

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

DÉPLACEMENT DU STATUT D'UN OBJET ÉPHÉMÈRE, LA BOÎTE DE
CARTON, DANS UNE PRATIQUE DE PEINTURE INSTALLATIVE

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAITRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR
MÉLANIE DÉSORDY

JUIN 2019

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.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

J'aimerais remercier Mario Côté, mon premier public, mon confident intellectuel et artistique, celui qui m'a suivi, appuyé, apporté son point de vue critique depuis le tout début et qui m'a toujours été d'un précieux soutien en tant que directeur de recherche.

Merci à toutes mes donatrices et à mes donateurs : vous avez encombré vos appartements de contenants cartonnés et vous avez cru en ce projet fou qui m'a permis d'accumuler des centaines de boîtes!

Merci à Julie Parenteau et Suzanne Perrault pour la révision du texte.

Et à toutes celles et ceux qui m'ont épaulée, de près ou de loin, pendant mes études au programme de maîtrise en arts visuels et médiatiques.

DÉDICACE

Pour ma mère, celle qui m'a permis
d'avoir du temps, ô si précieux, pour me
plonger dans cette belle aventure.

Pour Arthur, parce qu'avec de la
persévérance et de la détermination on
peut tout avoir... ou presque!

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	vi
LISTE DES TABLEAUX	vii
RÉSUMÉ	viii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I D'hier à aujourd'hui	2
1.1 Passage obligatoire	2
1.2 Souvenirs : La piste de course	4
1.2.1 Tissés serrés ou faire les courses	6
1.2.2 Mon entrée dans le monde du travail	7
CHAPITRE II La boîte de carton	8
2.1 Une boîte en soi	8
2.2 La boîte de carton et l'histoire de Cascades	8
2.2.1 Transformations, fonctions et descriptions du contenant cartonné	12
2.3 Déplacement de la boîte vers la peinture	15
2.4 Je suis une usine (1)	17
CHAPITRE III La peinture	20
3.1 Influences	20
3.2 Tableaux de carton : Je suis une usine (2) à peindre	29
3.3 Jeu éphémère	30

3.4	Monochrome bleu	32
3.4.1	Des couleurs de quincaillerie et une charte de codes-couleurs	34
3.4.2	Je suis une usine (3) à transformer des couleurs en codes secrets	36
CHAPITRE IV Art relationnel et récits		40
4.1	Ma relation aux autres à travers le don de boîtes	40
4.1.1	Accès privilégié	42
CHAPITRE V Projet d'exposition		44
5.1	Projet d'exposition (première version)	44
5.2	Projet d'exposition (version définitive) : Bleu # 78	45
5.3	Tableaux	48
CONCLUSION		52
APPENDICE		54
BIBLIOGRAPHIE		57

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
Figure 3.1 Vladimir Tatline, <i>Contre-relief d'angle</i> , 1915	22
Figure 3.2 Kurt Schwitters, <i>Merzbau : The Cathedral Of Erotic Misery</i> , 1922-1943	24
Figure 3.3 Mélanie Désourdy, <i>Déplacement (Côté A)</i> , 2017	26
Figure 3.4 Robert Rauschenberg, <i>Rosalie/Red Cheek/Temporary Letter/ Stock</i> , 1971	27
Figure 5.1 Mélanie Désourdy <i>Bleu de mai</i> , 2019	48
Figure 5.2 Mélanie Désourdy <i>Profondeurs codées</i> , 2018	49
Figure 5.3 Mélanie Désourdy <i>Cannelés</i> , 2018	50

LISTE DES TABLEAUX

Tableau		Page
Tableau 3.1	Couleurs codées associées aux produits	38
Tableau 3.2	Processus d'attribution des couleurs	38

