

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LES DESSEINS DE LA COULEUR SEULE :
PEINTURE ET MONOCHROMIE CHEZ GUY PELLERIN,
STÉPHANE LA RUE ET FRANCINE SAVARD

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES DES ARTS

PAR
MARIE-EVE BEAUPRÉ

JANVIER 2009

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.»

AVANT-PROPOS

Mon désir de réfléchir sur la monochromie est né dans une ancienne banque, celle où se situait l'atelier de Guido Molinari, lors d'un stage qui consistait à inventorier les œuvres qui s'y trouvaient. Durant plus d'un mois, j'y répertoriai des tableaux bleus. Des bleus vibrants. Des bleus plus sourds. Des bleus sous lesquels une couche de rouge transparissait parfois. Des bleus sous lesquels il y avait beaucoup d'autres bleus. Vous voyez ? Des tableaux verticaux et horizontaux. Autant de portraits d'une seule couleur titrés invariablement *Quantificateur bleu*. L'exercice, à ce moment, me semblait obsessionnel. Mes collègues et moi-même nous demandions pourquoi ce peintre s'obstinait à tout peindre d'une même couleur ? N'arrivait-il jamais à la dompter ? À s'en satisfaire ? À saturer sa vision comme l'était sa toile ? Puis, l'histoire se répéta avec le rouge¹.

Après une expérience intensive de ce type de tableau, tout en étant à l'écoute des démarches artistiques actuelles, je me suis interrogée dans le cadre de ce chantier de recherche sur les raisons qui motivent certains artistes à n'utiliser qu'une seule couleur pour peindre. J'ai tenté de comprendre comment certains sont parvenus à circonscrire un espace pictural qui leur était personnel, à renouveler la pratique du genre tout en se distanciant de son arrière-fond historique et de ceux qui, au siècle dernier, percevaient le tableau monochrome comme étant le dernier possible : celui qui proclamerait la mort de la peinture.

¹ Entre 1986 et 1988, Guido Molinari ne peint que des tableaux rouges qu'il titre systématiquement *Quantificateur rouge*, alors qu'entre 1991 et 1997, il n'utilise que la seule couleur bleue, qu'il applique par couches successives, parfois par-dessus d'autres couleurs, comme pour résoudre toutes les probabilités de l'addition de pigments jusqu'à saturation.

Afin de comprendre les problématiques sous-jacentes à la pratique de la peinture monochrome et de saisir les causes de sa prolifération au Québec, il me semblait pertinent d'étudier un corpus d'artistes faisant l'emploi de la couleur seule. Bien que l'étude exhaustive du monochrome au Québec nécessiterait davantage de recherches et de pages noircies que celles présentées dans le cadre de ce mémoire, celles qui vous sont offertes à lire se veulent une première contribution à une cartographie québécoise du genre.

Avant de vous présenter l'état de mes recherches, je tiens à remercier deux mentors qui, chacune à leur manière, m'ont encouragée à écrire et m'ont aidée à mieux regarder : Thérèse Saint-Gelais, ma directrice de recherche, ainsi que Louise Déry, directrice de la Galerie de l'UQAM.

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS.....	ii
LISTE DES FIGURES.....	vi
RÉSUMÉ.....	x
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
L'INVENTION D'UN GENRE.....	7
1.1 Les préalables.....	7
1.2 Les précurseurs.....	13
1.3 Les prémices de la monochromie au Québec.....	22
CHAPITRE II	
GUY PELLERIN.....	30
2.1 Une pratique figurative.....	30
2.2 La couleur des lieux.....	35
2.2.1 Le prélèvement des couleurs.....	37
2.2.2 La citation chromatique.....	39
2.2.3 La conception.....	40
2.2.4 La mise en série.....	41
2.2.5 L'accrochage.....	42
2.3 Les desseins de la couleur seule chez Guy Pellerin.....	43
CHAPITRE III	
STÉPHANE LA RUE.....	46
3.1 Une pratique de l'évidemment.....	46
3.2 Des terrains sédimentaires.....	51
3.3 L'image du comment faire.....	54
3.4 Les desseins de la couleur seule chez Stéphane La Rue.....	56

CHAPITRE IV	
FRANCINE SAVARD.....	59
4.1 Une peinture d'énoncés.....	59
4.2 Exposer la peinture sans tableau.....	61
4.3 Une cartographie de la couleur.....	64
4.4 La graphie de la peinture.....	70
4.5 Les desseins de la couleur seule chez Francine Savard.....	72
CONCLUSION.....	75
ANNEXE I	
BIBLIOGRAPHIE.....	83
ANNEXE II	
FIGURES.....	87

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
1.1 Alphonse Allais, « Première communion de jeunes filles chlorotiques par un temps de neige », <i>Album Primo-Avrilesque</i> , Paris, Paul Ollendorff, 1897, p. 19.....	p. 88
1.2 Alphonse Allais, « Combat de nègres dans une cave, pendant la nuit », <i>Album Primo-Avrilesque</i> , Paris, Paul Ollendorff, 1897, p. 7.....	p. 88
1.3 Kasimir Malévitch, vue de l'accrochage de ses œuvres lors de l'exposition <i>Dernière exposition futuriste de tableaux 0,10 (Zéro-dix)</i> avec, dans l'angle, le <i>Carré noir</i> , Pétrograd, 1915.....	p. 89
2.1 Guy Pellerin, vue de la série N° 262 <i>La couleur des lieux</i> (1994) présentée au Musée national des beaux-arts du Canada, Ottawa.....	p. 89
2.2 Guy Pellerin, photographie documentant l'entrée du commerce Service de Radio Saint-Jean, situé au 6894 boulevard Saint-Laurent.....	p. 90
2.3 Guy Pellerin, photographie documentant l'intérieur du commerce. Des tables tournantes, des microsillons, des radios, des transistors et tout le nécessaire de réparation sont alignés sur des tablettes.....	p. 90
2.4 Guy Pellerin, photographie documentant les vestiges de couleurs brûlées par le soleil avec le temps, un procédé qu'il nomme <i>chronochromatisme</i>	p. 91
2.5 Guy Pellerin, photographie extraite de son nuancier, sur lequel il applique directement ses mélanges de pâte colorée.....	p. 91
2.6 Guy Pellerin, photographie extraite de son nuancier.....	p. 92
2.7 Guy Pellerin, photographie extraite de son nuancier.....	p. 92
2.8 Guy Pellerin, photographie extraite de son nuancier.....	p. 92

- 2.9 Guy Pellerin, tondo appartenant à la série *N° 322 Service de Radio Saint-Jean* (1998). Étant qualifié à juste titre de tableau-objet, celui-ci se situe à la frontière de la peinture et de la sculpture. Acrylique sur bois, 30 cm de diamètre x 6 cm d'épaisseur..... p. 93
- 2.10 Guy Pellerin, vue de l'ensemble *N° 322 Service de Radio Saint-Jean* lors de sa présentation à la Galerie Occurrence en 1999 à Montréal. La cimaise colorée divise l'espace et s'impose au visiteur..... p. 93
- 2.11 Guy Pellerin, vue de l'ensemble *N° 322 Service de Radio Saint-Jean*. Peindre le mur sur lequel sont exposés les tondos souligne un rapport étroit entre peinture et architecture..... p. 94
- 2.12 Guy Pellerin, vue de l'ensemble *N° 356 Cathédrale Saint-Charles-Borromée*, présenté en 2004 au Musée d'art de Joliette... p. 94
- 3.1 Regarder le travail de Stéphane La Rue oblige à porter notre attention sur les interstices des blancs de l'ombre, à s'attarder au coin d'un plan replié ou au rebord d'un châssis courbé. Stéphane La Rue, *Extension* (détail), 2001-2004, acrylique sur toile de lin, 134,6 x 134,6 cm..... p. 95
- 3.2 Stéphane La Rue, *C. G.*, 2002, pastel à l'huile sur mylar, 2 éléments, 43,2 x 43,2 cm chacun..... p. 95
- 3.3 Stéphane La Rue, *C. G.*, 2002, pastel à l'huile sur mylar, 2 éléments, 43,2 x 43,2 cm chacun..... p. 95
- 3.4 Stéphane La Rue, *Modus Vivendi*, 1993, huile sur bois et émail sur acier, 2 éléments, 188 x 22,8 cm..... p. 96
- 3.5 Stéphane La Rue, *Modus Vivendi* (détail), 1993, huile sur bois et émail sur acier, 2 éléments, 188 x 22,8 cm l'ensemble..... p. 96
- 3.6 Stéphane La Rue, *Couverture*, 1996, acrylique sur bois, 30 éléments, 32,5 x 176,3 x 215,7 cm l'ensemble..... p. 97
- 3.7 Stéphane La Rue, *Extension*, 2001-2004, acrylique sur toile de lin, 134,6 x 134,6 cm..... p. 97
- 3.8 Stéphane La Rue, *Quintette (Pour Joe Maneri)*, 2003, gesso sur toile de lin, 5 éléments, 106,7 x 106,7 cm chacun..... p. 98

- 3.9 Stéphane La Rue, *Blancs d'ombres n° 8*, 2005, gesso et gesso translucide sur toile de lin, 3 éléments, 78,7 x 78,7 cm chacun..... p. 98
- 4.1 Francine Savard, vue de l'exposition *La chambre à peinture : le dépôt*, présentée au Centre d'exposition Circa à Montréal en 1998. Dans le cadre de ce projet, neuf rouleaux de toile recouverts d'apprêt sont soigneusement disposés dans l'espace d'exposition, et quatorze autres, tous identifiés par une cote de bibliothèque, sont entreposés dans la réserve du lieu..... p. 99
- 4.2 Francine Savard, vue de l'exposition *La chambre à peinture : le dépôt*, présentée au Centre d'exposition Circa..... p. 99
- 4.3 Francine Savard, détail d'un rouleau présenté dans le cadre de l'exposition *La chambre à peinture : le dépôt*, présentée au Centre d'exposition Circa..... p. 100
- 4.4 Francine Savard, *La pharmacie de Platon*, 1995-1997, acrylique sur toile, dimensions variables. Cette œuvre consiste en un ensemble de trois cent quatre-vingt-dix-neuf tableautins sur lesquels on reconnaît une cote de bibliothèque sobrement peinte..... p. 100
- 4.5 Francine Savard, *Les couleurs de Cézanne dans les mots de Rilke 36/100*, 1997-1998, acrylique sur toile, dimensions variables. Pour constituer cet ensemble, trente-six phrases employées par le poète Rainer Maria Rilke pour qualifier la peinture de Cézanne ont été extraites de ses poèmes puis mises en forme sous le couvert de la monochromie..... p. 101
- 4.6 Guido Molinari, *Équivalence*, 2002-2003, acrylique sur toile, 12 éléments. Cet ensemble de tableaux a été présenté dans le cadre de l'exposition *Un coup de dé*, présentée à la Galerie René Blouin en 2003. Chacun des tableaux reproduit une partie de la mise en page du poème de Mallarmé intitulé *Un coup de dé n'abolira jamais le hasard*..... p. 101
- 4.7 Francine Savard, vue de l'exposition *Un plein un vide*, présentée à la Galerie René Blouin en 2002. Cette installation réalisée en 2002 est composée de onze tableaux mesurant 100 x 150 cm..... p. 102
- 4.8 Francine Savard, vue de l'exposition *Un plein un vide*, présentée à la Galerie René Blouin en 2002. p. 102

- 4.9 Francine Savard, *Un aplat violet*, 2001, acrylique sur toile,
~ 100 x 150 cm..... p. 103
- 4.10 Francine Savard, *Un littoral vert*, 2001, acrylique sur toile,
~ 100 x 150 cm..... p. 103
- 4.11 Francine Savard, *Un pan orange*, 2001, acrylique sur toile,
~ 100 x 150 cm..... p. 104
- 4.12 Francine Savard, *Une tache rose*, 2001, acrylique sur toile,
~ 100 x 150 cm..... p. 104
- 4.13 Francine Savard, *Une étendue jaune*, 2001, acrylique sur toile,
~ 100 x 150 cm..... p. 104

RÉSUMÉ

Cette recherche prend le monochrome comme objet d'étude, un genre pictural qui, malgré le scepticisme formulé à son égard au début du siècle dernier, ne cesse, encore aujourd'hui, de se renouveler. L'objectif de ce mémoire est de mettre en perspective la pratique de la peinture monochrome dans une histoire de l'art québécois. Pour ce faire, dans un premier temps, une synthèse des préalables au développement de la monochromie est formulée de manière à présenter le contexte historique et culturel qui fut propice à l'éclosion du genre. Les artistes précurseurs de la pratique sont donc présentés de manière à envisager des liens entre les différentes générations de praticiens.

À la suite de ce premier chapitre, trois études de cas sont réalisées en vue de définir la démarche de trois peintres contemporains québécois : Guy Pellerin, Stéphane La Rue et Francine Savard. Les traits constitutifs de leur pratique sont définis et les procédés employés par ces derniers sont décrits dans le cadre d'analyses d'œuvres. Ces études de cas sont élaborées en vue de comprendre les desseins motivant leur pratique de la monochromie, de cerner les problématiques que convoquent leurs œuvres et de dresser un constat des similitudes et des différences entre leurs méthodes. Cet exercice nous permet de situer la démarche évocative de Guy Pellerin, une pratique interprétative qui fait usage de la citation chromatique et procède par saturation; de circonscrire la démarche autoréférentielle de Stéphane La Rue, qui propose une réflexion sur la nature du médium pictural et procède par épuration; et de comprendre comment la démarche référentielle de Francine Savard, qui participe à une réactualisation de l'histoire de l'art, fait usage du procédé de la citation et implique un travail rigoureux de condensation. Ce mémoire résulte donc sur une forme de médiation de leur emploi de la couleur seule. Il interroge le tableau monochrome, tente de saisir les mécanismes de cette forme de visible silencieux et constate que la prolifération de ses desseins, qui lui permet d'osciller entre les pôles du matériel et de l'immatériel, génère implicitement un renouvellement.

Mots-clés

Peinture; Monochrome; Guy Pellerin; Stéphane La Rue; Francine Savard.

INTRODUCTION

Combien de temps faut-il pour regarder un tableau monochrome ? Comment le regarder, l'envisager ? Comment la couleur occupe-t-elle l'espace ? Quel espace la couleur évoque-t-elle ? Comment la forme est-elle redéfinie d'un monochrome à un autre ? Un tableau sans projet de représentation est-il pour autant abstrait ? Qu'est-ce qui fait image dans les peintures monochromes ? La matière colorée ? Son application ? Quelle empreinte l'artiste y laisse-t-il ? Quels sont les desseins de la couleur seule ?

Si les tableaux monochromes suscitent autant de questions, c'est qu'ils soulèvent de beaux problèmes de peinture. Comme lieux désertés par la figuration et au-delà de leur apparente simplicité, de telles œuvres parviennent à permuter l'absence de représentation en une occasion de déchiffrement et deviennent, de ce fait, des objets discursifs où quelque chose cherche à se dire : est-ce la couleur, est-ce l'image, est-ce le manque ? Dernier né des catégories génériques picturales, le monochrome suscite toujours la polémique car il n'en finit pas de soumettre la peinture, l'art et l'esthétique à des questionnements féconds¹. Devant le nombre d'artistes dont la pratique s'avère motivée par la conquête de la couleur, l'on peut présumer que cette problématique constitue un des enjeux fondamentaux de la peinture qui nous est contemporaine².

¹ Cette idée est développée par Denys Riout dans *La peinture monochrome. Histoire et archéologie d'un genre*, Nîmes, Éditions Jaqueline Chambon, 2003, p. 251. Denys Riout fut le premier auteur à entreprendre une archéologie du genre et de ses applications. Cependant, ce spécialiste du monochrome se réfère à un corpus essentiellement européen et étatsunien. Ce projet de mémoire couvre ainsi un territoire qui n'a jamais été abordé par l'auteur et tente de mettre en perspective les fondements de cette pratique au Québec.

² Cette affirmation de Florence de Mèredieu introduit le chapitre consacré à la couleur dans *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Paris, Larousse/Sejer [coll. In Extenso], 2004, p. 91. Cette auteure, qui prend en compte la dimension fondamentale de la matière et le rapport que les artistes entretiennent avec leurs matériaux se pose, notamment pour cette raison, en amont de ma réflexion.

Ce mémoire présente une analyse de la monochromie telle que pratiquée par trois peintres québécois contemporains : Guy Pellerin, Stéphane La Rue et Francine Savard. Ces artistes intéressés par la couleur et ses effets ont tous développé une démarche picturale singulière qu'ils élaborent selon des desseins divers. Le choix de ce corpus d'artistes repose principalement sur des parentés formelles visibles entre leurs œuvres, mais aussi sur des affinités conceptuelles entre leurs approches respectives de la peinture. Guy Pellerin, Stéphane La Rue et Francine Savard sont tous trois peintres, établis à Montréal, praticiens depuis plus de quinze ans et collectionnés par de nombreuses institutions québécoises. De ce fait, je considère que leur pratique a déjà été légitimée par les diverses instances du champ de l'art. Bien que la fortune critique entourant leurs expositions soit abondante, jamais auparavant un auteur n'a abordé leurs travaux en vue d'en constater les similitudes et les divergences. En soulignant les procédés employés par ceux-ci dans le cadre d'analyses d'œuvres, je compte proposer une forme de médiation de leur emploi de la couleur seule.

De manière à mettre en perspective la production récente de ces artistes, le premier chapitre de ce chantier de recherche formule, d'un point de vue historique, une synthèse des préalables au développement de la monochromie. Cependant, puisque la peinture monochrome apparaît presque simultanément dans divers foyers, sans même que les artistes concernés aient pris connaissance de leurs recherches respectives, commandées selon autant de desseins différents, je ne peux m'autoriser qu'une synthèse d'un aussi vaste sujet. En premier lieu, je définis les paramètres sociaux, économiques et esthétiques essentiels à l'éclosion du genre. En second lieu, je présente les précurseurs de cette pratique, c'est-à-dire les premiers artistes à avoir réalisé des œuvres monochromes, que ce soit à dessein d'ironie, de spiritualisme ou d'invention formelle. La troisième partie du chapitre formule une synthèse des prémices de l'abstraction au Québec de manière à cerner comment se sont mis en place les paramètres favorables à la pratique de la peinture monochrome. Le rôle

prédominant des deux générations de plasticiens est notamment abordé. En dernier lieu, les précurseurs québécois du genre sont présentés de manière à créer des ponts entre les différentes générations de praticiens.

Dans le cadre de cet exercice d'écriture, il s'avère essentiel de mettre en perspective d'un point de vue historique la pratique de Guy Pellerin, de Francine Savard et de Stéphane La Rue, essentiel aussi de présenter leurs prédécesseurs, ces derniers étant bien souvent leurs anciens professeurs. Cependant, l'objectif de ce chantier de recherche n'est pas de dresser une cartographie exhaustive du genre mais bien de réaliser trois études de cas afin de mettre en perspective les fondements de cette pratique au Québec. Ainsi, dans le cadre de ce premier chapitre, je m'autorise à faire un survol des prémices nécessaires à l'éclosion du monochrome et à présenter quelques-uns des artistes parmi les précurseurs du genre.

Il est important de préciser que la définition du monochrome que je privilégie qualifie les tableaux qui comportent une seule couleur, mais n'exclut pas la diversité de ses nuances. C'est ainsi que, selon ma définition au sens élargi, les peintures en camaïeu ou en grisaille sont considérées comme étant des monochromes.

L'ambiguïté du monochrome tient d'ailleurs à ce qu'il désigne tout à la fois une peinture d'une seule couleur (bleue, jaune ou rouge...), mais renvoie également à un type de peinture n'utilisant que la seule couleur et excluant par conséquent toute forme ou figure. La couleur est alors perçue comme pure matière colorée³.

Le second chapitre définit les traits constitutifs de la démarche de Guy Pellerin. Dans le cadre de cette première étude de cas, je démontre en quoi les tableaux monochromes de cet artiste ne relèvent pas d'un travail de reproduction mais

³ Cette remarque de Florence de Mèredieu, à propos des ambiguïtés autour de la définition du monochrome, a été formulée dans *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne, op. cit.*, p. 106.

d'interprétation des lieux. Effectuant des prélèvements de couleurs sur le monde au moyen de la photographie, l'artiste opère ensuite une sélection parmi ses échantillons, puis une mise en série dont les règles d'agencement demeurent énigmatiques pour le regardant. L'hypothèse de ma recherche consiste à démontrer que l'interprétation des lieux s'opère chez Guy Pellerin au moyen de la citation chromatique. Il est à préciser que ce processus d'interprétation se prolonge dans la réception de l'œuvre, le regardant étant aussi inventeur de lieux devant ses monochromes. En ce sens, j'examinerai la pratique picturale de Guy Pellerin afin de démontrer en quoi elle s'avère parfois autobiographique, notamment avec la série des *Portraits* (1994), et d'autres fois référentielle, comme c'est le cas avec l'ensemble de tableaux *N° 322* (1998), titré *Service de Radio Saint-Jean, 6894, boulevard Saint-Laurent, Montréal, lundi 11 mai 1998*. Afin d'appuyer mon hypothèse, j'analyserai de manière détaillée les méthodes employées par l'artiste pour la réalisation de ces séries, toutes deux inscrites dans le projet *La couleur des lieux*.

Le troisième chapitre aborde la production de Stéphane La Rue. Dans le cadre de cette seconde étude de cas, je présente la démarche de ce peintre qui, depuis plus d'une décennie déjà, se concentre sur un périmètre de production restreint à l'intérieur duquel il expérimente des phénomènes de perception face au monochrome blanc. Je compte démontrer comment sa pratique picturale, qui se joue de la tension entre le vide que peut suggérer la surface monochrome et les images que peuvent activer les différentes traces et empreintes perceptibles sur la toile, semble à première vue exempte de figuration, mais en réalité, fait image dans le « comment peindre ». En analysant un corpus d'œuvres réalisées entre 1993 et 2007⁴, je souhaite aussi

⁴ Il est important de préciser que j'ai été amenée à développer une réflexion sur la pratique de Stéphane La Rue dans le cadre d'une exposition organisée à la Galerie de l'UQAM à l'hiver 2008. En tant que commissaire avec Louise Déry, j'ai aussi participé à la publication accompagnant ce projet. Mon analyse de sa pratique repose donc sur le corpus d'œuvres avec lequel j'ai travaillé. Cependant, à la différence de mon essai publié dans le catalogue qui présentait son travail dans le cadre d'une

démontrer comment l'artiste envisage la monochromie à l'intérieur d'une réflexion axée sur la nature même du médium pictural. En ce sens, j'examinerai la pratique picturale de Stéphane La Rue afin de saisir en quoi elle peut être qualifiée d'autoréférentielle.

Le quatrième et dernier chapitre aborde le travail pictural de Francine Savard. Dans le cadre de cette troisième étude de cas, je présente la démarche de cette artiste qui, depuis près de vingt ans, est engagée dans un processus de création rigoureux au sein duquel l'aspect graphique du médium pictural est central. Je compte démontrer comment cette artiste entretoise savamment la problématique du langage et celle de l'abstraction dans leurs rapports respectifs au réel. Selon mon hypothèse, la peintre travaille autant le corps des mots que celui de la peinture. Graphiste de formation, Francine Savard met en forme la surface de ses tableaux et énonce des faits plastiques de manière à engendrer des situations non pas d'ordre contemplatif mais analytique. Et si la touche sur la toile s'efface systématiquement au profit de l'aplat monochrome, c'est pour préserver l'unité de la surface et la clarté de l'énoncé. En ce sens, j'examinerai la pratique picturale de Francine Savard afin de démontrer en quoi elle s'avère référentielle et procède par un travail de condensation des sources citées. Pour ce faire, j'analyserai plus particulièrement les œuvres présentées dans le cadre de l'exposition *La chambre à peinture : le dépôt* (1998), l'ensemble de tableaux formant *La pharmacie de Platon* (1995-1997), le corpus de la série *Les couleurs de Cézanne dans les mots de Rilke 36/100* (1997-1998) ainsi que celui de l'ensemble *Un plein un vide* (2002).

Parmi les auteurs qui se posent en amont de ma réflexion, je tiens à souligner l'importance de Denys Riout, le premier auteur ayant publié une histoire du

exposition, cet exercice d'écriture situe la démarche de l'artiste dans une histoire québécoise de la peinture monochrome.

monochrome et de ses applications, depuis les précurseurs ironiques du XIX^e siècle jusqu'à aujourd'hui; de Florence de Mèredieu, une théoricienne qui a examiné l'impact des techniques et des matériaux nouveaux sur les pratiques artistiques en vue d'élaborer une nouvelle conception de l'histoire de l'art; de Jacqueline Lichtenstein, qui a étudié, d'un point de vue philosophique, la rhétorique de la couleur de l'Antiquité à aujourd'hui; et de Manlio Brusatin, un historien de la couleur qui a analysé la pratique de la peinture monochrome dans le cadre de ses recherches.

