1243246
A CL

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

L'IMAGE PRÉCAIRE : APPARITION ET DISPARITION DE LA FIGURE DANS LE FAIT ABSTRAIT EN PEINTURE

MÉMOIRE-CRÉATION

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR

MARIE-EVE BEAULIEU

MAI 2014

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

Je remercie chaleureusement mon directeur de recherche, François Lacasse, pour ses commentaires judicieux, sa rigueur et sa franchise. Ce fut un réel privilège d'être accompagnée par un artiste aussi talentueux. Je tiens aussi à remercier la Fondation Sylvie et Simon Blais pour l'intérêt porté à mon travail et pour leur implication dans la diffusion de la relève artistique. Je remercie également mon amie Mylène Rioux pour le judicieux temps accordé à la révision de ce mémoire. Je ne peux passer sous silence le réel plaisir d'avoir rencontré mes collègues-artistes, en particulier *les lutins*, ces joyeux petits êtres à l'écoute, pleins d'ouverture et de folie farfadesque avec qui j'ai soudé de solides amitiés. Pour terminer, merci à ma famille et à mon amoureux pour vos encouragements et votre compréhension. Et à toi, papa, je sais que tu es là quelque part, fier de ta petite dernière.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS ii

LISTE DES FIGURES iv

RÉSUMÉ vi

INTRODUCTION 1

CHAPITRE I

TOURNER AUTOUR DE LA PEINTURE : RÉCIT D'ATELIER 3

1.1 Prendre appui 3

1.2 La violence du geste 5

1.3 Apparition et disparition de la figure 8

1.4 Mise à distance; la répétition comme méthode 12

CHAPITRE II

LA PEINTURE EN CONTEXTE 17

2.1 La peinture provisoire 17

2.2 L'importance du savoir-faire 22

2.3 Peindre, une façon d'écrire? 24

2.3.1 Francine Savard 25

2.3.2 Cy Twombly 27

2.3.3 Françoise Sullivan 31

2.4 Le fait abstrait 33

CHAPITRE III

EXPOSITION PEINDRE ET DÉPEINDRE 35

CONCLUSION 39

BIBLIOGRAPHIE 40

LISTE DES FIGURES

Figure Page

1.1 Trois tableaux de la série *Paysages urbains*, 2010, huile sur toile, 45,7 x 45,7 cm 4

1.2 *Sans titre (les colibris)*, 2010, peinture à l'huile sur bois, 91,4 x 76,2 cm 6

1.3 *Andalusia mon amour* (triptyque), 2011, peinture à l'huile sur bois, 91,4 x 244 cm ... 10

1.4 *L'arrachée [el mercado]* (à gauche) et *Val aux fumées* (à droite), 2012, peinture à l'huile sur bois, 133 x 122 cm chacun 11

1.5 *Série d'esquisses no.2 à 5*, 2012, peinture à l'huile sur carton, 72 x 57 cm 12

1.6 *Différence et répétition*, 2012, peinture à l'huile sur bois, 152 x 167 cm 13

1.7 *1968 possibilités*, 2012, peinture à l'huile sur bois, 167 x 182 cm Également dans la photo, l'installation sonore de Daniel Pauselius *Short wave transmission for a canadian bird and language barrier* et *Stud bleu* de Mathieu Lévesque. Crédit photo: Guy L'Heureux 14

1.8 *Je t'écris une tache, écris-moi une image [version 1]*, 2013, peinture à l'huile, crayon graphite, pastel et huile de lin sur papier Somerset, 125 peintures de 14 x 19 cm, grandeur totale de l'installation 95 x 350 cm, présenté à la Parisian Laundry lors de l'exposition *Collision 9* 16

1.9 *Je t'écris une tache, écris-moi une image [version 1]*, 2013, vue rapprochée, Crédit photo : Guy L'Heureux 16

2.1 Richard Tuttle, *Cloth*, 2002-2005, Burnet Editions (à gauche), *20 Pearls (D)*, 2003-2007, Galleri Nicolai Wallner (au centre), *Richard Tuttle : In Parts : 1998-2001*, vue d'exposition, Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania (à droite). 18

2.2 Marie-Claude Bouthillier, *Demande à la peinture*, 1997, vue d'exposition, Galerie Trois Points, Montréal. Récupéré de http://www.marieclaudebouthillier.org/. 19

2.3 Marie-Claude Bouthillier, *Créatures*, 2004, vue de l'installation, La Chambre Blanche, Québec. Récupéré de http://www.marieclaudebouthillier.org/ 20

2.4 *Restes de table*, 2013, croutes de peinture à l'huile sur bois, 23 x 23 cm 22

2.5 *Stratipeintagraphe* (détail), 2013, huile et encaustique sur bois 24

2.6 Francine Savard, *Les couleurs de Cézanne dans les mots de Rilke* (détail),1998, acrylique sur toile, dimension variable, Musée d'art contemporain de Montréal 27

2.7 Cy Twombly, *School of Athens*, 1964, peinture à l'huile, crayon cire et crayon de plomb sur toile, 205 x 219 cm. Récupéré de www.cytwombly.info.....28

2.8 *Chatterbox*, 2013, pastel à l'huile et encaustique sur papier, 213 x 366 cm, présenté au Halle14 de Leipzig (complexe Spinnerei) dans le cadre de l'exposition *Leipzig-Montreal : Interim*. Crédit photo : Michael Moser.....30

2.9 *Sept paraphrases d'une tache*, 2013, peinture à l'huile et encaustique sur toile, sept tableaux de 51 x 40,5 cm, présenté au D21 de Leipzig dans le cadre de l'exposition *Leipzig-Montreal : Interim*. Crédit photo : Michael Moser.....30

2.10 Françoise Sullivan, *Rouges no.4*, 2010, huile sur toile, 167,5 x 198 cm, Galerie Simon Blais. Récupéré de http://www.galeriesimonblais.com.....31

3.1 *Faire le plein [de bleu]*, 2013, peinture à l'huile et tableau de bois, 10,2 x 12,7 cm...35

3.2 *Les ratures II*, 2013, huile et encaustique sur toile, 61 x 56 cm.....36

3.3 *Les ratures VI* (à gauche), 2014, huile et encaustique sur toile, 96,5 x 106,7 cm et *Je t'écris une tache, écris-moi une image [version III]* (à droite), 2014, peinture à l'huile, pastel, crayon graphite et encaustique sur papier Somerset, 162 peintures de grandeurs variées, grandeur totale de l'installation 152 x 675 cm. Crédit photo : Guy L'Heureux.....38

RÉSUMÉ

La peinture est un objet de réflexion qui nous confronte constamment à nos limites. Elle se présente tel un parcours, peuplé d'embuches et de minces victoires. Ce mémoire est écrit comme le fil de la pensée dans la pratique, il suit le mouvement en boucle, perpétuel, qui balance entre l'atelier et la théorie. J'aborde la recherche artistique de manière heuristique, c'est-à-dire qui procède par évaluations successives et hypothèses provisoires, en prenant le risque de ne jamais connaître les résultats. Cette méthode d'exploration demande l'ouverture nécessaire pour remettre en question les acquis et réorienter la recherche au gré des expériences. Ce processus m'a conduite vers la découverte d'une nouvelle définition de la notion d'abstraction en peinture, c'est-à-dire de reprendre les concepts du fragment, de l'hybridité et de l'improvisation libre pour déjouer les grandes catégorisations stylistiques que sont l'abstraction et la figuration.

Ce mémoire est organisé en trois chapitres. Le premier porte sur le travail d'atelier lors des premiers mois de maîtrise. À l'aide du récit de pratique, j'explique comment la photographie interagit avec la peinture par l'entremise de procédés d'addition et de soustraction. De cette relation, je tente de cerner le seuil d'émergence de la figure, entre autres par la violence du geste impliqué dans l'acte de peindre. La peinture est par la suite investie de manière plus analytique en utilisant la répétition comme méthode. Le deuxième chapitre porte sur la peinture provisoire, concept défini par le critique américain Raphaël Rubinstein et qui est exposé, ici, par le travail de Richard Tuttle et Marie-Claude Bouthillier. Par ailleurs, je traite de l'importance du savoir-faire dans mon travail et j'aborde la peinture sous l'angle de sa relation à l'écriture. Pour ce faire, j'utilise les pratiques d'artistes tels Francine Savard, Cy Twombly et Françoise Sullivan. En dernier point, je parle de la définition et de la signification du fait abstrait en peinture. Le troisième chapitre présente l'exposition finale qui accompagne ce texte, *Peindre et dépeindre*, qui a eu lieu à la Galerie Simon Blais du 22 janvier au 22 février 2014.

Mots clés : peinture, processus, figure, abstraction, geste, écriture, image précaire, répétition, savoir-faire

INTRODUCTION

> « J'étais debout devant un chevalet et j'ai pensé que je voudrais passer toute ma vie debout devant un chevalet. J'avais cinq ans et j'essayais de prendre des décisions.[1] »
>
> – Sylvie Laliberté

D'aussi loin que je me souvienne, la peinture m'a toujours fascinée. Tout comme Sylvie Laliberté, j'ai le souvenir très clair de moi, devant un chevalet, à cinq ans, considérant celui-ci comme l'emblème des plus grandes libertés, comme la récompense ultime. Mais au-delà de ces sentiments préscolaires, pourquoi cet acte de peindre, de marquer et d'ainsi affirmer, me captive-t-il encore aujourd'hui? Adulte, j'ai longtemps mis la peinture sur un piédestal, l'imaginant inatteignable et je l'ai, par le fait même, mise de côté, boudée... maintes fois. La prenant trop au sérieux, je voyais les réponses aux questions quoi, comment et pourquoi peindre comme de fastidieuses tâches. Qu'ai-je à dire, moi, après tous ces artistes passés à l'Histoire, particulièrement pendant les remises en questions conceptuelles du siècle dernier? Comment me positionner à travers cet éclatement postmoderne? En raison de ces questions fatalistes, la poursuite d'une recherche picturale m'a longtemps semblé crouler sous le poids de l'Histoire, dénuée de toutes possibilités.

Toutefois, la curiosité et le désir de poursuivre cette quête ont pris le dessus sur ces questions. Dès lors, j'ai senti l'obligation de revenir à la base du vocabulaire, tant picturalement que verbalement. Mon projet de maîtrise, cherchant à délier mes interrogations, est devenu une recherche pour circonscrire les éléments de base du langage présent dans la peinture, doublé de la nécessité de développer une stratégie discursive, en concordance avec des problématiques actuelles. Puisque, comme le note Marie-Eve Beaupré dans son texte *L'objet de l'idée* : « La peinture a plus d'une fois été déclarée morte, mais ne serait-ce pas plutôt notre vocabulaire pour en parler qui serait périmé?[2] »

---

[1] Sylvie Laliberté. *Je suis formidable, mais cela ne dure jamais longtemps.* (Montréal : Les 400 coups, 2007), 15.