RÉSUMÉ

Ce texte d'accompagnement est un retour réflexif sur ma pratique picturale réalisée dans le cadre de la Maîtrise en arts visuels et médiatiques, volet création, de l'UQAM. Ma recherche-crédation porte sur le *Déplacement du statut d'un objet éphémère, la boîte de carton, dans une pratique de peinture installative*. Je tenterai de démontrer, dans les pages qui suivent, les raisons pour lesquelles j'en suis venue à utiliser le matériau familier, éphémère, domestique, quotidien et pauvre qu'est la boîte de carton en guise de support pictural et de référence iconique. Ainsi, je me suis posée les questions suivantes : de quelles façons me suis-je appropriée le contenant cartonné pour le transformer en tableau? Combien la couleur est importante dans mon travail et pourquoi j'ai choisi de travailler particulièrement le monochrome bleu fabriqué à partir de couleurs industrielles. Ma pratique de peintre est envisagée comme une métaphore de la production de l'usine, je la décortique par conséquent en plusieurs tâches répétitives. Le processus s'inscrit à même le tableau. De plus, les centaines de boîtes accumulées proviennent de personnes de mon entourage. Ces dons ont engendré des récits qui se cachent dans la couleur et la fabrication des surfaces. Issu de protocoles et de systèmes, mon travail pictural oscille entre le collage, le moyen-relief et l'installation. Les principaux matériaux que sont le carton et la couleur dialoguent avec l'espace pour créer une narration intime qui porte sur le contenant cartonné, mais également sur un propos global qui reflète l'emprise de la société de consommation sur notre quotidien.

Mots clés : boîte de carton, couleur, peinture, moyen-relief pictural, récit, accumulation

INTRODUCTION

Dans notre XXI^e siècle où foisonnent les images de toutes provenances, la peinture m'apparaît plus essentielle que jamais. Apaisante, stimulante et sensuelle, sa matérialité nous oblige au rapprochement, à la distance et à la contemplation. Ce texte d'accompagnement a pour sujet de recherche *Déplacement du statut d'un objet éphémère, la boîte de carton, dans une pratique de peinture installative*. Il se divise en cinq chapitres. Le premier chapitre porte sur une mise en contexte biographique de mon lien à l'univers des boîtes. Le deuxième chapitre porte sur la recherche qui m'a amené à visiter deux usines de pâte et papiers qui produisent du carton. De même, j'explique comment la boîte de carton, cet objet familier, éphémère, domestique, quotidien, pauvre et qui peut paraître banal est bien loin de l'être ! Dans le troisième chapitre, je parle de peinture, d'influences, de tableaux, de couleurs, de silence ainsi que du protocole qui mène à une charte de codes-couleurs. Dans mon entourage, certaines personnes entrent en contact à partir d'un téléphone ou d'un ordinateur, moi j'ai décidé d'entrer en relation avec mes proches en les sollicitant par le don de boîtes de carton, processus que vous pourrez lire dans le quatrième chapitre. Finalement, je parlerai de mon exposition et de quelle façon mes tableaux privilégiant le matériau carton tiennent à la fois de l'installation, du collage et du moyen-relief pictural. À travers ces chapitres je traite de mon processus de création en me comparant à une usine et en adoptant un style où prime l'accumulation et l'énumération qui renvoie également à l'étalage. Liant le formel au conceptuel, mon travail n'en demeure pas moins très personnel. Dans un appendice, le lecteur en apprendra davantage sur les récits que m'ont inspirés les rencontres.