De plus, je ne saurais cacher les influences de *L'homme qui marchait dans la couleur*⁵ sur mon approche du sujet. Cette fable de Georges Didi-Huberman traite du processus même de l'œuvre qui s'ouvre en un récit d'où émerge une poétique de la couleur. Dans cet essai, l'auteur se laisse imprégner de la couleur et traduit ses effets au moyen d'une parabole dont le dessein est de profiler une existence virtuelle à l'objet. Il cherche ainsi comment les images de l'art peuvent produire une poétique de la présentabilité ou de la figurabilité. Georges Didi-Huberman alimente donc ma réflexion, non pas tant pour ses recherches sur la monochromie que pour son approche singulière des œuvres d'art et le regard attentif qu'il porte aux objets.

Sûrement existe-t-il autant de méthodologies pour l'étude de la monochromie que de regards qui lui sont attentifs, dénombrés. Ce mémoire ne prétend aucunement à l'élaboration d'une histoire exhaustive du genre, mais procède à l'étude d'un corpus d'artistes, selon une approche à la fois esthétique et historique. Ainsi, la démarche de Guy Pellerin, de Stéphane La Rue et de Francine Savard seront examinées de manière à définir leur affiliation à une histoire de l'art québécois.

⁵ Je fais référence à un essai publié par Georges Didi-Huberman intitulé *L'homme qui marchait dans la couleur*, Paris, Éditions de Minuit, 2001.

CHAPITRE I

L'INVENTION D'UN GENRE

1.1 Les préalables

La monochromie n'est pas un genre comme les autres, un genre qui, inscrit à la suite des précédents, viendra modifier les finalités jusqu'alors assignées à la peinture. De même que le *readymade* a bouleversé la définition de l'art, le tableau monochrome requiert une nouvelle définition de la peinture : elle rend caduques celles qui ont prévalu pendant des siècles⁶.

La monochromie, que l'on qualifie aujourd'hui de genre, n'aurait pu voir le jour sans d'importants revirements au sein du système de l'art, notamment face à l'ancien régime des beaux-arts et de la représentation⁷. Pour comprendre comment s'est développée cette pratique singulière de la peinture, il ne s'agit pas de chercher une rupture historique qui justifierait, à elle seule, son apparition. Pour une fois, ce n'est pas la faute de l'urinoir de Duchamp ! Afin de cerner les circonstances qui ont engendré sa légitimation, nous devons considérer de manière rétrospective les nombreux préalables indispensables à l'éclosion du genre, parmi lesquels nous soulignons : l'affranchissement du métier de peintre et l'institutionnalisation de sa formation, le déplacement du sujet d'un registre représentatif vers un régime esthétique, la refonte de la hiérarchie des genres ainsi que l'émergence de nouvelles formes de mécénat.

⁶ Denys Riout, *op. cit.*, p. 250.

⁷ André Rouillé a abordé la problématique de l'épuisement de la représentation et ses conséquences sur le régime des beaux-arts dans l'éditorial n° 215 du magazine *Art Press* (consulté le 15/01/08) : http://www.paris-art.com/art/a_editos/d_edito/Andre_Rouille_Tentatives-d-epuisement-de-la-representation-215.html.

Jusqu'au début du siècle dernier, l'histoire a dépeint l'artiste comme un ouvrier affairé à glorifier son sujet, à témoigner du passé ou sinon à le corriger. Bien que la problématique du tableau monochrome ne se posait pas encore, le choix des couleurs à employer, cette décision étroitement liée à la constitution même de la représentation, témoignait déjà du pouvoir que peuvent exercer les éléments non mimétiques du tableau⁸. Dans le cadre de la réalisation d'une commande, les pigments utilisés par le peintre afin de peindre le commanditaire établissaient l'aura de sa notoriété. Le prestige du mécène se calculait alors par l'addition de la valeur symbolique et monétaire des couleurs appliquées, la préciosité des pigments étant relative à la rareté de leur matière première. L'affranchissement du métier de peintre modifia profondément ses conditions de production et se posa comme un préalable à d'éventuelles recherches sur les composantes mêmes de la peinture.

Puisque la tradition occidentale avait fait de *l'ut pictura poesis* un dogme, il faut attendre que les artistes se dissocient de leurs assises ancrées dans les textes canoniques afin qu'ils parviennent à déjouer leurs réflexes à calquer depuis le seul domaine du visible⁹. Ce n'est qu'au moment où ceux-ci n'ont plus besoin de rendre lisible quelque *historia* que ce soit qu'ils peuvent envisager de nouvelles structures spatiales et cesser de représenter l'espace perspectiviste. N'étant alors plus dans l'obligation de maintenir les qualités perceptives de l'espace naturel, ils tentent de concevoir des compositions conséquentes des relations neuves que leur époque entretient avec le monde.

⁸ L'ouvrage de Michel Pastoureau *Bleu. Histoire d'une couleur*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, se pose en amont de cette réflexion. En mettant l'accent sur les fonctions sociales de la couleur (lexiques, arts appliqués, vie quotidienne, symbole), l'auteur démontre en quoi la couleur est d'abord un fait de société étroitement lié à la constitution de l'identité, et, par extension, à celle de la représentation.

⁹ Denys Riout a abordé cette idée en se référant aux théories de Clement Greenberg qui visent à définir la spécificité de la peinture. Afin de se concentrer sur les caractéristiques propres à son médium, le peintre doit se détacher des autres formes artistiques, notamment de la littérature. Voir Denys Riout, *op. cit.*, p. 82.

D'un point de vue formel, le développement de la monochromie est lié à la reconsidération d'un élément d'ordre impondérable et quasi invisible : la lumière. Au cours du XIX^e siècle, notamment à partir des recherches des impressionnistes qui s'attachèrent à rendre les sensations colorées dans toute leur multiplicité, un déplacement important s'est opéré. La lumière, tout comme la forme et la couleur, a été dissociée de sa fonction représentative. C'est précisément ce désengagement envers la *mimesis* qui permet à la lumière d'acquérir son autonomie, de se désemparer du registre représentatif pour devenir un sujet autonome. Il en ira de même pour la couleur qui, dorénavant, pourra être envisagé indépendamment de la matière, dans sa dimension purement colorique¹⁰. Une fois détachée de son support, la couleur « [...] n'est plus alors qu'un chiffre, une longueur d'onde, un mot ou une idée. Transparente. À la charnière précisément de la matière et de l'invisible¹¹. »

Il n'est d'ailleurs pas indifférent que l'apparition des premiers monochromes fasse suite à l'invention de la photographie. Cette forme de « dessin par la lumière » est très vite apparue comme une pratique de sublimation et de décantation du réel, comme une sorte de radiographie de l'univers. Alors qu'elles étaient définies au départ comme des qualités ou propriétés de la matière, la couleur et la lumière deviendront elles-mêmes des matériaux. Toute une part de l'art moderne se caractérise d'ailleurs par une opacification de la surface peinte, « [...] le regard se portant désormais sur les matériaux, textures, couleurs, pâtes et non plus sur le seul espace illusionniste ou représentatif désigné en arrière-plan de la matière¹². » Envisagée comme matière ou comme forme, selon sa pesanteur et son épaisseur, la couleur pourra osciller entre les deux pôles du matériel et de l'immatériel, dorénavant susceptible de nous entraîner à la croisée de la forme, du concept et de l'affect.

¹⁰ Ma définition du terme colorique se réfère à celle formulée par Manlio Brusantin afin de qualifier une matière susceptible d'être produite par l'alchimie. Voir Manlio Brusantin, *Histoire des couleurs*, Paris, Flammarion, 1996, p. 58.

¹¹ Florence de Méredieu, *op. cit.*, p. 59.

¹² *Idem*, p. 60.

Dans l'histoire matérielle et culturelle de l'Occident, les discours sur la couleur se déclinent telles des aventures idéologiques construites autour de bipolarités, d'oppositions et de tensions entre l'ombre et la lumière, entre un régime de contrastes et de complémentarités¹³. Notre perception de la couleur, tout comme les discours qui la supportent, a toujours été liée à l'observation des objets dans la lumière. Alors que la couleur est nommée *pharmakeia* lorsqu'elle est fournie par la nature et *chromata*¹⁴ lorsqu'elle entre dans la composition d'un tableau, d'un point de vue biologique, on définit la *couleur* comme la perception par l'œil d'une ou de plusieurs fréquences d'ondes lumineuses, avec une ou des amplitudes données. Il importe de ne pas confondre la couleur (notion perceptive) et sa longueur d'onde (notion physique). Mais pour que les chercheurs¹⁵ puissent aujourd'hui définir la couleur et préciser ses modalités de perception avec une telle précision, nombreuses sont les strates de savoir qui ont été considérées depuis les théories avancées par Aristote (384-322 av. J.-C.), Platon (427-386 av. J.-C.) et Pythagore (569-494 av. J.-C.).

Qu'a donc apporté la science au monde des couleurs ? Depuis l'Antiquité, chaque théorie visait à appuyer des impressions personnelles, formulées autant du point de vue de la matière que de celui de la sensation et de l'affect¹⁶. Il faut attendre le XVII^e pour que les théoriciens considèrent la lumière comme « [...] un élément

¹³ Voir le chapitre consacré à la couleur dans Florence de Mèredieu, *op. cit.*, pp. 91-125.

¹⁴ *Chromata* est un terme qui désigne aussi la peau, la surface du corps, la carnation. C'est une couleur que l'on voit et qui fait voir, analysable en termes de sensation colorée. Voir Jacqueline Lichtenstein, *La couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris, Flammarion, 1999, p. 61.

¹⁵ Dans *Histoire des couleurs, op. cit.*, Manlio Brusantin décrit les nombreuses théories élaborées sur la couleur au cours des siècles précédents de manière à mettre en perspective nos connaissances actuelles. De plus, les recherches du Grupo Argentino del Color s'avèrent fort intéressantes sur le sujet. Ce groupe de recherche argentin a notamment assuré la diffusion de plus de soixante-dix théories de la couleur, de l'Antiquité à aujourd'hui. La synthèse de leurs travaux est accessible en ligne (consulté le 15/04/08) : <http://www.colorsystm.com/grundlagen/aaf.htm>.

¹⁶ Pour établir une distinction entre ces deux aspects, on recourt à l'adjectif colorique dans le premiers sens, pour qualifier la matière, et à l'adjectif chromatique dans le second, afin de qualifier les phénomènes de la perception. Voir Manlio Brusantin, *op. cit.*, p. 27.

impondérable, composé d'innombrables molécules transparentes, soumises aux ralentissements de fréquence et à leurs propres ondulations [...]»¹⁷.

Francesco Maria Grimaldi (1618-1663) est l'un des premiers chercheurs à définir la couleur comme une lumière conséquente des lois de la réflexion et de la réfraction, devenue perceptible à notre vue sous certaines conditions¹⁸. Précisant les intuitions avancées par ce dernier, Isaac Newton (1643-1727) formule, dès le début du XVIII^e siècle, une théorie de la couleur basée sur l'observation selon laquelle un prisme décompose la lumière blanche en un spectre visible. Au cours du XIX^e siècle, les travaux du chimiste français Michel Eugène Chevreul (1786-1889) offrent aux artistes une approche scientifique des combinaisons chromatiques. La peinture impressionniste, divisionniste et fauviste sera manifestement influencée par ses expériences chromatiques. Ses théories publiées en 1839 dans *Les lois du contraste simultané des couleurs* ont aussi passionné des peintres comme Jean-Auguste Dominique Ingres (1780-1867) et Eugène Delacroix (1798-1863). Depuis la parution du *Traité des couleurs* de Goethe (1749-1832) et des essais de Rudolf Steiner¹⁹ (1861-1925) le commentant, les années ont vu se parfaire les définitions, hypothèses et théories concernant la notion de *colorito*.

Rétrospectivement, nous pouvons conclure que la redéfinition de la couleur et la réévaluation de ses modalités de perception, alimentées des précisions théoriques apportées par la science, ont influencé l'émergence de pratiques picturales inédites. Pour comprendre comment s'est développée la pratique de la monochromie, il ne s'agit donc pas de cerner un seul changement de paradigme. Il faut plutôt considérer

¹⁷ *Idem*, p. 65.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ L'essai *Effet physique-psychique de la couleur*, élaboré par Goethe et commenté par Rudolf Steiner, est devenu un classique de l'expérimentation pratique dans les écoles du Bauhaus, avec les maîtres qui s'occupèrent le plus de la couleur (Itten, Albers, Kandinsky et Klee), ainsi que dans les ateliers artistiques de Moscou (Vkhutemas et Vkhutein) avec Rodchenko et Fedorov. *Idem*, p. 73.

de nombreux prémices qui ont progressivement rendu envisageable, dès le début du XX^e siècle, l'écllosion de genres nouveaux.

C'est notamment par l'intermédiaire des nouvelles écoles d'art que s'effectue la plus profonde redéfinition des approches de la peinture, dorénavant motivées par l'étude des faits plastiques, par la déconstruction de la figure et par l'épuration de la surface. Certains programmes d'études adoptés par les écoles d'avant-garde défendront l'abandon du point de fuite et de la perspective classique au profit de la recherche de nouvelles structures de l'espace pictural et s'intéresseront particulièrement aux problèmes formels que pose la couleur à la peinture.

Parmi ces institutions, je souligne le Bauhaus, fondé à Weimar (Allemagne) en 1919, et le Black Mountain College (Caroline du Nord, États-Unis), où de nombreux professeurs européens se réfugient dès 1933. L'influence considérable des artistes qui y prodiguent leurs enseignements et assurent la diffusion de leurs théories n'est pas à négliger dans le développement de la monochromie. Des professeurs tels Johannes Itten (1888-1967), Wassily Kandinsky (1866-1944), Paul Klee (1879-1940) et Josef Albers (1888-1976) ont assurément sensibilisé les nouvelles générations de praticiens face aux propriétés de la couleur. Il faut donc attendre que cette génération d'artistes prenne comme sujet les constituantes mêmes du médium pictural pour que devienne envisageable et attrayante la prédominance d'une seule couleur.

C'est ainsi que le système de codification des genres nobles (peinture d'histoire, portrait de cour) et populaires (nature morte, scène de genre), cette correspondance strictement codifiée au sein du système des beaux-arts, disparaît avec l'arrivée d'un régime esthétique²⁰. Cette transformation s'est effectuée en résonance avec

²⁰ André Rouillé affirme que l'effondrement du régime représentatif au profit d'un régime esthétique bouleverse l'art dans ses fondements, ses pratiques, ses fonctionnements, ses usages et ses formes,

l'effondrement des anciennes hiérarchies sociales, culturelles et politiques, et avec l'appui financier d'une nouvelle génération de mécénat. Pensons notamment à des collectionneurs précurseurs tels Paul Durand-Ruel (1831-1922) qui assura la diffusion du travail des impressionnistes, Giuseppe Panza (né en 1923) et Margherita Stein (née en 1923) qui collectionnèrent les artistes de l'Arte Povera, et Peggy Guggenheim (1898-1979) qui supporta, entre autres, les cubistes et les suprématises. Il faut aussi attendre que des galeristes audacieux comme Iris Clert (1917-1986) assurent la diffusion des nouvelles formes artistiques pour que soit envisageable une « Exposition du vide ²¹ » comme l'a réalisée Yves Klein (1928-1962).

1.2 Les précurseurs

En regard des titres qui les accompagnent, la plupart des premiers monochromes relèvent de la facétie. Pensons notamment à l'humour noir d'Alphonse Allais (1854-1905) et à ses caricatures monochromes²² publiées dans les journaux dès la fin du XIX^e siècle : *Première communion de jeunes filles chlorotiques par un temps de neige* (figure 2.1), *Combat de nègres dans une cave, pendant la nuit* (figure 2.2) ou *Récolte de la tomate sur le bord de la mer rouge par des cardinaux apoplectiques*. Nous devons considérer ces titres comme des éléments indissociables des images, des entités narratives qui emploient un ton bien souvent humoristique. Ainsi, contrairement à celles du XX^e siècle, les œuvres qui n'emploient qu'une seule couleur au XIX^e siècle sont majoritairement figuratives. « Tant que la peinture

engendrant par le fait la disparition du système de codification des genres. Cette idée a été abordée dans l'éditorial n° 215 du magazine *Art Press*, *op. cit.*

²¹ Aujourd'hui connue sous le nom de l'« Exposition du vide », *La spatialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée* a été inaugurée le 28 avril 1958 à la Galerie Iris Clert. Pour cette occasion, les formes monochromes étaient multiples : dans une pièce complètement blanche, on servait des cocktails bleus. Yves Klein avait aussi prévu illuminer en bleu l'obélisque de la Concorde à Paris. Voir Denys Riout, *op. cit.* p. 28.

²² Ces caricatures sont rassemblées par Alphonse Allais dans un livre d'artiste intitulé *Album Primo-Avrilesque*, publié à Paris par Paul Ollendorff en 1897. *Idem*, p. 171.

maintient avec le monde visible des rapports de type référentiel, nul n'envisage de nommer ses tableaux *Carré noir*, *Gris*, *Peinture rouge*, *Monochrome IKB* [...]»²³. » Il faut donc attendre l'émergence de l'abstraction pour que le tableau s'affirme comme une entité autonome et que les titres se dégagent de l'interprétation du réel pour devenir des éléments génériques ou tautologiques.

Un seul exemple de tableau monochrome de type générique a été recensé au cours du XIX^e siècle²⁴. Il s'agit de la *Toile blanche* exposée à Bruxelles en 1870 par Louis Ghémar (1820-1873). Ce monochrome reste un exemple isolé mais remarquable pour l'époque. Le fait d'exposer une toile blanche, non peinte, répond à un problème qui n'existe pas encore : la conjonction du *readymade* et du monochrome²⁵. Pour la première fois, un artiste pose un geste d'art conceptuel qui consiste à donner à un objet manufacturé un statut d'objet d'art. Cependant, bien que Louis Ghémar ait posé un geste avant-gardiste, cet exemple demeure un cas isolé, marginal et empreint d'humour.

Bien que ridicules aux yeux de leurs contemporains, les tableaux de William Turner (1775-1851), de James Whistler (1834-1903) et de Claude Monet (1840-1926) annoncent l'émergence du monochrome sans image²⁶. Leur usage de la couleur en tant que lumière et leur propension à la dématérialisation des objets dans l'atmosphère sont le reflet de préoccupations nouvelles pour l'époque. Dans les dernières œuvres de Turner et de Monet, le dessin disparaît complètement de la surface. Du même coup s'évanouit l'opposition entre le monde des formes stables et celui des apparences visuelles changeantes, révélées par la lumière. La monochromie

²³ Cette remarque a été formulée par Denys Riout, *op. cit.*, p. 183.

²⁴ Denys Riout a recensé cette œuvre, plutôt marginale pour son époque, dans *op. cit.*, p. 175.

²⁵ Cette idée a été développée par Denys Riout, *op. cit.*, p. 176.

²⁶ Ce constat a été fait par Barbara Rose dans l'introduction du catalogue *Le monochrome, de Malévitch à aujourd'hui*, sous la direction de Barbara Rose [catalogue de l'exposition organisée par le Musée national Centre d'art Reina Sofia, Madrid], Paris, Éditions du Regard, 2004, p. 27.

qu'annoncent ces artistes n'est pas une exaltation de la couleur seule, mais une négation du dessin qui isole, met en lumière ou jette dans l'ombre²⁷.

Paul Gauguin (1848-1903) et Édouard Manet (1832-1883) ont eux aussi, à leur manière, annoncé l'autonomie de la couleur au moyen de l'aplatissement moderne. La couleur, telle qu'employée par ces deux artistes, est mise à l'avant-plan pour ses valeurs expressives et spatiales, et ce, bien souvent indépendamment du motif²⁸. À leur suite, les suprématistes permettent d'entrevoir la couleur et la planéité de la surface comme des constituantes essentielles au médium pictural. Dès 1915, leurs compositions ne laissent subsister sur la toile que des surfaces-plans. Le tableau devient alors un espace vide au sein duquel tous les éléments mimétiques ont disparu, un non-lieu dans lequel flottent librement les plans colorés. Bien que cette rupture ait été clairement préparée par l'évolution antérieure, les suprématistes s'avèrent ceux qui firent le plus grand pas vers une réduction progressive de l'illusionnisme en mettant l'accent sur la frontalité des éléments du tableau.

Au début du XX^e siècle, un renversement important advient : la peinture ne consiste plus à trouver les couleurs qui illustrent un discours mais c'est la surface déjà peinte qui donne lieu à des commentaires et suscite son titre²⁹. D'ailleurs, il est intéressant de constater que la réalisation des premières peintures monochromes s'est effectuée à une époque qui connaissait déjà une prolifération d'écrits d'artistes. Pensons entre autres aux essais de Vassily Kandinsky³⁰ et de Kasimir Malévitch³¹ (1878-1935), à la revue *De Stijl* créée par Piet Mondrian (1872-1944) et Theo van Doesburg (1883-

²⁷ Voir Denys Riout, *op. cit.*, p. 69.

²⁸ Voir Florence de Méredieu, *op. cit.*, p. 104.

²⁹ Cette idée est énoncée par Denys Riout dans *op. cit.*, p. 204.

³⁰ Je réfère plus précisément à *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, paru en 1911, et à *Point et ligne sur plan* publié en 1926.

³¹ Parallèlement à sa pratique de la peinture, Kasimir Malévitch produisit des textes théoriques sur l'art. Une vingtaine d'écrits furent publiés entre 1915 et 1930 alors que de nombreux manuscrits demeurent non publiés à ce jour.

1931) ainsi qu'aux nombreux manifestes publiés au début du siècle dernier. Il est fort probable que ces artistes eurent jugé essentiel de diffuser les assises théoriques de leur démarche, leurs œuvres étant bien souvent perçues comme insensées par le public qui ne réussissait pas à voir de signification en regard de leurs conceptions plus traditionnelles de la peinture.

Tout comme les mots de la langue, les couleurs ne prennent sens que si elles sont incluses dans un système de relations. Peut-être est-ce aussi pour cette raison que les précurseurs du genre, de Kasimir Malévitch à Yves Klein, sentirent la nécessité de publier leurs appuis théoriques. Il faut aussi rappeler qu'au moment où commencent à se multiplier les œuvres réalisées au moyen d'une seule couleur, les critiques et les amateurs d'art ne disposent d'aucune étiquette susceptible d'endosser le genre. Le grand public tout comme la critique doivent reformuler leurs définitions et leurs *a priori* afin de l'inscrire dans une histoire dont il bouscule les conventions³².

Or, dans les années dix, il n'existe aucun système conceptuel capable de penser la monochromie comme une modalité de la peinture, une modalité générale susceptible de manifester des différences spécifiques. [...] Il aura fallu attendre une banalisation de la monochromie, une multiplication des peintures les plus rétives à une simple saisie perceptive, pour que les esthéticiens et les historiens examinent l'apparaître des peintures suprématistes [...]³³

De nombreux auteurs³⁴ affirment que le monochrome puise à même deux sources : mystique et matérialiste. L'évolution du genre au cours du XX^e siècle atteste de cette division de ses sources, partagées entre une recherche d'ordre spirituelle et une volonté de mettre l'accent sur la réalité matérielle des objets. Les deux significations

³² Cette idée est abordée par Denys Riout dans *op. cit.*, p. 250.

³³ *Idem*, p. 53.

³⁴ À ce sujet, voir l'introduction de Barbara Rose dans *Le monochrome, de Malévitch à aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 21.

opposées du monochrome – objet concret et icône mystique – sont toutes deux présentes dans les premiers tableaux monochromes de Malévitch.

Le Carré blanc (1915)³⁵ de Malévitch est considéré par plusieurs³⁶ comme étant la première œuvre monochrome. Du moins, outre les plaisanteries du XIX^e siècle, elle demeure la première œuvre à envisager la couleur seule comme un sujet de recherche. Au regard de ce tableau, est-ce un fond qui articule le carré de lumière et se glisse sous celui-ci ou le sujet qui se voit entouré d'un cadre peint à ses contours ? Le principe de réversibilité, provoquant un dynamisme chromatique et spatial, est habilement exploité par l'artiste. Et les plasticiens québécois auront retenu la leçon. Ce tableau, sorte de conclusion logique du suprématisme, symbolise l'image de l'abstrait mettant fin à tout abstrait. Ainsi, lorsque Malévitch peint blanc sur blanc, il ne s'efforce pas de peindre l'invisible mais tente de rendre visible la disparition du visible. Bien qu'Yves Klein n'eut écarté cet artiste de sa propre histoire de l'art, préférant offrir le rôle de précurseur à Giotto (1267-1337), Eugène Delacroix et Vincent van Gogh (1853-1890), de nombreux historiens considèrent Malévitch comme le père de la monochromie, même si, en réalité, seul le peintre Ivan Klioune (1870-1942) utilisa le terme monochrome au cours des années dix et vingt³⁷.