[2] Marie-Eve Beaupré, « L'objet de l'idée ». *Esse, arts + opinions, L'idée de la peinture*, no 76 (2012) : 12-15.

À mi-chemin entre un récit d'atelier et une réflexion analytique, les pages qui suivent tracent le parcours de mes récentes recherches et des questionnements qui ont surgi au fil des expérimentations. J'y relève des concepts opératoires qui passent par des actions comme camoufler, soustraire, réduire et répéter. Afin d'y apporter une dimension analytique, j'intègre les références théoriques qui m'ont accompagnée ainsi que des affinités que je partage avec d'autres artistes. Il est alors question de notions telles que la violence du geste, l'effacement en peinture, l'apparition et la disparition de la figure, la quête d'affirmation, la peinture provisoire, l'attachement au savoir-faire, la peinture comme écriture et le fait abstrait en peinture, et ce, toujours en étroit lien avec le travail d'atelier.

CHAPITRE I

TOURNER AUTOUR DE LA PEINTURE : RÉCIT D'ATELIER

Dans ce chapitre, je présente les diverses stratégies adoptées lors du travail en atelier pendant les deux premières années de la maîtrise. À l'aide du récit de pratique, je dénote les opérations à l'œuvre qui poseront les balises pour la suite de la recherche. Entre autres, je mentionne l'utilisation de la photographie comme matière première à la peinture, les opérations de soustractions comme moyen de faire émerger une figure, l'image précaire et la répétition comme outil de mise à distance.

1.1 Prendre appui

Octobre 2010. Par où commencer? Que vais-je peindre? Je me réfère à ce que je connais, à quelque chose de tangible : la photographie. Déambulant dans la ville telle une flâneuse baudelairienne, longeant les chemins de fer, je prends des clichés. Des clichés des couleurs, des textures, de certaines perspectives. De condos en construction au revêtement jaune banane, d'un arbre vert jaune qui découpe le ciel, de cours arrière débordant de rebuts métalliques ternis par les intempéries. Des accumulations, des hauts contrastes, des marques de passage, des traces muettes de scènes urbaines.

Dans l'atelier, ces clichés trainent sur ma table de travail et je commence à peindre. À ceux-ci se mêlent des photos de voyage, prises de la même façon. Un cimetière aux monuments colorés au Mexique, un petit marché où s'empilent les tables et les chaises lilas et turquoise, fermé pour cause de pluie. Un port commercial en Espagne avec des centaines de conteneurs orange, bleus, rouges, verts, bruns, emboités tels des *Legos* prêts à franchir la Méditerranée. Agissant comme structure du tableau et lien au réel, ces repères provisoires sont des prétextes à la peinture. Un moyen peut-être un peu convenu « d'abstraire » de la réalité, toutefois, un passage utile pour poser mes repères (figure 1.1).

Figure 1.1 Trois tableaux de la série *Paysages urbains*, 2010, huile sur toile, 45,7 x 45,7 cm chacun

Cependant, la simple reproduction de l'image ne m'apparaît pas d'un grand intérêt. La photographie devient un matériau, un prétexte pour créer « autre chose ». Pour le moment, cette « autre chose » demeure énigmatique. Je me concentre sur la transformation, le passage de l'image vers la matière picturale. Dans son essai *Esthétique de l'effacement*, Michel Ribon explique :

> « [...] lorsque l'artiste prend appui sur les choses les plus familières, c'est pour tenter de voir ou d'imaginer en elles du non-familier : cette lumière étrange ou merveilleuse que, dans l'apparence, elles ne portaient pas : une apparence niée pour n'être plus que le support d'un faire-apparaître.[3] »

Comme je cherche en vain par où commencer (ou recommencer), les photographies sont des valeurs sûres, elles représentent mon « familier » : le train, la rivière, la ville, la démolition. Quelle est cette lumière étrange que la photographie ne porte pas, mais qui est susceptible d'apparaître dans la transformation vers la peinture? Je n'ai pas de réponse précise, mais cette question du « faire-apparaître » pose une autre question : à quel moment ce qui n'existait pas commence à exister? Car il est bien question d'un moment précis, d'un temps donné dans lequel opère ce passage de l'état photographique à l'état peinture. La photographie fera partie de mon processus pendant la première année et j'y reviendrai pour introduire la notion d'apparition.

---

[3] Michel Ribon. *Esthétique de l'effacement.* (Paris : L'Harmattan, 2005), 48.

1.2 La violence du geste

Décembre 2010. Nous sommes sept personnes à partager l'atelier de l'université. À travers ce va-et-vient de professeurs et d'étudiants, l'autocensure me talonne. L'envie de cacher tout ce que je fais m'assaille et, dans ce repli, l'angoisse, voire la colère, me noue la gorge. Sensible aux commentaires acerbes sur mon médium, je tourne en rond, remettant dès lors en question tout ce que j'ai accompli depuis le début. Quelle est la nécessité de la peinture? Quelle importance ont les photographies, ces paysages sur lesquels je m'appuie? Les multiples questions non résolues et les points de vue désobligeants tourbillonnent dans ma tête, jusqu'à former un gros amas trouble et collant qui m'empêche de réfléchir de façon limpide. Ma tête s'apprête à imploser. Littéralement.

Le mot d'ordre pour ne pas flancher sous la pression : demeurer en action. Faire des allers-retours : je peins grossièrement ces paysages pour mieux les recouvrir, j'y ajoute des taches répétées sur toute la surface, je les recouvre également et ainsi de suite. Je peins et je cache. Constamment. Ambivalente comme si j'avais cinq ans et que j'essayais de prendre des décisions. La rage monte en moi. Agenouillée au sol, le tableau à plat à mes côtés, je frappe violemment sa surface avec le manche du pinceau, comme si chaque microperforation dans la peinture fraîche pouvait esquisser des débuts de réponses. Je m'arrête des centaines de petites marques plus tard, en sueur et le corps endolori. Par chance, la surface est en bois (figure 1.2).

Ce moment marque une double rupture. D'abord une rupture psychologique, c'est-à-dire le moment où l'angoisse et les appréhensions se rompent pour balancer du côté de l'action et ainsi passer de la tête au corps. La deuxième rupture se situe sur le plan de l'image où je romps une première fois avec la photographie qui me sert de référence. L'action prend le dessus dans les deux cas, sur l'émotion et sur l'image, de sorte que le geste de frapper détermine la forme.

Figure 1.2 *Sans titre (les colibris)*, 2010, peinture à l'huile sur bois, 91,4 x 76,2 cm

En repensant à cet événement, à la violence du geste et à l'implication du corps, je réalise que j'aborde le tableau selon certains principes qu'Harold Rosenberg décrit dans son texte *Les peintres d'actions américains*[4] (mieux connu dans sa version originale *The Americain Action Painters*) soit d'investir la toile comme une arène, comme un événement. L'analogie de la zone de combat prend tout son sens, un combat entre des idées préconçues et mon désir de création. Je peins un paysage pour mieux l'enduire. J'y ajoute des marques et des traits pour aussitôt les recouvrir. Je recherche de nouvelles techniques, de nouveaux gestes du corps vers le tableau, tout en souhaitant un sens, une direction qui m'aiderait à cerner mon sujet. Le sujet m'apparaît tel un mirage, un fragment informel à saisir. Dans ces allers-

[4] Harold Rosenberg. *La tradition du nouveau.* (Paris : Les Éditions de Minuit, 1962), 22-28.

retours, j'insiste sur le geste et l'action comme arme ultime pour vaincre l'inertie et l'abandon, car le désir de créer demeure et si je tente de l'enfouir, il revient inlassablement.

Plus loin, Rosenberg définit la peinture comme un acte inséparable de la biographie de l'artiste. J'aimerais réfuter cette affirmation, mais à la suite des premières lignes de ce mémoire, qui témoignent de questions existentielles par une expérience de la peinture, j'ai très peu de crédibilité pour la démentir. Pour moi, le fait de développer un travail distancié d'affects et d'événements personnels représente une forme d'idéal. À l'opposé, l'idéal du peintre Frenhofer dans *Le chef d'œuvre inconnu*[5] de Honoré de Balzac, est de restituer la vie, de transmettre des affects par la peinture. Comme le relève Georges Didi-Huberman, « Le fantasme produit l'idéal du tableau; l'idéal est la limite; la limite produit l'échec.[6]» Pour Frenhofer, le fantasme du tableau idéal, ayant la pureté élémentaire de la femme comme modèle, le pourchasse. La quête de la chair, de la femme sublime, passe par la couleur, associée au chaos. Et c'est finalement cette chair, qui est donnée à voir et qui tient le double rôle de fantasme et d'échec, qui le mène au suicide.

Sans être aussi dramatique, si une part de personnel est impliquée dans ma recherche est-ce que mon idéal relève du fantasme? Si oui, quel est-il? Est-ce de peindre un tableau dépourvu d'affects ou, à l'opposé, de créer un tableau qui captive et interroge le regardeur, dans un désir naïf de provoquer les mêmes sentiments que j'ai ressentis à la découverte de Joan Mitchell, de Francis Bacon ou de Matisse, pour ne nommer que ceux-ci? Ce fantasme, ou cet idéal ne manque pas d'ambition et l'amas de couleurs grisâtres formé sur mon tableau me rappelle que la ligne pour basculer vers l'échec est bien mince. Le pictural prend le dessus de mes intentions, il devient plat, gris, amorphe.

À la suite de cet épisode, j'essaie de comprendre la violence du geste de frapper comme une déchaînée et je démultiplie les procédés de soustraction de manière beaucoup plus sereine.

---

[5] La version originale du *Chef-d'œuvre inconnu* date de 1831. Je fais ici référence à sa réédition qui accompagne *La peinture incarnée* de Georges Didi-Huberman qui propose celle, revue et augmentée par Balzac, des *Études philosophiques* (Delloye et Lecou, 1837, tome XVII). La dédicace est de 1845. 133-156.

[6] Georges Didi-Huberman. *La peinture incarnée* suivi de *Le Chef-d'œuvre inconnu* par Honoré de Balzac. (Paris : Éditions de Minuit, 1985), 121.

Tous les outils deviennent utiles pour saccager la surface : marteau, bâton de bois, clous, racloir. Ces outils participent d'une forme de mise à distance de l'implication du personnel dans mon travail, principe que je développerai plus loin.

