqu'on peut voir au travers, le vernis scelle la surface du tableau davantage qu'il ne la couvre. De plus, à cause de son lustre, la surface vernie reflète des images parasites provenant du monde extérieur au tableau en plus de mettre en valeur sa matérialité. Ces reflets parasites rappellent la condition du tableau en tant qu'objet présent dans la réalité physique et concrète, et devient à mon sens un obstacle aux possibilités d'entrer dans mes tableaux.

Le vernis (ou la laque) de mes tableaux n'est pas appliqué dans le but d'établir l'état d'achèvement de l'œuvre. S'il possède tout de même une fonction de limite, c'est plutôt dans une optique de séparation : le vernis de mes tableaux sépare le support de la peinture qui y aura été appliquée ensuite. Prenons l'exemple de *Déversement* (figure 3.4). Si, esthétiquement, ce tableau (dont la forme provient directement d'une retaille ayant servi à la construction de *Tableau gavé*) a la particularité d'être complètement dépourvu de l'aspect matériellement surchargé propre à mes premiers *shaped canvas*, l'action nécessaire pour le réaliser a été relativement excessive. Concrètement, j'ai pulvérisé la totalité d'une canette de peinture orange fluo à un endroit fixe de la contre-face supérieure de ce *shaped canvas*. La peinture est restée à l'extérieur de sa surface protégée par la laque époxy, pour ensuite couler sur sa face en formant deux coulisses modérément sinueuses. La grande majorité du liquide se retrouva répandue sur le sol.

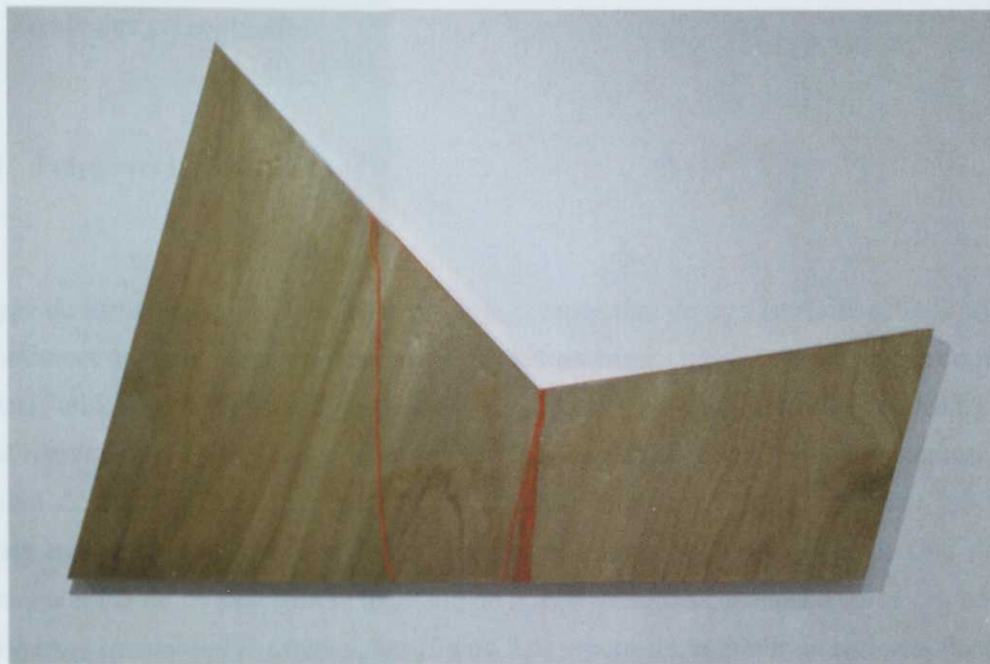


Figure 3.4 *Déversement*, 2011, émail en aérosol sur bois laqué, 142 x 86 cm.

En empêchant le liquide d'être absorbé par le bois, le vernis agit comme limite entre le support et la peinture appliquée sur le tableau. Avec *Déversement*, j'ai fait une action simple (vider le contenu entier sur la contre-face supérieure du tableau) dont seule la trace subtile a subsisté. Le gaspillage de peinture s'est notamment produit parce que j'ai détourné le rôle habituel du vernis : un rôle de conservation des matériaux constituant l'œuvre.

3.2 Stratégies perceptuelles

3.2.1 Polygones irréguliers

Le type de forme polygonale qui caractérise la composition de mes tableaux actuels provient d'un élément qui était récurrent dans mes tableaux antérieurs rectangulaires. Durant quelques années, j'utilisais des formes au *hard edge* – surtout des polygones irréguliers et des triangles – qui représentaient parfois une montagne ou qui étaient tout simplement abstraites. À un moment donné, j'ai décidé de les extraire pour en faire le support, le tableau lui-même. Restait ensuite à savoir ce que j'allais peindre et comment j'allais le faire. Une de mes premières idées de *shaped canvas* avait été de puiser quelques éléments d'un de ces tableaux antérieurs – *Headaches II (Avalanche)* (figure 3.5) – pour les agrandir en tableaux découpés, afin de les organiser sur un mur. Ce mur aurait alors fait office de tableau. Sa composition aurait été éparpillée, flottante, chaotique, comme celles de tous les tableaux de la série *Headaches* (2008-2009). Mais j'ai abandonné rapidement cette idée.



Figure 3.5 *Headache II (Avalanche)*, 2008, huile, acrylique, émail, marqueur et autocollants sur toile, 122 x 153 cm.

Les formes polygonales qui composent les deux premiers *shaped canvas* (*Tableau gavé* et *L'aloès d'Amélie*) faits durant ma maîtrise ont été tirées d'une série d'études sur papier (figure 3.6). Ces dessins sont constitués de polygones superposés au centre de chaque feuille, qui ont été tracés avec un crayon différent pour chaque forme : stylos de couleurs variées, crayon noir à pointe fine, marqueurs fluorescents. Tracés à la règle, les uns après les autres, sans les anticiper, le nombre de formes sur chaque dessin était toujours le même, et il était déterminé par la quantité de crayons que j'avais à ma disposition. Quoiqu'il en soit, les formes des tableaux suivants ne seront pas préconçues. Pour la plupart, elles sont improvisées.

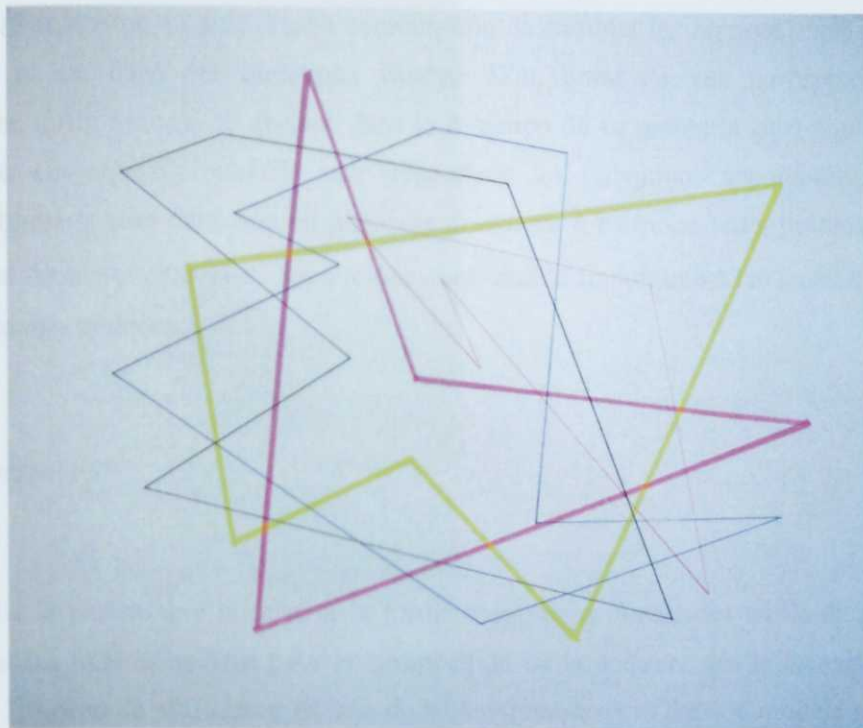


Figure 3.6 *Possibilités (Formes)*, 2010, stylo et marqueur sur papier Bristol, 35,5 x 43 cm.