CHAPITRE I

D'HIER À AUJOURD'HUI

1.1 Passage obligatoire

Je suis arrivée à la maîtrise à 40 ans, avec quinze années de pratique artistique. Je me suis toujours considérée comme peintre. J'ai bifurqué vers la photographie, plus précisément le photomontage, que j'ai travaillé pendant sept ans. Cette façon de découper des images avec l'équerre et l'exacto a modifié ma façon de peindre quand je suis revenue à la peinture. Juste avant de commencer la maîtrise, j'ai créé une installation, dans le cadre du Festival Art souterrain (Montréal, 2015), où j'exposais une quarantaine de factures d'épicerie dans un frigo. J'invitais le spectateur à s'asseoir à ma table et à ouvrir les tiroirs du bahut de ma cuisine. Cette exposition en marge de ma démarche picturale habituelle est pourtant révélatrice de ma création actuelle. Par l'installation d'une cuisine familiale dans la Gare Centrale, les gens entraient dans mon univers intime et pouvaient épier mes habitudes de consommatrice; les renvoyant également à leur propre quotidien. Je révélais également mon poids, mon âge ainsi que ceux de mon conjoint et de mon fils. Je dévoilais, par mes factures, l'endroit où j'allais faire mon épicerie, combien je déboursais toutes les deux semaines et les denrées que j'achetais. Cette expérience de l'installation, ainsi que l'interaction du public, ont bouleversé ma façon de travailler, introduisant cette nouvelle préoccupation dans mon travail, celle d'occuper l'espace avec mes tableaux.

Depuis le début de mes études de 2^e cycle, mes tableaux non figuratifs, formés de couleurs franches et de lignes droites, de carrés de différentes tailles qui se juxtaposent et se répondent l'un l'autre se sont transformés progressivement. J'ai opté pour le protocole qui a toujours fait partie de mon processus, mais qui est devenu un des fondements de mon travail. Lors de la première session, j'ai créé une charte où j'ai

associé une couleur à chacune des lettres de l'alphabet et j'ai créé des *mots croisés* personnels selon des mots intimes qui révélaient des pans de mon existence. Je dessinais ensuite une grille sur mon panneau de bois et la remplissais de couleurs selon le mot croisé choisi. J'ai aussi peint les côtés ainsi que la face arrière du panneau de bois, rendant alors le tableau tridimensionnel. Il pouvait ainsi être lu sur cinq faces plutôt qu'une. Ensuite, je l'ai déplacé du mur vers le sol et je l'ai jumelé à d'autres panneaux. Les panneaux de bois sont passés du diptyque au quadriptyque, puis à une suite de neuf tableaux. J'ai alors voulu, avec mes tableaux, engager le spectateur dans l'espace pictural. Les panneaux modulaires se sont juxtaposés pour former ainsi un lit, une chaise, une table de chevet, le tout suggérant l'espace d'une chambre.

À la deuxième session, j'ai associé des mots à mes couleurs et j'ai décomposé le tableau : la couleur était peinte sur un panneau de bois longiligne qui pouvait se détacher du tableau initial (un amalgame de plusieurs panneaux que je vissais ensemble à « l'arrière ») pour devenir un tableau monochrome tridimensionnel unique. Le tableau pouvait être lu sur toutes ses surfaces. C'est alors qu'un aspect « jeu », un côté ludique, s'est greffé à mon processus. Ce mince panneau de bois pouvait être placé du côté face ou du côté châssis, pouvait être regardé par-devant, par-derrière, de haut ou de côté, et pouvait être placé à l'horizontale ou à la verticale. Je pouvais aussi le superposer à plusieurs autres. Ce petit tableau m'offrait alors six possibilités de présentation différentes. J'ai toujours cherché à étudier mon sujet (quel qu'il soit) sous plusieurs angles. Je le décortique, je l'analyse, je joue avec lui pour pouvoir l'observer de toutes les façons possibles. Avec l'accumulation des tableautins, je formais de nouveaux tableaux, qui peu à peu se sont mis à flirter avec la sculpture. En se déployant dans l'espace, la peinture est devenue installation. Pour moi, il sera toujours question d'assemblage-collage, d'éléments modulaires et de peinture, car les couleurs qui enveloppent les formes priment sur l'aspect tridimensionnel. C'est à partir de ce moment qu'est apparue la boîte de carton, principalement d'origine domestique, celle qui a été utilisée et qui est habituellement jetée au bac à recyclage. Cette boîte m'offrait

une certaine solidité, des lignes droites, un extérieur lisse et généralement propre. Elle comblait mon intérêt pour l'écologie et allégeait, d'une certaine façon, mes dépenses de matériaux. Eurêka ! J'avais trouvé !