1.3 Apparition et disparition de la figure

> La grisaille envahit l'espace, une couche grossière, souvent monochrome, camoufle sans gêne les quelques traits du paysage esquissé qui portaient fièrement les rouges, les magentas, le cyan, l'ocre et le turquoise. Je crée un lieu que j'efface pour mieux le révéler ensuite. Pour dégager ses subtilités, sa délicatesse, sa fragilité. Je crée une ouverture dans l'opacité, je soustrais ce qui me bloque la vue, je retranche, avec un grattoir, une lame de rasoir, la couche de noir ou de gris qui agit comme une couche de censure sur ces paysages fragmentés.
>
> – Note d'atelier, février 2012

À travers les éclats prélevés se révèle ce qui est donné à voir, soit une figure fragmentée (figure 1.3). L'action de racler la surface crée des percées dévoilant cette figure qui veut poindre, sous-jacente, un amas informel, évanescent, fuyant, mais qui demeure foncièrement matériel. D'emblée, je pourrais situer cette figure dans le paysage, puisque sa source provient, entre autres, de photographies de paysages urbains, toutefois, un déplacement, une transformation s'effectuent vers le pictural. Cette image ne sert que de support pour « faire-apparaître[7] ». On y entre par la soustraction de la peinture, par son état de stratification. Le fond devient la forme, tout s'inverse. Brouillée par la perte de matière, elle réapparait autrement, différente et estompée. Ce que je cherche me semble résider dans ce paradoxe, entre le tangible et l'impalpable, mais au-delà de ces procédés, que reste-t-il de la figure?

La figure n'est pas abordée dans une relation de mimétisme, ni par une représentation de la culture, de l'objet ou du corps. La figure devient une prise en forme de la peinture grâce à une multitude de gestes. Je cherche le moment où celle-ci vacille, ce bref instant d'instabilité où j'ajoute et je retire juste assez de matière, sans plus. Ce moment, Willem de Kooning l'exprime, entre autres, en faisant l'analogie avec l'instantané photographique :

---

[7] Michel Ribon, *Op. cit.*

> Le contenu est l'aperçu furtif de quelque chose, une rencontre soudaine comme l'éclair. C'est très succinct, le contenu. Les formes doivent avoir l'émotion d'une expérience concrète. Le contenu, c'est un regard en passant, une rencontre comme un éclair. C'est un contenu très mince. Je le reçois encore de choses flottantes comme lorsqu'on dépasse quelque chose et que ça fait une impression.[8]

Plus loin dans le texte, pour imager sa pensée, il donne l'exemple de cligner des yeux quand on est en voiture : notre œil ne retient, dès lors, qu'une impression, un vague souvenir, une forme ambiguë. De Kooning nomme le contenu alors que j'essaie de nommer la figure. Il s'agit toutefois de la même chose flottante qui tient en équilibre précaire sur un fil nommé apparition. De Kooning situe tout de même la forme dans l'expérience concrète puisqu'elle doit participer d'un enchaînement d'actions, d'expériences.

Loin de la gestuelle et des empâtements à la de Kooning, le travail de la photographe Sarah Moon s'ancre similairement dans l'action et l'expérience. Elle exprime de façon claire et poétique toute la problématique de capter ce qui est furtif pour le regard. J'y vois une pensée comparable dans ce désir d'embrasser l'intangible. La citation suivante représente le verbatim du texte de Sarah Moon dans le cadre du documentaire *Le renouveau de la photographie contemporaine*[9]. Bien qu'un peu longue, elle est présentée en entier, car elle exprime avec justesse la quête pour saisir une impression, une chose fuyante.

> Je photographie le privilège, la chimère, l'évanescence, l'improbable ou la beauté, je cherche l'émotion et la quête en est d'autant plus désespérante. J'envie ceux qui savent photographier la vie. Moi je la fuis, je pars de rien, je ne témoigne de rien, j'invente une histoire que je ne raconte pas, j'imagine une situation qui n'existe pas, je crée un lieu et j'en efface un autre. Je déplace la lumière, je déréalise et puis j'essaie. Je guette ce que je n'ai pas prévu, j'attends de reconnaître ce que j'ai oublié, je défais ce que je construis, j'espère le hasard, et je souhaite plus que tout être touchée en même temps que je vieillisse. Je tourne autour du modèle, je la regarde à n'en plus finir. Je change les angles, je triche les perspectives, je brouille les pistes. Je ne sais plus quoi faire, je ne sais plus rien, autour de moi le vide.
>
> Je culpabilise, je déclenche, j'espère et je recommence. Le jour baisse, la lumière change, je perds confiance, je ne veux plus faire de photo, mais je continue. Et puis soudain, pas toujours, mais quelques fois, quelque chose se passe, quelque chose a

---

[8] Barbara Hess. *Willem de Kooning : Les contenus, impressions fugitives.* (Köln : Taschen, 2004)

[9] Sarah Moon. *Contacts. Volume 2, Le renouveau de la photographie contemporaine. Sarah Moon.* [DVD]. (Issy-les-Moulineaux : ARTE France, 2010)

> changé, je ne sais jamais pourquoi. Ou bien je suis au bon endroit au bon moment, ou bien seulement j'y crois. Je vois une fraction de seconde comme une étincelle, la beauté ou l'insolite, ou la différence ou seulement la surprise. Tout va soudainement très vite dans toute cette lenteur. Et je suis emportée et enfin j'aime ce que je vois, et je ne peux plus m'arrêter de l'avoir trouvé et de le reperdre. Et de nouveau, tout au long de la journée, je continue puisque cela a existé. Sur les contacts, je retrouve seconde après seconde, la peur, la lenteur, le labeur, l'absurde et quelquefois une photo avec une valeur ajoutée. Une photo avec un instant de grâce qui risque de ne plus jamais exister.

Sarah Moon résume de façon concise le processus de création et les étapes psychologiques qui l'accompagnent en définissant la sensation de vide et la perte de confiance qui peuvent en faire partie. Dans les moments d'incertitude et d'instabilité, le travail devient la clé pour ne pas sombrer. Moon nomme aussi très bien l'espoir et la capacité d'émerveillement quand arrive son moment clé, celui où apparaît une pointe de grâce, quelque part dans cet entre-deux de la présence et de l'absence. Le medium et le sujet de Sarah Moon diffèrent évidemment de mon travail; toutefois, sa manière d'énoncer la démarche, le choix de ses mots, son humilité et sa pudeur devant son travail témoignent de notre sensibilité similaire.

Figure 1.3 *Andalusia mon amour* (triptyque), 2011, peinture à l'huile sur bois, 91,4 x 244 cm

Pour revenir à la peinture, le titre de ma recherche est *L'image précaire : apparition et disparition de la figure dans le fait abstrait en peinture.* Ma première définition de l'image précaire est cette figure impalpable, fragile, glissante et incertaine. Par la précarité je désigne une forme d'incomplétude qui passe justement par ce duel apparition/disparition de la figure. Les procédés de soustraction sont un moyen pour tenter d'y parvenir. Le geste de la

lacération incarne ce pendant négatif de la peinture. Elle se soustrait à elle-même, c'est son retrait, sa propre disparition que j'expose (figure 1.3 et 1.4). Je tenterai une deuxième définition de l'image précaire un peu plus loin, dans le contexte de la peinture provisoire (point 2.1).

Figure 1.4 *L'arrachée [el mercado]* (à gauche) et *Val aux fumées* (à droite), 2012, peinture à l'huile sur bois, 133 x 122 cm chacun

Mai 2012. Je tournaille dans l'atelier. Après plusieurs tableaux élaborés en termes d'apparition/disparition de la figure et des procédés de soustraction qui s'y rattachent, l'intérêt et la motivation que j'y portais s'effritent. Prise au piège de tenter d'illustrer un phénomène, je balance les photographies au recyclage. Une fois de plus, cette démarche devient beaucoup trop sérieuse, perd de son sens et l'ennui m'assaille. Je me sens paralysée par les questions d'ordre théorique et historique auxquelles je ne peux répondre même si j'y suis confrontée semaine après semaine. Dans un deuxième excès de rage, je mets tous les tableaux de côté, je sors un grand paquet de cartons blancs sur lesquels j'exécute tout ce que je crois impossible de faire dans le cadre cette maîtrise (figure 1.5). Mots d'ordre : spontanéité, geste, couleur. Est-ce la disparition de la figure?

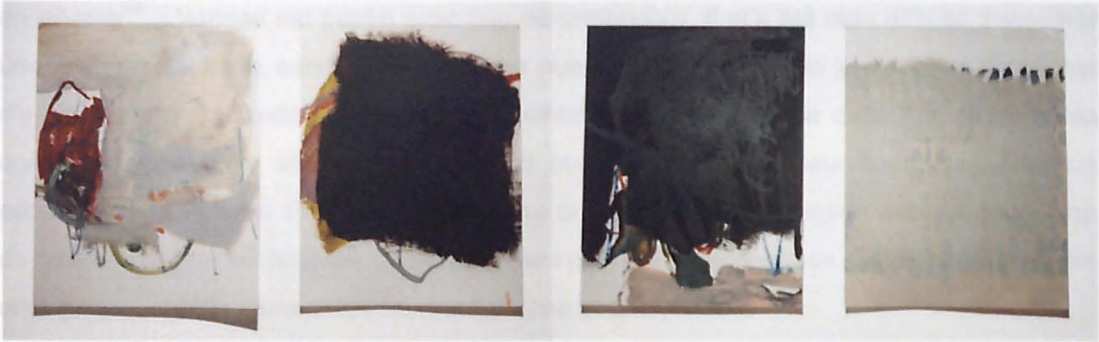

Figure 1.5 *Série d'esquisses no 2 à 5*, peinture à l'huile sur carton, 72 x 57 cm

1.4 Mise à distance: la répétition comme méthode

Juillet 2012. Composer un tableau sans superflu, sans repentirs, sans références à l'image photographique ou à de vagues bâtiments industriels pose une question : que reste-t-il de la peinture? Si je devais ne m'en tenir qu'à une seule action, quelle serait-elle? Aujourd'hui, j'ai le fantasme de choisir pour de bon. Régler la question du sujet. J'ai depuis peu éliminé les images sources et j'amorce un processus pour m'éloigner de toute forme de figuration. La marque, la tache. Un trait simple, répété mille fois. Je la choisis, la privilégie, l'isole et la multiplie. Simplifier le geste de peindre, marquer le tableau d'une série de taches, de gauche à droite, de haut en bas. Cette structure calquée de l'écriture vient intuitivement, sans préméditation. En raison des aléas des émotions suscitées par mes premiers mois de pratique dans le contexte de la maîtrise, je poursuis un réel désir d'investir la peinture avec un œil averti, distancié, analytique. Le fantasme de l'objectivité me poursuit. Pour être plus juste, je parlerais d'une mise à distance plutôt que d'objectivité. J'entends la mise à distance comme un moyen de mettre de côté l'émotivité pour mettre de l'avant une attitude posée et critique. Sans fin du monde s'il vous plait.