Dans les tableaux de forme carrée ou rectangulaire, de même que dans le tondo, le regard du spectateur demeure généralement à l'intérieur des limites du cadre. Et lorsque se produit une extension vers l'extérieur du tableau, elle ne se situe habituellement pas au niveau de la perception directe : elle est déduite par le spectateur grâce aux indices présentés et représentés par le peintre. Contrairement aux formes quadrilatérales ou circulaires, qui sont symétriques, régulières et stables, le rythme saccadé des angles variés et inattendus des polygones irréguliers peut rebuter le regard. Ce sont ces formes anguleuses (apparentées au triangle) et bicornues qui constituent mes tableaux. Bon nombre d'entre elles ne sont pas apaisantes, et peuvent être plutôt difficiles à contempler pour le spectateur qui risque de devenir fatigué – voire agressé – par cet effort. Leur rythme irrégulier produit un dynamisme périphérique très fort, qui les rendent instables et vibrantes. L'aspect triangulaire produit également une illusion d'optique par laquelle le polygone irrégulier tend naturellement à

prendre de l'expansion au-delà de son contour, afin de combler les espaces vides qui lui sont adjacents, et ce, dans des directions variées. D'un point de vue perceptuel, on aura l'impression qu'un triangle se déplace dans la direction de sa pointe la plus aiguë, telle une flèche. Par conséquent, lorsqu'ils sont irréguliers, les polygones apparentés au triangle semblent toujours aller dans une ou plusieurs directions à cause de leurs pointes. Ainsi, ce phénomène formel et perceptuel apporte une contribution importante à l'extension des limites latérales de mes tableaux.

3.2.2 Perspective

On sait que la perspective linéaire et la forme triangulaire furent des outils de prédilection utilisés par les maîtres anciens pour la composition de la peinture dès la Renaissance, pour accentuer l'illusion de profondeur au sein du tableau, notamment dans le modèle albertien. La perspective linéaire (ou artificielle) a été inventée afin de représenter des architectures dans une illusion de tridimensionnalité sur un support bidimensionnel. Elle s'avère donc une clé liant la peinture, la sculpture, le dessin et l'architecture, et c'est dans cet esprit de complémentarité que j'utilise des stratégies sculpturales dans l'optique d'un propos pictural.

Loin de faire oublier sa propre constitution matérielle par l'illusionnisme du modèle albertien, *Stud bleu* (figure 3.7) est essentiellement une perspective artificielle inversée matérialisée par sa mise en relief, et n'a pratiquement d'autre fonction que de sortir littéralement du mur. Il est accroché au mur comme un tableau, mais le relief important de sa géométrie le fait avancer agressivement vers l'avant, ce pourquoi certains auront probablement le réflexe de l'identifier à un objet sculptural. En plus d'être un relief exagéré, *Stud bleu* est avant tout un prisme triangulaire élancé, à base rectangulaire, qui est doté d'une forte présence physique et palpable dans la réalité. Cette avancée agressive vers le spectateur risque de le surprendre, puisque l'accrochage de ce tableau (ou de cet objet sculptural) est conçu pour être d'abord vu de face. Bref, cette inversion de la logique élémentaire de la perspective linéaire s'inscrit une fois de plus dans cet esprit de désorganisation des étapes traditionnelles d'élaboration du tableau.

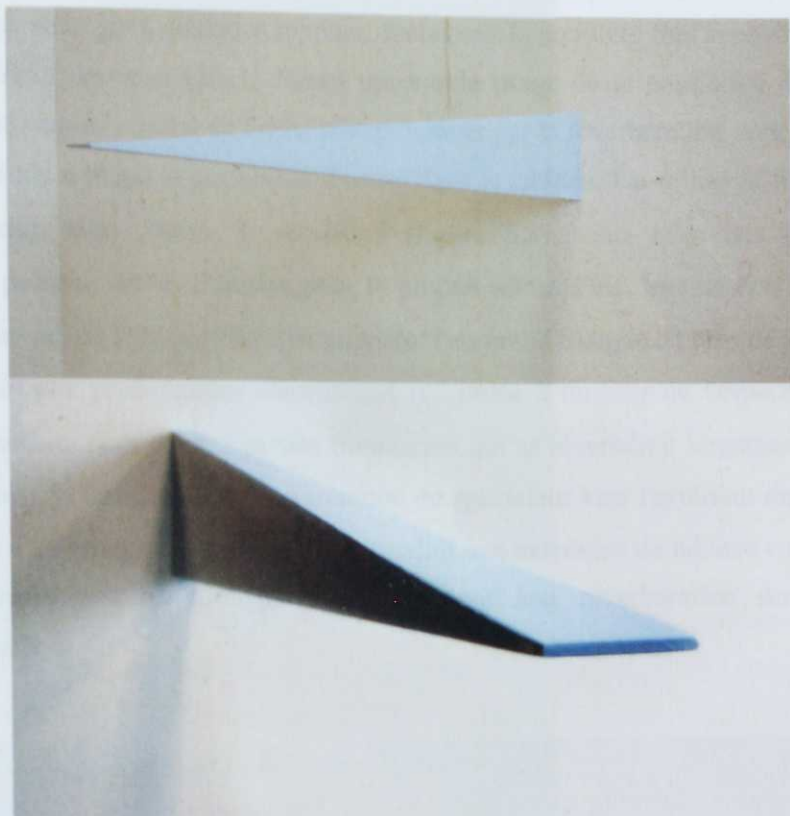


Figure 3.7 *Stud bleu*, 2011, émail en aérosol, teinture et laque époxy sur bois, 25 x 5 x 179 cm.

3.2.3 Réverbération

En peignant les contre-faces de certains tableaux avec une couleur assez vive – voire fluorescente – et grâce à un éclairage direct, on obtient la réverbération de cette couleur sur le mur accueillant ces tableaux. Par la réverbération, l'extension du tableau n'est pas produite par un excès ou un débordement de la matière-peinture, mais grâce au rayonnement de la couleur peinte sur les contre-faces. Ainsi, le débordement – ou plutôt l'expansion périphérique du tableau – est obtenu sans aucun relief palpable. Cette réflexion lumineuse accroît la zone d'occupation du mur par le tableau.