Du futurisme qu'il rejetait en 1915, Malévitch en aura extrait un goût pour le dynamisme des formes et la présence d'une énergétique propre à la vie. Cependant, tout emprunt à la nature et toute tentative de mimétisme de cette vie ne pouvait dériver que sur une parodie de celle-ci. Dès la publication des premiers manifestes futuristes, un esprit de provocation autorise toutes les audaces, les futuristes ayant fait

³⁵ Il est important de souligner que la date de réalisation de cette œuvre est approximative. Depuis de nombreuses années, les historiens tentent de déterminer la datation correcte des œuvres de l'artiste. Malévitch est en fait responsable de cette confusion, du fait qu'il ait antidaté certaines de ses œuvres.

³⁶ La plupart des historiens de l'art s'entendent à ce sujet, de Denys Riout à Manlio Brusantin, en passant par Michel Pastoureau et Barbara Rose.

³⁷ Denys Riout, *op. cit.*, p. 250.

de la violence une des modalités de leurs actions. Une féroce concurrence régnait entre les artistes eux-mêmes, ce qui stimulait l'inventivité et les élans toujours plus vifs de radicalité.

Au cours de l'événement *Dernière exposition futuriste de tableaux 0,10 (Zéro-dix)* inauguré à St-Petersbourg le 19 décembre 1915, quatorze artistes exposent leurs recherches. D'un côté, Kasimir Malévitch et Jean Pougny (1892-1956) sont regroupés sous la banderole « Les Suprématistes », et de l'autre, Vladimir Tatlin (1885-1953) et son groupe qui s'autoproclament « Les Peintres professionnels ». C'est dans ce climat de tension que les *Carré noir* et *Carré rouge* sont exposés au public pour la première fois (figure 1.3).

La trilogie des carrés, un des principes originels du suprématisme, représente la concentration d'une masse colorée sur un fond insondable. Manifestement, l'artiste n'utilise aucune technique de calcul précis dans la composition. Le carré est posé librement sur la surface et bien qu'il semble disposé de manière symétrique, il est souvent décalé de quelques centimètres. Le *Carré noir*, aussi nommé *Quadrangle*, est le premier tableau de cette série et se présente comme un adieu symbolique au monde du visible. Certains auteurs³⁸ déplorent que le *Carré noir* soit abusivement appelé *Carré noir sur fond blanc*, puisqu'il existe effectivement une importante différence entre un carré noir et un carré noir peint sur un fond blanc. Dans le premier cas, il s'agit d'une forme géométrique pure, parfaitement libre et autonome, alors que dans le second cas est défini un tableau à sa plus simple expression, soit une forme contrastée apposée sur un fond.

³⁸ Notamment Denys Riout dans *op. cit.*, p. 41.

Les œuvres monochromes nous confrontent bien souvent à une distance entre le carré peint et le carré dit³⁹. Lors de l'expérience du monochrome, l'image peut être à la fois présente dans le langage et dans la peinture. Sans que l'idée ne prévale sur sa réalisation, force est d'admettre que nous reconnaissons le schème d'une œuvre monochrome dès son énonciation. Heureusement, la facture de cette forme tend à dissocier la peinture de sa fonction représentative, le regardeur se concentrant davantage sur les accidents de la pâte et la gestualité perceptible dans son application.

Considérant la rupture du suprématisme avec les problèmes traditionnels de la peinture, notamment sa volonté d'éradiquer le problème forme/fond, nous devons privilégier les tenants du *Carré noir*. Les exemples du *Carré rouge* et du *Carré blanc* conduiront inévitablement leurs successeurs vers l'usage de la monochromie, même si nous devons avouer que Malévitch s'est arrêté avant de franchir l'ultime étape où disparaît la tension entre une forme et son fond, entre une couleur et une autre.

Au moment même où Kazimir Malévitch peignait le *Carré noir*, Marcel Duchamp inventait la notion de *readymade*. Ce *Carré noir* fait table rase du passé, et notamment de la *mimesis*. Or, bien que ceci demeurât longtemps inaperçu, le *readymade* parvient à un résultat similaire, par des voies diamétralement opposées [soit l'abandon de la représentation]⁴⁰.

Les précurseurs de la monochromie, tels Kasimir Malévitch, Alexandre Rodtchenko (1891-1956), Yvan Klioune et Wladyslaw Strzeminski (1893-1952) s'avèrent des témoins privilégiés de ce passage de la *mimesis* vers un régime d'ordre esthétique qui bouleversa profondément l'art dans ses fondements, ses pratiques, ses usages et ses formes. Les *White Paintings* (1951) de Robert Rauschenberg (1925-2008), la production de Robert Ryman (né en 1930), d'Yves Klein, d'Ad Reinhardt (1913-1967), d'Ellsworth Kelly (né en 1923), d'Agnès Martin (1912-2004) et de Lucio

³⁹ Ces deux conceptions du monochrome, soit le carré peint et le carré dit, sont abordées dans le deuxième chapitre de l'essai de Denys Riout : « Éclipse totale du monde des objets », pp. 39-60.

⁴⁰ Denys Riout, *Qu'est-ce que l'art moderne ?*, Paris, Éditions Gallimard, 2000, p. 25.

Fontana (1899-1968) découlent logiquement de cette transition au sein de laquelle la peinture bascule progressivement vers un registre qui entrevoit l'abstraction en vue d'une dissolution des principes qui ont longtemps accordé les genres de la représentation aux types de sujets représentés⁴¹. Pour cette nouvelle génération d'artistes, l'importance de la procédure prime, c'est-à-dire les opérations techniques et les décisions spécifiques au métier de peintre. Dorénavant, le format, la texture, le pigment, le geste de peindre et même la couleur seule pourront composer l'image sur la surface.

Bien que le phénomène soit apparu avant la notion⁴², le 18 mars 1960 est un jour de consécration. La première exposition consacrée à la peinture monochrome est inaugurée au Städtisches Museum de Leverkusen (Allemagne)⁴³. À partir de la fin des années soixante, les expositions organisées autour de cette thématique se multiplient et engendrent, par le fait même, sa légitimation muséale. La monochromie devient alors un genre, c'est-à-dire une forme de pratique comprenant des règles et des limites imprécises, un cadre au sein duquel de multiples variations sont possibles et envisagées en vue de réinventer la peinture.

À partir des années soixante-dix, les expositions consacrées au monochrome prolifèrent. Outre les nombreuses expositions individuelles, le caractère générique du phénomène se trouve fréquemment rappelé par des manifestations thématiques. Pensons notamment à *Itinéraires 'Blanc'* (Saint-Étienne, 1970), *White on White* (Chicago, 1972), *Basically White* (Londres, 1974), *Fundamental Painting* (Amsterdam, 1975), *La Fracture du monochrome* (Paris, 1978), *In the Realm of the Monochromatic* (Chicago, 1979), *Schwarz* (Düsseldorf, 1981), *Black* (Tokyo, 1984),

⁴¹ Je fais référence à André Rouillé, *op. cit.*, qui affirme que le passage d'un registre représentatif vers un registre esthétique engendre la disparition du système de codification des genres nobles et populaires.

⁴² Denys Riout, *La peinture monochrome. Histoire et archéologie d'un genre*, *op. cit.*, p. 10.

⁴³ *Idem*, p. 95.

Radical Painting (Williamstown, 1984), *Aspects du monochrome* (Paris, 1986), *Peinture radicale* (Rennes, 1988), *Red* (New York, 1986, Dijon, 1989, Bruxelles, 1990), *La Couleur seule – l'Expérience du monochrome* (Lyon, 1989), *Monochrome* (Bruxelles, 1990), *The Painted Desert* (Paris, 1991), *Les États du noir* (Paris, 1992), *Simply Red* (Paris, 1992), *Le Noir dans le sculptural* (Bruxelles, 1993), *El color de los sueños* (Madrid, 1994), et plus récemment *Le monochrome, de Malévitch à aujourd'hui* (Madrid, 2004) et *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue* (Baden-Baden, 2007)⁴⁴.

Bien que la peinture monochrome soit apparue presque simultanément dans divers pays, on constate que les pratiques, au départ, ont exploité deux grands registres : le comique et le sérieux⁴⁵. Alors que les tableaux d'Alphonse Allais sont destinés à faire rire, ceux des suprématistes, en quête d'absolu, évoquent divers aspects du spiritualisme, et ceux strictement autoréférentiels, revendiquent un attachement aux faits plastiques et un détachement face aux représentations du monde.

Malévitch ne répondra jamais à la question « Que faire après cela ? ». Il aura plutôt subtilisé la question et l'aura dissoute dans la logique du *Carré noir*, qui ne se voulait pas le symbole d'une révolution à poursuivre, mais prétendait devenir le socle sur lequel reconstruire une modernité picturale. Il fallut alors se demander « Que faire avec ceci ? ». Et nombreux sont les artistes qui ont tenté une réponse singulière, à tel point que la monochromie est enrôlée au cours du XX^e siècle sous de multiples bannières, dont la spiritualité, le mysticisme, le sublime, le matérialisme, le formalisme et le minimalisme, écartelée entre la revendication avant-gardiste de la couleur pure, dans un double sens littéral et idéal, et le retour à des matières et à des pigments bruts⁴⁶.

⁴⁴ Denys Riout, *op. cit.*, p. 138.

⁴⁵ *Idem*, p. 248.

⁴⁶ Florence de Mèredieu, *op. cit.*, p. 93.

Les répercussions de ces revendications furent considérables, et ce, même sur les pratiques picturales québécoises. Encore aujourd'hui, des artistes pratiquent une peinture monochrome et inventive, multipliant par le fait même les réponses à la question « Que faire avec ceci ? ». Je tenterai donc de mettre en perspective les solutions picturales que les artistes québécois ont privilégiées en réponse à la question de Malévitch.

1.3 Les prémices de la monochromie au Québec

Alors que, de manière indépendante mais parallèle, la peinture abstraite se développe dans les grands centres européens et nord-américains, le paysage artistique québécois voit naître, au milieu du XX^e siècle, toute une génération de peintres motivée par l'invention de nouvelles structures qui relèvent de la nature spécifique du médium pictural⁴⁷. Des artistes montréalais tels Louis Belzile, Jauran, Jean-Paul Jérôme et Fernand Toupin s'engagent dans une direction esthétique prônant l'autonomie du tableau et tentent d'éradiquer les liens qui relient encore l'art abstrait à la tradition classique de la représentation. Ils se regroupent sous le nom des plasticiens et se définissent en réaction face aux automatistes, et son fondateur Paul-Émile Borduas, qui n'avaient pas su complètement se désengager de l'espace euclidien, de l'évocation du réel et du caractère paysager dans leurs compositions.

Comme leur nom l'indique, les plasticiens développent une conception du tableau avant tout motivée par les faits plastiques (texture, couleur, forme et ligne) et les rapports entre ces éléments. Dans un manifeste publié en 1955 lors d'une exposition au café l'Échouerie⁴⁸, ceux-ci revendiquent une peinture abstraite objective et

⁴⁷ Réal Lussier a formulé cette idée en introduction de son essai sur le travail de Stéphane La Rue dans *Panoramas et autres vertiges*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 2001, p. 4.

⁴⁸ Voir Fernande Saint-Martin, *Structures de l'espace pictural*, Montréal, Édition HMH, 1968, p. 139.

rejetent par le fait même l'expressivité du médium pictural⁴⁹. Alors que les automatistes envisagent la surface comme un espace subjectif où l'accident en tant qu'objet est situable dans un espace tridimensionnel par une évaluation de la lumière, les plasticiens préconisent une nouvelle structure spatiale objective organisée autour d'un espace relationnel qui abolit toute forme de représentation classique et permet la création d'un espace de pure plasticité.

Vers la fin des années 50, une seconde génération de plasticiens est remarquée, notamment lors de l'exposition *L'art abstrait*, organisée en 1959 par l'Association des artistes non figuratifs de Montréal (1956-1959). En réponse à l'opposition du Musée des beaux-arts de Montréal à reconnaître la peinture abstraite géométrique, des artistes tels Guido Molinari, Claude Tousignant, Jean Goguen et Denis Juneau se mobilisent. Cette nouvelle vague de praticiens radicalise les préceptes des artistes de la première génération et mettent en place les derniers préalables nécessaires au développement de la monochromie québécoise.

Pour ces peintres, la construction de l'espace s'effectue dans une volonté d'affirmer la planéité du support pictural. L'abolition de l'effet de profondeur par la superposition des plans est un des fils conducteurs de leurs recherches. L'espace réversible, une forme de pendant québécois du *push and pull* américain, est organisé de façon à rendre les œuvres dynamiques. Des mouvements rapides de réversibilité guident le regard, sur lequel des phénomènes optiques de persistance rétinienne sont expérimentés. La structure d'un espace bidimensionnel et non perspectiviste, la

⁴⁹ Ces idées sont tirées du *Manifeste des plasticiens*, disponible en ligne (consulté le 15/01/08) : http://www.conseildesarts.org/documents/Manifeste/manifeste_plasticiens.htm.

sérialité et la permutation des événements plastiques, l'absence de tout référent sont autant de principes picturaux qui participent au dynamisme de leurs œuvres⁵⁰.

Dans l'élaboration des tableaux, l'utilisation du *hard edge* devient une nécessité afin de nier toute référence naturaliste ou paysagiste. Dans l'expérience de ceux-ci, la couleur est perçue comme une fréquence ondulatoire. Visible à la jonction des plans colorés, l'effet de vibration optique est la conséquence d'un usage des pigments comme couleur/énergie. Cette énergie chromatique est d'ailleurs l'un des éléments structurants de cette nouvelle spatialité, puisque l'application de la peinture sur la surface n'est plus effectuée de manière atmosphérique, mais selon une accumulation de couches successives menant à une éventuelle saturation. Le but de l'opération est de détruire toute référence à l'objet atmosphérique.

La grille sous-jacente à l'organisation picturale permet la confrontation des plans, rabattus sur la surface de l'œuvre. Le regardant est ainsi impliqué dans le bon fonctionnement des tableaux et, suite à une observation attentionnée, peut percevoir l'énergie dégagée par la proposition plastique. C'est ainsi que l'on caractérise leur peinture de concrète, puisqu'elle incarne son principe fondateur : l'œil balaie la surface de l'œuvre avant de se promener, sans illusion, dans la composition. L'on peut donc déduire que la conception de l'art de cette nouvelle génération d'artistes tend vers une forme d'universalité puisqu'elle est envisagée, non pas exclusivement d'après la relation que l'artiste entretient avec l'univers, mais d'après la relation qu'il entretient avec son médium et l'univers plastique qu'il inclut.

⁵⁰ Cette synthèse des préceptes des plasticiens de la deuxième génération est inspirée de l'essai *Structures de l'espace pictural, op. cit.*, rédigé par Fernande Saint-Martin. Le rôle de cette théoricienne est fondamental dans la démarche de ces artistes puisqu'elle s'avère la première auteure à proposer des assises théoriques aux nouvelles conceptions de l'espace pictural en vigueur.

La démarche des néoplasticiens québécois⁵¹ privilégie une approche analytique du traitement de la couleur et se définit d'une part, d'après une relecture des écrits de Webern, Peano et Husserl⁵² et d'autre part, à la suite d'une observation attentive des structures picturales employées par Mondrian et Malévitch. Alors que Mondrian visait une rationalisation des éléments sensibles par la couleur, pour les plasticiens de la deuxième vague, le travail sur la couleur s'effectue dans le but de rendre visible sa résonance optique. En plus d'insister sur une simplification des moyens et sur une épuration de l'espace, ces artistes solutionnent les problèmes de réversibilité par l'instauration d'une rythmique visuelle vibratoire.

La conception d'un espace pictural dynamique découle aussi de la structure spatiale élaborée par Mondrian. Pour les néoplasticiens québécois, les relations entre les couleurs doivent engendrer un espace énergétique non euclidien puisqu'ils n'envisagent pas l'abstraction en vue d'une schématisation des formes de la nature. En définissant de nouvelles modalités spatiales à partir de systèmes sériels et interrelationnels, ils proposent un moyen de multiplier la fonction dynamique et expressive de la couleur tout en évitant le problème d'opposition entre le fond et la forme. Les néoplasticiens ont donc fait éclater l'espace perspectiviste et lui ont soutiré son référent dans le but de transformer leur art en un moyen de connaissance rendant explicites les structures de forces qui obligent à organiser ce même espace⁵³.

Les recherches chromatiques des néoplasticiens ont donc permis le remplacement de la couleur dite locale au profit d'une adéquation dans le cadre de laquelle la couleur acquiert une fonction dynamique. Dans la réalisation des œuvres, la couleur n'est

⁵¹ Il est important de distinguer les néoplasticiens québécois des néoplasticiens européens. Alors que pour les néoplasticiens de l'époque de Mondrian, la création de nouvelles structures de l'espace pictural était une manière d'offrir de nouvelles images au monde, chez les plasticiens québécois de la deuxième génération, communément appelés les néoplasticiens, la création de nouvelles structures picturales est élaborée dans une fin purement autoréférentielle.

⁵² À ce sujet, voir Fernande Saint-Martin dans *Structures de l'espace pictural*, op. cit., p. 139.

⁵³ *Idem*, p. 130.

alors plus réduite à une fonction de localisation topographique des éléments sur la toile mais devient participante de son dynamisme énergétique. Celle-ci est dorénavant exploitée pour les qualités qu'elle acquiert dans un espace dynamique. En considérant la couleur comme une forme d'énergie à intégrer dans un espace abstrait, les néoplasticiens, plus particulièrement Claude Tousignant et Guido Molinari, envisagent la monochromie comme une nouvelle forme d'espace pictural à considérer.

Dès le milieu des années cinquante, ces jeunes artistes montréalais s'engagent dans une direction esthétique qui prône l'autonomie du tableau en tant qu'objet et propose une pratique de la peinture entièrement réservée à l'étude des faits plastiques. Les développements subséquents de cette position déboucheront sur la création « [...] d'un langage proche de l'abstraction postpicturale américaine, en mettant l'accent sur le pouvoir de structuration et d'expression de la couleur pure⁵⁴. »

Claude Tousignant est le premier peintre québécois à réaliser une œuvre strictement monochrome. Pour certains, le *Monochrome orangé* (1956) s'avère « [...] l'œuvre-manifeste dans laquelle l'esprit du plasticisme de Montréal s'est matérialisé de la façon la plus révélatrice et déterminée⁵⁵. » Alors qu'Yves Klein met au point sa formule du bleu outremer qu'il baptise IKB et que Rauschenberg présente au public ses séries de monochromes blancs (1951) et noirs (1953), les recherches chromatiques de Claude Tousignant lui permettent, dès le milieu des années cinquante, d'envisager la création d'un premier tableau monochrome. Depuis, l'artiste a réalisé de nombreuses œuvres motivées par les qualités intrinsèques et le pouvoir d'expression de la couleur seule, parmi lesquelles nous soulignons

⁵⁴ Réal Lussier aborde cette idée dans *Panoramas et autres vertiges*, *op. cit.*, p. 5.

⁵⁵ À ce sujet, voir le texte de présentation de l'exposition virtuelle de Claude Tousignant organisée par le Musée d'art contemporain de Montréal, disponible en ligne à l'adresse suivante (consulté le 15/01/08) : <http://tousignant.virtuel.macm.org>.

Monochrome jaune (Hommage à Erik Satie) (1981) et sa série de *Modulateurs de lumière* (2002).

Au cours des années quatre-vingt, Guido Molinari consacre exclusivement sa production picturale à la couleur seule. Mais bien qu'il souhaite lui aussi explorer les qualités du médium pictural, les méthodes diffèrent de celles employées par Claude Tousignant. À partir du moment où l'artiste oriente son chantier de recherche sur la monochromie, ce n'est pas un tableau qui est produit mais une imposante quantité. Entre janvier 1986 et novembre 1988, l'artiste peint des dizaines de tableaux monochromes qu'il titre systématiquement *Quantificateur rouge*. Il utilise alors la couleur rouge, qu'il applique par couches successives, parfois par-dessus d'autres couleurs, comme pour résoudre toutes les probabilités de l'addition de pigments jusqu'à saturation. Entre 1991 et 1997, il procède tout aussi intensivement à l'étude de la couleur bleu. La période monochrome de Molinari trouve selon moi sa quintessence avec la réalisation de *Danse Soupier* (1987), un monumental polyptique monochrome au sein duquel Françoise Sullivan fut invitée à « danser la couleur rouge ».

Artiste multidisciplinaire bien avant que le terme n'existe, Françoise Sullivan a elle aussi réalisé, à la suite des *Tondos* et *Cycles crétois* des années quatre-vingt, de nombreuses œuvres monochromes. Mais à la différence des néoplasticiens, Françoise Sullivan s'affaire à rendre visible le sensible de la couleur, non pas d'un point de vue formaliste⁵⁶ ou autoréflexif de la peinture, mais plutôt en regard de considérations référentielles et affectives. Les tableaux de la série des *Éclats de rouge* (1997), des

⁵⁶ Issu de l'école russe entre 1915 et 1930, le formalisme formule une critique qui s'est développée parallèlement aux recherches de la linguistique, notamment celles de Roman Jakobson. Le terme que j'emploie relève d'une théorie selon laquelle la forme détermine le contenu. Par extension, on parle de peinture et de sculpture formalistes ou d'abstraction formaliste à propos d'un art d'interventions formelles, de recherches dans la composition qui excluent tout contenu expressif ou narratif. Le formalisme a eu beaucoup d'influences en Amérique, entre autres par le biais de la plume de Clement Greenberg, de Rosalind Krauss et de Michael Fried.

œuvres produites au cours de la dernière décennie, se révèlent à travers d'immenses toiles lumineuses sur lesquelles l'empreinte du mouvement de son corps est peinte, telle une signature autographe. Sa production, qui s'inscrit dans le temps du geste, participe au projet d'affranchir ce médium de la fonction de redoubler le monde. Ainsi, l'organisation spatiale de ses tableaux devient un lieu où le geste et le temps de la peinture produisent une double expérience de la couleur.

Parmi les peintres québécois qui ont effectué des recherches picturales monochromes, il faut aussi souligner l'apport de Fernand Leduc, une des figures prédominantes du paysage artistique québécois qui influença entre autres la pratique picturale de Guy Pellerin et de Francine Savard ; de Robert Wolfe et de Raymond Lavoie qui furent eux aussi d'importants ambassadeurs de la couleur et des mentors pour toute une génération d'étudiants, notamment pour Stéphane La Rue. Bien que la pratique de ces derniers ne fut pas uniquement consacrée à la couleur seule, leur influence se manifeste dans les expériences picturales qui surviendront en aval.

Alors qu'il n'y avait que deux modes de pratique monochrome au début du XX^e siècle, la prolifération du genre s'est accompagnée d'une prolifération des desseins de la couleur seule. Au Québec, des peintres tels Fernand Leduc⁵⁷ et Françoise Sullivan définissent encore aujourd'hui leur pratique dans un rapport étroit à la couleur, inspirant par le fait même toute une nouvelle génération de praticiens. Parmi ceux-ci, et ce, depuis près de dix ans, les artistes du collectif du *Mensonge de la couleur*, formé de Mario Côté, de Monique Régimbald-Zeiber, de Raymond Lavoie, de Stéphane La Rue et de Francine Savard, réfléchissent aux carences du langage face à la couleur. Suivant les pas de leurs prédécesseurs, sans pour autant poser les mêmes questions à la couleur, cette seconde génération d'artistes, dont fait aussi partie Guy

⁵⁷ Pensons notamment à ses *Nuits éclatées* (1999), des paysages monochromes appartenant à la série *Kosovo* exposée au cours de l'année 2008 à la Galerie Roger Bellemare.

Pellerin, réactualise le monochrome en regard d'intérêts toujours singuliers, qu'ils soient d'ordre formels, référentiels ou affectifs.

Alors que certains⁵⁸ artistes québécois entretiennent ponctuellement un lien privilégié avec la pratique de la peinture monochrome, nombre d'entre eux⁵⁹ font régulièrement appel à ce genre. Ainsi, le paysage artistique québécois se distingue avec une nouvelle génération de peintres qui possède « [...] l'audace et la détermination de reconsidérer les préceptes d'une peinture formaliste et d'en emprunter certains aspects, non comme un carcan, mais bien comme un cadre de réflexion leur permettant de nourrir de nouvelles approches du langage pictural⁶⁰. » Parmi les nombreux artistes qui ont réalisé des œuvres monochromes, j'analyserai plus précisément celles de Guy Pellerin, de Stéphane La Rue et de Francine Savard, dans le but de situer leurs approches respectives dans une histoire de la peinture québécoise et de saisir les desseins qui motivent leurs choix plastiques.