En pratique, appliquer une méthode si drastique a nécessité une période d'entre-deux, par exemple, lors de la réalisation du tableau intitulé *Différence et répétition* (figure 1.6). Ce qu'on ne voit pas sur la reproduction est la première étape, soit les deux premières couches. Celles-ci étaient constituées de taches violacées répétées sur un fond jaune canari, réparties

en *all-over*[10]. L'espace est frontal avec peu de profondeur. Il m'a été bien difficile d'assumer un tableau aussi franc, sans artifices et sans nuances. C'est pourquoi je n'ai pu m'empêcher d'y ajouter une multitude de couches de peinture, en transparence cette fois plutôt qu'en opacité. Rouge, bleu, vert, noir. Le résultat suggère une profondeur aquatique, dans un espace flottant indéfini. Finalement, le lyrisme de cette peinture m'agace quelque peu. Trop de mouvement, de subjectivité, de percées vers des abimes inconnues. Cet espace demeure ambigu alors que je recherchais un résultat franc et analytique.

Figure 1.6 *Différence et répétition*, 2012, peinture à l'huile sur bois, 152 x 167 cm

Quelque mois plus tard, les taches violacées sur jaune canari me revenaient constamment en tête et hantaient mon imagination. Pourquoi ne pas retenter l'expérience et arrêter le tableau à cette étape? Pourquoi y avoir ajouté autant de couches et de traitements? En

[10] Le terme *all over* apparaît dans les années 50 avec la naissance de l'*action painting*, défini par Harold Rosenberg. Ce terme désigne le traitement plus ou moins homogène des signes sur la surface de la toile, ce qui élimine la perspective et affirme la planéité du support.

réponse à cette question, j'ai réalisé *1968 possibilités* présenté à l'occasion de l'exposition *Leipzig-Montréal : un tunnel transatlantique*[11].

Figure 1.7 *1968 possibilités*, 2012, peinture à l'huile sur bois, 167 x 182 cm, également dans la photo, l'installation sonore de Daniel Pauselius *Short wave transmission for a canadian bird and language barrier* et *Stud bleu* de Mathieu Lévesque. Crédit photo: Guy L'Heureux

Le tableau *1968 possibilités* propose un grand paragraphe illisible, loin des variétés de textures, loin de camoufler et de soustraire. Appliquées franchement, ces marques sont pleinement assumées et hautement contrastantes avec le fond. Ces taches transposent le geste de frapper avec le manche, mais à l'aide d'un pinceau et de la peinture. C'est une façon d'exercer un geste unique, une seule action. Je ne soustrais plus, j'applique. Je ne cache plus, j'affirme. La peinture devient une inscription du geste dans un système défini. Cependant, instaurer un système n'est-il pas le meilleur moyen d'en déroger?

Janvier 2013. Aborder la peinture avec une si grande économie de moyen (seulement les taches) me questionne d'autant plus sur les choix que je dois faire. Après *1968 possibilités* et quelques travaux en ce sens, je reviens au travail sur papier. Papier Somerset, peinture,

---

[11] *Leipzig-Montréal* est un projet d'échange et d'exposition multidisciplinaire initié par les artistes Marie-Eve Levasseur (Leipzig) et Caroline Saint-Laurent (Montréal) regroupant cinq artistes du Québec et cinq artistes de la Saxe. Le projet se déploie en deux volets. Une première exposition *Leipzig-Montréal : un tunnel transatlantique* fut présentée en septembre 2012 à la Maison de la culture Notre-Dame-de-Grâce. Le deuxième volet, *Leipzig-Montréal : Interim*, a fait l'objet d'une double exposition en juin 2013 au centre de diffusion indépendant D21 et au Halle14 dans le complexe Spinnerei de Leipzig en Allemagne.

crayon, fusain, médium, huile de lin. Tout ce que j'ai sous la main dans l'atelier. Le mot d'ordre, faire ce qui me passe par la tête, sans censure ni contrainte. Alterner d'une tache rouge machinalement répétée à une grille patiemment tracée au plomb, des couleurs primaires éclatantes aux teintes verdâtres rabattues. Chaque geste correspond à un temps distinct : être tout et rien à la fois, énoncer rapidement, ne pas s'attarder, voir le plus possible. Ces dizaines de peintures sur papier prennent la forme d'une grande esquisse de plusieurs possibilités. Juxtaposées, elles s'apparentent à une mosaïque, un éclatement de couleurs. Je reviendrai sur la conception de la mosaïque en point 2.2. *Je t'écris une tache, écris-moi une image [version 1]* (figure 1.8 et 1.9) fut présentée à la Parisian Laundry en février 2013 et une deuxième version de l'installation fut conçue pour le Centre Elgar de l'Île-des-Sœurs en septembre 2013.

Pour l'accrochage de *Je t'écris une tache, écris-moi une image [version 1]*, j'ai opté pour l'assemblage initial, celui formé dans l'atelier. D'abord, j'avais une dizaine de papiers au mur, placés aléatoirement. Au fur et à mesure, à chaque quatre ou cinq papiers achevés, je les juxtaposais aux autres par associations spontanées. Ce premier accrochage relevait du hasard, car j'étais convaincue que je devrais trouver une autre façon, plus logique, de les assembler pour l'exposition. Finalement, après plusieurs tentatives pour réorganiser l'ensemble, l'installation spontanée en atelier rendait mieux leur caractère éclectique et exponentiel.

Ces premiers mois de recherche ont instauré les bases de mon travail actuel. Un des plus grands défis consistait à prendre position et à amener la pratique vers une recherche plus approfondie plutôt que d'en rester aux aléas des tourments. Les différents systèmes que j'ai tenté de suivre m'ont permis d'ouvrir mon champ de recherche et de préciser certains choix. Dans les mois qui ont suivi, j'ai repris les procédés d'effacement, de soustraction, de tache répétée en envisageant dès lors la peinture comme un geste d'inscription.

Figure 1.8 *Je t'écris une tache, écris-moi une image [version 1]*, 2013, peinture à l'huile, crayon graphite, pastel et huile de lin sur papier Somerset, 125 peintures de 14 x 19 cm, grandeur totale de l'installation 95 x 350 cm. Présenté à la Parisian Laundry lors de l'exposition *Collision 9*

Figure 1.9 *Je t'écris une tache, écris-moi une image [version 1]*, 2013, vue rapprochée, Crédit photo : Guy L'Heureux

CHAPITRE II

LA PEINTURE EN CONTEXTE

Dans ce chapitre, il sera question de notions actives dans le travail que je développe pour mon exposition de fin de maîtrise. La démarche heuristique étant au cœur de mon processus, c'est encore une fois au gré des découvertes que s'oriente mon travail. J'aborderai le concept de peinture provisoire en donnant des exemples d'artistes, dont Richard Tuttle et Marie-Claude Bouthillier. Ensuite, je traiterai de l'importance du savoir-faire (et son contraire) ainsi que de la peinture dans sa relation à l'écriture en m'appuyant sur le travail d'artistes tels Francine Savard, Cy Twombly et Françoise Sullivan. Finalement, je développerai sur ma conception du fait abstrait en peinture.

2.1 Peinture provisoire

Dans *Je t'écris une tache, écris-moi une image [version 1]*, bien que toutes ces taches de peinture et ces petits dessins soient fixés sur papier, je n'envisage pas ces peintures comme une finalité, mais plutôt comme un outil de recherche et de réflexion. Rien n'est peaufiné à outrance, chacun des papiers est laissé dans un état semi-brouillon. C'est justement la raison pour laquelle je privilégie les papiers; ils n'impliquent pas le même investissement de temps, ils permettent une très grande liberté d'approches. L'installation est malléable et ouverte aux changements. Par la mosaïque, je crée un éventail de possibilités qui trouvent leur force et leur sens dans l'ensemble.

Ce que le critique américain Raphael Rubinstein a nommé « la peinture provisoire[12] » porte ce caractère inachevé, qui trouve ses qualités dans un travail risquant constamment l'effondrement ou l'inconséquence. En quelque sorte, il propose une réponse à cette question qui me tenaille : que faire aujourd'hui avec un médium qui fut investi, à travers son histoire, d'autant de virtuosité? Selon le critique, en réaction aux tableaux monumentaux du

[12] Raphael Rubinstein, « Provisional painting », *Art in America*. (2009). Récupéré de http://www.artinamericamagazine.com/news-features/magazine/provisional-painting-raphael-rubinstein/

modernisme, plusieurs peintres abstraits aspirent aujourd'hui à une peinture détachée des grands idéaux de pureté et de glorification. L'artiste américaine Sharon L. Butler décrit autrement cette approche dans son essai *Abstract painting : The New Casualists*[13] paru dans le Brooklyn Rail en 2011 :

> The painters take a meta approach that refers not just to earlier art historical styles, but back to the process of painting itself. These self-amused but not unserious painters have abandoned the rigorously structured propositions and serial strategies of previous générations in favor of playful, unpredictable encounters.

J'aimerais citer pour exemple le travail de l'artiste américain Richard Tuttle qui allie toute sorte de techniques et de médiums, dont la peinture. Il utilise du fil, du carton, des bouts de bois et son travail devient parfois sculptural. Il détourne la peinture, la matière des objets et porte un regard sensible sur l'assemblage, sur l'association ou l'opposition des qualités des matériaux. Poétiques et ludiques, ses œuvres puisent autant dans le minimalisme et le formalisme que dans l'expressionnisme; il favorise les rencontres improbables plutôt que l'affiliation stricte à un courant de pensée. Ses assemblages portent parfois une apparence précaire, surtout lorsqu'il utilise des matériaux éphémères tel le carton ondulé. Il n'hésite pas à parler d'une dimension émotive ou spirituelle dans son travail, mais celle-ci demeure en faveur de la poétique de l'objet et de sa recherche sur la matière.