J'ai utilisé cette stratégie à quelques reprises, mais pour la première fois avec *Attentat* (2008). Par la suite, *Petit morveux* (2011) faisait un double usage de la possibilité d'extension du tableau : par le *shaped canvas* de forme triangulaire et par la réverbération verte. Qui plus est, sa hauteur réduite a réduit la possibilité d'entrer dans le tableau. J'ai utilisé la même stratégie de réverbération avec *Puzzle I, version I* (figure 3.8), mais avec des formes moins dynamiques, puisque dotées d'angles pour la plupart obtus. Puis, lors de l'été 2012, j'ai fait une installation *in situ* (*Mutant*, 2012) composée d'un grand triangle de près de trois mètres de large, qui était une proéminence directement raccordée à un mur de l'espace d'exposition. L'arrière du tableau était peint d'un vert fluorescent qui se réverbérait largement sur les murs adjacents. Ainsi, je crois avoir attiré l'attention du spectateur vers l'extérieur du tableau. Sans avoir recours à un relief tangible, j'ai plutôt produit une extension du tableau en exploitant les propriétés lumineuses de couleurs très vives, par leur réverbération sur les surfaces environnantes.

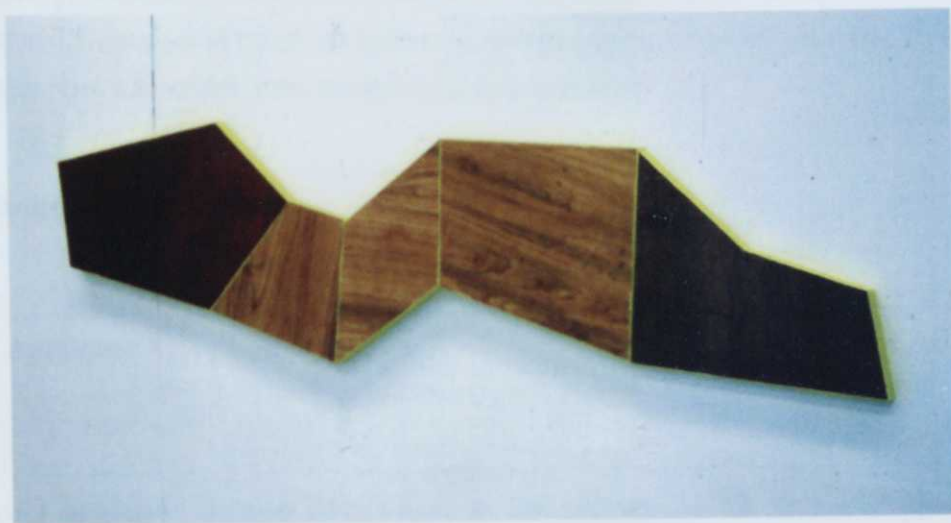


Figure 3.8 *Puzzle I, version I*, 2011, acrylique sur bois laqué, 64 x 244 cm.

3.2.4 Odeurs

En faisant quelques tests à l'atelier en vue d'un prochain projet d'exposition, je me suis mis à explorer la possibilité de travailler avec de la crème à raser sur mes tableaux. Ce matériau périssable et fragile m'a d'abord intéressé pour son aspect esthétique similaire à celui des décorations évoquées plus haut. Or je me suis rendu compte que ce matériau m'offrait une nouvelle façon d'obtenir une certaine extension du tableau, extension attribuable à son odeur si forte qu'elle envahit inévitablement le lieu d'exposition si je l'applique en très grande quantité, ce qui risque même de devenir assez désagréable.

Pour le moment, je ne voudrais pas trop élaborer à propos de cette stratégie qui est plutôt nouvelle dans mon travail, mais il me semble quand même pertinent d'en faire part, puisque je vais fort probablement l'utiliser dans un avenir rapproché. Cette possibilité d'extension à la fois matérielle (puisque la crème débordera du tableau pour se retrouver par terre) et olfactive du tableau reste à travailler, mais s'avère riche de possibilités.

3.3 Stratégies processuelles

3.3.1 Appliquer

Un aspect substantiel de mon travail consiste à mettre l'accent sur l'action d'appliquer le matériau sur le support comme opération élémentaire en peinture. L'une des actions primaires de réalisation d'un tableau consiste à mettre de la peinture dessus en additionnant, collant, déposant, versant une matière sur une surface dans le but de la peindre : avec un outil, directement de son contenant, ou simplement avec ses doigts. C'est en voulant affranchir sa lecture de toute distraction possible, que je me suis mis à procéder de plus en plus avec un seul type d'intervention à la fois pour chaque tableau.

Bien entendu, l'extension du tableau n'est pas seulement obtenue par le simple fait d'appliquer un matériau dessus, mais par quelques actions dont les traces me permettent de mettre en valeur – ou du moins de laisser quelques indices de – son processus de réalisation.

3.3.2 Pulvériser

Un type d'application de peinture qui me plaît particulièrement est la pulvérisation. Je tiens évidemment cela de mes antécédents de graffeur. Même dans ses opérations les plus simples (comme l'exécution d'un tag, qui requiert à peine quelques secondes), la pratique du graffiti demande une certaine dextérité. Pulvériser de la peinture (à la bonbonne ou au fusil) est une action difficile à contrôler, car il n'y a pas de contact tangible direct entre l'outil et la surface. Ce que j'affectionne dans l'esthétique du graffiti, c'est surtout le rendu anarchique que produisent ces actions visant à salir, à gâcher ou à vandaliser un objet ou une surface. En fait, ce que j'aime se résume au fait de peindre de façon excessive en outrepassant et en transgressant certaines limites spatiales, légales, voire morales. L'interdit s'avère parfois un stimulant non négligeable.

Hormis le fait de faire ce que je ne suis pas censé faire, il reste plusieurs similitudes entre mes préoccupations artistiques et celles de cette peintre allemande dont j'admire tant le travail : Katharina Grosse (figure 3.9). Tous les deux, nous nous questionnons sur les limites de la peinture, sur ses

qualités intrinsèques, ainsi que sur les liens structurels entre la peinture et l'architecture. [Dans les œuvres de Grosse], chaque morceau de peinture [reflète] des conditions de sa réalisation [...]. [En substance, elle] interroge l'ontologie de la peinture, en revisitant la question primordiale de ce qu'elle peut être, ses conditions, ses proportions, ses attributs physiques.¹⁵

¹⁵ Leray, Patrice. (2008). « Katharina Grosse ». Consulté le 2 juillet à l'adresse http://www.fracauvergne.com/data/dossierens/katharina_grosse.pdf



Figure 3.9 Katharina Grosse, 2008, *Un altro uomo che a fatto sgocciolare il suo pennello*, acrylique sur toile, polyuréthane, résine, terre, mur et plancher, 800 x 1100 x 1100 cm, Galleria Civica di Modena, Italie.

En ce qui me concerne, j'apprehende la peinture pulvérisée comme une trace fidèle du processus de réalisation, dont certains aspects du résultat sont imprévisibles. La trace de cet acte de peindre révèle les mouvements effectués, mais elle contient aussi des indices des autres facteurs physiques qui influencent le résultat (vent, relief, pression, porosité de la surface, angle d'inclinaison, distance, gravité, etc.). Cela dit, en laissant une grande place à l'improvisation et aux conditions extérieures à la réalisation du tableau, je me soucie (à l'instar de Grosse) de laisser planer un doute sur le commencement et la fin du tableau, tant pour ce qui est des actions requises que de l'espace qu'il occupera.