⁵⁸ Je fais entre autres référence à Françoise Sullivan, Fernand Leduc, Claude Tousignant et Guido Molinari, mais aussi à Raymond Lavoie, Monique Régimbald-Zeiber, Pierre Dorion, Jocelyn Jean, Stéphane Gilot et Martin Bourdeau, des artistes qui ont tous réalisé des œuvres monochromes.

⁵⁹ Comme nous pourrons le constater au cours des prochains chapitres, je fais ici référence à la pratique de Guy Pellerin, de Stéphane La Rue et de Francine Savard.

⁶⁰ Voir Réal Lussier dans *Panoramas et autres vertiges*, *op. cit.*, p. 4.

CHAPITRE II

GUY PELLERIN

Né à Sainte-Agathe-des-Monts en 1954, Guy Pellerin détient un baccalauréat en arts visuels de l'Université Laval (Québec, 1977) ainsi qu'une maîtrise du Massachusetts College of Art (Boston, 1979). En parallèle à sa pratique de la peinture, il a notamment été professeur dans plusieurs universités et a participé à la restauration de nombreuses œuvres, parmi lesquelles figurent les toiles d'Ozias Leduc réalisées pour la cathédrale Saint-Charles-Borromée de Joliette. Ceci explique pourquoi, en 2004, le Musée d'art de Joliette lui consacre une exposition intitulée *La Couleur d'Ozias Leduc*. Récipiendaire du Prix Ozias-Leduc décerné par la Fondation Émile-Nelligan en 2004, du Prix Louis-Comtois offert par la Ville de Montréal et l'Association des galeries d'art contemporain en 2000, Guy Pellerin a aussi vu sa pratique récompensée par le Conseil des Arts du Canada en 1993. Le Musée des beaux-arts du Canada (Ottawa, 2000), le Musée d'art contemporain de Montréal (Montréal, 1993), le Centre culturel canadien (Paris, 1992) et le Centre des arts Saidye Bronfman (Montréal, 1991) ont présenté d'importantes expositions personnelles de ses œuvres.

2.1 Une pratique figurative

Le travail de l'artiste québécois Guy Pellerin s'articule autour de la couleur définie comme repère, comme souvenir persistant d'un lieu ou d'un individu. Alors qu'à première vue, la pratique du peintre semble fondamentalement abstraite et issue d'une certaine tradition conceptuelle ou moderniste du monochrome, c'est tout un univers évocatif et référentiel que déploie son œuvre ; comme si le pigment et sa texture

propre parvenait à dresser un portrait, à simuler un prélèvement, une forme d'archéologie de la mémoire.

La démarche de Guy Pellerin ne relève pas d'un travail de reproduction mais d'interprétation des lieux évoqués par l'emploi de la couleur seule. Effectuant des prélèvements de couleurs sur le monde au moyen de la photographie, l'artiste opère ensuite une sélection parmi ses échantillons, puis une mise en série dont les règles d'agencement demeurent énigmatiques pour le regardant. Alors que la pâte picturale suscite une expérience réflexive sur son propre processus de saturation, les préludes de l'évocation et de l'interprétation des lieux s'opèrent chez Guy Pellerin au moyen de la citation chromatique. Et j'insiste sur le terme prélude puisque cette construction se poursuit dans la réception de l'œuvre, le regardant étant aussi inventeur de lieux devant le monochrome⁶¹.

Affrontant sans cesse son obsession, Guy Pellerin entretient une relation ambivalente avec la couleur, un lien affectif qui, à une certaine époque, alternait avec des périodes de disparition, d'abandon et de rejet de celle-ci. Dès 1993, plusieurs tableaux circulaires étaient peints d'un gris anthracite. De cette couleur absorbante et prétendument neutre, le peintre recouvrait ses tableaux. Tel un gouffre, ce type singulier de gris avalait littéralement la surface des œuvres. Seules quelques gouttes colorées d'acrylique, visibles sur les rebords des tableaux massifs faits de contre-plaqué, révélaient la technique de stratification employée. Telle une marque d'autocensure, l'aplat final camouflait l'œuvre entière et ses repentirs. Le peintre, à cette époque, n'avait pas encore résolu sa relation avec la couleur. Il n'avait, selon lui⁶², pas encore trouvé cette démarche sur laquelle se fonde l'autonomie du tableau et la justesse interne d'une possible mise en série. Devant la couleur, sa main

⁶¹ Cette posture phénoménologique est à la base de nombreux essais de Georges Didi-Huberman. En énonçant cette idée, je me réfère à son essai *L'homme qui marchait dans la couleur*, *op. cit.*

⁶² Cette idée a été abordée par l'artiste lors d'une visite de son atelier réalisée au printemps 2006.

demeurait aveugle et n'opérait pas de manière systématique. Le recouvrement demeurait, à ce moment, la seule constance.

C'est parce que la couleur est fuyante – sorte de caractère humanisant – que l'artiste tente de lui inventer une motivation, c'est-à-dire un ancrage. Prémonitoire des portraits de lieux qu'il débute la même année, la série des *Portraits* (1994) réfère à la peinture québécoise dans une traversée du temps. En dressant une lignée esthétique et chronologique inspirée des œuvres de la collection du Musée des beaux-arts de Montréal, l'artiste réalise une traversée de l'histoire de l'art québécois et pointe les peintres envers lesquels sa pratique est redevable : Ozias Leduc, Paul-Émile Borduas, Fernand Leduc, Paterson Ewen, Ulysse Comtois, Claude Tousignant et Charles Gagnon.

Chaque tableau a pour titre le nom d'un de ces peintres québécois et leur format induit la forme d'un visage en embrassant ses contours. Mais bien que l'ovale de ces tableaux puisse évoquer littéralement leur physionomie, il s'en éloigne par la schématisation et par la répétition du motif. La couleur sélectionnée ne renvoyant évidemment pas au visage de la personne choisie, la notion de portrait se voit ainsi détournée des connotations imitative ou expressive⁶³. Il s'agit plutôt de portraits d'œuvres, c'est-à-dire que certaines couleurs sont relevées littéralement depuis des tableaux ou à partir des impressions chromatiques engendrées par le travail de ces artistes. Ainsi, l'instauration de cette nouvelle méthode marque pour l'artiste une transition importante, au sein de laquelle la tension entre la rigueur systématique de la conception et le caractère subjectif de l'ensemble produit⁶⁴ est exploitée.

⁶³ Voir André Lamarre, « La promesse de la couleur », Montréal, *Parachute*, n° 91, p. 41-42.

⁶⁴ *Ibidem*.

Cette série de portraits monochromes, dont la méthode influencera ses projets ultérieurs, peut être mis en relation avec la série des *Hommages* réalisée par Françoise Sullivan. Peu après avoir terminé la réalisation des *Éclats de rouge* (1997), des monochromes de très grand format, elle peint, au cours de l'année 2002, une série de tableaux en hommage à des artistes québécois qui ont influencé son parcours : *Marcel, Jean-M., Aline, Jean-Paul, Ulysse et Jean-Pierre*. Ces tableaux monochromes se révèlent à la fois comme l'empreinte du mouvement du corps devant la toile et comme le véhicule d'une inscription historique et collective. Les œuvres de Françoise Sullivan, qui présentent une peinture chorégraphiée, suggèrent ses origines créatrices, appartenant à la fois au courant automatiste et au monde de la danse. L'on peut ainsi tisser des liens formels mais aussi conceptuels entre ces deux séries de monochromes. Chacun à leur manière, Françoise Sullivan et Guy Pellerin ont référé à la peinture québécoise dans une traversée du temps.

Le travail de Guy Pellerin résulte sur une conception du tableau qui évoque l'infini des possibles d'une perception de la couleur. Devant ses œuvres monochromes, celui qui regarde oscille entre une contemplation du néant coloré et une déstabilisation face à une image abstraite et pourtant évocative. De sa rencontre avec l'autre, Guy Pellerin reconstruit à la fois des lieux à la couleur et une interprétation de la couleur des lieux. En réponse à une couleur construite, puisque prélevée depuis des fragments d'architecture, la peinture de l'artiste peut être qualifiée de référentielle. En citant la couleur des lieux visités dans le cadre de ses grandes séries de toiles monochromes, la notion de site de la couleur prédomine et appelle le spectateur à pénétrer l'espace du tableau⁶⁵.

⁶⁵ Afin de synthétiser ainsi la démarche de Guy Pellerin, je me suis appuyée sur la lecture de l'essai de Laurier Lacroix publié dans *Guy Pellerin. La couleur d'Ozias Leduc*, Joliette, Musée d'art de Joliette, 2004, ainsi que sur l'essai d'André Lamarre, *op. cit.*

En 1994, la Galerie Yves Le Roux expose la première série de *La couleur des lieux* (figure 2.1). Cette vaste entreprise autobiographique consiste à identifier la couleur des divers lieux habités par l'artiste et à les appliquer sur des supports de dimensions égales. C'est appuyé de sa mémoire, elle-même soutenue par une documentation photographique ancienne et récente, que le peintre constitue le récit fondateur de la série qu'il poursuit encore aujourd'hui. Se référant à son propre trajet biographique, plus précisément à son trajet géographique, ce dernier reprend la méthode du prélèvement chromatique issue des *Portraits* afin de l'appliquer à son histoire personnelle. Son projet consiste à identifier une couleur correspondant à chacun des lieux qu'il a habités puis à la transposer sur un tableau de petit format. Ainsi furent systématisés sous cette numérotation :

N° 262 65, rue Sainte-Agathe, Sainte-Agathe-des-Monts

N° 263 24, rue Albert, Sainte-Agathe-des-Monts

N° 264 5625, rue Decelles, Montréal

N° 265 Cité Universitaire, Québec

N° 266 1210, rue Galipeau, Québec

N° 267 55 Park Drive, Boston

N° 268 1131, rue Rachel Est, Montréal

N° 269 400, rue Prince-Arthur Ouest, Montréal

N° 270 315, avenue Laurier, Québec

N° 271 10, Jardins de Mérici, Québec

N° 272 427, avenue Edward-Charles, Montréal

N° 273 251, avenue Querbes, Montréal

Les tableaux de Guy Pellerin sont invariablement titrés d'un nombre. Si le N° 1 correspond à la première œuvre exposée par l'artiste à la Galerie Joliet à Québec en 1981, l'on déduit que 261 tableaux ont été produits depuis l'élaboration de cette série évoquant des lieux habités, pour laquelle les coordonnées civiques qui situent géographiquement la détermination de la couleur suivent systématiquement. Mais il ne faut pas se laisser bernier par l'apparente rationalité d'un tel classement. Malgré l'importance de la méthode dans la démarche du peintre, la limite de tout système esthétique est rapidement détectable, la couleur en débordant aisément. « L'important

n'est pas la conception utopique d'un système fermé⁶⁶. » La cohabitation d'un système, c'est-à-dire d'une méthode, et du non systématique, soit le choix purement subjectif et évocatif des couleurs employées, un processus de sélection motivé par les affects de la couleur, témoigne d'une aporie qui rend fertile le projet de création. L'analyse de la série de tableaux N° 322 (1998), titrée *Service de Radio Saint-Jean, 6894, boulevard Saint-Laurent, Montréal, lundi 11 mai 1998* nous permettra de mieux cerner la méthode caractéristique de sa pratique et de saisir les raisons qui le motivent à faire usage de la monochromie au sein du projet de *La couleur des lieux*.

2.2 La couleur des lieux

Pour Guy Pellerin, chaque récit débute avec un homme qui marche, un flâneur baudelairien qui arpente les rues d'une ville. Celui-ci, sensible à la couleur, se passionne aussi pour l'architecture. L'homme foule un sol qui lui est familier dans l'espoir distrait de se laisser surprendre. Sur le boulevard Saint-Laurent, il avance vers le nord, puis remarque un homme qui le remarque. Cet homme fait le guet derrière la vitrine désertée d'un commerce fermé dont l'aspect de la façade porte les attributs d'une autre époque (figure 2.2). Il s'arrête et frappe à la porte. Conrad de Blois, le propriétaire des lieux, l'accueille. Lundi, le lundi 11 mai 1998, Guy Pellerin visite le 6894 boulevard Saint-Laurent, local où se situait l'entreprise Service de Radio Saint-Jean. À l'intérieur du commerce, des tables tournantes, des microsillons, des radios, des transistors et tout le nécessaire de réparation sont alignés sur des tablettes (figure 2.3). Bien que le magasin ait fermé ses portes officiellement quelques années plus tôt, certains promeneurs osaient encore y frapper afin d'acheter les meubles et les objets datant d'une époque antérieure. L'artiste tente d'expliquer à M.

⁶⁶ André Lamarre a notamment développé cette idée dans *Guy Pellerin. La couleur des lieux*, Montréal, Galerie Yves Leroux, 1994, p. 8.

de Blois que sa visite ne s'inscrit pas dans une visée mercantile, qu'il est davantage fasciné par les couleurs du lieu, par la charge émotive et affective de la peinture appliquée sur les murs en 1938. Une attitude difficile à saisir pour l'homme âgé. Quatre visites des lieux s'échelonnent sur deux années consécutives. La systématisation de la démarche de Guy Pellerin est telle qu'à la suite de chaque visite, il rédige un court texte archivant les impressions de ses rencontres.

Je viens de rencontrer M. de Blois à sa boutique. Il était souffrant et portait un support cervical. Il m'a semblé plus faible qu'à l'habitude. J'ai photographié la façade de son commerce, sa boutique, son atelier et le petit appartement situé à l'arrière. Le jour, il est en bas dans son petit commerce fermé depuis quelques années, le soir il monte à l'étage rejoindre sa femme dans le logement familial. Il observe de ses deux grandes vitrines l'animation du boulevard Saint-Laurent, ses vitrines sont vides, il ne reste dans son local que les meubles et les tablettes ou presque. Il est à l'intérieur et il observe l'extérieur. Le marchand n'a plus rien à vendre, il utilise ses vitrines pour voir dehors, c'est le monde à l'envers. J'aime bien cette attitude, cette sagesse et ce calme. Il y a quelque chose de méditatif, de contemplatif. Il m'a dit qu'il conserverait son commerce ainsi jusqu'à sa mort. Il veut mourir chez lui, il ne veut pas partir. La fin de sa vie est consacrée à une observation patiente et quotidienne de la vie qui passe. Il y a de magnifiques couleurs dans son lieu. Il m'a dit avoir peint les murs en 1938, depuis rien n'a bougé. En retirant les objets des murs et des rayons, les profils des objets sont apparents, la lumière a usé la couleur, on la retrouve plus vive sous les clous. La façade est sobre, elle comporte une enseigne jaune au lettrage noir, deux portes d'un ocre verdâtre et une base de terrazzo rose. La boutique est bleue avec un plafond rose et deux portes jaune ocre. À l'arrière, dans la partie privée du rez-de-chaussée, les couleurs sont plus vives, une rose assez brillant pour l'atelier, un vert tendre pour le salon, un jaune puissant et un vert eau dans la cuisine, un rose orangé pour les deux autres petites pièces. J'ai le sentiment aujourd'hui d'avoir fait une découverte unique et une rencontre très touchante⁶⁷.

⁶⁷ Ce texte rédigé par Guy Pellerin le 21 septembre 1998, à la suite d'une de ses visites, a été publié dans l'opuscule *Chronique des couleurs*, Montréal, Galerie Occurrence, 2000, [4 p.].

À la suite de visites dans ce commerce fermé du boulevard Saint-Laurent, de discussions avec le propriétaire de la boutique, l'artiste tente de cerner, au moyen de la couleur, la charge émotive véhiculée par l'architecture des lieux. Afin que le visiteur de l'exposition parvienne à saisir sa démarche menant à la création d'une série de tondos, l'artiste insiste pour que des photographies du lieu évoqué, ou un texte relatant ses impressions suite aux rencontres, soient présents dans l'espace de l'exposition⁶⁸.

2.2.1 Le prélèvement des couleurs

Au fil des visites de l'artiste dans le local, celui-ci constate que les meubles et les autres objets de la boutique sont retirés lorsqu'ils sont vendus à des particuliers. Mais alors que ceux-ci disparaissent, de nouveaux fantômes apparaissent, c'est-à-dire les vestiges de couleurs brûlées par le soleil avec le temps (figure 2.4). Ces démarcations inscrites à même la peinture des murs fait référence à un procédé similaire à celui de la photographie. Guy Pellerin nomme ce procédé le *chronochromatisme*. Il le définit comme la mémoire de la couleur, soit l'inscription du temps par et dans la couleur⁶⁹.

La couleur mémorise le temps d'un lieu, puisqu'il subit invariablement l'altération de ses couleurs. Ainsi, pour l'artiste visuel, la couleur n'a qu'un temps, celui du présent; puisque aussitôt nommée, celle-ci est déjà altérée. Une relation avec son travail de restaurateur d'œuvres peut, selon moi, être ici observée. Dans le cadre de cet emploi, l'homme défie le temps de la matière. Sa tâche consiste à tromper l'âge de la couleur, à restaurer sa luminosité de manière à lui redonner son aspect originel. Pour l'artiste à l'œil aiguisé, les phénomènes d'altération se remarquent ainsi plus aisément dans les environnements visités.

⁶⁸ Cette idée a été abordée par l'artiste lors d'une visite de son atelier réalisée au printemps 2006.

⁶⁹ Voir André Lamarre dans « La promesse de la couleur », *op. cit.*, p. 43.

La lumière avait donc usé la couleur des murs bleus et du plafond rose du local. En regardant ses fantômes, on pouvait deviner l'aménagement ancien de l'espace. À chaque séance, l'artiste a documenté les couleurs des lieux au moyen d'un appareil photographique. Il a photographié des fragments coloriques de l'architecture du commerce, appartenant à une époque désormais vouée à la disparition, de manière à réaliser un nuancier, une forme d'aide-mémoire chromatique. Cependant, il faut noter que l'artiste n'attache aucune qualité artistique à ses photographies. Pour lui, l'appareil se réduit à sa fonction utilitaire qui consiste à permettre un repérage chromatique des lieux.

Puisqu'il demeure impossible d'immortaliser sur pellicule tous les détails d'un endroit, le peintre effectue ses prélèvements selon une méthode purement intuitive. Il relève les traces du temps sur la couleur, les motifs singuliers, les objets particuliers, les pièces qui lui semblent plus signifiantes. L'artiste cadre ainsi certains aspects du lieu. L'archivage qu'il en fait, n'étant pas lié à des règles objectives mais affectives, est semblable en certains points aux méthodes du documentariste qui cadre son sujet de manière à illustrer une problématique. Ainsi, Guy Pellerin met en lumière des fragments d'un espace qu'il cartographie en vue de constituer une mémoire du lieu. Démontrant un intérêt soutenu pour l'architecture, il tente alors un portrait des lieux potentiellement signifiants. « Si la couleur est susceptible de créer des liens, c'est qu'elle détient un pouvoir d'évocation que peu d'attributs égalent⁷⁰. » Ce pouvoir est précisément la qualité chromatique exploitée par le portraitiste.

⁷⁰ Voir Sylvie Parent dans *La couleur des lieux, Copenhague*, l'opuscule de l'exposition du même nom qui s'est tenue à la Galerie Yves Leroux du 25 octobre au 29 novembre 1997.

2.2.2 La citation chromatique

Afin de documenter et d'archiver ses observations, l'artiste les rassemble en un nuancier composé de près de quarante photographies, sur lesquelles il applique directement ses mélanges de pâtes colorées (figures 2.5 à 2.8). Cette méthode est à la base du concept de citation chromatique. Préparées en atelier, les couleurs sont créées afin de reproduire le plus fidèlement possible celles sélectionnées sur les photographies. De nombreux mélanges sont alors préparés dans le but de respecter l'intégrité de la couleur des lieux évoqués. L'atelier du peintre, véritable laboratoire scientifique méthodiquement organisé, se confond étrangement avec celui du restaurateur qui doit reproduire la couleur de la zone à réparer. Cependant, l'opération n'est pas réalisée selon les mêmes desseins.

Guy Pellerin utilise les photographies de son nuancier afin d'opérer une sélection de couleurs qui seront employées pour recouvrir les tableaux. Son objectif réside notamment dans l'harmonie entre les teintes. Cependant, l'artiste est conscient d'un fait : le nuancier comporte un potentiel de décalage face aux couleurs réelles du lieu. Selon l'éclairage ambiant lors de la prise de vue, le moment de la journée et la sensibilité de la pellicule, la couleur varie lors de son impression sur le papier argentique. Ainsi, puisque ses photographies ne sont que des prélèvements, des extraits d'un lieu, comme l'est le passage cité d'un texte, son travail n'en est pas un de reproduction mais d'interprétation. Opérant une sélection des couleurs parmi celles présentes dans le lieu visité, un échantillonnage totalement subjectif, l'évocation au moyen des couleurs sélectionnées devient interprétative. En ce sens, les lieux de la citation chromatique peuvent être définis comme les préludes de la construction d'une œuvre nouvelle.

2.2.3 La conception

Avant toute application, un tableau nécessite implicitement le choix de son format, de la nature du support, de la taille des pinceaux et du ton de la couleur. Ces préoccupations relevant de la nature spécifique du médium pictural auront des conséquences sur l'étendue, la profondeur et le rythme des œuvres élaborées en séries.

La couleur semble se décoller des lieux et de leurs objets afin de se transposer sur des photographies qui composeront un nuancier, sorte de métronome de la création d'une série de douze tondos aux formats identiques. Afin d'aboutir à une justesse interne de l'œuvre, soit une série cohérente de tableaux, les opérations de réalisation relèvent d'un contrôle complet sur le médium. La rigueur caractérise depuis toujours le travail de Guy Pellerin. La couleur est appliquée par couches qui s'accumulent sur les pièces de bois.

Suivant cette technique de sédimentation, similaire en certains points à celle des néoplasticiens, les strates repoussent la couleur vers l'avant du tableau, une sensation que les rebords non peints amplifient. L'œuvre refuse de s'abstraire en une pure surface malgré la prédominance de sa frontalité. Étant qualifiée à juste titre de tableau-objet, celle-ci se situe à la frontière de la peinture et de la sculpture. Selon le processus de réduction de l'œuvre de Pellerin, le regard peut apercevoir l'épaisseur du support et les marques de l'application contrôlée du médium qui se fit en cercle de manière à évoquer un tourne-disque, une référence directe à la fonction du lieu (figure 2.9).

2.2.4 La mise en série

À la suite d'une sélection parmi ses échantillons photographiques, le peintre opère une mise en série dont les règles d'agencement semblent énigmatiques. Si, pour le regardant, la couleur demeure une énigme à résoudre, le tableau est la demeure de cette énigme et la mise en abyme, un indice.

La couleur relève du sens de la vue. Où se situe la couleur ? Dans l'œil. Sommairement, des ondes lumineuses possédant une fréquence distincte frappent à intervalles réguliers les bâtonnets situés à l'intérieur de l'iris. Quel est le lieu de cette couleur ? L'architecture évoquée ? Le nuancier des couleurs inventoriées ? La pâte picturale ? Puisque le lieu de la couleur est mise en abyme, donc indéterminable, la démarche de Guy Pellerin tente une systématisation de celui-ci, une forme de justification rationnelle de son emploi. Cet alibi camoufle en fait un paradoxe : cette volonté de systématiser de la couleur dénonce la part subjective de tout système esthétique.

Malgré un contrôle complet sur le médium lors la réalisation des œuvres, à priori, toute sélection des couleurs est intuitive pour l'artiste. Ainsi, la résistance de la couleur à toute systématisation rationnelle est manifeste. Subjectivement choisie, elle procède tel l'élément embrayeur des multiples possibilités de suggestions et d'interprétations. La couleur ne fait pas appel à l'idée de mesure, de maîtrise ou de savoir. La couleur combat toute suite logique puisqu'elle permet toutes les possibilités, donc toute mise en série. Ainsi, puisque tout agencement formel accuse un caractère subjectif, le choix de la monochromie demeure ce qui uniformise les éléments et règle la question de la mise en série de manière à la fois poétique et faussement rationnelle, d'où son caractère mystérieux et ambigu. Et de ce fait découle une tension entre la rigueur de la conception et le caractère évocatif de l'ensemble.

2.2.5 L'accrochage

La tablette comme mode d'accrochage (figure 2.1), notamment celle employée afin de déployer dans l'espace les séries de *La couleur des lieux*, signale un rapport étroit entre peinture et architecture. Et le fait de peindre la cimaise où sont accrochés ses tableaux souligne cette posture. Par exemple, au centre de la galerie Occurrence, le lieu dans lequel la série *N° 322 Service de Radio Saint-Jean* fut exposée, une cimaise colorée divise l'espace et s'impose au visiteur. Le mur flottant, couleur jaune dijon, anime le blanc des lieux (figures 2.10 et 2.11). D'un premier point de vue, une seule façade est visuellement accessible. Un déplacement dans la galerie est nécessaire afin de voir les six autres objets. Cette segmentation de l'espace du lieu réfère à celle du commerce. L'analogie se fonde sur la présence du *mur écran* divisant les espaces : celui public, soit le lieu mercantile, et les appartements privés du propriétaire, situés à l'arrière.