Avec la boîte, que je masque par la couleur, je suis confrontée à la forte présence de cet objet du quotidien, qui trahit notre mode de vie nord-américain, qui porte en lui cette aura, cette empreinte de notre société de consommation. L'objet que je me suis approprié pour qu'il devienne mon support et que je puisse y appliquer de la couleur est apparu un peu par hasard, mais s'est révélé étroitement lié à mon histoire personnelle. Cet objet est si connoté qu'il est impossible d'en faire abstraction. L'objet boîte de carton est aussi important que la couleur et rivalise avec elle. Au départ, la boîte remplaçait les supports de bois ou de toile, et elle revêtait un caractère anodin. Finalement, il s'est avéré que ce choix spontané, cette trouvaille, se révélait intimement lié à mon passé.

1.2 Souvenirs : La piste de course

Lorsque j'étais enfant, mes parents nous rapportaient de leur voyage, à mes deux sœurs et à moi, des souvenirs. Ma mère a un jour eu l'idée de nous créer des collections, histoire d'avoir un objet spécifique à nous rapporter de chacun de ses périple. Ma mère avait décidé que je collectionnerais de petites boîtes. J'ai donc reçu comme cadeau de voyage une petite boîte avec un couvercle fait de multiples coquillages où s'inscrivait « Florida » ; une boîte en corne de buffle, une autre recouverte de tissu qui formait un champignon, une en bois gravé, bénie du pape Jean-Paul II (oui, elle provenait de Rome), une autre en plastique, en carton peint, en bois, en écorce, en pierre, en métal ouvragé, et j'en passe. Cette fascination pour les boîtes me suivra. Jeune adulte, je m'offrais des boîtes pour ranger mes produits de beauté et médicaments, pour disposer mes bagues, mes colliers, ma monnaie. Ces boîtes faisant office d' uniques bibelots qui ornent, encore aujourd'hui, la commode de ma chambre à coucher. Je conservais

précieusement mes boîtes à chaussures pour organiser mes photographies (argentique) et ma « paperasse » (comptes, chéquier, carnets). J'utilisais bien évidemment les grosses boîtes brunes pour mes nombreux déménagements (14 en tout).

La boîte revêt pour moi de l'importance, car elle est rattachée à mon enfance, à ma famille, à mon adolescence et à mon entrée dans le monde du travail. Les boîtes meublent mon quotidien depuis toujours. Effectivement, je suis pratiquement née dans une épicerie. Lorsque j'avais quatre ans, mon père a acheté la petite épicerie Métro au plancher « croche » de la rue Lakeside. Nous habitons dans l'appartement du haut. Un escalier nous séparait des denrées. Mes parents travaillaient en bas et travaillaient beaucoup. Pour moi, la famille, la maison et l'épicerie, donc le travail, formaient un tout.

Lorsque j'étais petite et que je parcourais les allées de l'épicerie sur mon petit tricycle rouge et blanc, les boîtes se transformaient en un tourbillon de formes et de couleurs. Du haut de mes quatre ans, l'épicerie était immense. Les boîtes superposées séparaient les allées et me surplombaient. Cette boîte de céréales où trônait un coq rouge et vert, qui pourtant égayait ma table le matin, devenait une couleur parmi plusieurs autres de ses semblables. Je ne regardais pas les produits. Je me laissais plutôt emporter dans un monde coloré où les rangées devenaient une piste de course où je pouvais pédaler rapidement. Les allées se transformaient en ruelles, cet univers était mon terrain de jeu. Terrain de jeu, car dehors il y avait les gros camions de livraison, en plus d'un ruisseau agité où se déversait le torrent d'une chute, bref, il était impensable pour moi d'y jouer. Par conséquent, les tablettes où s'accumulaient les boîtes de conserve, les boîtes de céréales, les boîtes de biscuits, les boîtes de gâteaux déployaient un potentiel imaginaire sans limite.