3.3.3 (Re)moduler

Les formes qui composent chacun des dix-neuf tableaux constituant *Puzzle II*¹⁶ ont été construites dans un esprit de bricolage, c'est-à-dire que la coupe de toutes les longueurs et tous les angles des morceaux des châssis a été faite approximativement, avant l'assemblage (sauf le dernier morceau, que j'ai dû ajuster...). Une fois construits et vernis, chacun de ces tableaux aura été utilisé comme un outil – le pochoir – afin de pulvériser de la peinture rouge directement sur le mur. Je me trouve donc ici à conserver l'objet qui a été peint autant que l'objet qui a servi à peindre.

Avec *Puzzle II* (figure 3.10), c'est non seulement l'extérieur des tableaux qui est occupé par la peinture pulvérisée, ou vers lequel le regard sera dirigé. En ayant la possibilité de placer certains tableaux directement sur des formes peintes au mur, le tableau deviendra un objet qui obstrue les éléments peints, au lieu d'être un objet qui affiche une surface peinte révélant un sujet ou un espace. De ce fait, l'espace occupé par la peinture ne sera pas seulement sur le devant et sur les côtés, mais également en arrière du tableau. Par conséquent, ce jeu d'accrochage du tableau pourra rappeler la dépendance qu'aura toujours eue la peinture envers l'architecture.

¹⁶

Une œuvre qui fera partie de mon projet de fin de maîtrise, dont il sera question au chapitre 4.

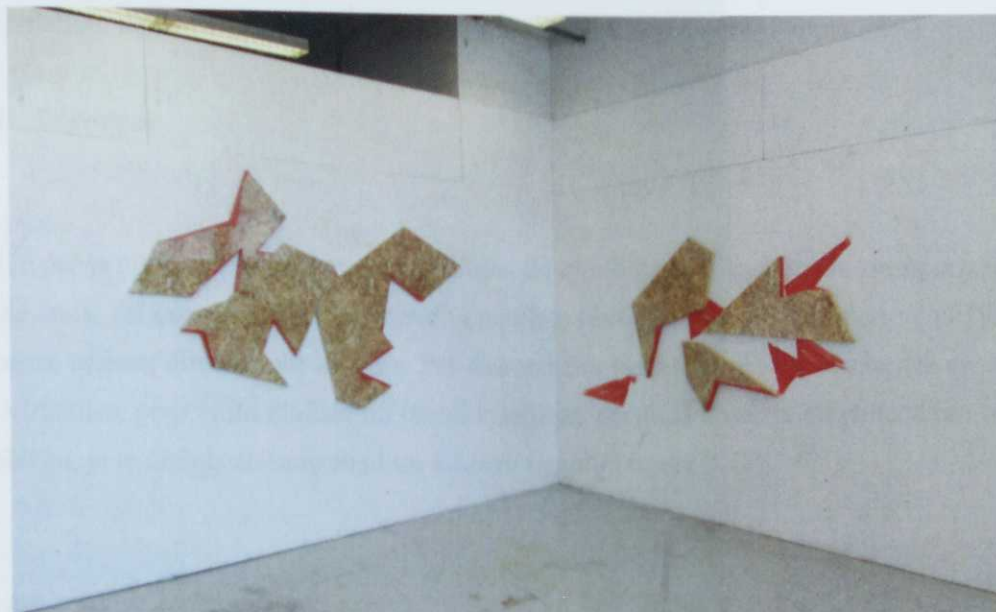


Figure 3.10 *Étude pour Puzzle II*, 2012, émail en aérosol sur bois laqué, dimensions variables, vue d'atelier.

De cette manière, je dirige l'attention vers l'arrière des tableaux, mais aussi vers le processus d'élaboration, qui dans ce cas-ci se terminera par l'action de déplacer les tableaux. Cette action sera déduite par le spectateur grâce aux indices perceptibles que j'aurai laissés visibles, qui sont ici les formes décalées ayant été peintes au mur à l'aide des tableaux-pochoirs qui y sont aussi présentés. Par conséquent, au-delà d'un amalgame de formes, ce qui sera montré s'avérera le lien mnémonique entre la construction et l'utilisation des tableaux, soit la relation outil-action.

Enfin, contrairement à l'usage habituel, la disposition des tableaux constituant *Puzzle II* sera toujours différente d'un accrochage à l'autre¹⁷. Cette œuvre demeurera dans un état de *non finito* perpétuel, puisque sa disposition se verra modifiée à chaque mise en exposition. Cet ensemble de tableaux sera remodulé et réutilisé comme pochoir à chaque exposition, ce qui donnera lieu à des possibilités d'agencements illimités où les traces cumulées de leur

¹⁷ ...puisque'il n'y a pas de sens défini, ni de hiérarchie entre les tableaux, d'où les sous-titres saugrenus tels *Lutin*, *Biscuit*, *Ninja* ou *Chaton*; j'y reviendrai au chapitre 3.4.

manipulation, de leur construction et de leur réutilisation demeureront apparentes.

3.3.4 Découper

Motivé par la nécessité de concevoir un tableau de grand format, facilement transportable et à peu de frais, j'ai commencé à explorer diverses possibilités. Dès lors, il m'est venu l'idée de tailler un tableau directement au mur. J'ai d'abord fait quelques petites maquettes en carton, puis virtuelles, pour enfin réaliser un premier tableau découpé à même l'architecture : ce type de tableau, je le définis comme étant un *tableau négatif* (figure 3.11).

Les *tableaux négatifs* me permettent d'obtenir un maximum d'expansion du tableau dans l'espace par la soustraction de matière. Le *tableau négatif* est un tableau inversé. Il a d'abord été conçu comme un renversement : un tableau où l'intérieur devient l'extérieur et vice-versa, un peu comme un vêtement retourné laissant paraître ses coutures. Concrètement, il s'agit d'une forme polygonale qui aura été découpée directement dans un mur de l'espace d'exposition, pour être retirée ensuite, et dont les contre-faces auront été peintes.

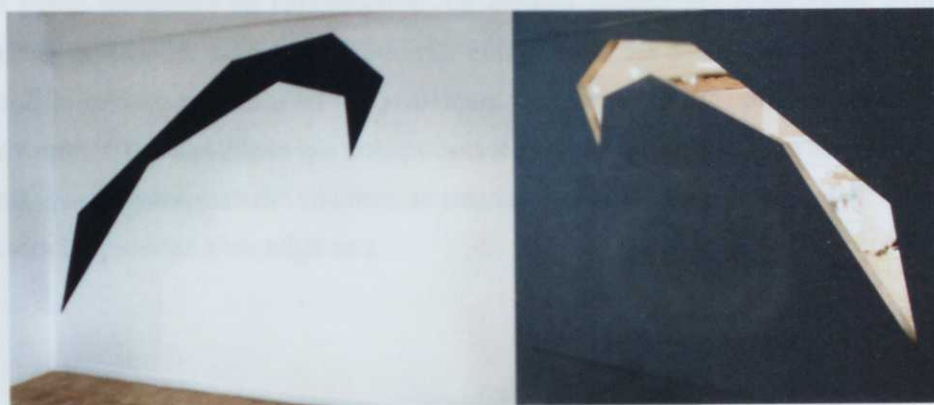


Figure 3.11 *Tableau négatif I (Fantôme)*, 2011 Intervention *in situ* (émail en aérosol sur un mur découpé), 183 x 244 x 15 cm, Centre d'exposition Circa, Montréal.