Accrochés de parts égales sur les deux façades de la paroi murale, les douze tondos obligent à un parcours d'aller-retour dans l'espace. C'est précisément grâce à notre déplacement constant autour de l'élément architectural qu'il nous est possible de constater le déplacement des ombres murales, celles-ci étant relatives à notre point de vue. L'incidence de la lumière, par les ombres de ces tableaux-objets projetées sur les murs qui les exposent, fait résonner leurs structures singulières. Le regardant se trouve à la fois contemplatif face au minimalisme de la proposition et actif dans sa posture afin de contempler l'ensemble des œuvres, ce qui n'est jamais possible en totalité.

Guy Pellerin se passionne pour l'architecture et cette passion influence ses modes de présentation. L'esquisse de ses travaux ainsi que ses plans d'exposition prennent souvent la forme de maquettes. Les équerres, supports et tablettes sont autant de

stratégies d'accrochage employées afin d'assurer une spatialisation adéquate de la couleur dans le lieu de présentation. Le prolongement entre l'œuvre et le mur traduit l'intérêt qu'il porte à l'architecture. Les cimaises de la galerie deviennent alors le support du support de la couleur des lieux.

2.3 Les desseins de la couleur seule chez Guy Pellerin

Récemment, l'artiste s'est retrouvé à fréquenter, dans le cadre de son travail de restaurateur, l'univers d'un des maîtres de la peinture québécoise (figure 2.12). Fascinante lui parut l'œuvre d'Ozias Leduc fondée sur le lyrisme et l'intériorité⁷¹. Très près des préoccupations de ce dernier, Guy Pellerin est étroitement lié à ce type de tradition picturale, chargé d'affects. Sur cet aspect, un parallèle avec la pratique de Françoise Sullivan doit être mentionné. Mais à tort on le comparera aux plasticiens montréalais, mises à part quelques similitudes d'ordre formelles. Plus près de la pratique picturale de Charles Gagnon, l'artiste fait lui-même la comparaison de ses monochromes avec ceux de Robert Ryman et s'inscrit dans la lignée conceptuelle du Groupe Process Art (États-Unis) et de Support Surface (France et Italie)⁷².

Ainsi, non pas dans un élan nostalgique face à une icône de la peinture québécoise, mais dans le but de réaliser une interprétation de l'œuvre de Leduc, l'artiste peint un nuancier de quarante-huit rectangles monochromes, une série inspirée des œuvres qu'il eu à restaurer. Dans son contexte de présentation au Musée d'art de Joliette, une interminable cimaise se déployait diagonalement dans la salle. Sur ce pan du mur semblait être énuméré tout un pan de l'histoire de la peinture québécoise. Une fois de plus, le concept de citation chromatique fut employé, non pas en vue de commémorer

⁷¹ Cette idée a été développée par Laurier Lacroix dans *op. cit.*, p. 61.

⁷² Ces comparaisons ont été énoncées par l'artiste lors d'une visite de son atelier réalisée au printemps 2006.

la production d'Ozias Leduc, mais afin de reconstruire des plages monochromes permettant une interprétation des lieux de la couleur observés chez Leduc par Pellerin. La monochromie, qui se pose dans ce cas-ci à la rencontre d'une œuvre déjà constituée et d'une œuvre potentielle⁷³, s'entrevoit comme une méthode envisagée par l'artiste afin de rendre compte de la charge symbolique des couleurs.

L'œuvre de Guy Pellerin prend la forme d'un défi contemporain, celui postmoderne de la réappropriation par la citation. Le défi de se laisser habiter par la création d'un autre peintre, par un fragment architectural ou par la couleur d'une ville sont autant de stratégies employées afin de réfléchir sur l'idée même d'interprétation. Puisque toute perception est intrinsèquement personnelle et culturelle, l'artiste est inventeur de lieux. Et le genre de lieux qu'évoque Guy Pellerin passe d'abord par un travail de la couleur où la subjectivité se lit dans le support même. Le support pictural représente l'espace du tableau. La couleur est mise en abyme. Mais au-delà, il y a l'idée du récit.

Bien qu'à première vue, la pratique de Guy Pellerin semble fondamentalement abstraite, c'est tout un système interprétatif qui se déploie dans son œuvre, puisque ses tableaux, en quelque sorte, « figurent » à celui qui les regarde la charge affective des lieux évoqués. En parcourant ses projets, l'on peut énumérer les mots et les couleurs qui traversent ces lieux. Les champs de la couleur étant subordonnés au langage, le peintre crée en quelque sorte des figures de rhétorique chromatiques.

Le choix de la monochromie est parfois justifié par l'artiste d'un point de vue autobiographique, notamment avec la série des *Portraits*, et d'autres fois motivé par le pouvoir évocatif que possède la couleur, comme c'est le cas avec l'ensemble de tableaux *N° 322 Service de Radio Saint-Jean* et *N° 365 Cathédrale Saint-Charles-*

⁷³ Laurier Lacroix, *op. cit.*, p. 61.

Borromée, Joliette. Dans tous les cas, Guy Pellerin nous livre ses impressions chromatiques et engendre, par le fait même, des situations d'ordre contemplative. Par son emploi du procédé de citation chromatique, sa volonté d'interpréter les images offertes par le monde est manifeste, ce qui le raccroche encore à la représentation. Cependant, à la différence de certains, l'objectif principal de Guy Pellerin n'est pas de produire *a priori* de nouvelles structures de l'espace pictural mais plutôt, à la manière des peintres impressionnistes, d'interpréter et de rendre compte de sa perception des couleurs dans le monde en cours. Ainsi, bien que le monochrome implique invariablement une réflexion sur les spécificités de son processus de réalisation, pour Guy Pellerin, l'expérience de la perception prime. Ses tableaux monochromes doivent être envisagés comme des écrans de couleurs qui servent de support à l'évocation de lieux, au cœur desquels se loge un récit.

CHAPITRE III

STÉPHANE LA RUE

Né à Montréal en 1968, Stéphane La Rue détient une maîtrise en arts visuels de l'Université Concordia (Montréal, 1998) ainsi qu'un baccalauréat en arts visuels de l'Université du Québec à Montréal (Montréal, 1993). Représenté par la Galerie Roger Bellemare, son travail a fait l'objet de nombreuses expositions au Québec et à l'étranger. Entre autres lieux, il a exposé en solo à la Galerie de l'UQAM (Montréal, 2008), à la Galerie Roger Bellemare (Montréal, 2006 et 2004), à la Art Gallery of York University (Toronto, 2003) et au Musée d'art contemporain de Montréal (Montréal, 2001). Il a également participé à de nombreuses expositions de groupe, notamment *Acquérir pour grandir* (MNBAQ, Québec, 2007), *Montréal/Lyon, Libres échanges* (Galerie Mathieu, Lyon, 2006), *Drawing Now* (511 Gallery, New York, 2006) et *Peinture en liberté. Perspectives sur les années 1990* (MACM, Montréal, 2003).

3.1 Une pratique de l'évidement

Regarder le travail de Stéphane La Rue oblige à porter notre attention sur les interstices des blancs de l'ombre, à s'attarder au coin d'un plan replié ou au rebord d'un châssis courbé (figure 3.1). Les réflexions de Stéphane La Rue sur les moyens propres à la peinture et sur ses éléments constitutifs nous permettent de dresser des parallèles entre son univers formel et le travail de Guy Pellerin et de Francine Savard. Mais la pratique de Stéphane La Rue s'en dissocie lorsque le tableau est défini comme un espace projectif et narratif, un lieu où l'expérience de la pensée et des affects est fondée sur la mémoire.

Pour lui, l'objectif principal n'est pas d'évoquer un objet ou un lieu par le biais de la citation chromatique⁷⁴. La singularité de l'expérience que Stéphane La Rue propose s'appuie notamment sur le fait que le sens, dans ses tableaux, émerge à l'insu de savoirs historiques, de connaissances théoriques ou de données biographiques. Sa pratique se fonde plutôt sur des opérations d'observation, de réduction et de recadrage du réel qui visent à centrer l'attention sur le squelette de l'espace et à signaler les conditions de sa visibilité. Stéphane La Rue dépeint pour mieux cerner.

En dépit d'un minimalisme apparent, tout indique que l'on puisse poser l'hypothèse d'un refus de l'abstraction pure chez Stéphane La Rue. Ce dernier ne cherche pas à saturer les surfaces, comme le faisait par exemple Molinari, de l'évidente couleur blanche. Bien au contraire, le peintre opère à l'inverse, dans la perspective des pertes. Il désengorge, désencombre et nettoie. Il *évide* la surface de manière à générer non pas l'image d'un objet mais bien l'image de la production d'une image, soit celle du geste de peindre, de dessiner et de construire. Il ne peint donc pas pour figurer sur la toile un motif fonctionnant comme modèle, il peint sur une image déjà là⁷⁵, inversant du coup le rapport entre le modèle et sa représentation.

Depuis plus d'une décennie déjà, Stéphane La Rue est engagé dans une investigation méthodique des phénomènes visuels de la couleur et de la lumière. Il œuvre à l'intérieur d'un périmètre restreint, dans le cadre duquel le traitement de la surface permet de simuler l'emboîtement ou le rabattement des espaces. Par un minimum d'interventions, la matière parvient à faire clairement image. Cette propension à la

⁷⁴ Bien que certaines œuvres indiquent, par leurs titres, les influences qu'ont d'autres artistes sur son travail, ces références ne nous sont pas données afin de « résoudre » les œuvres.

⁷⁵ En énonçant que le travail de Stéphane La Rue consiste à peindre sur une image déjà présente, je sous-entends que sa pratique consiste à mettre à l'avant-plan les caractéristiques intrinsèques à la peinture. Prenons comme exemple la série des *Blancs d'ombres* qui consistent à amplifier les effets de l'ombre et de la lumière, un concept déjà perceptible sur une toile nue. Le fait que les différentes teintes de l'ombre soient visibles bien avant que l'artiste ne le souligne sur la toile me porte à dire que Stéphane La Rue peint sur des images déjà là.

réduction motive l'artiste à trouver des façons originales de construire l'espace pictural, notamment en élaborant des effets de permutation de plans qui vont à l'encontre des constructions classiques élaborées au moyen du point et de la ligne de fuite. Les formes appliquées ou dessinées sur la surface, apparemment ordonnées ou savamment désarticulées, entretiennent toujours une relation étroite avec le plan pictural.

Contrairement à la pratique de Guy Pellerin, le travail de Stéphane La Rue relève davantage de la présentation de phénomènes optiques que de la représentation d'un fragment d'histoire. C'est pourquoi, en amont de son travail, la clarté de la matière s'affirme, substitut de la pureté de la forme tant prônée par le modernisme. L'artiste fait donc la sourde oreille aux limites tracées par la spécificité des arts. Il sculpte le support, retrace et dépeint ses pourtours.

Bien que la production de Stéphane La Rue ne soit pas exclusivement dévolue à l'utilisation de la seule couleur blanche, sa production d'œuvres est souvent monochrome puisque l'artiste emploie principalement de l'apprêt et n'altère que rarement la couleur originale du matériau au moyen de pigments colorés. Le choix de la monochromie peut être justifié à plusieurs égards : pour sa matérialité davantage optique que haptique et pour sa capacité manifeste d'abstraction. Mais avant tout, l'usage récurrent du blanc chez Stéphane La Rue découle d'un refus presque systématique de colorer les matériaux qu'il emploie. L'artiste préfère travailler avec de la matière à recouvrement et avec ce que la matière peut générer à l'état brut.

Lorsqu'il fait usage de la couleur, pensons entre autres aux deux œuvres sur papier titrées *C. G. (2002)* (figures 3.2 et 3.3), c'est pour mieux saisir en quoi une opération de décalage des plans picturaux déjà expérimentée avec le blanc fonctionne différemment avec les données nouvelles de la couleur. Intuitivement, la couleur fait appel à l'idée de mémoire. C'est pourquoi, en constatant des similitudes entre la

gamme chromatique qu'il emploie et celle de Charles Gagnon, un ancien professeur, l'artiste se réfère à ce dernier dans le titre de l'œuvre. Cependant, la couleur n'est pas la seule voie ouvrant sur un espace affectif. La ligne, plus précisément sa rondeur, ou d'autres fois le traitement d'un plan pictural, sont souvent reliés par l'artiste aux textures de la musique d'un Morton Feldman ou d'un Joe Maneri. Mais bien que ces références nous servent de points d'ancrage, jamais elles ne s'imposent comme clés de lecture ou justification des œuvres. Elles ne sont que des parenthèses définies en aval du travail.

Au creux de l'espace illusionniste, notre regard doit percer les plans de manière à décortiquer les réseaux souterrains créés entre les formes. Il est vrai qu'en certains cas, comme l'a écrit Florence de Mèredieu, « [...] contempler une œuvre revient à la *refaire*, à dénouer les différents fils du processus qui l'ont engendrée, à repasser par les diverses phases de transmutation du matériau⁷⁶. » Le choix de la mise en série, l'impact de la lumière et des ombres projetées, les paramètres du cadrage, des recadrages et de l'accrochage deviennent alors des données figurantes.

Cette volonté de rendre visibles les tensions de l'espace pictural et leurs effets dynamiques est assumée très tôt dans la démarche de l'artiste comme un compromis de peintre, un *modus vivendi* qui perdure encore aujourd'hui. Une œuvre titrée ainsi date de 1993 (figure 3.4). *Modus vivendi* est composée de deux surfaces, respectivement blanche et noire, accrochées l'une au-dessus de l'autre. La partie inférieure de l'œuvre s'expose en étant appuyée au sol et inclinée contre le mur. On perçoit un demi-cercle coloré peint sur une portion de chacun des éléments (figure 3.5), ce qui a pour effet de les associer autant formellement que chromatiquement. Au-delà de la mise en relation de deux couleurs se situant aux extrémités de la

⁷⁶ Voir Florence de Mèredieu, *op. cit.*, p. 656.

gamme chromatique, les paradoxes du blanc et du noir sont ici perceptibles, notamment en raison des effets de lumière sur le bois et l'acier.

Le blanc, dans la matière, suppose une absence de couleur. Mais en réalité, le blanc est une valeur obtenue en mélangeant la lumière de toutes les couleurs. C'est pourquoi le blanc appliqué sur le bois comporte de nombreuses teintes colorées. Le noir, pour sa part, est une couleur résultant d'un mélange de pigments. Bien que le noir soit défini par synthèse additive comme une absence de couleur dans la lumière, une fois peinte sur l'acier, cette matière est perçue par l'œil comme une pâte composée de multiples nuances chromatiques.

À l'analyse de *Modus vivendi*, l'emploi du blanc et du noir suppose une réflexion sur les propriétés de la matière, notamment les équations chromatiques qui sont sous-jacentes à leur perception. Au moyen d'une intervention minimale, soit la mise en relation de deux plans de couleurs, un effet vibratoire est généré. Et ce double support qui les circonscrit se pose comme une limite physique au-delà de laquelle la forme circulaire peinte peut virtuellement se prolonger. Traditionnellement, la fonction du cadre consiste à circonscrire le tableau, à en différencier l'espace propre de l'espace environnant. Cette définition semble avoir offert à Stéphane La Rue de nouvelles possibilités de traitement de l'espace pictural. Ce cercle peint attire notre regard au-delà du support. Il nous oblige à fixer notre attention sur l'architecture qui expose l'œuvre, l'inscrivant du coup dans son lieu d'exposition.

Une autre œuvre, *Couverture* (1997) (figure 3.6), qui se dégage aussi du champ pictural pour se transposer en des termes assignables à l'espace, traite des conditions de sa visibilité. Fusionnant des problématiques qui concernent tout autant la sculpture, la peinture que le dessin, elle voit ses divers paramètres activés par l'artiste en vue de retracer, de construire puis de défigurer l'espace pictural. Cette installation explore donc la déconstruction du plan et la désarticulation de la forme par la ligne.

L'illusionnisme qui l'anime ne repose pas uniquement sur l'application de la couleur. Au regard de cette œuvre, on comprend que les recherches de Stéphane La Rue proposent aussi une perception différenciée de la lumière, par le biais des plans peints ou ombragés, et un essai de spatialisation du plan pictural. De ce fait, la forme est envisagée sur le mode de l'accumulation, du déploiement et le dessin se pose comme un paramètre essentiel puisque structurant. C'est ainsi que la configuration de l'espace peut être renouvelée sans fin, notamment lorsque la couleur nous confond, que la lumière se conjugue et que les plans s'emboîtent.

3.2 Des terrains sédimentaires

Le tableau monochrome, dès son apparition, opère telle une onde de choc sur la définition de l'objet d'art et engendre une révision des *a priori* concernant la peinture. Il rend non seulement caduques les conventions de l'usage de la couleur qui ont prévalu pendant des siècles, mais il affecte aussi la construction de l'espace, dont les repères avaient, jusqu'alors, été bien codifiés. L'utilisation de la perspective à la Renaissance repose sur la croyance que tout acte de voir doit être régi par des lois. Elle est définie comme une forme de contrefaçon qui permet, au moyen du point de fuite, de calculer la taille des objets depuis l'éloignement de l'observateur. Elle introduit, de ce fait, la mise en représentation de l'infini au sein du tableau. Mais lorsque le point de fuite est évacué de la surface, ainsi que toute référence à la perspective classique, qu'advient-il de l'idée d'un espace pictural ouvert à l'infini ?

La solution de Stéphane La Rue privilégie une construction par stratification. Ses œuvres se présentent tels des terrains sédimentés, des surfaces pleines des couches du faire et du refaire. Dans le cadre du système pictural élaboré par l'artiste, la couleur, son opacité, son iridescence ou sa transparence s'avèrent dépendantes de la matière, de sa volatilité, de son épaisseur, ainsi que de ses surfaces plus ou moins

réfléchissantes. Le tableau réalisé par couches se trouve enrichi d'une multitude de strates qui résonnent les unes sur les autres. Il faut alors « effeuiller » le support afin de saisir les superpositions de matière et les variations de leur « derme », défini par Deleuze comme une surface interposée entre le sensible et le sens. En retraçant ainsi le *faire*, « entre les couleurs et les visibles prétendus, on retrouverait ce qui les double, les soutient, les nourrit [...]»⁷⁷. » Peut-être est-ce là que se cachent les pièges de la couleur : dans la chair de la matière, dans l'entrelacs des plans.

La couleur est envisagée en alternance par l'artiste comme matière ou comme forme. Sa consistance et sa méthode d'application sont des aspects qui importent afin que se perçoivent les variations infinies du blanc. La superposition de nombreuses couches de matière fonctionne pour Stéphane La Rue dans une opacité relative : chaque application peut soit se montrer susceptible de laisser filtrer ce qui se dissimule sous elle, soit sceller la surface. Parfois, le blanc peut être exploité pour sa qualité d'iridescence, comme c'est le cas d'*Extension* (2001-2004) (figure 3.7) dont les touches superposées brouillent l'espace du premier plan, là où la gestualité de l'artiste est perceptible. La composition de l'œuvre, qui propose une série de décalages entre ses plans topologiques, évoque, par son titre, la potentialité virtuelle du blanc ainsi que le geste de l'application.

À l'opposé se pose le caractère fuyant de la couleur mis en œuvre dans les tableaux du *Quintette (pour Joe Maneri)* (2003) (figure 3.8). Oscillant entre les pôles de l'opaque et du transparent, la matière, sablée en certains endroits, absorbe la lumière de manière à créer un effet de perspective atmosphérique, réintroduisant ainsi l'idée d'infini. Si l'intensité chromatique des tableaux diffère dans chacune des propositions, c'est qu'elle varie en fonction de la quantité de matière appliquée sur les surfaces. Devant une absence préméditée de gestualité dans la pâte picturale, notre

⁷⁷ Merleau-Ponty cité par Florence de Méredieu, *op. cit.*, p. 116.

regard n'accorde pas tant d'importance à la trace du pinceau qu'au tissu de la toile visible sous le gesso. Parfois la trame du support s'impose, surtout lorsqu'elle est mise à nu; d'autres fois elle est étouffée sous les nombreuses couches de matière qui, une fois superposées, deviennent opaques.

Dans l'œuvre *Blancs d'ombres n° 8* (2005) (figure 3.9), la stratégie de l'artiste diffère. Selon le point de vue que nous adoptons, notre perception de la forme des œuvres varie. Ayant pour seuls matériaux le pigment blanc et la toile de lin, les composantes de ce triptyque voient leur châssis se courber, se cabrer et se distordre sous la toile. Bien que leur format s'avère carré quand il est vu frontalement, toutes les possibilités de la famille des polyèdres peuvent être perçues lors de déplacements devant les œuvres. Pour saisir ce qui produit les torsions du châssis, il faut découvrir le stratagème imaginé par l'artiste qui consiste à faire varier l'épaisseur du support, ce qui engendre une tension manifeste entre le plan peint et le châssis. L'alignement des éléments de cet ensemble oblige à se mouvoir dans l'espace, et c'est précisément grâce à cet accrochage empruntant à l'idée d'énumération qu'il est possible de constater l'incidence de la lumière. L'éclairage de la salle enveloppe les surfaces blanches pour ensuite projeter leurs fantômes sur les cimaises qui les exposent. Alors que les ombres de ces tableaux résonnent en périphérie, altérant ainsi notre appréhension des objets, l'illusoire plénitude plastique du blanc, cette première impression depuis l'entrée de la galerie, se voit remplacée par une sensation vertigineuse de l'espace, où le voir s'embrouille.

Renforçant l'impact des inclinaisons et l'illusionnisme qui en découle, les surfaces peintes de *Blancs d'ombres n° 8* conservent aux extrémités des portions de toile brute. Ces formes triangulaires, similaires à celles d'*Extension* et du *Quintette (pour Joe Maneri)*, sont créées par la juxtaposition des aplats peints et semblent repousser vers l'avant les champs unicolores qui ne sont pas équivalents aux marges du support. De plus, leur exécution *hard edge* accentue le décalage des plans. Vraisemblablement, le

regardeur constate qu'il n'y a pas de point de vue idéal pour voir cette série de tableaux. Loin du point de fuite lui assignant une place au sein des tableaux de la Renaissance, il renouvelle lui-même la configuration des œuvres au fil de ses déplacements. Les profondeurs deviennent alors confuses relativement à d'autres points de vue. Ou peut-être est-ce le regardeur qui est confondu devant tant d'effets de virtualité.

Sur papier, la lumière voyage différemment. C'est pourquoi l'œil se concentre plutôt sur le déploiement du trait. À l'exemple des plans rabattus par les lignes des *Anomalies cartésiennes* (2004), ou de celles tracées sur les deux faces des papiers millimétrés de *En regard* (2007), la production d'œuvres sur papier reprend l'objectif de créer un corpus de connexités possibles entre les plans. Fuyantes, les lignes tracées, ou d'autres fois pliées comme c'est le cas de *L'un, l'autre* (2007), multiplient les possibilités de trajectoires. Elles peuvent être droites ou légèrement inclinées, traverser diagonalement la surface, fermer les coins, créer des angles aigus ou obtus, être brisées, s'effacer ou s'imposer. Le regardeur se trouve devant la nécessité de circonscrire l'emboîtement des espaces et de reconstituer les étapes de l'œuvre.

3.3 L'image du comment faire

Dans l'œuvre de Stéphane La Rue, pour que les jeux formels entre le fond et la forme soient fonctionnels, la suprématie de la sensation pure sur les représentations du monde visible est nécessaire et suscitée par des moyens strictement picturaux. Avant d'être réalisée, une œuvre implique une réflexion sur le choix du format, sur la nature du support et sur le médium. Ces préoccupations relevant de la nature spécifique du travail ont des conséquences sur l'étendue, la profondeur et le rythme des œuvres souvent élaborées en série. Devant ce constat, force est d'admettre que la démarche de Stéphane La Rue est familière aux préceptes des néoplasticiens.

Ainsi, le référent des œuvres de Stéphane La Rue, ancré dans des composantes relevant du monde de la peinture, s'affirme comme étant autoréférentiel. Il s'agit de faire image du faire. C'est-à-dire que l'artiste nous force, malgré les projections individuelles possibles, à considérer le récit de ces œuvres comme étant celui de leur propre construction.