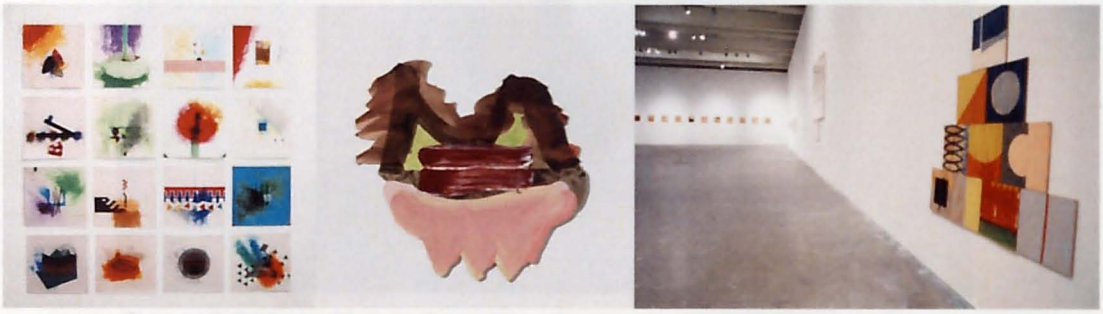

Figure 2.1 Richard Tuttle, *Cloth*, 2002-2005 (à gauche), *20 Pearls (D)*, 2003-2007 (au centre), *Richard Tuttle : In Parts : 1998-2001*, vue d'exposition (à droite)

[13] Sharon L. Butler, « Abstract painting : The New Casualists », *The Brooklyn Rail.* (2011). Récupéré de http://www.brooklynrail.org/2011/06/artseen/abstract-painting-the-new-casualists

Au Québec, le corpus d'œuvres de Marie-Claude Bouthillier puise dans la peinture moderne tout en étant en corrélation avec des problématiques actuelles. Elle utilise le monochrome, la tache, la grille, le *all-over*, les champs colorés, les gestes libres ainsi que la toile brute comme support de prédilection. Toutefois, lors de son exposition *Demande à la peinture*[14] (figure 2.2), elle déplace les outils du peintre dans une installation où elle s'approprie l'espace de la galerie. Elle met en scène les multiples procédés qu'elle utilise, elle développe ce qu'on pourrait appeler une base de données de langage. Bouthillier s'approprie les matériaux dont elle use avec une grande liberté et, visiblement, avec beaucoup de plaisir. On ne sent pas la notion de finalité dans son travail, il nous donne à penser que c'est un projet en cours qui évolue au gré de l'artiste et du lieu. Tout comme Richard Tuttle, ses installations proposent une vision exponentielle de la peinture. Par exponentielle, j'entends un travail qui s'enchaine et se génère au gré des découvertes, des matériaux et des actions et qui a la possibilité de se multiplier à l'infini. Elle poussera plus loin cette mise en espace d'une méthode de travail lors de son exposition *Créatures*[15] (figure 2.3) dans le cadre d'une résidence de création à La Chambre Blanche.

Figure 2.2 Marie-Claude Bouthillier, *Demande à la peinture*, 1997, vue d'exposition, Galerie Trois Points, Montréal

[14] Galerie Trois Points, Montréal, 1997

[15] La Chambre Blanche, Québec, 2004

Figure 2.3 Marie-Claude Bouthillier, *Créatures*, 2004, vue de l'installation, La Chambre Blanche, Québec

Pour revenir à mon travail, les assemblages de peintures sur papiers (les mosaïques) se construisent au fur et à mesure, parfois en continuité, parfois en rupture avec le dessin précédent. C'est leur nature multiple que j'explore, comme on passe d'une idée, d'une interface, d'une surface à l'autre. Cette façon de réaliser le travail s'apparente à une démarche automatiste dans la mesure où l'écriture plastique n'est pas préméditée, qu'une forme en appelle une autre et que j'évacue l'autocritique, voire l'autocensure, au moment de la réalisation.

L'image précaire, que je tentais de nommer plus haut dans son rapport à l'apparition et la disparition de la figure, prend forme d'une autre façon dans mon approche de la mosaïque. Je conçois ces dessins (peintures) rapidement, sans volonté de trouver en chacun d'eux une finalité. Je privilégie les actions banales comme des lignes répétées, des petits points, des empreintes de taches, ainsi que les rapports simples de ligne et couleur, de fond et forme, d'exécution précise versus la nonchalance du trait. J'exécute ce type de travail avec une plus grande liberté; pourquoi ne pas peindre un arc-en-ciel ou un aloès vert fluorescent? De ces associations parfois incongrues émerge une nouvelle image, celle qui se construit dans l'imaginaire du regard. En ce sens, je m'identifie à la peinture provisoire. Selon Rubinstein, même le dilemme entre abandonner et continuer, très présent dans mon cheminement,

participe à cette précarité: « The provisional is born in the moment when the painter hesitates between painting and not-painting and then begins to paint nontheless.[16] »

Les mosaïques sont aussi un moyen de faire éclater les limites du tableau, d'ouvrir ce cadre strict et de le déployer dans l'espace. *Je t'écris une tache, écris-moi une image* m'a permis d'envisager ma recherche de façon plus libre et décomplexée. Je délaisse certains grands idéaux de la peinture telles la monumentalité, l'universalité, la glorification, pour me consacrer à une œuvre plus intimiste et précaire. La quête du sujet se transforme et devient la quête du motif comme moteur de recherche. Et telle une poésie du banal, cet éventail de possibilités inachevées prend sa force dans l'ensemble, par les interrelations. Je me fie à l'assemblage pour que les dessins trouvent leur sens, car individuellement ils portent cette précarité du trait un peu gauche et incomplet. Je cherche à faire de l'éclectisme une qualité et créer des œuvres malléables, qui s'adaptent au lieu où je les présente. D'autre part, je tente de transposer cette attitude dans la réalisation de tableaux et non seulement avec les peintures sur papier. Un exemple de cette approche, disons ludique, est le tableau *Restes de table* (figure 2.4), essentiellement composé de croutes de peintures récupérées à même la surface (une vitre) sur laquelle je mélange les couleurs.

La peinture provisoire définit avant tout une attitude des artistes qui réapprennent à utiliser la peinture pour ce qu'elle est : matière et terrain fertile. Cette attitude décomplexée ne se positionne pas dans le déni du passé et de l'histoire, mais bien dans l'espoir de trouver de nouvelles voies à la pratique.

[16] Raphael Rubinstein, « Provisional painting part 2 : To rest lightly on earth », *Art in America*. (2012). Récupéré de http://www.artinamericamagazine.com/news-features/magazine/provisional-painting-part-2/

Figure 2.4 *Restes de table*, 2013, croutes de peinture à l'huile sur bois, 23 x 23 cm

2.2 L'importance du savoir-faire

Bien que le concept de peinture provisoire appelle un certain degré de non-finitude de l'œuvre, le savoir-faire demeure présent dans le processus de création. Dessiner gauchement et rapidement n'induit pas de ne pas savoir comment faire. Dans son texte *Requalification : La réhabilitation des habiletés*[17], Luanne Martineau fait une distinction entre le savoir-faire et la non-monumentalité, qui rejoint l'approche de la peinture provisoire :

> [...] la non-monumentalité met en avant les habiletés lacunaires d'un artiste pour mieux faire ressortir les juxtapositions matérielles et référentielles et la créativité formelle,

[17] Luanne Martineau, « Requalification : La réhabilitation des habiletés », *Esse, Arts + Opinions*. 74 (2012) : 4-9.

tandis que la requalification revendique au contraire ces traces d'exécution bien maîtrisée, accordant souvent une place prépondérante et constitutive à l'intensité du travail de l'artiste dans son œuvre.

Selon cette définition, je me situe plutôt du côté de la non-monumentalité, surtout concernant le travail des mosaïques. Les traits des peintures sur papier sont généralement exécutés avec des gestes rapides et sont souvent d'une apparence imprécise qui leur confère un caractère enfantin. Pour les tableaux, j'accorde plus d'importance au savoir-faire, surtout quant à la préparation du support. Le faux cadre, la tension de la toile et sa préparation doivent être exécutés selon la tradition. Pour une raison qui m'échappe, le geste que je pose sur la toile n'est pas aussi détaché que celui que je pose sur papier. C'est peut-être en raison du temps de préparation que requiert le support qui induit une réflexion plus longue avant de passer à l'action. Il ne faut cependant pas négliger la valeur symbolique du tableau qui, inconsciemment, exerce encore une certaine fascination.

Il me semble assez paradoxal de m'intéresser à la peinture provisoire aujourd'hui. Au cours de mon apprentissage, j'ai toujours privilégié les techniques les plus laborieuses : le moulage en sculpture, la lithographie et surtout la gravure (eau-forte) dans les arts d'impression. Il y a quelques années, je broyais les pigments dans l'huile de lin pour faire la pâte de couleur que j'entubais ensuite. La mise en place, terme emprunté au jargon de la restauration, fait partie de ces gestes préparatoires auxquels j'ai toujours accordé de l'importance. Encore aujourd'hui, utiliser un tube de vert, de violet, d'orange ou de noir me semble une entorse inexcusable aux principes du savoir-faire: le mélange des couleurs participe à la compréhension du médium, permet de le saisir dans ses subtilités et d'apporter plus de nuances.

D'une certaine manière, je demeure persuadée que cet apprentissage technique guide mes gestes aujourd'hui et qu'il y a des liens étroits entre gravure et peinture. Par exemple, le geste de graver (faire des incisions, une marque dans le vernis) est un moyen que j'ai souvent utilisé en peinture, comme dernièrement dans le tableau *Stratipeintagraphe* (figure 2.5), où une gouge de gravure creuse les couches de cire et de peinture à l'huile. Les racloirs (petits manches munis d'une lame de rasoir) sont aussi des outils indispensables en gravure pour racler les surfaces d'encrage. Ces mêmes outils ont largement été utilisés lors

de la réalisation de certains tableaux, pour racler la peinture directement sur la surface (figure 1.3 et 1.4). La gravure porte en elle une certaine violence nécessaire à l'apparition de l'image; on appelle morsure le travail de l'acide sur le métal. La morsure altère le cuivre, ces altérations deviennent les traits d'encre sur le papier. Le travail du papier est aussi l'apanage de la sérigraphie, de la lithographie et de l'eau-forte et il me semble naturel de l'investir dans le champ de la peinture.

Figure 2.5 Détail *Stratipeintagraphe*, 2013, huile et encaustique sur bois

Il y a un réel passage entre le savoir-faire et son contraire. D'un côté, je mets de l'avant des peintures au geste désinvolte, où les décisions sont laissées au hasard et dont les résultats apparaissent relatifs et fragmentaires. De l'autre côté, j'ai le désir de présenter quelque chose de bien fait, de techniquement irréprochable. Tel un mouvement de balancier, j'alterne entre ces deux attitudes et je tente de les mettre en relation, lors de l'accrochage, en aspirant à des rencontres incongrues par des associations aléatoires.

2.3 Peindre, une façon d'écrire?

Dans son ouvrage *Qu'est-ce que l'art abstrait*[18], Georges Roque décrit la relation entre peinture et langage comme un thème abordé par plusieurs artistes qui a largement contribué

[18] Georges Roque. *Qu'est-ce que l'art abstrait.* (Paris : Gallimard, 2003), 289-312.