Jusqu'à tout récemment, je croyais que la frontière de mes tableaux négatifs était déterminée seulement par leur forme et leurs contres-faces peintes. Or je me rends compte qu'il n'y a pas de limite aux *tableaux négatifs*, car si leur ouverture permet d'entrer dans le tableau, elle permet aussi d'en sortir, et ce, aussi loin que l'espace vide le permet. À ce sujet Laurent Wolf a souligné avec une étonnante perspicacité l'angle sous lequel je conçois mes *tableaux négatifs*, à savoir la cohérence qui doit exister entre le tableau et l'atelier, mais plus largement entre l'espace pictural et l'espace de la chambre (c'est-à-dire l'espace qui s'organise autour du tableau):

*le tableau abstrait disparaîtra quand il aura entièrement absorbé l'espace qui est autour de lui, ou mieux, quand cet espace, ce monde deviendra le tableau lui-même. La marche en avant de Mondrian conduit à cette conséquence logique : la tension entre le visible et la peinture se résout quand le monde visible devient tableau – il n'y a plus de différence entre l'un et l'autre puisqu'ils se superposent entièrement.*¹⁸

Si à cause de la percée qui le constitue, le *tableau négatif* invite le regard vers son intérieur, il reste que ce n'est pas illusionniste et parallèle comme le tableau-fenêtre, même si à première vue il semble constituer une fenêtre. Le *tableau négatif* occupe également l'espace mural extérieur à lui, à cause de l'illusion d'extension produite par la forme polygonale. Cette zone est une partie intégrante de l'architecture. Le *tableau négatif* fait donc partie d'une réalité physique et matérielle, puisqu'il ne pourrait exister sans cet élément architectural qu'est le mur. Bref, le tableau négatif n'est pas seulement un mur percé d'un trou ou un vide délimité par une forme. C'est un tableau qui occupe autant l'espace immatériel (le vide, qui se poursuit à l'infini), que l'espace matériel (du mur, se poursuivant au-delà de l'architecture de la galerie, voire à tout l'espace tangible adjacent).

¹⁸ Laurent Wolf. *Vie et mort du tableau 2. La peinture contre le tableau*. Paris : Klincksieck, 2004, p. 139.

3.4 Stratégies sémantiques : titres

Bon nombre des titres que je donne à mes œuvres le sont par dérision. S'ils sont souvent des petites blagues que je suis presque le seul à saisir, ils peuvent aussi relever d'un humour absurde, facile à comprendre. Dans le cas de *Puzzle II*, j'ai sous-titré chacun des dix-neuf tableaux¹⁹ de la série d'un mignon sobriquet dans l'intention première d'éviter de hiérarchiser les tableaux.

Interpeller quelqu'un par un sobriquet est un geste ludique du quotidien relevant de la culture populaire. De nature affectueuse ou moqueuse (à ne pas confondre avec l'insulte), le sobriquet peut être constitué d'allusions hors contexte, de références extérieures puisées au sein de l'inconscient collectif ou communes à un groupe de personnes. Quand j'utilise des sobriquets pour sous-titrer *Puzzle II*, cela implique des références extérieures à l'œuvre. Mes titres sont des petites blagues, des allusions qui ne seront reconnues que par les personnes de connivence avec celles-ci. Ces sobriquets sont des sous-entendus, des lieux communs issus tant de mon histoire personnelle que de la culture populaire. Lorsque je fais des allusions dans mes titres (cela pourrait être, dans d'autres cas, par l'application d'autocollants aux iconographies populaires, ou par la présence de certaines couleurs criardes associables à telle ou telle époque, etc.), je détourne l'attention du spectateur vers des référents extérieurs au tableau. Bien entendu, ce détournement n'est pas produit en raison de stratégies perceptuelles et matérielles, telles qu'évoquées plus haut, ni par des stratégies narratives fréquemment utilisées par la peinture classique, tels le personnage admoniteur et le reflet, qui amènent le spectateur à déchiffrer le contenu du tableau grâce aux indices représentés par le peintre. Ce détournement est produit par des données de nature linguistiques (le[s] mot[s] constituant le titre).

19

Voir annexe « A » pour la petite histoire des sous-titres de *Puzzle II*.

La présence du sobriquet ou de blagues dans les titres de mes œuvres

exige du [spectateur] l'élargissement de son encyclopédie, [ce qui le renverra] à des noms, [des] notions, [des] objets et [des] histoires dont il devra d'abord rechercher la définition ou le récit avant de tenter toute lecture informée de l'œuvre. Le relais dirigera le lecteur dans deux directions différentes, soit vers le monde, vers l'encyclopédie universelle dans laquelle il devra trouver les rubriques aptes à l'éclairer, soit vers l'encyclopédie personnelle de l'artiste.²⁰

Par conséquent, si le titre devient un outil linguistique et ludique me permettant de m'amuser aux dépens du spectateur, il devient surtout un autre moyen d'outrepasser les frontières du tableau. Un moyen qui exigera du spectateur un effort mental de déduction. En lui proposant des sous-titres, comme *Lutin* ou *Biscuit*, n'ayant aucun lien direct (descriptif, poétique, etc.) avec le contenu esthétique ou conceptuel de mes œuvres, je taquine le spectateur autant avec mes titres moqueurs qu'en lui montrant – voire, en le confrontant à – ces formes polygonales irrégulières et malicieuses qui composent mes tableaux. En fait par ces sous-titres, je distrais le spectateur, car à défaut d'être un outil pouvant l'aider à déchiffrer l'œuvre, les sous-titres de *Puzzle II* opèrent comme un élément de diversion, un élément perturbateur qui distraira possiblement le spectateur durant son expérience de l'œuvre. Ainsi, en détournant son attention par des références hors contexte et extérieures au tableau, nécessitant une certaine connivence pour les comprendre, je réduis en même temps ses possibilités d'entrer dans mes tableaux.

CHAPITRE IV

EN VUE DE L'EXPOSITION

Nous sommes en août. L'exposition qui est accompagnée par ce mémoire aura lieu en novembre. Je ne saurais donc pas vous la décrire exactement. Mais j'ai quand même une bonne idée de ce qu'il en sera, car voilà maintenant plusieurs mois – presque un an – que je l'anticipe en fonction de l'architecture de son lieu d'accueil : la Galerie Trois Points. J'ai fait des maquettes, des tests et des expositions visant à me préparer convenablement en vue de cette exposition. Pour l'instant, je n'en ai même pas déterminé le titre. *Autour du tableau?* Impersonnel. Trop didactique. *Puzzle?* Un peu court, mais j'aime bien. C'est simple et direct, comme mes tableaux. Enfin, nous verrons bien...