Lorsque toute référence au réel s'absente, les choses que l'on connaît mais que l'on ne saurait voir deviennent visibles, notamment les propriétés des supports employés et leur capacité à absorber ou diffuser les effets de l'ombre et de la lumière. Mais pour cela, il faut regarder au-delà des évidences techniques, et surtout éviter de cartographier les matériaux selon une grille de lecture qui se porterait comme un corset. L'œuvre doit plutôt être envisagée, « [...] non pas comme une superficie douée de l'arithmologie pythagoricienne, mais bien comme une peau, une peau douée de symptômes⁷⁸. » C'est que les images dans les tableaux de l'artiste ne se logent pas sous la matière, elle naissent de son application. Devant une surface dépourvue de l'héritage de la *mimesis*, lorsque sont rejetés les procédés de la figuration, l'œil doit accorder autant d'importance à la question du *faire* qu'à celle, plus personnelle, du *comment faire* s'il souhaite saisir ce qui est mis en œuvre.

Souvent en série, posées au sol, sur toile de lin, sur papier et sur bois, les compositions de Stéphane La Rue sont brutes. Réalisées au moyen de gesso, de poudre de graphite et de ruban à masquer, elles projettent la matière à l'avant-plan et laissent visible l'empreinte de la manière. Alors que sa pratique de la monochromie résiste aux conditions de prégnance de la figurabilité du tableau, l'œuvre se replie sur elle-même de manière à exposer ses qualités plastiques, le potentiel optique de la matière ainsi que le processus d'exécution.

⁷⁸ Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 32.

C'est pourquoi cette légère différence dans l'atelier de la pensée, ce quelque chose qui nous permet de distinguer un tableau blanc d'un autre au sein d'une même série importe. Mais encore faut-il accorder au regard le temps nécessaire pour voir et retracer les anomalies de la matière informée. Prendre le temps de retracer l'image du faire. C'est donc au seuil du visible que la logique poétique se manifeste chez La Rue. Dépeindre le faire tout en évitant la surface.

3.4 Les desseins de la couleur seule chez Stéphane La Rue

Le travail de Stéphane La Rue constitue une démarche pertinente à mettre en perspective historique, car il s'inscrit dans l'histoire de la peinture abstraite québécoise, notamment à la suite des recherches amorcées par les deux générations de plasticiens. En effet, l'histoire de l'art moderne au Québec est étroitement liée au développement de la peinture non-figurative dont les premiers jalons ont été élaborés dans les années cinquante par le groupe des automatistes. S'appuyant sur une démarche émancipatrice de l'emprise de la raison sur le geste créateur, les premières œuvres abstraites de Stéphane La Rue furent naturellement gestuelles. En réaction face aux affects inévitablement engendrés par cette attitude de création, l'artiste a par la suite développé une peinture abstraite géométrique constituée de plans colorés uniformes jusqu'au point absolu du monochrome. Et cette pratique ne connaît pas d'équivalent à ce jour.

Bien que les réflexions de Stéphane La Rue sur les éléments constitutifs de la peinture nous permettent de dresser des rapports de similitude entre son univers formel et le travail de Guy Pellerin et de Francine Savard, peu d'éléments s'avèrent compatibles quant aux desseins qui motivent son emploi de la couleur seule. Alors que la pratique de Guy Pellerin vise à définir un espace chromatique projectif et

narratif, un lieu où l'expérience de la pensée et des affects est fondée sur la mémoire, la pratique de Stéphane La Rue, qui se base sur des opérations de réduction et de recadrage du réel, refuse de colorer les matériaux employés de manière à centrer l'attention sur le squelette de l'espace. L'usage de la monochromie telle qu'abordée par Stéphane La Rue n'est donc pas motivée par les qualités référentielles de la couleur. La singularité de l'expérience qu'il propose s'appuie plutôt sur le fait que le sens, dans ses tableaux, émerge à l'insu des affects de la couleur. Son objectif n'est donc pas d'évoquer un objet ou un lieu par le biais de la citation chromatique mais d'atteindre la clarté de la forme tant prônée par le minimalisme⁷⁹. Face à ce constat, sa pratique peut être qualifiée d'autoréflexive face au médium pictural puisqu'elle s'avère davantage motivée par la présentation de phénomènes optiques au moyen de matériaux brutes, tels le gesso et le graphite, que par la représentation du monde en cours. L'artiste cherche ainsi à générer, non pas l'image d'un objet, mais bien l'image de la production d'une image : tout comme les néoplasticiciens, il travaille à rendre visibles les tensions de l'espace pictural et leurs effets dynamiques.

D'un point de vue formel, la monochromie demeure ce qui me permet d'envisager parallèlement les travaux de Guy Pellerin, de Stéphane La Rue et de Francine Savard. Si les œuvres de ces artistes s'avèrent en apparence familières, c'est aussi parce que la construction de l'image nécessite un minimum d'interventions. Cette propension à la réduction les motive ainsi à renouveler leur conception de l'espace pictural. Cependant, l'usage récurrent du blanc chez Stéphane La Rue ne se pose pas, à la manière de Guy Pellerin et de Francine Savard, comme un automatisme ou une

⁷⁹ Le minimalisme est un mouvement artistique né au début des années 1960 qui se caractérise par une économie de moyens. Il privilégie des formes qui ne sont pas strictement géométriques, mais qui sont toujours simples, comme c'est le cas pour Stéphane La Rue. La sobriété extrême est l'une des qualités recherchées. Elle vise un minimum d'interventions. La composition, souvent sérielle, a tendance à envahir l'espace et demande à être parcourue par le visiteur. Ce type de travail insiste sur la perception des éléments primaires des œuvres (couleur, ligne, forme, plan) et leur rapport à l'espace. Nous pouvons ainsi sous-entendre que la pratique picturale de Stéphane La Rue se rattache en certains points au minimalisme ainsi qu'au modernisme tardif.

signature formelle. Son usage de la monochromie découle plutôt d'un refus presque systématique de colorer les matériaux qu'il emploie, préférant travailler avec ce que la matière peut générer à l'état brut.

Ainsi, bien que ces artistes nous obligent à fixer notre attention sur l'architecture qui expose l'œuvre, l'inscrivant du coup dans son lieu d'exposition; bien qu'ils privilégient une construction de l'œuvre par la stratification de pellicules de couleur ou d'apprêt, envisagée en alternance comme matière ou comme forme, les desseins de ces artistes diffèrent quant au choix de la monochromie. Alors que Guy Pellerin et Francine Savard envisagent l'emploi de la couleur seule comme un élément indispensable à leur méthode d'interprétation du réel, Stéphane La Rue réalise, depuis plus de quinze ans, des tableaux monochromes en recouvrant ses surfaces de matière à recouvrement. En d'autres termes, la monochromie de Stéphane La Rue ne repose pas sur une opération de sélection chromatique, comme c'est le cas avec Guy Pellerin et Francine Savard, mais plutôt sur une négation de celle-ci.

CHAPITRE IV

FRANCINE SAVARD

Née à Montréal en 1954, Francine Savard détient notamment une maîtrise en arts visuels et un baccalauréat en design de l'Université du Québec à Montréal (Montréal, 1994 et 1977), ainsi qu'un certificat en design graphique du Royal College of Art de Londres (Angleterre, 1979). Représentée par la Galerie René Blouin, établie à Montréal, son travail a fait l'objet de plusieurs expositions solo, notamment à la Diaz Contemporary (Toronto, 2008), à la Galerie René Blouin (Montréal, 2002, 2004, 2005 et 2007), à la Sable Castelli Gallery (Toronto, 2004) ainsi qu'au Montréal Télégraphe (Montréal, 2001). Le Musée d'art contemporain de Montréal, qui prépare actuellement une importante exposition solo dont l'ouverture est prévue en 2009, publiera à cette occasion la première monographie de l'artiste.

4.1 Une peinture d'énoncés

Entre la touche du clavier et celle du pinceau, Francine Savard a créé un raccourci. Depuis plus de quinze ans, cette artiste québécoise est engagée dans un processus de création rigoureux au sein duquel l'aspect graphique du médium pictural est central. La peintre travaille autant le corps des mots que celui de la peinture. Elle met en forme et énonce des faits plastiques de manière à engendrer des situations non pas d'ordre contemplatives mais analytiques. Et si la touche sur la toile s'efface systématiquement au profit de l'aplat monochrome, c'est pour préserver l'unité de la surface et la clarté de l'énoncé.

La peinture est à la fois le sujet et le médium de la pratique de Francine Savard. Que ce soit par l'inscription de mots sur la surface des tableaux ou par la « mise en page » de leur support, elle propose une réflexion sur la distinction entre la part lisible et la part visible de l'œuvre. Sa démarche, nourrie par des références historiques, culturelles et livresques, est motivée par la fabrication des réseaux complexes de références à l'histoire de l'art et au discours sur la peinture. Bien que la facture de ses œuvres entretienne des rapports étroits avec le formalisme, notamment en regard de leur concision formelle et de leur caractère sériel, elle s'en dissocie, tout comme Guy Pellerin, par son usage de procédés référentiels.

Francine Savard effectue des prélèvements de mots, de formes et de couleurs au sein du bassin iconographique et de la fortune critique de l'histoire de l'art, puis opère une sélection et une mise en série dont les règles d'agencement nécessitent un déchiffrement. Cependant, la portée de son usage de la couleur n'est aucunement autobiographique comme l'est parfois celle de Guy Pellerin. La peinture de Francine Savard énonce et, telle une traduction, formule des adéquations chromatiques⁸⁰. Au cours des dernières années, elle a traduit les couleurs de Cézanne dans les mots de Rilke, a mis en forme les réflexions de Jean-Pierre Duquette dans les couleurs de Fernand Leduc, a quantifié, qualifié puis transposé la fortune critique de l'œuvre de François Morellet. En systématisant ainsi ses procédés, la peintre prend un recul face au sujet au profit de la condensation et de la réactualisation de ses sources. Elle ne cherche donc pas à se situer dans son rapport au monde mais tente plutôt de circonscrire et de traduire plastiquement les rapports de force déjà existants.

L'abstraction a la pouvoir d'évoquer des lieux sans qu'il ne soit nécessaire de les dessiner sur la toile. Il en va de même pour la couleur. Au regard des œuvres de

⁸⁰ Je tiens à souligner que la peinture de Francine Savard tend à l'objectivité, mais comme nous le verrons, toute opération de sélection entache implicitement la neutralité du sujet.

Francine Savard, l'image n'est pas que peinte, elle est aussi énoncée depuis son titre. Partant de ce constat, l'image dans ses tableaux monochromes se situe souvent « au-dehors » de l'objet : elle est la plupart du temps abstraite de la toile pour être figurée dans le discours. L'emploi de la couleur seule et de la citation s'avèrent des procédés qui permettent à l'artiste d'opérer des translations entre l'espace de représentation et l'espace projectif, ce qui assure une circulation rhétorique entre l'œuvre citante et l'œuvre citée. C'est donc dire que la production de l'artiste est structurée à partir de connaissances historiques, mais que le sens que l'on accorde à ses œuvres peut opérer librement à l'insu des données pourtant fondamentales à la conception de celles-ci.

4.2 Exposer la peinture sans tableau

Si en quelque sorte, une image dite est une image perçue, l'on peut déduire que *faire image* pour Francine Savard signifie *faire exister*, et ce, à la fois dans le champ visuel et dans le champ du discours. Dès sa première exposition solo, son point de vue était clair : il est possible de parler de peinture sans tableau puisque le pouvoir d'évocation des mots, de la couleur et de la forme compense l'image manquante. Cette approche très conceptuelle du médium pictural, voire radicale face aux conventions classiques de la représentation, est remarquée dès sa première exposition, *La chambre à peinture : le dépôt*, présentée à Montréal en 1998⁸¹.

Dans le cadre de ce projet, neuf rouleaux de toile recouverts d'apprêt sont soigneusement disposés dans l'espace d'exposition du Centre de diffusion Circa

⁸¹ Dans le cadre de cette exposition, un opuscule a été produit. Pour plus de détails sur le projet, il faut consulter Jean-Émile Verdier dans *La chambre à peinture : le dépôt*, Montréal, Circa, 1998, [4] pages. Il est important de souligner que peu d'essais ont jusqu'à maintenant été publiés sur le travail de l'artiste. Parmi les auteurs qui m'ont éclairé sur sa démarche, je tiens à souligner : Christine Dubois (*para-para*, 2002), Jean-Émile Verdier (*Le savoir-faire en vérité. Essai sur le trait de l'artiste*, 1997), Roald Nasgaard (*Abstract Painting in Canada*, 2007) et Patrick Mahon (*Lines Painted in Early Spring*, 2003).

(figures 4.1 et 4.2). Quatorze autres, tous identifiés par une cote de bibliothèque, sont entreposés dans la réserve du lieu. L'apprêt appliqué uniformément par l'artiste de manière à recouvrir la surface de ses tableaux s'étend comme un voile et agit à la manière d'un palimpseste⁸², une sorte de pellicule de matière qui sert à cacher et dévoiler, d'un même geste, l'image logée au creux de la toile roulée (figure 4.3). Ne sachant trop s'il est question d'un déploiement de la peinture à venir, d'un recouvrement⁸³ de l'image ou d'une fin affirmée des modalités de présentation classiques de la peinture⁸⁴, la mise en exposition de sa production, déjà à ce moment, convoque des images auxquelles nous n'avons pourtant pas accès. Nul besoin d'images peintes pour exposer une conception de la peinture. Habilement, Francine Savard mise déjà sur cette idée. De plus, elle pointe l'importance qu'elle accordera à l'aspect graphique de la peinture tout au long de sa carrière. En présentant au public des rouleaux de toile préparée plutôt que des surfaces peintes, l'artiste crée non seulement une référence littérale à la page blanche, mais fait aussi allusion au parchemin, la forme primitive du livre, ainsi qu'au rouleau de papier peint. Dès lors, ses œuvres convoquent explicitement le langage au moyen d'adéquations entre le sujet annoncé et l'image à laquelle il donne lieu.

Au cours des années 1990, l'image de la bibliothèque est employée à plusieurs reprises par Francine Savard et sa représentation se déploie sous de nombreuses modalités. *La pharmacie de Platon* (1995-1997), un œuvre élaborée alors qu'elle termine ses études de second cycle en peinture, consiste en un ensemble de trois cent quatre-vingt-dix-neuf tableautins sur lesquels on reconnaît une cote de bibliothèque

⁸² En envisageant le recouvrement de la surface comme une forme de palimpseste, j'envisage les tableaux de Francine Savard comme des surfaces dont on aurait effacé, au moyen de l'aplat monochrome, l'écriture originale en vue d'une nouvelle inscription picturale.

⁸³ Cette pratique du recouvrement a aussi été employée par Raymond Lavoie, qui a été le professeur de Francine Savard. Cependant, dans les tableaux de celui-ci, le recouvrement n'est pas opaque : sous les fines couches de couleurs sont perceptibles des paysages, des natures mortes et des pièces de mobilier. Pensons notamment à l'ensemble *Salle des maquettes*. Voir à ce sujet Jocelyne Lupien dans *Raymond Lavoie Salle des maquettes. Salle des études*, Montréal, Galerie Graff, 1995, p. 5.

⁸⁴ Cette idée fut énoncée par Jean-Émile Verdier dans *La chambre à peinture : le dépôt*, op. cit., p. [2].

sobrement peinte (figure 4.4). Conçu puis présenté sous l'aspect d'une grille moderniste, l'ensemble comporte manifestement des citations et références à l'histoire de la peinture. L'œuvre, dont chaque tableau est tatoué d'une cote mystérieuse en regard du titre, convoque effectivement le philosophe Platon et la synthèse de sa pensée au moyen de concepts, mais appelle aussi tout un réseau de références picturales. Pensons à Agnes Martin, Robert Ryman et Donald Judd qui ont très souvent employé le motif de la grille. Ce motif est d'ailleurs si connoté qu'il peut à lui seul constituer l'image manquante d'un tableau monochrome. En regard de l'histoire de la peinture, il peut aussi bien référer aux compositions picturales des suprématistes qu'à l'idée de « mise au carreau » élaborée de manière à calculer le rapports entre les objets au sein du système perspectiviste, assurant par le fait même la mise en place de la représentation.

De ce fait, les références de cette œuvre sont multiples, sollicitées par l'actualisation d'un motif déjà fortement connoté dans l'histoire de l'art, celui de la grille, puis remises en perspective lors d'un processus de condensation des sources citées. Mais bien que la conception de la peinture de l'artiste soit d'ordre référentiel, elle ne donne accès au public qu'à sa réactualisation. Nul besoin donc de dévoiler les œuvres antérieures servant de point de référence⁸⁵, puisque la réalisation de cet ensemble suppose que nous soyons en mesure de reconnaître ou du moins d'imaginer des références depuis notre expérience personnelle de la peinture.

Au regard de l'œuvre *Les couleurs de Cézanne dans les mots de Rilke 36/100* (1997-1998) (figure 4.5), le processus de condensation des sources et de réactualisation des motifs connotés procède de manière similaire. Dans le cadre de ce projet, trente-six

⁸⁵ Dans le cadre de l'exposition de ses œuvres, mis à part les indices offerts par le titre, l'artiste préfère ne pas laisser de traces de l'origine des « données » qui ont été traduites, qu'il s'agisse de références littéraires ou artistiques. Par exemple, jamais elle ne présentera la version originale du texte traduit par une série de monochromes, préférant évoquer plutôt que dévoiler ses sources.

phrases employées par le poète Rainer Maria Rilke (1875-1926) pour qualifier la peinture de Cézanne ont été extraites de ses poèmes puis mises en forme sous le couvert de la monochromie. Une analogie avec la série de tableaux *Un coup de dé* (figure 4.6), réalisée par Guido Molinari d'après le poème de Mallarmé du même titre, peut être constatée en regard de la « mise en page » des tableaux. De plus, l'œuvre de Francine Savard, du point de vue de sa présentation, constitue une forme de nuancier en apparence semblable à ceux de Guy Pellerin.

Mais du point de vue du procédé, la méthode de codification des données diffère de ces derniers. Alors que Guy Pellerin réalise des nuanciers en vue de rendre compte de sa perception de la couleur des lieux, alors que Guido Molinari transpose littéralement la mise en page des poèmes de Mallarmé en peinture, Francine Savard condense les sources citées de manière à réaliser un ensemble de tableaux qui ne vise pas à transposer ou à traduire ses impressions chromatiques personnelles mais plutôt celle de l'écrivain allemand au regard de l'œuvre cézanienne. L'œuvre de Francine Savard n'est donc pas motivée par la création d'un point de vue personnel et identitaire sur un sujet mais plutôt par la construction d'un système autonome qui l'en exclut. Devant ce constat, force est d'admettre que la pratique de Francine Savard est davantage tributaire des néoplasticiens que de celle plus subjective des automatistes.

4.3 Une cartographie de la couleur

Dès les premières recherches picturales de l'artiste, une forme de cartographie de la couleur est perceptible. Cette cartographie s'avère en fait une méthode personnelle à l'artiste, mais en certains point analogique à la pratique de Guy Pellerin; une manière de situer les lieux de la couleur par l'étude des données naturelles, formelles, littéraires et esthétiques d'un concept. La référence au lieu peut donc être à la fois

d'ordre géographique et d'ordre artistique, en autant que soient mis en relation les rapports existant entre les différentes structures.

Le corpus de la série *Un plein un vide* (figures 4.7 et 4.8) est un exemple explicite de cartographie de la couleur. Cette installation réalisée en 2002 est composée de onze tableaux mesurant près d'un mètre par un mètre cinquante. Elle prend comme point de départ des données géographiques, plus précisément un lexique de trente et un groupes de mots liés à la désignation de l'espace et des formes qu'il peut prendre⁸⁶ en peinture. Ces groupes de mots furent préalablement extraits d'une monographie de Jean-Pierre Duquette (1980) et d'un catalogue d'exposition du Musée des beaux-arts de Chartres (1985), deux ouvrages analysant le travail en peinture du plasticien Fernand Leduc. Francine Savard a donc compilé les groupes de mots qualifiant l'espace pictural de Fernand Leduc et les a rassemblés dans un recueil. Accessible au public durant la tenue de l'exposition, ce nouveau livre constitué depuis l'œuvre critique du peintre québécois prend la forme d'un livre d'artiste dans lequel est imprimée verticalement et sobrement une liste de trente et un termes, parmi lesquels figurent :

Un aplat (figure 4.9)
 Un littoral (figure 4.10)
 Un pan (figure 4.11)
 Une tache (figure 4.12)
 Une étendue (figure 4.13).

La compilation de ces données est intitulée *Lexique du vocabulaire de l'abstraction. I : les citations*. De ces trente et un termes, onze furent sélectionnés et littéralement mis en forme au sein d'un système pictural monochrome. Le second point de départ se réfère à des données d'ordre formel. Parmi l'ensemble des œuvres produites

⁸⁶ Voir Christine Dubois dans « Francine Savard », *para-para*, n° 7-8-9, 2002, p. [1].

par Fernand Leduc tout au long de sa carrière, Francine Savard choisit des formes schématisées pouvant référer au genre du paysage, des motifs qu'elle découpe finement et sur lesquels elle applique des champs de couleur monochrome ainsi que de petits regroupements de mots sélectionnés à même le lexique. Chacun des tableaux, une forme non géométrique, non régulière, sans effet prédominant de texture, sur laquelle une couleur seule est appliquée en aplat, porte en son centre une des expressions du recueil peinte en ton sur ton à l'aide d'un pochoir.

De manière similaire à Ellsworth Kelly, Francine Savard sabote les formats de manière à obtenir des tableaux asymétriques qui se présentent sous la forme de plans découpés, accordant de ce fait une prédominance à l'objet. Mais au regard des mots peints, les problématiques du langage et de l'abstraction resurgissent dans leur rapports respectifs au réel. Alors que le tableau monochrome s'avère par définition une forme de repli sur la peinture, ceux de Francine Savard provoquent paradoxalement une ouverture lors de leur interprétation par le biais de la couleur et des affects qu'elle convoque.

Dans le cadre de leur exposition, le positionnement des œuvres sur les deux faces latérales de la galerie offre un néant coloré au premier regard. L'œil ne pouvant lire toutes les inscriptions peintes sur les surfaces depuis un seul point de vue, il se voit perplexe devant son impossibilité à nommer ce qu'il ne peut définir que sommairement. Selon le point de vue adopté dans l'espace, la nomination même du format des œuvres diffère. Dans une position frontale face aux œuvres, le regard définit les tableaux comme autant de surfaces monochromes sur lesquelles la lumière provenant du dispositif d'éclairage frappe. Les différentes couleurs appliquées circonscrivent la profondeur de l'espace perçu comme étant infini. Cependant, en modifiant notre posture, notre perception des œuvres diffère.

D'aspect minimaliste, chacune des œuvres subit une réduction à une forme pure de délimitation depuis une distance de type publique. La configuration d'*Une étendue jaune* (figure 4.13), par exemple, est vaguement rectangulaire et cassée en forme de V. Lorsque nous atteignons une distance personnelle, il est possible de constater que le pigment jaune vif est appliqué également sur l'ensemble de la surface et que le mot « étendue » est peint au centre du tableau. Le contraste des deux couleurs, celle du lettrage et celle du fond, s'avère minimal et certains pigments captent la lumière de manière à produire un effet de dématérialisation du support. À cette même distance, il est possible de constater l'absence d'accident dans l'application des couleurs et dans la découpe des supports.

Dans le dialogue entre la forme non orthodoxe, la couleur monochrome, le mot et son article s'installe une dynamique entre le caractère dénotatif et connotatif du mot peint ainsi que le caractère évocatif de la forme et de la couleur⁸⁷. Cependant, à l'image des procédés employés par Magritte, ce rapport entre forme, couleur et mot ne s'offre pas spontanément au regardant qui tente d'en vérifier la pertinence et les équivalences.

À l'analyse de ces œuvres, des constats surgissent concernant les rapports fond/forme et forme/support. Une évaluation des accords entre le mot dénoté et comment est rendu le concept ou l'expérience d'étendue. Puis, observant les autres pièces de la série, le visiteur de l'exposition se demande en quoi une étendue se distingue d'une aire ou d'un pan. Il se demande en quoi *un pan orange* diffère d'*une plage orange* ? Questionnant les a priori perceptuels des formes, il crée des liens avec les multiples images emmagasinées à même sa mémoire. En interrogeant les rapports d'identité ou d'illustration entre l'image et le mot, il évalue pourquoi la forme construite par le pourtour, donc la trajectoire de la ligne contour, ne correspond pas indubitablement aux connotations formelles de la notion écrite.

⁸⁷ *Ibidem.*

Devant ces œuvres, conscients que les associations de l'artiste ne peuvent être totalement arbitraires, celui qui regarde est amené à interroger son propre bagage de connaissances de la peinture. Ces tableaux, des associations présentées comme libres mais savamment dirigées, rendent relative la sorte de reconnaissance spontanée qu'elles induisent. Puisque le caractère dénotatif du langage ne peut être disjoint de son caractère connotatif, Francine Savard dresse un parallèle entre cette double nature du langage et la démarche même de l'abstraction picturale⁸⁸, qu'elle définit comme intimement à la figuration. Elle scénarise ainsi la réception de l'art abstrait en deux actes : une dénotation puis une connotation picturale du réel.