1.2.1 Tissés serrés ou faire les courses

J'ai grandi dans l'abondance alimentaire. Chez nous, dans l'armoire du bas, il y avait toujours au moins six boîtes de biscuits. Des *Whippets*, des *Coco au lait*, des *Oréo*, des *Vortman's* mous, des *Ginger snaps* croquants qu'on ne mangeait pas, des biscuits *Pirate*, et d'autres selon les saisons. Même histoire avec les céréales : *Shreddies*, *Raisin bran*, *Corn flakes*, le gros sac de *Puff* (blé soufflé, très santé, que ma mère rapportait, car il n'y avait pas de sucre ajouté) avec un cadeau-surprise à l'intérieur (heureusement...), *Rice Krispies*, etc. Oui, on gaspillait. Maintenant je n'achète jamais de biscuits à l'épicerie. Des craquelins oui, mais pas de biscuits sucrés.

Du tricycle, je suis passée au « shopping ». Je me rappelle les samedis soir à jouer dans les allées de l'épicerie avec mes sœurs. Je me rappelle avoir repéré et mis dans mon panier une boîte de savon. Dans cette petite boîte se cachait un savon rose à l'odeur très parfumée. Sur le dessus de ce contenant noir et blanc, il y avait un camée, et je crois que le savon s'appelait *Cléopâtre*. Dans nos têtes de petites filles, nous devenions, en choisissant ce savon, de grandes dames prenant des bains de lait comme Cléopâtre. Cette boîte de savon nous transportait dans un univers majestueux, d'or et de richesse. Aujourd'hui, si je retrouvais ce petit objet odorant, je raviverais un rêve d'enfant.

Les petites boîtes de céréales individuelles très sucrées me rappellent le camping. On pouvait choisir parmi les céréales « pas bonnes pour la santé », prendre un couteau coupant et faire une incision à travers la ligne pointillée de la petite boîte, puis verser du lait et y plonger la cuillère... Nous n'avions droit à ce type de céréales qu'en vacances. Aujourd'hui encore ces boîtes en version miniature existent. Mais quelle ne fut pas ma surprise de constater que le pointillé a disparu ! Scandale ! Me vantant presque de ce souvenir d'enfance à mon fils, je dus lui trouver un bol de peur de déverser du lait partout. Autre surprise : la marque a adapté son produit. On ne retrouve plus de colorant artificiel, mais du jus de fruits ou de légumes, et même du curcuma, pour colorer les rondelles miniatures.

1.2.2 Mon entrée dans le monde du travail

J'ai appris très tôt à travailler. À neuf ans, je classais des bouteilles dans le back-store, je triais les bouteilles par marques et par couleurs. Le Coca-Cola et le Sprite d'un côté, le Pepsi et le Seven-up de l'autre. J'empilais, j'ordonnais le tout. Deux ans plus tard, la boîte refaisait son apparition dans mon univers. Chaque vendredi soir, je me rendais à l'épicerie pour aller faire du *Facing* (action qui consistait à empiler et aligner les boîtes de conserves et autres boîtes de céréales...). Mais avant d'aller travailler, je soupais au restaurant avec mon père. C'était mon temps privilégié avec lui. Ensuite, nous retournions à l'épicerie où je devais placer chaque produit de façon à ce qu'il soit au bord de la tablette et qu'ainsi il puisse être parfaitement visible pour le client. Que toutes les boîtes soient alignées quoi ! Cet ordre, cette perfection formelle, ces juxtapositions de lignes droites ont forgé mon œil et m'ont sûrement influencée pour que j'en vienne à produire des tableaux colorés aux angles orthogonaux et, qu'aujourd'hui, je crée des installations faites de boîtes empilées... Toutes ces couleurs contenues dans les encres de ces contenants cartonnés m'ont certainement façonnée pour que je devienne la coloriste que je suis. Ce n'est qu'à 40 ans, pourtant, que la boîte est apparue dans mon travail d'artiste... En conservant cet objet, je lui offre la chance d'être un témoin de son époque et de se transformer, avec d'autres, en une accumulation qui la rend œuvre d'art.