Le choix de la Galerie Trois Points comme lieu de diffusion de mon exposition de fin de maîtrise s'est fait naturellement, car j'ai la chance d'être représenté par cette galerie. Bien que le mandat de cette institution privée implique une certaine visée commerciale, il n'en demeure pas moins que j'ai obtenu carte blanche pour cette exposition. Je pourrai donc expérimenter à ma guise, quel que sera le résultat de mes recherches, et sans me soucier de devoir rentabiliser l'événement. De plus, le fait de déjà bien connaître cet espace, doté de deux pièces, une petite et une moyenne, me permet de concevoir mon projet directement en fonction de son architecture²¹.

En vue de cette exposition finale, je prévois réaliser deux interventions *in situ*, soit : un deuxième *tableau négatif*, qui sera situé dans le mur jouxtant la petite et la grande salle de la galerie; et *Puzzle II (Tableaux avec du rouge)* : une série de tableaux modulables, que j'utiliserai comme pochoirs afin de marquer un autre mur de taches triangulaires rouges.

²¹ Notons que la Galerie Trois Points sera sujette à des rénovations majeures durant l'été 2012, il est donc possible que la configuration de cet espace ait changée au moment l'accrochage de mon exposition.

J'ai eu la possibilité de tester l'accrochage de *Puzzle II* avant sa présentation officielle chez Trois Points²². Je n'ai utilisé que six tableaux sur les dix-neuf, et je n'en ai pas fait des pochoirs. Cela m'a permis de visualiser l'effet des tableaux dans l'espace. J'ai constaté que peu d'entre eux sont nécessaires pour occuper un espace important, et qu'un accrochage bien aéré est efficace. Savoir que je pourrai, ou non, utiliser la totalité de mes tableaux m'a libéré d'un stress, comme de savoir que cela pourra fonctionner. Désormais, je sais que j'ai une marge de manœuvre qui compense le caractère imprévisible de la mise en espace *in situ* de *Puzzle II* et de *Tableau négatif II*, qui devra se faire rapidement car je n'aurai que cinq jours pour l'effectuer.

Pour l'instant, je prévois installer le groupe de tableaux (*Puzzle II*) sur le grand mur qui se trouve à la gauche de l'entrée dans la galerie (figure 4.1). Ces tableaux ont été construits à l'aide de panneaux de grandes particules orientées (*aspenite*), dont les copeaux de bois constituant ce matériau peuvent rappeler le premier degré d'une fractale (dont les degrés subséquents seraient la forme de chaque tableau, puis la forme produite par un ensemble de tableaux, et ainsi de suite...). En face, sur le mur de droite, qui est plus petit, seront appliquées les taches rouges triangulaires résultant de la peinture pulvérisée au moyen des tableaux utilisés comme pochoirs. Les tableaux et les taches seront probablement disposés de manière à créer une impression d'éclatement, ce pourquoi ils seront placés à intervalles irréguliers. Il m'apparaît primordial d'exploiter toute la hauteur des murs. Ainsi l'effet d'éclatement contribuera à maximiser le dynamisme déjà obtenu par les polygones irréguliers. Qui plus est, il est possible que je regroupe les taches triangulaires de manière plus condensée que la disposition des tableaux, dans le but d'obtenir un rythme évoquant deux temps d'une explosion.

²² Exposition *Triangles*, maison de la culture Pointe-aux-Trembles, présentée du 21 avril au 10 juin 2012.



Figure 4.1 *Étude pour Puzzle II et Tableau négatif II*, 2012, document Photoshop.

En ce qui a trait à la petite pièce accueillant *Tableau négatif II*, je prévois d'en peindre les trois murs, soit en totalité, soit jusqu'à hauteur d'homme. (figure 4.2) Cela reste indéterminé. Ce sera probablement d'un bleu foncé très froid, entre l'outremer et le pourpre. En exploitant cette propriété chromatique, je cherche à accentuer l'impression de profondeur déjà amorcée par la percée produite par la forme découpée dans le mur. Je souhaite pulvériser la peinture d'un jet très fin, afin de la différencier de la largeur du rouge pulvérisé de *Puzzle II*. Cela produira deux rapports d'échelles (entre la forme polygonale irrégulière des tableaux et celle des copeaux de bois, et entre la différence de largeur de peinture pulvérisée par la canette et le fusil) qui permettra un certain écho entre les deux œuvres. Toutefois, je ne sais toujours pas quel procédé j'utiliserai (bonbonne, fusil, aérographe, etc.).

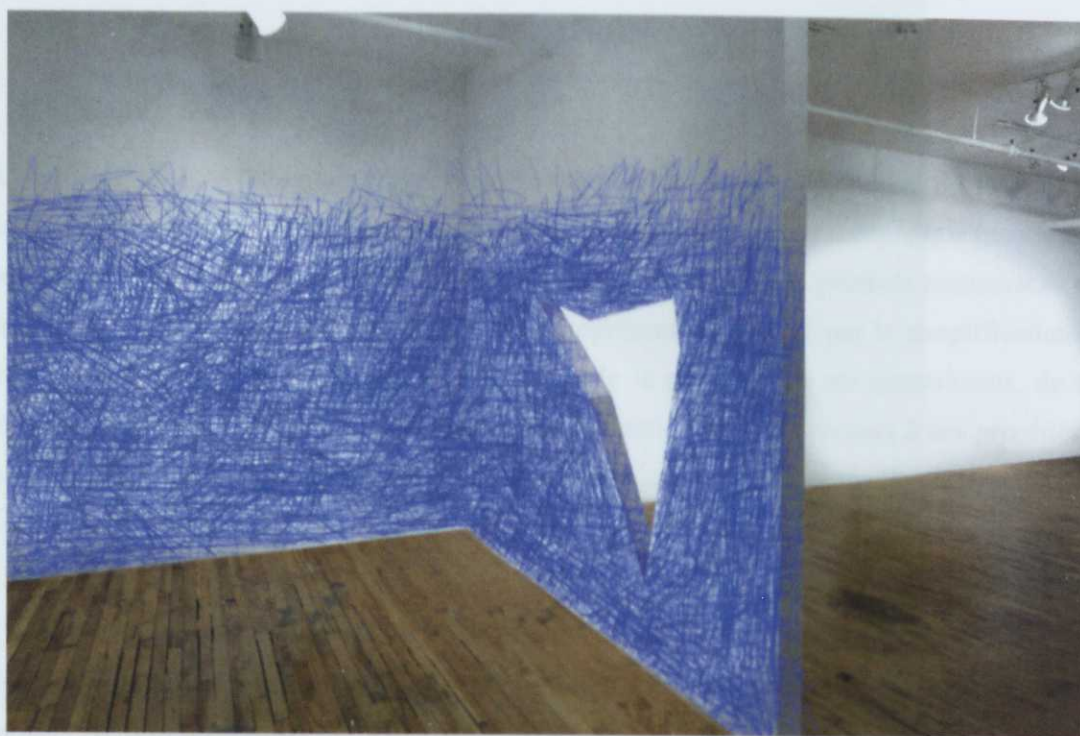


Figure 4.2 *Étude pour tableau négatif II*, 2012, document Photoshop.