L'atelier de la peintre, que l'on imagine un méthodiquement organisé, se confond à celui de la graphiste, le soin apporté à la mise en page des œuvres étant manifeste. Le choix de la typographie employée pour les groupes de mots demeure toujours délicate et les lettres finement peintes siègent au cœur des surfaces. Les traits de pinceaux diffèrent quelque peu, leur taille n'étant pas la même que ceux employés afin d'appliquer les champs de couleur. Mais la manière du faire s'efface invariablement au profit de la dynamique conceptuelle et formelle.

Les châssis de ses tableaux sont toujours biseautés, ciselés ou découpés. Son application de la peinture est exécutée uniformément de manière à diriger notre attention non pas sur le traitement des surfaces mais sur le champ de la couleur et du langage. Proportionnellement au temps de réalisation qu'implique ses œuvres, le regardant devra prendre celui nécessaire afin de parvenir à leur déchiffrement. D'où l'attitude analytique souvent engendrée par les travaux de l'artiste.

Au-delà du premier coup d'œil, il est primordial de s'investir physiquement afin de saisir la construction de l'espace qui s'avère très souvent énigmatique. Cependant,

⁸⁸ Christine Dubois, *op. cit.*, p. [2].

comme l'a décrit Georges Didi-Huberman au regard de l'œuvre de James Turrell, « [...] si l'on se risque à s'approcher vraiment, à mettre son visage tout contre la couleur, alors celle-ci dévore notre regard, transforme le *devant* en *dedans*, abolit l'*espace coloré* pour nous plonger dans un *lieu de la couleur* [...]»⁸⁹ évoqué au moyen de divers procédés référentiels. Dans cette expérience de vide figuratif et du trop plein chromatique, l'excès de sollicitation engendre une conscience des seuils sensoriels.

De plus, l'absence d'un point de vue idéal dans l'espace de ce lieu déstabilise, tout comme l'absence d'images *figurantes*. Loin du point de fuite lui assignant une place au sein des tableaux de la Renaissance, il renouvelle la configuration de l'ensemble au fil de ses déplacements. Cette expérience des multiples spatialités simultanées⁹⁰ sème la controverse dans l'esprit du spectateur et déclenche, comme l'a décrit Jocelyne Lupien, « [...] des processus perceptuels et affectifs qui, de manière inédite et non verbale, nous forcent à considérer non seulement notre propre position spatiale, mais aussi notre position identitaire en regard de celle de l'autre⁹¹. »

Les œuvres étant disposées à intervalles réguliers sur les murs, la relation d'énumération qui s'en dégage témoigne de l'importance de la mise en espace des œuvres. Aucune hiérarchie ou fortune critique ne semble avoir motivé la sélection des expressions parmi le corpus des termes prélevés. Dans la salle de la galerie, cette déhiérarchisation s'applique aussi au mode d'interaction des toiles entre elles. La mise en série des œuvres et la ligne d'horizon qui en découle, confère à la mise en espace de l'ensemble un caractère paysager. Aucune ne se présente comme pivot par rapport aux autres. Aucune ligne de force ne se dégage de l'accrochage, autre celle

⁸⁹ Voir Georges Didi-Huberman dans *L'homme qui marchait dans la couleur*, *op. cit.*, p. 33.

⁹⁰ Jocelyne Lupien, « L'intelligibilité du monde par l'art » dans *Espaces perçus, territoires imagés*, *op. cit.*, p. 34.

⁹¹ *Ibidem*.

horizontale découlant de l'impact de la mise en série. Ainsi, la verticalité de la liste de termes semble faire écho au mode d'accrochage effectué d'un point de vue horizontal. À la jonction de la grille cartésienne se situe le nœud où nichent les deux modes de langage : l'écriture et la peinture.

4.4 La graphie de la peinture

La démarche de Francine Savard tente, par l'usage de la monochromie, une forme de systématisation de la couleur, du moins une justification rationnelle de son emploi. Mais cet alibi camoufle en fait un paradoxe similaire à celui qu'implique l'œuvre de Guy Pellerin : malgré l'importance accordée à la méthode dans la démarche de la peintre, la limite de toute systématisation chromatique est rapidement détectable.

En dépit d'un contrôle complet sur le médium lors de la réalisation des œuvres, malgré la création de systèmes qui visent à exclure la perception personnelle et sensible de l'artiste, *a priori*, toute sélection des couleurs demeure subjective, l'artiste procédant à partir des affects. Francine Savard met bien souvent l'accent sur la non-concordance entre l'affect de la couleur et celui de la forme. Ainsi, sa démarche ne peut donc pas prétendre à la neutralité. Ainsi, la résistance de la couleur à tout système rationnel est manifeste. Elle procède, tel l'élément embrayeur, et permet de multiples possibilités de suggestions et d'interprétations. La couleur ne fait pas appel à l'idée de mesure, de maîtrise ou de savoir. La couleur combat toute suite logique puisqu'elle permet toutes les possibilités, donc toute mise en série. Ainsi, puisque tout agencement formel nécessite une justification rationnelle, le choix de la monochromie demeure ce qui uniformise les éléments et règle la question de la mise en série. De ce fait découle une tension entre la rigueur méthodique de la conception et le caractère énigmatique de l'ensemble produit.

Pour la réalisation de l'installation *Un plein un vide*, Francine Savard effectue des prélèvements de manière à générer un système pictural autonome : elle fait le relevé des motifs singuliers, des formes qui lui semblent plus signifiantes, des mots les plus évocateurs de l'œuvre de Fernand Leduc. Comme le précisait Umberto Eco dans *La Structure absente* (1972), une œuvre nouvelle se construit depuis celles qui l'ont précédée : « [...] l'inédit et l'original sont les fruits d'une relecture critique des œuvres passées et des codes artistiques déjà existants⁹². » L'artiste cadrant ainsi certains aspects de ses sources, l'archivage qu'elle en fait devient personnel et arbitraire. N'étant pas lié à des règles objectives mais intuitives, Francine Savard met en lumière des fragments d'informations qu'elle se réapproprie en vue de les inclure au sein de nouveaux systèmes picturaux.

Démontrant un intérêt soutenu pour l'histoire de l'art, elle tente alors la réactualisation de fragments d'histoire par le biais de la citation. Ce processus de *déplaçabilité* engendre un *espace transactionnel*⁹³ où circule une poétique sensible de l'œuvre-source vers l'œuvre citante. Et si, dans le cadre d'œuvres monochromes, la couleur est susceptible de créer des liens, c'est qu'elle détient un pouvoir d'évocation que peu d'attributs égalent. Ce pouvoir transactionnel est notamment une qualité chromatique exploitée par l'artiste.

Avec l'œuvre *Un plein un vide*, Francine Savard se positionne sur un territoire aussi extensif, le genre du paysage, qu'enraciné, le travail de Fernand Leduc. Les mots peints étant cités depuis la littérature sur l'œuvre de Leduc et la forme des toiles étant puisées et ciselées à même son répertoire graphique de tableaux, l'on comprend alors que forme et couleur, dans le cadre de cette série, doivent être traitées selon des

⁹² Jocelyne Lupien se référant aux propos d'Umberto Eco dans « Citer l'autre pour mieux se représenter dans les arts visuels » dans *Citer l'autre*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2005, p. 160.

⁹³ *Idem*, p. 162.

préoccupations distinctes, qui font à la fois référence à l'importance du genre paysager dans la tradition picturale canadienne et aux travaux des artistes du *color field* américain. En ce sens, l'artiste convoque de nombreuses sources et références, qu'elle se plaît à condenser, à défaut de s'interposer dans le processus d'interprétation de l'œuvre comme le fait Guy Pellerin.

Dans ce jeu sur l'interstice qui existe entre ce qu'évoquent en eux-mêmes ces mots et l'effet visuel des œuvres, elles-mêmes habitées par les formes de Leduc, la peintre insère son travail dans l'histoire de l'art de manière à problématiser la couleur en rapport avec l'histoire moderne de la peinture. Dans la démarche de l'artiste, la citation serait moins « [...] le motif migrant d'une œuvre à l'autre, que l'espace entre elle et l'œuvre qu'elle choisit de citer⁹⁴. » Ainsi, au moyen de ses matériaux que sont l'histoire de l'abstraction en peinture, la démarche picturale de Fernand Leduc, les termes désignant l'espace pictural et les diverses modalités d'extensions discursives de la couleur, Francine Savard tente une réactivation critique de références picturales, au sein de laquelle la citation joue le rôle de liant entre les pôles évoqués. À mi-chemin entre une pratique de la saturation, procédant comme Guy Pellerin par l'accumulation de nombreuses couches d'idées et de matière, et une démarche visant l'épuration, similaire en certains points à celle de Stéphane La Rue, *Un plein un vide*, cette série de formes asymétriques qui invoque et désire son déchiffrement, porte un nœud de tension où se manifeste tout un travail de condensation des sources.

4.5 Les desseins de la couleur seule chez Francine Savard

L'artiste est inventeur de lieux. Le genre de lieu qu'évoque Francine Savard passe d'abord par un travail sur la citation et la condensation. Par le biais de la

⁹⁴ *Idem*, p. 161.

monochromie, elle nous incite à franchir les lignes classiques de démarcation entre le langage des images et celui des mots. Elle nous invite aussi à aborder la peinture monochrome tel un palimpseste dont il faut d'abord découvrir les structures souterraines pour pouvoir constater comment ces sources, des écritures portées par la couleur, contribuent à informer⁹⁵ notre regard.

Le travail de Francine Savard s'inspire des références historiques, culturelles et livresques dans le but avoué de créer des réseaux de références à l'histoire de l'art et au discours sur la peinture. En procédant par tout un travail de condensation de références, l'artiste engendre des situations analytiques et référentielles. Tout comme Guy Pellerin, l'œuvre de Francine Savard prend la forme d'un défi contemporain, celui postmoderne de la réappropriation par la citation, et se fonde bien souvent sur la rencontre d'une œuvre-source déjà constituée et d'une œuvre potentielle. Cependant, alors que la démarche de ce dernier vise à condenser en une série de tableaux l'impression chromatique d'un lieu, la pratique de Francine Savard vise à condenser sur une seule surface de nombreuses citations d'ordre formel, chromatique ou littéraire.

Dans une perspective historique, Francine Savard s'inscrit logiquement, tout comme Stéphane La Rue, à la suite des recherches formelles amorcées par les plasticiens. Cependant, la monochromie adoptée par Francine Savard s'avère référentielle, et non pas autoréflexive, à la différence de ces derniers. Plus près des préoccupations de Guy Pellerin que des desseins des néoplasticiens québécois, l'artiste considère la peinture comme une possibilité d'explorer la fonction de représentation en art et tente de renouveler l'usage du médium par des croisements inhabituels entre diverses références artistiques. Les œuvres de l'artiste, une fois recouvertes de la couleur seule, laissent libre cours au désir de fixer un sens malgré les constats énigmatiques

⁹⁵ Christian Metz, « Au-delà de l'analogie, l'image » dans *Communications*, n° 15, 1970, p. 3.

qui s'interposent parfois entre l'idée énoncée par le titre et la forme employée. De ce fait, Francine Savard envisage ses tableaux comme des surfaces dont on aurait effacé, au moyen de l'aplat monochrome, l'écriture originale en vue d'une nouvelle inscription picturale. C'est donc en empruntant les stratégies du palimpseste, qui envisage la condensation de sources comme une forme de réécriture historique, que l'artiste s'inscrit elle-même dans une histoire de l'art québécois.

CONCLUSION

Lorsque Guy Pellerin réalise le portrait d'un lieu ou d'une œuvre, c'est pour nous *faire voir* par le biais de la couleur seule quelque chose qui échappe à l'emprise du langage. Lorsque Francine Savard traduit les couleurs de Cézanne dans les mots de Rilke, elle condense deux points de vue afin de formuler un nouveau système pictural défini, en amont de la monochromie, par les impressions chromatiques de la source citée. Lorsque Stéphane La Rue souligne dans ses titres des analogies entre le visible et l'audible, quoique sa pratique s'avère avant tout autoréflexive, elle propose parfois une interprétation motivée par les affects. Partant de ce constat, la couleur se définit comme une forme de visible qui peut tout aussi bien représenter que dérouter les mots et les procédures habituelles du langage par les affects qu'elle suscite. Bien que la couleur, cette réalité sensible de la peinture, ce visible expressif et silencieux, nous mette des mots plein la bouche, ceux-ci s'agrippent parfois à nos lèvres ou se retirent au fond de la langue, nous laissant muet, notamment lorsque l'image disparaît au profit de la couleur seule.

Qu'arrive-t-il lorsque l'image s'absente et que quelque chose fait œuvre ? La façon de répondre à cette interrogation est d'examiner l'œuvre abstraite. Dans le cadre de ce chantier de recherche, j'ai tenté de démontrer comment les œuvres monochromes, ces lieux prétendument désertés par la figuration, parviennent à permuter l'absence de représentation en une occasion de déchiffrement, devenant de ce fait des objets discursifs où quelque chose cherche à *se dire*⁹⁶, à *être évoqué*⁹⁷ ou à *faire voir*⁹⁸.

⁹⁶ Cette formule réfère à la démarche de Francine Savard, une artiste qui, comme nous l'avons démontré, travaille autant le corps des mots que celui de la peinture.

⁹⁷ Cette expression qualifie le travail de Guy Pellerin, qui emploie la couleur seule de manière à évoquer, parfois même figurer, le souvenir chromatique d'un lieu ou d'un individu.

Les monochromes sont des peintures. Mais, arrachées aux problématiques du tableau, les propositions monochromes invitent le regardeur à inventer une nouvelle attitude, indispensable pour que puisse se rencontrer le désir de l'artiste et l'esprit du regardeur⁹⁹. Devant un pan de couleur, là où le regardeur attend une explication, il ne rencontre bien souvent que son occultation : c'est à nous de *faire* les tableaux comme l'a si bien énoncé Marcel Duchamp. À nous de générer du sens.

Dans la mesure où le monochrome résiste à l'héritage de la *mimesis*, il nous convient d'avouer que nous projetons au regard de ces œuvres une grande quantité d'informations issues de notre expérience. Intuitivement, nous interprétons a priori le sens de ces œuvres à partir d'informations autant discursives que visuelles, puisées à même notre culture¹⁰⁰ ou prélevées depuis notre mémoire. Si les couleurs sont tributaires des conditions matérielles, techniques, et même socio-économiques d'une société donnée, le monochrome, ce sujet aux visages multiples, relève tout autant de l'appareillage culturel et idéologique de son milieu.

Pour cette raison, il m'a semblé pertinent de mettre en perspective la démarche de Guy Pellerin, de Francine Savard et de Stéphane La Rue au sein d'une histoire de la peinture monochrome, et plus précisément au sein d'une histoire de la peinture québécoise. De manière à comprendre les problématiques liées à la pratique de la peinture monochrome, le premier chapitre de cette recherche a présenté, d'un point de vue historique, les paramètres nécessaires au développement de la monochromie. Cependant, puisque l'histoire de ce genre pictural s'avère un vaste sujet, trop vaste pour être contenu dans ce mémoire, et que bien des auteurs ont déjà savamment

⁹⁸ La pratique de Stéphane La Rue se fonde sur des opérations d'observation, de réduction et de recadrage du réel qui visent à centrer l'attention sur la structure de l'espace et *faire voir* les conditions de sa visibilité.

⁹⁹ Denys Riout, *op. cit.*, p. 22. Denys Riout a affirmé cette idée, notamment pour qualifier l'attitude employée par Yves Klein, un artiste qui très tôt dans sa pratique, a réalisé l'importance d'une telle conduite par l'intermédiaire des caractéristiques visuelles des œuvres monochromes.

¹⁰⁰ *Idem*, p. 248.

étudié la question, j'ai jugé pertinent de présenter un synthèse des principaux paradigmes qui ont rendu envisageable l'éclosion et la prolifération du genre au Québec. Suite à ce premier chapitre historique, trois études de cas ont été réalisées en vue de cerner les procédés employés par Guy Pellerin, Stéphane La Rue et Francine Savard et de saisir les desseins qui motivent leur pratique du genre.

Les répercussions des premières œuvres monochromes furent considérables, et ce même sur les pratiques picturales québécoises. Encore aujourd'hui, des artistes pratiquent une peinture monochrome et inventive, multipliant par le fait même les réponses à la question de Malévitch : « Que faire avec ceci ? ».

À la suite de Louis Belzile, de Jauran, de Jean-Paul Jérôme et de Fernand Toupin, parmi les premiers peintres à s'être engagés dans une direction esthétique prônant l'autonomie du tableau, Guido Molinari, Claude Tousignant, Jean Goguen et Denis Juneau ont à leur tour tenté d'éradiquer les liens qui relient encore l'art abstrait à la tradition classique de la représentation. En développant une conception du tableau avant tout motivée par les faits plastiques et en définissant de nouvelles modalités spatiales à partir de systèmes sériels et interrelationnels, ils ont proposé un moyen de multiplier la fonction dynamique et expressive de la couleur tout en évitant le problème d'opposition entre le fond et la forme. En considérant la couleur comme une forme d'énergie à intégrer dans un espace abstrait, les néoplasticiens, plus particulièrement Claude Tousignant et Guido Molinari, ont été parmi les premiers artistes québécois à envisager la monochromie comme une nouvelle forme d'espace pictural.

Alors qu'il n'y avait que quelques voies empruntées par la peinture monochrome au début du XX^e siècle, la prolifération du genre s'est accompagnée d'une prolifération des desseins de la couleur seule. Alors que certains monochromes québécois entretiennent un lien privilégié avec l'histoire de la peinture, notamment avec les

théories du formalisme et du minimalisme, nombre d'entre eux font appel au procédé de la citation. Mais bien que l'éventail de ces postures ne permettent pas de prévoir l'évolution du genre, il soulève du moins une question importante : celle du rapport entre l'objet artistique et le sens qui lui est attribué. Comment est-il possible de discerner un monochrome chargé affectivement d'un autre, identique ou presque, en apparence, motivé par les préceptes du formalisme ?

Dans cette perspective, on peut déduire que la pratique de la monochromie est aussi diversifiée que le sont les desseins de la couleur seule. Puisque l'objectif des praticiens du genre consiste à circonscrire un espace pictural personnel et inédit afin de renouveler la pratique, tout porte à croire que les artistes québécois sont parvenus à se distancier du pessimisme des critiques qui, dès son apparition au siècle dernier, percevaient le tableau comme étant le dernier tableau possible, celui qui proclamerait la mort de la peinture.

Les œuvres monochromes nous invitent à réfléchir sur les rapports qui s'établissent entre une saisie perceptive directe et une appréhension médiatisée par des connaissances extrinsèques à l'objet¹⁰¹. Intuitivement, la couleur convoque notre imaginaire. Mais sans aucun processus de médiation, les lieux dépeints par la couleur demeurent les nôtres. Bien que le titre des œuvres soient toujours d'une importance majeure, étant souvent choisis selon une appréhension de l'art au plan matériel, spirituel, métaphorique ou philosophique, le regardeur sait rarement, d'un premier regard, comment opérer son déchiffrement. C'est pourquoi il me semblait essentiel de proposer une forme de médiation des œuvres de Guy Pellerin, de Stéphane La Rue et de Francine Savard.

¹⁰¹ *Idem*, pp. 9-10.

Dans le cadre de la première étude de cas, nous avons pu constater que, très près des préoccupations d'Ozias Leduc et de Fernand Leduc, Guy Pellerin se rattache davantage à un type de tradition picturale chargé émotionnellement et intentionnellement. À tort, on le comparera aux plasticiens montréalais, mises à part quelques similitudes d'ordre formel. Plus près de la pratique de Charles Gagnon, l'artiste fait lui-même la comparaison de ses monochromes avec ceux de Robert Ryman et s'inscrit dans une lignée de peintre dont l'œuvre s'est fondée sur le lyrisme et l'intériorité. Guy Pellerin n'envisage pas la rationalisation de la peinture mais au contraire, lui redonne toute sa sensibilité au moyen de la citation chromatique. La démarche de ce peintre consiste à créer des espaces chromatiques affectifs. Rappelons-nous sa traversée de l'histoire de l'art québécois au moyen de la série des *Portraits* (1994), une œuvre qui pointe les peintres envers lesquels sa pratique est redevable. À la suite de l'analyse de quelques-unes de ces œuvres, nous pouvons conclure que la démarche de Guy Pellerin est avant tout référentielle, parfois même autobiographique, puisqu'elle vise à évoquer, à aller à la rencontre de l'autre, et que la prédominance du récit appuie cette rencontre de l'autre. La pratique de l'artiste vise aussi une forme de cartographie de la couleur, au sens où elle tente l'évocation de lieux visités au moyen de la citation chromatique.

Bien qu'à première vue, la pratique de Guy Pellerin semble fondamentalement abstraite, c'est tout un univers figuratif qui se déploie dans son œuvre. C'est ainsi que ses enfermements colorés « figurent » à celui qui les parcourt la puissance de la charge émotive des lieux. Ainsi, nous pouvons sous-entendre que la méthode opérée par Guy Pellerin est en fait une stratification de données matérielles, soit l'accumulation de fines couches de couleur sur un tableau, tandis que la méthode de Francine Savard, qui repose sur une épaisseur conceptuelle, consiste à condenser sur la surface des éléments idéels.

Dans le cadre de la seconde étude de cas, nous avons constaté que la pratique de Stéphane La Rue, contrairement à la pratique de Guy Pellerin et de Francine Savard, relève davantage de la présentation de phénomènes optiques que de la représentation d'un fragment d'histoire. Chez cet artiste, le choix de la monochromie peut être justifié à plusieurs égards. Mais avant tout, l'usage récurrent du blanc chez Stéphane La Rue découle d'un refus presque systématique de colorer les matériaux qu'il emploie. En préférant travailler avec ce que la matière peut générer à l'état brut, notamment l'apprêt, la pratique picturale de l'artiste semble tributaire de toute une génération d'artistes américains formalistes des années soixante et soixante-dix. Mais il ne faut toutefois pas occulter l'influence que le travail des peintres plasticiens québécois a pu avoir sur sa formation et sa réflexion.

Dans le cadre de la troisième étude de cas, nous avons démontré que le travail de Francine Savard s'inspire des références historiques, culturelles et livresques dans le but avoué de créer des réseaux de références à l'histoire de l'art et au discours sur la peinture. En procédant par tout un travail de références, l'artiste engendre des situations analytiques et référentielles et se fonde bien souvent sur la rencontre d'une œuvre-source déjà constituée et d'une œuvre potentielle. Ainsi, la pratique de Francine Savard vise à condenser sur une seule surface de nombreuses citations d'ordre formel, chromatique ou littéraire. L'artiste considère la peinture comme une possibilité d'explorer la fonction de représentation en art et tente de renouveler l'usage du médium par des croisements inhabituels entre diverses références artistiques. De ce fait, par le recouvrement de la surface, Francine Savard envisage ses tableaux en vue d'une nouvelle inscription picturale. Au moyen de la stratégie du palimpseste, celle-ci envisage la condensation de sources comme une forme de réécriture historique doublée de sa propre insertion dans une histoire de l'art québécois.

En conclusion, bien que cet exercice d'écriture ne prétende aucunement à l'élaboration de l'histoire et de l'archéologie exhaustive du genre, il m'a permis d'étudier un corpus d'artistes de manière à situer leurs approches respectives de la peinture d'un point de vue à la fois esthétique et historique. Ce projet de recherche axé sur la pratique de Guy Pellerin, de Stéphane La Rue et de Francine Savard, couvre ainsi une portion restreinte et circonscrite de l'histoire de la monochromie. Cependant, ce mémoire se veut une première contribution à une histoire canadienne du genre, puisque peu de littérature a jusqu'à ce jour été produite sur les formes monochromes proposées au pays. Ainsi, j'envisage ce projet de mémoire comme une première tentative d'analyse du genre. Et je me permets aussi de l'envisager à plus grande échelle encore, puisqu'il me semble pertinent d'éventuellement étendre mes recherches à l'échelle canadienne, de manière à situer plus précisément encore le monochrome, cet objet d'étude fascinant et profondément perturbant.