à la définition de l'art abstrait. Comment s'articule ce lien? Les recherches en sémiologie, particulièrement celles de Groupe μ avec leur *Traité du signe visuel*[19] en 1992 ont permis d'établir une distinction entre le signe iconique et le signe plastique. Le signe iconique renvoie au signifié, c'est-à-dire à l'icône, l'idée de la chose : une tache rouge (signe iconique) renvoie au sang (signifié). Mais l'évolution de la pensée de la sémiologie visuelle nous permet aussi d'envisager ce signe seulement par sa plasticité : la tache rouge (signe plastique) nous renvoie à la densité du rouge, sa matière, sa texture. Cette légitimation du signe plastique, son autonomie, nous permet de réfléchir à son rôle dans une construction visuelle et dans la définition de la peinture abstraite.

Bien avant cette séparation théorique, Stéphane Mallarmé composait *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, poème dans lequel il utilise les mots pour leurs qualités plastiques plutôt que pour leurs valeurs référentielles. De son côté, Kandinsky cherche la relation entre les mots, les signes plastiques (ligne, couleur) et leur résonnance intérieure. Mondrian, dans sa quête d'expression pure, tente de rationaliser la couleur en une grammaire universelle du signe plastique[20]. Aujourd'hui, ces questions sont revisitées par différents types de pratiques, j'en présenterai ici trois : Francine Savard, Cy Twombly et Françoise Sullivan. Par l'étude de leur travail, je tente de cerner ma propre relation à l'écriture, ou plutôt à l'inscription.

2.3.1 Francine Savard

Au Québec, Francine Savard travaille depuis plusieurs années sur la notion de traduction des signes à la peinture en établissant des systèmes de codes entre les mots et les formes. De cette façon, elle crée des tableaux abstraits référant à différents textes sur la philosophie et l'art. Une de ses œuvres marquantes porte le titre très poétique de *Les couleurs de Cézanne dans les mots de Rilke* (figure 2.6). L'artiste s'est basée sur des lettres de Rilke écrites à sa femme, décrivant la peinture de Cézanne, et elle a isolé les mots qui décrivent notamment la couleur. *Saturé de vermillon, des violets enfouis, du blanc comme couleur, un bleu attentif, bleu vert...* etc. Quelle est la différence entre un bleu attentif, un bleu vert et un bleu de coton

[19] *Ibid*

[20] *Ibid*

bourgeois? La question de la subjectivité et de la perception est mise en espace dans ce dispositif poétique, simple et efficace. La longueur de chacun des tableaux équivaut à la longueur des mots, ainsi, bien qu'elle en ait peint en vérité une centaine, le nombre final de trente et un tableaux a été déterminé selon la hauteur des murs de la galerie. Dans d'autres projets, elle utilise différents systèmes de codes, telles les cotes de bibliothèque, pour structurer ses tableaux que l'on peut qualifier d'installations picturales[21].

Pour ma part, je revisite des éléments chers à la peinture moderne telles la grille, la tache et la relation physique entre le corps et le tableau. J'alterne entre un geste automatique (ce que Francine Savard se défend de faire) et un geste systématique, auquel j'aspire. L'action de peindre devient comme une écriture, mais cette écriture ne se situe pas du côté du contenu du texte, mais bien dans l'action d'écrire, de poser une marque et de la répéter. Je me situe dans un duel constant entre l'expression et la contrainte. Mon rapport à l'écriture passe par un questionnement sur le langage, entre le dit et le non-dit et l'impossibilité de communiquer. Dans certains tableaux, l'écriture est illisible (les taches), dans d'autres ce qu'il y a d'affirmé et d'expressif est gauchement recouvert d'un aplat, comme un geste de censure. Dans le cas de Francine Savard, le texte précède systématiquement la peinture et elle suit des codes préétablis.

[21] Lesley Johnstone. *Francine Savard.* (Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 2009)

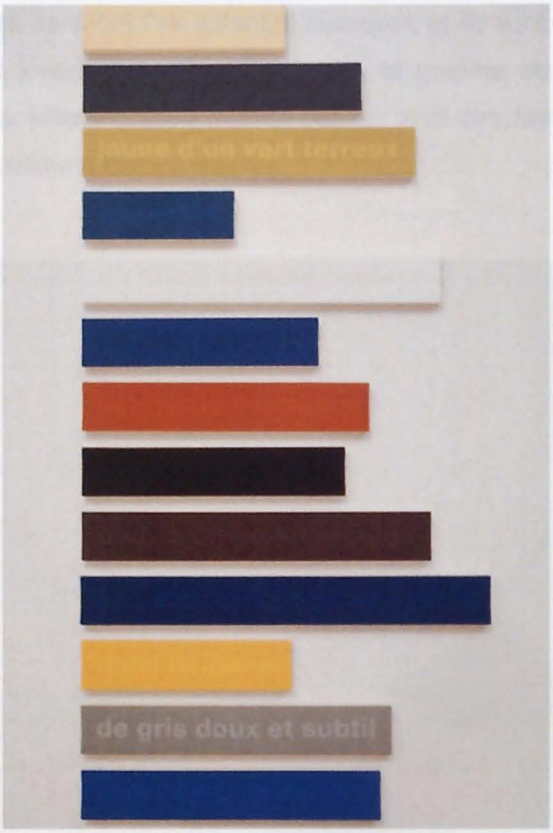

Figure 2.6 Francine Savard, *Les couleurs de Cézanne dans les mots de Rilke* (détail),1998

2.3.2 Cy Twombly

Dans un univers complètement différent, Cy Twombly définit aussi une relation entre l'écriture et la peinture. « TW dit à sa manière que l'essence de l'écriture, ce n'est ni une forme ni un usage, mais seulement un geste, le geste qui la produit en la laissant traîner : un brouillis, presque une salissure, une négligence.[22] » Ses tableaux et ses dessins comportent toutes sortes de traces : griffonnages, hachures, formes géométriques, coulisses. Il intègre souvent des mots, au crayon, dans une gestuelle nerveuse, près du graffiti. Son geste devient souple lorsque, dans de grands mouvements circulaires, il joue avec les différentes qualités et

[22] Roland Barthes. *Non multa sed multum.* (1976). Texte paru dans *Cy Twombly : cinquante années de dessins* (Paris : Gallimard : Centre Pompidou, 2004) 33-43.

densités de couleur. Ses traits ont l'air enfantin, maladroit, et ils sont utilisés pour créer une poésie du langage en jouant avec l'équilibre entre la graphie du tracé et les qualités plastiques de la peinture. Même lorsqu'il n'utilise pas les mots directement, Twombly, par ses gestes, renvoie tout de même à l'action d'écrire.

Figure 2.7 Cy Twombly, *School of Athens*, 1964, Rome. Peinture à l'huile, crayon cire et crayon de plomb sur toile, 205 x 219 cm

Pour revenir à mon travail, j'essaie de comprendre le parallèle entre l'action de peindre et l'action d'écrire, du moins, c'est une relation qui habite ma pensée lors du processus en atelier. Dans les mosaïques sur papier, chaque peinture devient une lettre adressée, un message, lisible ou non, à un destinataire indéfini. Elles incarnent de petites parcelles de temps, une parenthèse qui s'inscrit dans une entreprise plus globale. Cette prise de conscience de la relation entre peinture et écriture est survenue lors de la première édition de l'exposition *Leipzig-Montréal : un tunnel transatlantique* mentionnée plus haut. Notre difficulté à communiquer par l'anglais, pour des francophones et des Allemands, a fait glisser notre thématique commune d'échange vers les limites du langage et de la communication. C'est entre autres pourquoi je qualifiais précédemment le tableau *1968 possibilités* (figure 1.7),

présenté à cette occasion, de grand paragraphe illisible. Paragraphe par ses qualités formelles (on devine l'alinéa et les marques produites manuellement tanguent vers la droite puisqu'il n'y a pas de lignes pour circonscrire l'écriture), mais aussi parce que, comme chez Twombly, l'écriture y est définie comme un geste, une inscription. Cependant, son geste est libre et souple et le mien, de nature retenue. Le philosophe Vilém Flusser apporte une définition simple et concise du geste d'écrire qui va dans le sens du travail de Twombly :

> « Écrire c'est graver. Il y a quelques milliers d'années, on s'est mis à gratter les surfaces des briques mésopotamiennes avec des bâtons pointus et c'est l'origine de l'écriture selon la tradition. C'était faire des trous, pénétrer la surface et c'est toujours le cas. Écrire, c'est toujours faire des inscriptions. Il ne s'agit pas d'un geste constructif, mais d'un geste pénétrant.[23] »

Quelques mois plus tard, je réalisais *Chatterbox* (figure 2.8) et la série *Sept paraphrases d'une tache* (figure 2.9), toutes deux présentées lors de l'exposition *Leipzig-Montreal : Interim* en Allemagne. Ce travail porte sur le motif, l'écriture et le langage. *Chatterbox* (verbomoteur) est une installation de quatre grands papiers cirés, délicats et légèrement translucides. Ils sont suspendus dans l'espace de sorte que le spectateur peut en faire le tour. Les inscriptions sont visibles des deux côtés et l'ensemble interagit avec l'espace et la lumière. Le titre réfère à une abondance de paroles, voire un trop-plein de paroles, qui deviennent brouillées et incompréhensibles.

Sept paraphrases d'une tache (à l'origine *Seven ways of...*) a largement orienté la poursuite de mon travail et les choix pour mon exposition de fin de maîtrise. Cette série présente sept organisations différentes d'une même touche. La toile vierge est d'abord imbibée de cire chaude, ce qui bouche les pores du tissu tout en accentuant la matière brute du matériel. La composition s'apparente à une page sur laquelle on écrit, on dépasse, on griffonne. La grosseur des taches varie et leur couleur, bien que similaire, diffère subtilement. On passe d'un tableau à l'autre dans un murmure délicat, entre deux tons, entre deux taches.

[23] Vilém Flusser. *Les gestes.* (Paris : Hors Commerce, 1999) 17.