Cette exposition sera rythmée selon divers jeux de réponses. Des jeux binaires très simples en apparence, où seront réorganisés les divers éléments de base de ce dispositif complexe qu'est le tableau. Des formes, des formats, des procédés, des matériaux, des textures, des couleurs, des titres. J'espère produire un ensemble dont les limites des œuvres – en elles-mêmes, entre elles et par rapport à l'architecture de la galerie – resteront indistinctes; du moins, dans la mesure du possible. Cela dit, je compte traiter de cet enjeu capital de mon travail que sont les limites du tableau, non pas en les soulignant, mais en les brouillant, afin d'ouvrir les possibilités de lecture tant à l'intérieur qu'à l'extérieur de mes tableaux.

CONCLUSION

À force de jouer constamment avec les limites perceptibles et matérielles du tableau, en décortiquant ses étapes traditionnelles d'élaboration, je me suis rendu compte que mon intérêt pour le contexte de présentation et les conditions de réalisation de la peinture prédominait sur le sujet que celle-ci pouvait transmettre par la représentation. C'est par la simplification de mes œuvres que j'ai pu traiter de la complexité de la peinture, de ses constituants, de ses effets et de ses affinités avec les autres disciplines plastiques. Avoir recours à des procédés et des formulations de base a eu comme conséquence l'émergence de nouvelles méthodes dans mon travail.

Curieusement, l'exploration de diverses questions touchant la notion d'excès m'a amené à épurer ce travail. Par conséquent, j'ai pu constater que l'exagération matérielle n'est pas le moyen le plus efficace pour traiter du dépassement des limites du tableau. La nature conceptuelle de cette action est relativement restreinte, car elle ne vise qu'à produire des reliefs importants résultant de l'accumulation de matière-peinture. Je suis même devenu très pointilleux face à ce « risque » de produire des empâtements très épais sur le tableau – sans raison valable. Ce genre de procédé, pour lequel j'ai pourtant eu une affection particulière, m'apparaît maintenant comme un effet de mode relevant d'un maniérisme décoratif. Paradoxalement, ce sont des moyens d'ordre perceptuel, processuel et sémantique qui s'avéreront les plus efficaces dans la perspective de l'extension du tableau.

Au début, je croyais que mon travail s'inscrivait directement dans la suite des modernistes américains, puisque mon propos sur la peinture – à travers le *shaped canvas* – est surtout d'ordre autoréférentiel. Mais, peu à peu, je me suis rendu compte que pour traiter des paramètres de base de la peinture et du tableau, je devais inévitablement creuser jusqu'à la genèse des procédés de réalisation et de fabrication du tableau. L'exploration des zones limitrophes entre les disciplines picturale, sculpturale et architecturale m'aura amené à utiliser l'intervention *in situ* comme un moyen d'aborder la dépendance de la peinture à l'égard de l'architecture. Cet intérêt croissant que j'ai eu pour *in situ* s'explique en partie parce que j'assume désormais la place du graffiti dans mon travail. Revisiter l'essence du

graffiti m'a permis de placer à l'avant-plan le processus élémentaire qu'est l'acte de peindre. L'importance de cette particularité processuelle surpasse le résultat esthétique qui constitue le premier degré de lecture de mes œuvres, puisque j'envisage celles-ci comme des résultats d'actions concrètes plutôt que comme des compositions bien mûries. Enfin, la mise en évidence du processus de réalisation m'a ouvert le champ des possibilités d'extension du tableau, puisque je pourrai dorénavant me permettre de faire des interventions en ayant davantage recours à des stratégies performatives ou contextuelles, comme l'infiltration urbaine ou rurale par exemple.

Cette recherche m'aura conduit à un travail de synthèse du tableau. Or, ce processus d'exploration a eu pour effet de confirmer mon respect pour la peinture, mais aussi pour les autres formes de langage plastique. N'en déplaise à ses détracteurs, le dispositif complexe qu'est le tableau n'aurait pu traverser l'épreuve du temps s'il n'avait été aussi efficace et solide. Jusqu'à maintenant, l'histoire a toujours su nous rappeler comment la peinture s'est redressée. Sa richesse inépuisable fait en sorte que l'on pourra encore se permettre de la remettre en question. Voire même de la taquiner un peu. Elle s'en remettra.

ANNEXE A

PETITE HISTOIRE DES SOUS-TITRES DE *PUZZLE II*

- Lutin. Le premier tableau. Le tableau suprême. À cause de lui, je triche un peu en affirmant qu'il n'y a pas de hiérarchie entre les tableaux de *Puzzle II*. C'est avec lui que tout a commencé. Au début, il était seul. C'était un test.
- Genou. Hormis quelques malheureuses exceptions, nous sommes tous dotés de deux précieux genoux. Or, Genou est également le prénom d'un personnage absurde tiré de l'œuvre vidéo *Plein-Pain* (2003) réalisée par l'artiste zipertatou (Jean-Philippe Thibault); œuvre m'ayant grandement inspiré pour l'élaboration de mon personnage de création²³.
- Nounours. Ourson en peluche. Un des nombreux sobriquets que j'assignais à mon chien (un costaud Rottweiler croisé de quarante-cinq kilos...) lorsqu'il tente de m'apitoyer.
- Toutounours. *Idem*
- Mumu. Sobriquet que j'attribue à mon chien, sans raison particulière.
- Grugine. Un des surnoms que je donnais à Lucie, le teckel d'une amie. Lucie aimait gruger. Fusion entre le verbe gruger et le prénom Jeanine.
- Fusée. Engin spatial. Autre surnom que j'attribuais à Lucie. Elle m'évoquait une fusée lorsqu'elle atteignait une vitesse de pointe « extrême » (elle était très courte sur pattes...), à cause de sa forme élancée et aérodynamique, et de son acharnement lors de ces poursuites effrénées des balles qu'on lui avait lancées. Je trouvais ça très drôle.

- Chaton. Petit du chat. Sobriquet affectueux que j'attribuais à une amie.
- Ours ventru. Sobriquet affectueux (et un peu taquin!) qu'une amie – ladite Chaton – m'attribuait; notamment, à cause de ma bonne fourchette et de mon conséquent bedon musclé et puissant.
- Capitaine. Sobriquet moqueur partagé virilement entre copains.
- Biscuit. Toutou de Cannelle²⁴. Sobriquet que j'attribue à mon petit voisin Elliott (fils d'Anne-Marie Ouellet et de Louis-Philippe Côté). Parfois je le combine avec Capitaine : - « Hé! Capitaine Biscuit! ». Elliott est très drôle.
- Tartempion. Durant mes études collégiales, j'étais plongeur dans un restaurant. Mon patron m'appelait ainsi quand il désapprouvait mon comportement.
- Farfadet. Synonyme de lutin. Personnage magique et malicieux.
- Ninja. Un ninja.
- Joyeux. Un des sept nains de *Blanche-Neige*. État d'esprit que j'attribue à mon chien, lorsqu'il se roule gaiement sur le gazon.
- Mickey. Mickey Mouse.
- Petit animal. Sobriquet attribué à une amie, et vice-versa.
- Goglu. Marque de biscuit. Sobriquet que m'attribuait ma grand-mère paternelle quand j'étais jeune enfant : - « Salut Goglu! ».
- El Niño*. Phénomène climatique célèbre. Titre d'une chanson de Plume Latraverse.
- Tito. Tito Santana était un lutteur de la WWF actif dans les années 1980; au grand désespoir de mes parents, j'aimais écouter la lutte à la télévision lorsque j'étais gamin. Nom possible de mon éventuel prochain chien.