ANNEXE I

BIBLIOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages généraux

- Brind-Picard, Claude et Antoine Perrot (sous la dir.). *La couleur importée. Ready-made color*, Amiens : Éditions Positions, 2002, 148 p.
- Brusatin, Manlio. *Histoire des couleurs*, Paris : Flammarion, 1996, 191 p.
- Cauquelin, Anne. *Fréquenter les incorporels*, Paris : PUF, 2006, 144 p.
- De Mèredieu, Florence. *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Paris : Larousse/Sejer, coll. In Extenso, 2004, 724 p.
- Didi-Huberman, Georges. *L'homme qui marchait dans la couleur*, Paris : Les Éditions de Minuit, 2001, 93 p.
- Didi-Huberman, Georges. *Devant l'image*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1990, 332 p.
- Didi-Huberman, Georges. *La peinture incarnée*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1985, 172 p.
- Goethe. *Traité des couleurs*, Paris : Éditions Triades, 1973, 320 p.
- Greenberg, Clement. *Perceptions and judgments*, Chicago : University of Chicago Press, 1986, 270 p.
- Klee, Paul. *Théorie de l'art moderne*, Paris : Gonthier, 1964, 172 p.
- Lacroix, Laurier. *Guy Pellerin. La couleur d'Ozias Leduc*, Joliette : Musée d'art de Joliette, 2004, 99 p.
- Lichtenstein, Jacqueline (sous la dir.). *La peinture*, Paris : Larousse, 1995, 927 p.
- Lichtenstein, Jacqueline. *La couleur éloquente*, Paris : Éditions Flammarion, 1989, 273 p.

- Lupien, Jocelyne, « Citer l'autre pour mieux se représenter dans les arts visuels » dans *Citer l'autre*, Popelars, M.D. et Anthony Wall, Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2005, p. 159-168.
- Lupien, Jocelyne, « L'intelligibilité du monde par l'art » dans *Espaces perçus, territoires imagés*, Paris : Éditions L'Harmattan, 2004, pp. 132-141.
- Pastoureau, Michel. *Bleu. Histoire d'une couleur*, Paris : Éditions du Seuil, 2002, 216 p.
- Payant, René. *Vedute. Pièces détachées sur l'art 1976-1987*, Laval : Éditions Trois, 1987, 685 p.
- Riout, Denys. *La peinture monochrome. Histoire et archéologie d'un genre*, Nîmes : Éditions Jacqueline Chambon, 1996, 318 p.
- Riout, Denys. *Qu'est-ce que l'art moderne?*, Paris : Éditions Gallimard, 2000, 577 p.
- Roque, Georges. *Art et science de la couleur. Chevreul et les peintres, de Delacroix à l'abstraction*, Nîmes : Éditions Jacqueline Chambon, 1997, 474 p.
- Saint-Martin, Fernande. *Structures de l'espace pictural*, Montréal : Éditions HMH, Coll. Constantes, vol. 17, 1968, 172 p.
- Catalogues d'exposition et opuscules
- Barré, Christian, Martin Bourdeau et Stéphane La Rue. « À propos de la peinture », Montréal : Université du Québec à Montréal, Cahier d'histoires de parti pris, 1994, 23 p.
- Besset, Maurice, *La Couleur seule. L'expérience du monochrome*, catalogue de l'exposition, Lyon : Octobre des arts, 1988, 332 p.
- Côté, Mario, Stéphane La Rue, Monique Régimbald-Zeiber, Francine Savard, Jean-Émile Verdier. *Le mensonge de la couleur*, Montréal : Le Collectif, 2000, 48 p.
- Denée, Michel et Jacques Doyon. *Table-tableau-toile. La demeure et l'exil. Sylvie Bouchard, Jean Lantier, Monique Mongeau, Guy Pellerin*, Montréal : Optica 1987, 16 p.

- Déry, Louise et Marie-Eve Beaupré, *Stéphane La Rue. Retracer la peinture*, Montréal : Galerie de l'UQAM, 2008, 144 p.
- Lamarre, André. *Guy Pellerin : La couleur des lieux*, Montréal : Galerie Yves Leroux, 1994, 24 p.
- Lussier, Réal. *Panoramas et autres vertiges*, Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 2001, 24 p.
- Mahon, Patrick. *Lines Painted in Early Spring*, Lethbridge : Southern Alberta Art Gallery, 2003, 76 p.
- Ninacs, Anne-Marie. *L'emploi du temps*, Québec : Musée national des beaux-arts du Québec, 2003, 78 p.
- Parent, Sylvie. *Eva Brandl et Guy Pellerin. Chronique des lieux*, Sherbrooke : Galerie d'art du Centre culturel de l'Université de Sherbrooke, 1999, 8 p.
- Perreault, Marie. *Chronique des couleurs*, Montréal : Galerie Occurrence, 2000, 3 p.
- Racine, Rober. *Guy Pellerin*, Lethbridge : Southern Alberta Art Gallery, 1989, 16 p.
- Racine, Yolande et Gaston Saint-Pierre. *Regards croisés. Rencontre de 11 artistes et 11 collections*, Montréal : Centre d'exposition de l'Université de Montréal, 1998, 24 p.
- Racine, Yolande. *Guy Pellerin. Ici/Ailleurs*, Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1993, 6 p.
- Rose, Barbara. *Le monochrome, de Malévitch à aujourd'hui*, Paris : Éditions du Regard, 2004, 240 p.
- Thériault, Michèle. *daprèsledépeupleur/afterthelostones*, Montréal : Galerie de l'UQAM, 2002, 84 p.
- Verdier, Jean-Émile. « La chambre à peinture. le dépôt », Montréal : Circa, 1998, 4 p.
- Verdier, Jean-Émile. « Le savoir-faire en vérité. Essai sur le trait de l'artiste », Montréal : Galerie B-312, 1997, 4 p.

Articles

Rouillé, André. « Tentatives d'épuisement de la représentation », *Art Press*, n° 215, article Web : http://www.paris-art.com/art/a_editos/d_edito/Andre_Rouille_Tentatives-d-epuisement-de-la-representation-215.html

Lamarre, André. « La promesse de la couleur », *Parachute*, n° 91, 1998, pp. 41-43.

Dubois, Christine. « Francine Savard », *para-para*, n° 5-6-7, 2002, pp. 1-2.

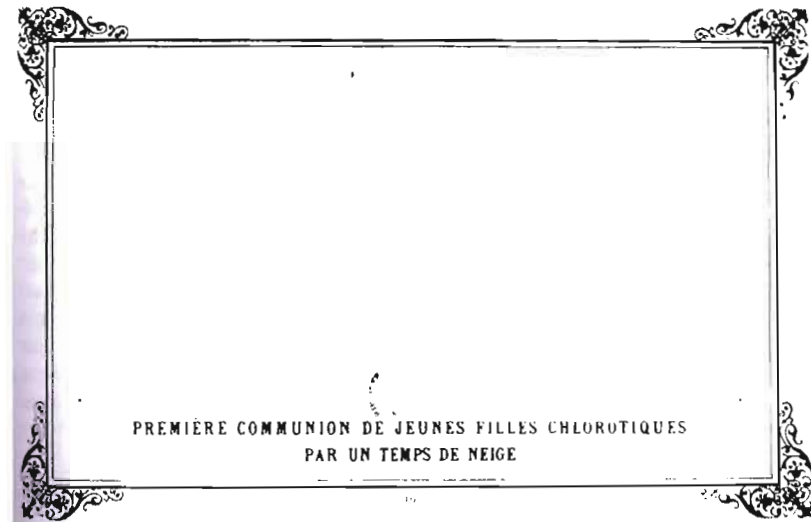
Riout, Denys. « La peinture aux confins de l'art », *Parachute*, n° 91, 1998, pp. 38-40.

Grimes, Nancy. « White Magic », *Art News*, été 1986, p. 90.

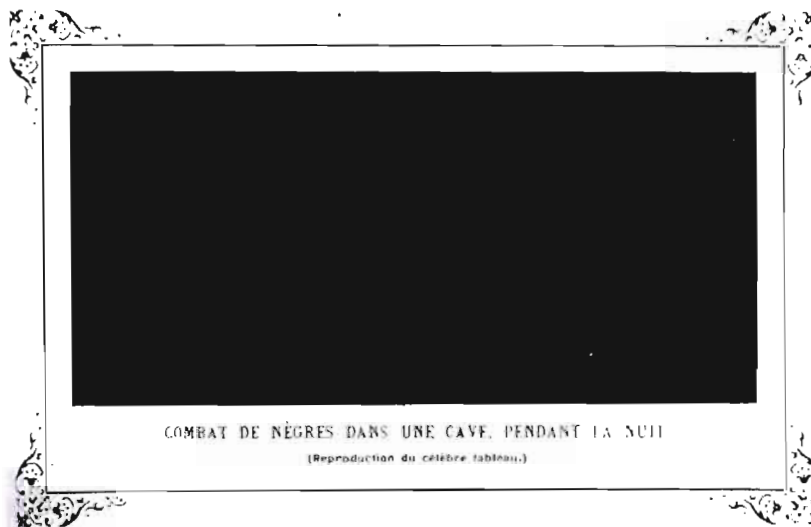
ANNEXE II

FIGURES

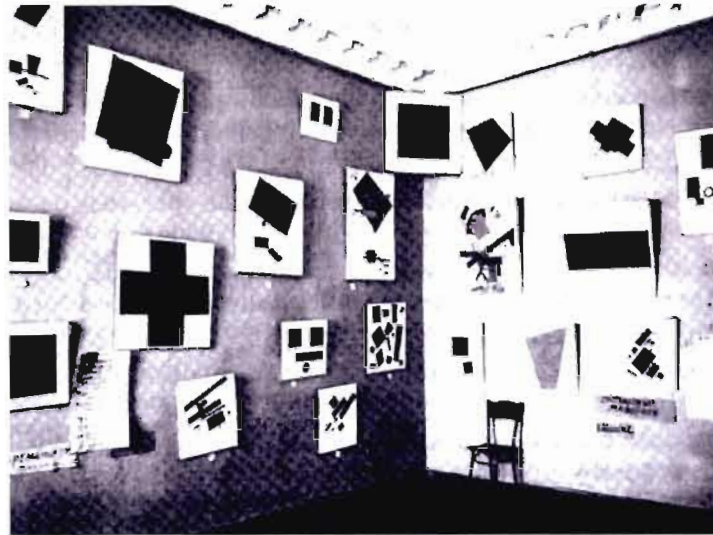
FIGURES



1.1 Alphonse Allais, « Première communion de jeunes filles chlorotiques par un temps de neige », *Album Primo-Avrilesque*, Paris, Paul Ollendorff, 1897, p. 19.



1.2 Alphonse Allais, « Combat de nègres dans une cave, pendant la nuit », *Album Primo-Avrilesque*, Paris, Paul Ollendorff, 1897, p. 7.



1.3 Kasimir Malévitch, vue de l'accrochage de ses œuvres lors de l'exposition *Dernière exposition futuriste de tableaux 0,10 (Zéro-dix)* avec, dans l'angle, le *Carré noir*, Pétrograd, 1915.



2.1 Guy Pellerin, vue de la série N° 262 *La couleur des lieux*, 1994, présentée au Musée national des beaux-arts du Canada, Ottawa.



2.2 Guy Pellerin, photographie documentant l'entrée du commerce Service de Radio Saint-Jean, situé au 6894 boulevard Saint-Laurent.



2.3 Guy Pellerin, photographie documentant l'intérieur du commerce. Des tables tournantes, des microsillons, des radios, des transistors et tout le nécessaire de réparation sont alignés sur des tablettes.



2.4 Guy Pellerin, photographie documentant les vestiges de couleurs brûlées par le soleil avec le temps, un procédé qu'il nomme *chronochromatisme*.



2.5 Guy Pellerin, photographie extraite de son nuancier, sur lequel il applique directement ses mélanges de pâte colorée.



2.6 Guy Pellerin, photographie extraite de son nuancier.



2.7 Guy Pellerin, photographie extraite de son nuancier.



2.8 Guy Pellerin, photographie extraite de son nuancier.



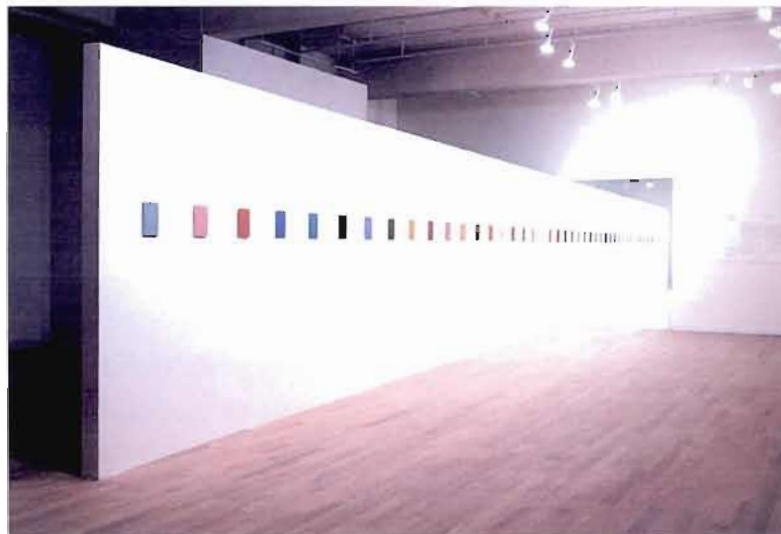
- 2.9 Guy Pellerin, tondo appartenant à la série *N° 322 Service de Radio Saint-Jean*. Étant qualifié à juste titre de tableau-objet, celui-ci se situe à la frontière de la peinture et de la sculpture. Acrylique sur bois, 1999, 30 cm de diamètre x 6 cm d'épaisseur.



- 2.10 Guy Pellerin, vue de l'ensemble *N° 322 Service de Radio Saint-Jean* lors de sa présentation à la Galerie Occurrence, Montréal. La cimaise colorée divise l'espace et s'impose au visiteur.



- 2.11 Guy Pellerin, vue de l'ensemble *N° 322 Service de Radio Saint-Jean*.
Peindre le mur sur lequel sont exposés les tondos souligne un rapport étroit
entre peinture et architecture.



- 2.12 Guy Pellerin, vue de l'ensemble *N° 356 Cathédrale Saint-Charles-Borromée*, présentée en 2004 au Musée d'art de Joliette, Joliette.



- 3.1 Regarder le travail de Stéphane La Rue oblige à porter notre attention sur les interstices des blancs de l'ombre, à s'attarder au coin d'un plan replié ou au rebord d'un châssis courbé. Stéphane La Rue, *Extension* (détail), 2001-2004, acrylique sur toile de lin, 134,6 x 134,6 cm.



- 3.2 Stéphane La Rue, *C. G.*, 2002, pastel à l'huile sur mylar, 2 éléments, 43,2 x 43,2 cm chacun.



- 3.3 Stéphane La Rue, *C. G.*, 2002, pastel à l'huile sur mylar, 2 éléments, 43,2 x 43,2 cm chacun.



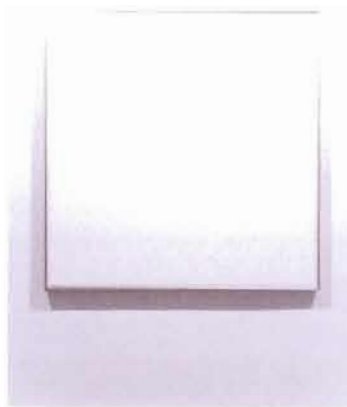
3.4 Stéphane La Rue, *Modus Vivendi*, 1993, huile sur bois et émail sur acier, 2 éléments, 188 x 22,8 cm.



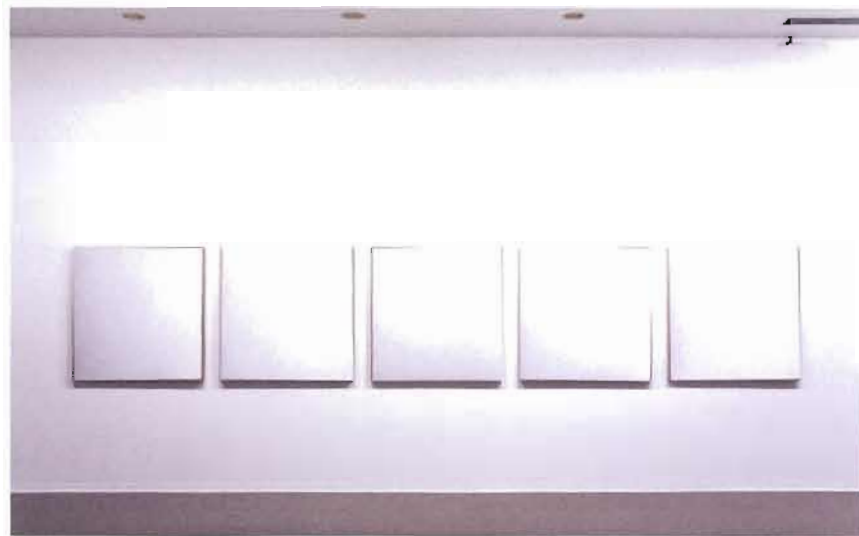
3.5 Stéphane La Rue, *Modus Vivendi* (détail), 1993, huile sur bois et émail sur acier, 2 éléments, 188 x 22,8 cm l'ensemble.



3.6 Stéphane La Rue, *Couverture*, 1996, acrylique sur bois, 30 éléments, 32,5 x 176,3 x 215,7 cm l'ensemble.



3.7 Stéphane La Rue, *Extension*, 2001-2004, acrylique sur toile de lin, 134,6 x 134,6 cm.



3.8 Stéphane La Rue, *Quintette (Pour Joe Maneri)*, 2003, gesso sur toile de lin, 5 éléments, 106,7 x 106,7 cm chacun.



3.9 Stéphane La Rue, *Blancs d'ombres n° 8*, 2005, gesso et gesso translucide sur toile de lin, 3 éléments, 78,7 x 78,7 cm chacun.



- 4.1 Francine Savard, vue de l'exposition *La chambre à peinture : le dépôt*, présentée au Centre d'exposition Circa à Montréal en 1998. Dans le cadre de ce projet, neuf rouleaux de toile recouverts d'apprêt sont soigneusement disposés dans l'espace d'exposition, et quatorze autres, tous identifiés par une cote de bibliothèque, sont entreposés dans la réserve du lieu.



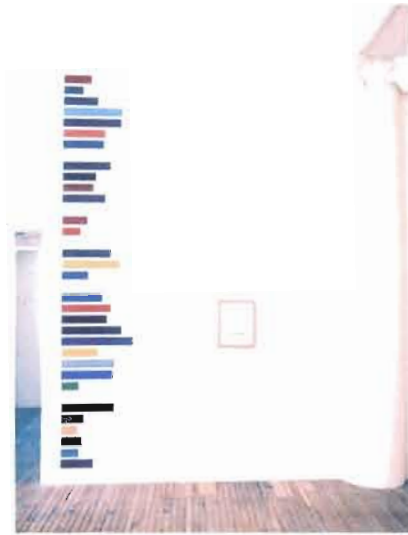
- 4.2 Francine Savard, vue de l'exposition *La chambre à peinture : le dépôt*, présentée au Centre d'exposition Circa à Montréal en 1998.



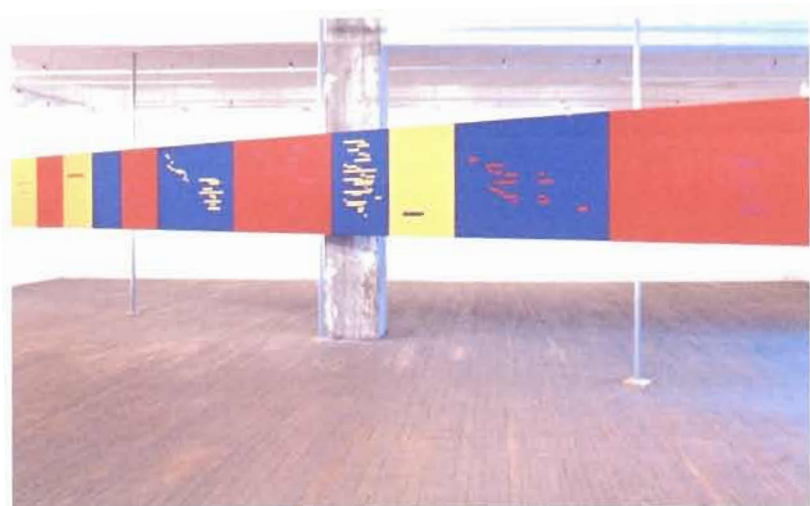
- 4.3 Francine Savard, détail d'un rouleau présenté dans le cadre de l'exposition *La chambre à peinture : le dépôt.*



- 4.4 Francine Savard, *La pharmacie de Platon*, 1995-1997, acrylique sur toile, dimensions variables. Cette œuvre consiste en un ensemble de trois cent quatre-vingt-dix-neuf tableautins sur lesquels on reconnaît une cote de bibliothèque sobrement peinte.



- 4.5 Francine Savard, *Les couleurs de Cézanne dans les mots de Rilke 36/100*, 1997-1998, acrylique sur toile, dimensions variables. Pour constituer cet ensemble, trente-six phrases employées par le poète Rainer Maria Rilke pour qualifier la peinture de Cézanne ont été extraites de ses poèmes puis mises en forme sous le couvert de la monochromie.



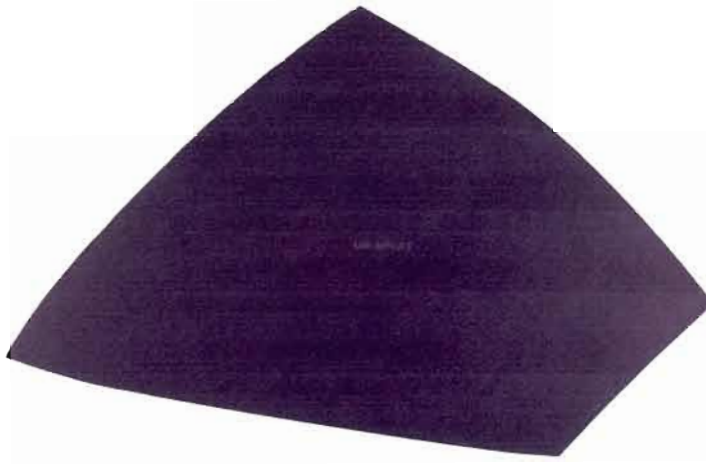
- 4.6 Guido Molinari, *Équivalence*, 2002-2003, acrylique sur toile, 12 éléments. Cet ensemble de tableaux a été présenté dans le cadre de l'exposition *Un coup de dé*, présentée à la Galerie René Blouin en 2003. Chacun des tableaux reproduit une partie de la mise en page du poème de Mallarmé intitulé *Un coup de dé n'abolira jamais le hasard*.



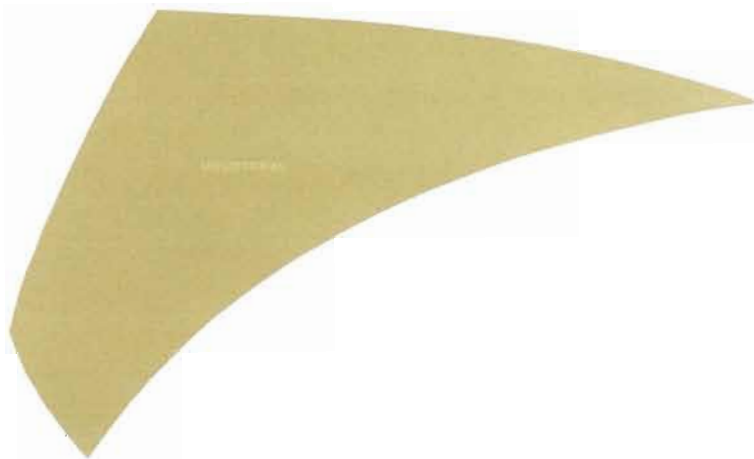
4.7 Francine Savard, vue de l'exposition *Un plein un vide*, présentée à la Galerie René Blouin en 2002. Cette installation réalisée en 2002 est composée de onze tableaux mesurant près d'un mètre par un mètre cinquante.



4.8 Francine Savard, vue de l'exposition *Un plein un vide*, présentée à la Galerie René Blouin en 2002.



4.9 Francine Savard, *Un aplat violet*, 2001, acrylique sur toile.



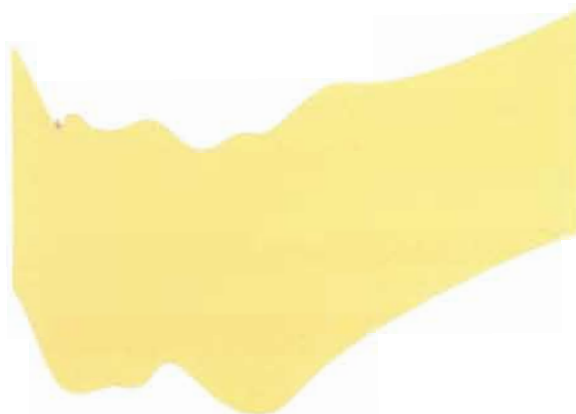
4.10 Francine Savard, *Un littoral vert*, 2001, acrylique sur toile.



4.11 Francine Savard, *Un pan orange*, 2001, acrylique sur toile.



4.12 Francine Savard, *Une tache rose*, 2001, acrylique sur toile.



4.13 Francine Savard, *Une étendue jaune*, 2001, acrylique sur toile.