Figure 2.8 *Chatterbox*, 2013, pastel à l'huile et encaustique sur papier, 213 x 366 cm, présenté au Halle14 de Leipzig (complexe Spinnerei) dans le cadre de l'exposition *Leipzig-Montreal : Interim*. Crédit photo : Michael Moser

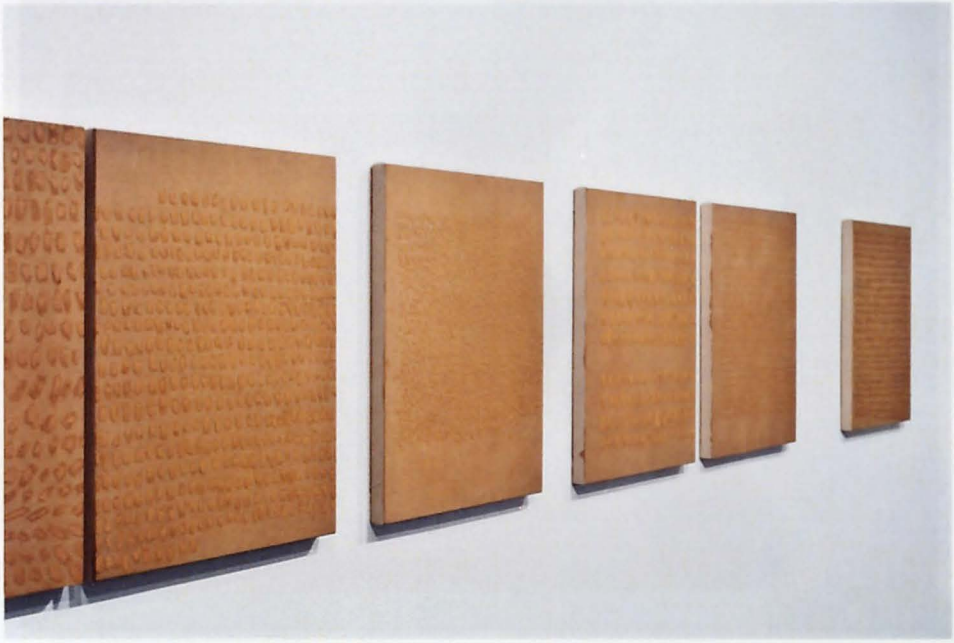

Figure 2.9 *Sept paraphrases d'une tache*, 2013, peinture à l'huile et encaustique sur toile, sept tableaux de 51 x 40,5 cm, présenté au D21 de Leipzig dans le cadre de l'exposition *Leipzig-Montreal : Interim*. Crédit photo : Michael Moser

2.3.3 Françoise Sullivan

Le travail de Françoise Sullivan, pionnière de l'abstraction au Québec, s'affirme avant tout par le geste, celui du corps qui laisse sa trace comme un souffle, une respiration. Contrairement à Francine Savard, Sullivan n'est pas dans une approche analytique de la couleur, mais bien dans un rapport de sensation à son égard. Dans sa série *Rouges*, réalisée en 2010, les tableaux s'offrent comme une réelle expérience pour le spectateur. Elle fait fusionner le champ pictural et la forme par des stratégies de recouvrement, d'accumulation et de juxtaposition. De loin, un champ coloré, vacillant, imprégnant la pièce d'une lueur rougeâtre. De cette masse de couleur émerge une figure, une forme qui s'installe dans la subtile différence de tons et de touches. Quand on s'approche, c'est la nervosité du geste que l'on sent, une multitude de gestes répétés, d'allers-retours, de superpositions de taches.

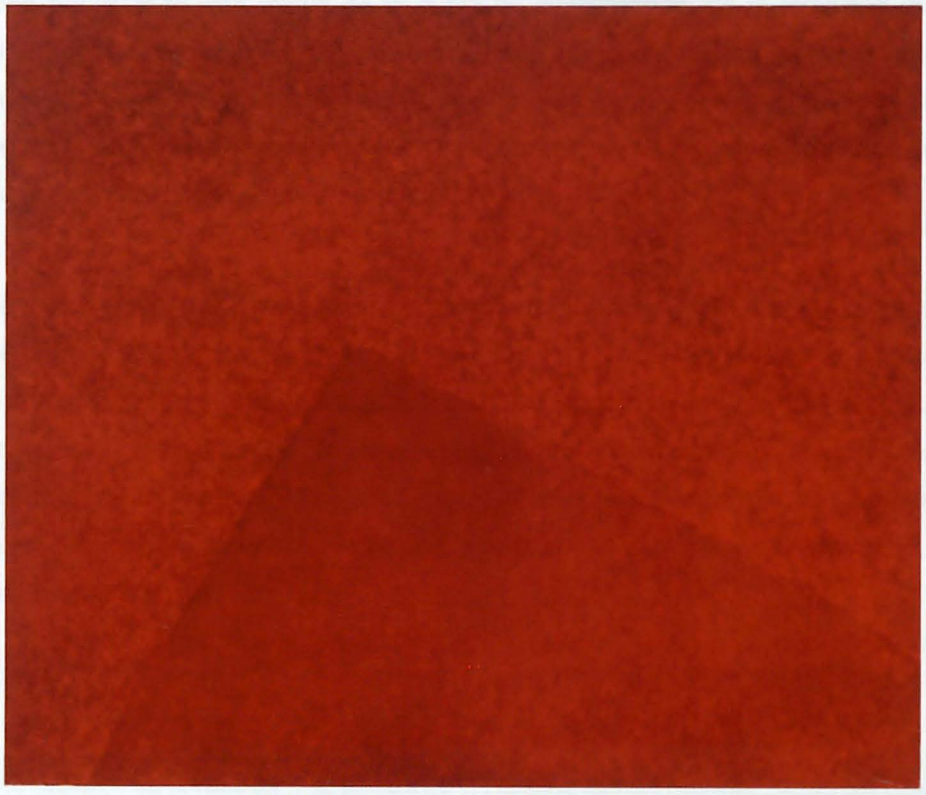

Figure 2.10 Françoise Sullivan, *Rouges no.4*, 2010, huile sur toile, 167,5 x 198 cm, Galerie Simon Blais

Son rapport à l'écriture est plutôt ténu, mais comme chez Twombly, c'est le geste qui devient une inscription. Elle décrit sa peinture ainsi :

> « Au plus près de moi, ma peinture raconte une histoire, elle raconte l'histoire des petites unités de temps, au temps présent qui s'égrappe, dans chaque pensée, chaque émotion, chaque geste. C'est un collier de touches qui s'égrainent. Peut-on croire que sans image il n'y ait rien? Tout est là, dit, étalé, chanté, craché.[24] »

Certes, sa parole d'artiste me rejoint pleinement quant à sa façon de nommer les unités de temps, du temps qui « s'égrappe ». Pour ce qui est du travail, la plus grande distinction se situe dans la couleur. Dans ses *Rouges*, comme dans d'autres séries de 2003 nommées *Hommages*, la couleur s'impose comme une expérience quasi mystique, spirituelle et empreinte d'une grande sensualité. Ces séries rappellent le travail de Mark Rothko dans sa quête de la couleur comme expression de sentiments. Ce que je peux définir de commun entre mon travail et le sien relève de la quête de simplification, de la réduction du signe plastique. Comment évoquer en nuances, en subtilité, en jouant de tons ténus, retenus, à la fois similaires et complètement différents? C'est un peu ce que je cherche à faire dans un travail tel *Sept paraphrases d'une tache* et, mise à part la couleur, c'est ce travail du geste et de la touche qui m'associe le plus à Françoise Sullivan.

Françoise Sullivan choisit la peinture et ses matériaux traditionnels. Elle aurait pu poursuivre sa carrière de chorégraphe, de danseuse ou de sculpteure : elle préfère la peinture, s'y investit pleinement, corps et âme, et poursuit sa quête de couleur et de geste absolu. Lors de sa dernière exposition *Arundel*[25] à l'automne 2013, Sullivan a récidivé avec des tableaux grands formats où la figure colorée s'affiche en plein contraste avec le fond tacheté blanc. Du haut de ses vénérables quatre-vingt-huit ans, elle clame la vivacité de la peinture et, par la même occasion, la sienne.

---

[24] Françoise Sullivan, « Ma peinture est... ma peinture Est », *Françoise Sullivan*. (Montréal : Musée des beaux-arts de Montréal : Éditions Parachute, 2003) 41-43.

[25] Galerie Simon Blais, Montréal, 11 septembre au 12 octobre 2013

2.4 Le fait abstrait

> « Toutefois, malgré cette perte [de la figure], ou peut-être à cause d'elle, la peinture abstraite a toujours fait preuve d'une capacité à composer des narrations de substitution grâce auxquelles le peintre peut étudier la condition humaine et celle de la nature d'une manière distanciée et non littérale.[26] »
>
> – Jonathan Lasker

Ce que je considère comme le fait abstrait est de promouvoir les qualités relatives à la peinture tels la couleur, le geste, la trace, l'espace, les matériaux et l'interrelation de tous ces éléments. Mon but n'est cependant pas de revisiter les idéaux du formalisme qui définissent l'œuvre par sa forme et ses matériaux seuls : associé à l'écriture, le geste de peindre nous projette dans une autre dimension, peut-être vers une narration formelle qui permet d'imaginer un passage d'un tableau à l'autre. Pour définir plus explicitement le terme « fait abstrait », je le présente de deux façons : comme une affirmation d'un évènement et comme synonyme d'agir.

Affirmer et agir l'abstrait, voilà une possible définition du fait abstrait. Comment cela s'opère-t-il dans mon travail? Mes premières stratégies ont été la détermination d'une série de gestes qui procède de l'altération, la transformation et la distorsion de la figure des paysages urbains (provenant de sources photographiques) à l'aide d'une série d'outils, dont racloirs, bâtons de bois, clous, gouge. Ces gestes passent de la violence à la délicatesse et permettent de créer des percées dans les couches de peinture pour y pénétrer le regard, pour accéder au fond du tableau qui passe à l'avant-plan. Je cherche à comprendre cette notion d'apparition et de disparition de la figure et, par ces actions, j'élimine de plus en plus la référence à un objet extérieur au tableau. C'est à ce moment que l'affirmation du pictural l'emporte sur la figure.

Dans cette recherche autour du fait abstrait, la deuxième étape importante est la réduction du signe plastique à l'unité la plus simple possible. L'intention est d'isoler un geste et de le décliner avec ou sans couleurs, petit ou grand, multiplié, regroupé. Dissocier un élément pictural aussi simple que la tache, soit la trace du pinceau sur la toile, participe de

---

[26] Jonathan Lasker. *Expressions permanentes.* (Paris : Daniel Lelong Éditeur, 2005), 28.

l'affirmation de l'abstraction dans mon travail. Ce motif, réduit à l'essentiel, procède aussi de la mise à distance (tenter un regard objectif) et met de l'avant les qualités de la peinture. Les taches sont rugueuses, polies, courtes, longues, regroupées, espacées, opaques.