BIBLIOGRAPHIE

- Agamben, Giorgio. *Qu'est-ce qu'un dispositif?*. Rivages poche / Petite Bibliothèque pour la traduction française. Paris : Payot & Rivages, 2007, 50 p.
- Alloway, Lawrence. « Artists as Writers », *Artforum*, vol. XII, n° 7, mars 1974, p. 30-34.
- Alloway, Lawrence. « Artists as Writers », *Artforum*, vol. XII, n° 8, avril 1974, p. 30-35.
- Armengaud, Françoise. *Titres*. Paris : Klincksieck, 1988, 348 p.
- Bayrle, Thomas *et al.* *Vitamine P, Nouvelles perspectives en peinture*. traduit de l'anglais par Catherine Makarius. Paris : Phaidon, 2003, 354 p.
- Burton, Johanna *et al.* *Vitamine D, New Perspectives in Drawing*. Londres : Phaidon, 2005, 356 p.
- Cauquelin, Anne. *L'art du lieu commun, Du bon usage de la doxa*. Coll. « La couleur des idées ». Paris : Éditions du Seuil, 1999, 226 p.
- Cauquelin, Anne. *Les théories de l'art* (4^e édition). Paris : Presses universitaires de France, Paris, 2004, 128 p.
- Cauquelin, Anne. *Petit traité d'art contemporain*. Coll. « La couleur des idées ». Paris : Éditions du Seuil, 1996, 192 p.
- Choay, Françoise et Michel Paoli (sous la direction de). *Alberti humaniste, architecte*. Coll. « D'art en questions ». Paris : École nationale supérieure des Beaux-Arts, 2006, 287 p.
- Chu, Petra-ten-Doesschate. *Nineteenth-Century European Art*. New York : Abrams, 2003, 544 p.
- Cricri, Jean-Pierre. *Actualité de Robert Smithson. Qu'est-ce que la sculpture moderne?*. Paris : Centre Georges Pompidou, 1986, p. 137-140.
- Donati, Gérard. *Leon Battista Alberti. Vie et théorie*. Coll. « Architectures + Recherches ». Bruxelles : Pierre Mardaga, 1989, 158 p.
- Fréchuret, Maurice. *Le mou et ses formes. Essai sur quelques catégories de la sculpture du XX^e siècle*. Coll. « Espaces de l'art ». Paris : École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1993, 248 p.

- Fisette, Jean. Pour une pragmatique de la signification, suivi d'un choix de textes de Charles S. Peirce en traduction française. Montréal : XYZ Éditeur, 1996, 302 p.
- Focillon, Henri. *La peinture au XIX^e siècle*, vol. I. Paris : Laurens, 1927, 481 p.
- Glaser, Bruce. (Traduction de Claude Gintz). « Questions à Stella et Judd ». *Regards sur l'art américain des années soixante*. Paris : Territoires, 1979, p. 53-64.
- Godfrey, Tony. *Painting Today*. New York : Phaidon, 2009, 447 p.
- Guilló, Anna, « De la pensée à l'œuvre et vice versa », *Écrits d'artistes au XX^e siècle*. « Pourquoi Mark Rothko refuse-t-il d'être considéré comme un peintre abstrait ? ». Paris : Klincksieck, 2010, p. 75-79.
- Hoek, Leo H. *La marque du titre : dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*. La Haye : Mouton, 1981, 368 p.
- Judd, Donald. (Traduction de Claude Gintz). « Specific Objects ». *Regards sur l'art américain des années soixante*. Paris : Territoires, 1979, p. 65-72.
- Kandinsky, Wassily. *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*. Coll. « Folio / essais ». Paris : Denoël, 1954, 214 p.
- Keck, Frédéric. *Lévi-Strauss et la pensée sauvage*. Coll. « Philosophies ». Paris : Presses universitaires de France, 2004, p. 38-62.
- Krauss, Rosalind. (Traduction de Claude Gintz). « Un point de vue sur le modernisme ». *Regards sur l'art américain des années soixante*. Paris : Territoires, 1979, p. 103-109.
- Krauss, Rosalind. (Traduction de Claude Gintz). *Notes sur l'index. L'art des années 1970 aux États-Unis*. *Macula*, n° 5-6. Paris, 1979, p. 165-175.
- Krauss, Rosalind. (Traduction de Claude Gintz). « Sens et sensibilité. Réflexion sur la sculpture de la fin des années soixante ». *Regards sur l'art américain des années soixante*. Paris : Territoires, 1979, p. 110-121.
- Kosuth, Joseph. « Art after Philosophy ». *L'art conceptuel, une perspective*, catalogue d'exposition. Musée d'art moderne de la Ville de Paris. Paris. 1989. p. 236-241.
- Mai, Marcos. *Urban Calligraphy and Beyond*. Berlin : Die Gestalten Verlag, 2004, 208 p.
- Manco, Tristan. *Street Logos*. New York : Thames & Hudson, 2004, 128 p.

- Millet, Catherine. *L'Art contemporain*. Paris : Flammarion, 1997, 128 p.
- Nickas, Bob. *Painting Abstraction : New Elements in Abstract Painting*. New York : Phaidon, 2009, 351 p.
- Poinsot, Jean-Marc. *Quand l'œuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés*. Genève : Mamco, 1999, 330 p.
- Quéré, Louis. *Les sens du public. Publics politiques, publics médiatiques*. Paris : Presses universitaires de France, 2003, 113-133.
- Schaeffer, Jean-Marie. *Les célibataires de l'art, Pour une esthétique sans mythes*. Paris : Gallimard. 1996, p. 29-65.
- Stella, Frank. *Champ d'œuvre*. Traduction française par Hélène Seyrès. Paris : Hermann, éditeur des sciences et arts, 1988, 175 p.
- Tàpies, Antoni. *La pratique de l'art*. Traduit du catalan par Edmond Raillard. Préface de Georges Raillard. Barcelone : Gallimard, 1971, 284 p.
- Vauday, Patrick. *La peinture et l'image, Y a-t-il une peinture sans image?*. Nantes : Pleins feux, 2002, 82 p.
- Wolf, Laurent. *Vie et mort du tableau, 1. Genèse d'une disparition*. Paris : Klincksieck, 2004, 170 p.
- Wolf, Laurent. *Vie et mort du tableau, 2. La peinture contre le tableau*. Paris : Klincksieck, 2004, 197 p.

Vidéo

- Thibault, Jean-Philippe alias Zipertatou. (artiste). (2003). *Plein-Pain*, [document web]. Consulté le 3 février 2011 à l'adresse : <http://zipertatou.com/>

Films

- Brooks, Mel (Producteur et réalisateur). *Spaceballs*. États-Unis : Metro-Goldwyn-Mayer : 1987.

De Antonio, Emile (producteur et réalisateur) et Mary Lampson (réalisateur). *Painters Painting* [film]. États-Unis : Arthouse Inc.; Arts Alliance America (Firme); Toronto (distribué par) FilmsWeLike : 2009, c1972.

Web

Leray, Patrice. (2008). « Katharina Grosse ». Consulté le 2 juillet 2012 à l'adresse http://www.fracauvergne.com/data/dossierens/katharina_grosse.pdf