La dernière stratégie pour affirmer le fait abstrait est de repousser le duel abstraction/figuration et de brouiller les cartes. Par les mosaïques, je m'accorde le droit de mélanger dessins, quelques figurations (chaise, arbre, arc-en-ciel), taches colorées, lignes, hachures, coulisses, flaques. Cette ouverture que procure le support du papier m'incite à travailler de front plusieurs approches esquissées pendant les dernières années et de les transposer sur toile.

CHAPITRE III

EXPOSITION PEINDRE ET DÉPEINDRE

Le titre de l'exposition *Peindre et dépeindre* signifie *faire de la peinture et évoquer par le discours*. Devoir évoquer la peinture par le discours et développer une stratégie discursive en même temps qu'un travail processuel et intuitif m'a souvent semblé périlleux. Mais dépeindre peut aussi être vu comme le pendant négatif de peindre et faire écho à la soustraction de la peinture (procédé pictural décrit dans ce présent mémoire et visible dans quelques-uns des tableaux de l'exposition). Mon objectif est de créer une exposition qui trace un parcours, tracer au sens littéral du terme, et d'aborder la création de façon plus libre, désinvolte, parfois même avec humour, comme c'est le cas avec la série *Faire le plein* (figure 3.1).

Figure 3.1 *Faire le plein [de bleu]*, 2013, peinture à l'huile et tableau de bois, 10,2 x 12,7 cm

Lors de cette exposition finale, je présente les deux approches principales explorées pendant la maîtrise soit la série de tableaux *Les ratures* ainsi que le projet *Je t'écris une tache, écris-moi une image* dans sa troisième version. Pour les tableaux, je privilégie la toile tendue sur bois apprêtée à l'encaustique (cire d'abeille blanchie appliquée très chaude et uniformément sur la toile brute). Cette technique protège la toile et fait un rappel, par la matière, aux

nombreux papiers enduits de cire de la mosaïque. Sur les tableaux, à l'aide d'un rétroprojecteur, je reproduis des tracés manuscrits, gestuels et spontanés qui, superposés, forment des tissages et des entrelacements (figure 3.2). Ce procédé fut critiqué par le jury, car selon eux, je m'éloignais de mes préoccupations sur la *peinture provisoire* en neutralisant le geste spontané lors de sa reproduction sur toile. L'improvisation se situe à une étape préparatoire du tableau et non dans l'instant de la réalisation. Bien que cette série soit moins résolue que la mosaïque sur papier en ce qui concerne la notion de *peinture provisoire*, il n'en demeure pas moins qu'elle met l'accent sur le décalage temporel entre ce qui est de l'ordre de l'instantané et de sa reproduction et en ce sens, rejoint mes préoccupations sur l'implication du geste et de l'inscription en peinture.

Figure 3.2 *Les ratures II*, 2013, huile et encaustique sur toile, 61 x 56 cm

Dans le cas de la pièce *Je t'écris une tache, écris-moi une image [version III]*, j'ai opté pour un accrochage différent de la première version (figure 1.8), en m'éloignant de la disposition stricte rectangulaire qui rappelle le tableau ou la fenêtre. Pour déterminer l'ordre des papiers, j'ai dû tester les différentes associations possibles de l'installation en procédant par un jeu d'essais et erreurs au sol. Par la création de petits groupes de papiers, j'ai déterminé l'orientation principale de la mosaïque qui occupe un pan de mur complet d'une longueur de 675 centimètres. Lors de ce travail préparatoire, il m'apparut évident que cet assemblage se composait telle une grande peinture et alors que je croyais m'éloigner de la définition traditionnelle d'un tableau, j'ai dû me rendre à l'évidence que les stratégies de composition de rythmique et de rupture s'apparentaient. Pour cette troisième version, les espacements entre les peintures, les vides, font partie intégrante de l'ensemble, rendant le blanc du mur actif. Lors du jury, il fut également question de certaines associations précises entre les papiers, certaines d'entre elles pouvant « faire tableau » pour reprendre les termes du jury. À juste titre, certains des différents univers se juxtaposent et provoquent une complémentarité entre les éléments qui, isolés de l'ensemble, pourraient évoluer indépendamment. Nous en avons conclu que la mosaïque *Je t'écris une tache, écris-moi une image [version III]* comportait plusieurs pistes à explorer pour la création de tableaux et que ces expérimentations serviraient de moteur à l'élaboration d'un nouveau corpus basé sur la notion de provisoire en peinture.

Figure 3.3 *Les ratures VI* (à gauche), 2014, huile et encaustique sur toile, 96,5 x 106,7 et *Je t'écris une tache, écris-moi une image [version III]* (à droite), 2014, peinture à l'huile, pastel, crayon graphite et encaustique sur papier Somerset, 162 peintures de grandeurs variées, grandeur totale de l'installation 152 x 675 cm

CONCLUSION

En somme, ce parcours m'a permis de cerner les enjeux présents dans mon processus créatif et de cibler quelles approches privilégier en regard de mon travail antérieur, de l'Histoire et des pratiques actuelles. Ma méthode était somme toute assez risquée: travailler jusqu'à ce que quelque chose se passe, en espérant que le noyau de ma recherche se révèle par la peinture. Cette confiance fut mise à rude épreuve, mais en valait certainement le risque. De cette expérience ont émergé des pistes de recherches à approfondir, comme la nature du geste d'inscrire, de peindre et d'écrire.

Le concept de peinture provisoire a grandement contribué au processus d'affirmation actif lors des derniers mois. D'une certaine manière, cette attitude et cette pensée décomplexée de la peinture m'ont permis de valider certains de mes choix et de dédramatiser l'acte de peindre. Ce choix de prendre plus de risques et d'aborder ce médium de façon ludique et distanciée des conséquences a ouvert un terrain très fertile pour la recherche.

Par ailleurs, le plus grand défi était de faire de constants allers-retours entre le développement d'une pratique picturale et d'un discours s'y rattachant : les fameuses ramifications entre pratique et théorie. Au fil du corpus de cours obligatoires, cette problématique revient constamment et rejoint la question que proposait Marie-Eve Beaupré en introduction soit que ce serait notre vocabulaire qui nécessite un rafraichissement pour parler de la peinture. Ceci étant dit, j'ai tenté de sortir du paradigme abstraction/figuration. D'abord en interrogeant le contenu dans un rapport d'apparition et de disparition de la figure ainsi que par l'exploration de procédés tels l'accumulation, la soustraction, la réduction du signe plastique à une simple trace. Ensuite en voulant mélanger les différentes approches et proposer un travail qui se permet diverses appartenances, qui est multiple et ouvert. Le dispositif de la mosaïque, l'assemblage de ces différentes parcelles de temps que sont les petites peintures sur papier, met de l'avant l'instantané de la peinture au-delà d'un *quelconque désir de représentation et en ce sens, ouvre plusieurs possibilités d'explorations* picturales et je l'espère, des pistes pour rafraichir le vocabulaire de la peinture. Je retiens surtout de cette expérience une nouvelle manière d'aborder la peinture, riche en possibilités pour la suite de ma démarche.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages généraux

Atkins, R. (1998). *Petit lexique de l'art contemporain.* Paris : Abbeville.

Barthes, R., Schama, S. et Storsve, J. (2004). *Cy Twombly : cinquante années de dessins.* Paris : Gallimard : Centre Pompidou.

Csikszentmihalyi, M. (2006). *La créativité.* Paris : Robert Laffont.

De Mèredieu, F. (2004). *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne.* Paris : Larousse.

Déry, L. et Régimbald-Zeiber, M. (2003). *La peinture à venir, Françoise Sullivan.* Montréal : Éditions les petits carnets.

Didi-Huberman, G. (1985). *La peinture incarnée* suivi de *Le Chef d'œuvre inconnu* d'Honoré de Balzac. Paris : Éditions de Minuit.

Fleck, R. (2001). *Y aura-t-il un deuxième siècle de l'art moderne*? Nantes : Pleins Feux.

Flusser, V. (1999). *Les gestes.* Paris : Hors Commerce.

Grenier, C. (2008). *La revanche des émotions : Essai sur l'art contemporain.* Paris : Seuil.

Hess, B. (2004). *Willem De Kooning : Les contenus, impressions fugitives.* Köln : Taschen.

Johnstone, L. (2009). *Francine Savard.* Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal.

Laliberté, S. (2007). *Je suis formidable, mais cela ne dure jamais très longtemps.* Montréal : Les 400 coups.

Lasker, J. (2005). *Expressions permanentes.* Paris : Daniel Lelong Éditeur.

Nickas, B. (2009). *Painting Abstraction : New Elements in Abstract Painting.* New-York : Phaidon.

Ribon, M. (2005). *Esthétique de l'effacement, essai sur l'art.* Paris : L'Harmattan.

Roque, G. (2003). *Qu'est-ce que l'art abstrait*? Paris : Gallimard.

Rosenberg, H. (1962). *La tradition du nouveau.* Paris : Les Éditions de Minuit.

Saint-Jacques, C. et Suchère, É. (2011). *Le geste à l'œuvre, Richard Tuttle & pratiques contemporaines.* Montreuil-sous-Bois : LIENART éditions.

Sullivan, F. (2003). Ma peinture est... ma peinture Est. *Françoise Sullivan.* Montréal : Musée des beaux-arts de Montréal : Éditions Parachute. 41-43

Articles de magazine

Beaupré, M.-E. (2012, automne). L'objet de l'idée. *Esse, arts + opinions*, (76), 12-15.

Martineau, L. (2012, hiver). Requalification : La réhabilitation des habiletés. *Esse, arts + opinions*, (74), 4-9.

Articles disponibles en ligne

Butler, S. (2011). Abstract painting : The New Casualists. *The Brooklyn Rail.* Récupéré de http://www.brooklynrail.org/2011/06/artseen/abstract-painting-the-new-casualists

Mavrikakis, N. (1997). De l'art de s'exposer. Récupéré de http://www.marieclaudebouthillier.org/textes/DeLartDeSexposer.pdf

Paré, A.-L. (1999). Peindre à la lettre. Récupéré de http://www.marieclaudebouthillier.org/textes/a_l_pare_peindreAlaLettre.pdf

Rubinstein, R. (2009, 4 mai). Provisional Painting. *Art in America.* Récupéré de http://www.artinamericamagazine.com/news-features/magazine/provisional-painting-raphael-rubinstein/

Rubinstein, R. (2012, 1er février). Provisional Painting Part 2 : To Rest Lightly on Earth. *Art in America.* Récupéré de http://www.artinamericamagazine.com/news-features/magazine/provisional-painting-part-2/

Enregistrement vidéo

Moon, S. (2000). *Contacts. Volume 2, Le renouveau de la photographie contemporaine. Sarah Moon.* [DVD]. Issy-les-Moulineaux : ARTE France.