CHAPITRE II

LA BOÎTE DE CARTON

2.1 Une boîte en soi

Une boîte, c'est un « récipient de matière rigide, facilement transportable, généralement muni d'un couvercle. » (Le Petit Robert). C'est un objet qui contient un produit que l'on veut transporter. La boîte sert de contenant à un contenu. Son extérieur, généralement opaque, cache ou révèle ce qu'il contient. La boîte vide est destinée à se remplir. Elle renferme un ou des objets, qui peuvent eux-mêmes parfois être placés dans une boîte plus grande. La boîte peut être en carton, mais peut également être durable lorsque constituée de métal, de verre, de bois, de pierre, de plastique. Celle-ci peut être de formes variées : ronde, carrée, rectangulaire, ovale et de formats divers. La boîte offre une protection, faisant office de barrière pour un contenu fragile. Elle préserve les objets, elle les garde intacts. Une boîte peut être ouverte ou fermée, cadenassée. Très souvent, elle cache quelque chose, elle a pour prémisse un caractère confidentiel, parfois secret. La boîte recèle aussi une histoire comportant sa part de magie, elle peut détenir un trésor. Enfants, nous recevons souvent une boîte à surprise d'où sort un clown joyeux ou une boîte à bijoux où tourne une ballerine qui fait de la musique lorsque nous l'ouvrons... Une boîte renferme sa part de mystère ...

2.2 La boîte de carton et l'histoire de Cascades

Pour aller au fond des choses, je me devais de visiter une usine où l'on fabriquait des boîtes de carton. Je me rappelais vaguement que mon amie Marie-Chantal avait de la famille dans le groupe Cascades. Dans mon souvenir, son beau-frère travaillait pour cette compagnie. Lorsque je lui ai demandé si elle avait des contacts dans la fameuse

usine, parce que ma recherche me poussait à aller voir de plus près la fabrication de la boîte de carton, elle m'a répondu en riant qu'un des trois frères fondateurs n'était nul autre que son oncle! Le contact était fait, j'allais donc recevoir l'appel d'une certaine Jeanne Labbé qui m'interrogea sur mes intentions et mes besoins pour une visite chez Cascades. Qu'est-ce que je voulais voir exactement? Le cycle de la vie de la boîte de carton. Son histoire du début à la fin : de sa fabrication à sa sortie de l'usine. Et c'est exactement ce que j'ai vu.

C'est donc par un chaud 20 juillet ensoleillé que mon père et moi nous sommes déplacés jusqu'à Kingsey Falls, ville où a vu le jour le projet de l'usine Cascades, située à côté de la chute, d'où son nom. Début et fin se confondent dans cette usine où les ballots de papiers et de cartons usés s'empilent telle une installation d'art actuel. Bien avant que la conscience de la surconsommation soit au goût du jour, les frères Lemaire avaient choisi l'environnement et le recyclage comme cheval de bataille. Depuis la création de l'usine, tous les éléments chimiques qui entrent dans la composition du carton sont non toxiques et non dommageables pour l'environnement. L'eau est réutilisée 40 fois avant de retourner à l'usine de traitement des eaux et chaque jour ce sont 280 tonnes de papier qui sont recyclées.

C'est dans un énorme tritrateur que sont déposés les ballots de papiers recyclés, qui proviennent de centres de tri spécifiques. Ces ballots sont agglutinés à l'intérieur comme à l'extérieur de l'usine, par dizaines. Ensuite, ils sont moulinés jusqu'à devenir la fameuse pâte à papier. Il existe deux tritrateurs, un pour produire le « cannelé », le carton ondulé du milieu et le carton multicouche, et l'autre pour la couche nommée « couverture » : les papiers du dessus et du dessous. Ces trois épaisseurs forment le carton qui permet la production de boîtes. La pâte traverse alors une plaque d'extraction trouée. Elle est ensuite récupérée dans un réservoir, puis transportée dans une énorme machine puante et suintante achetée à New York en 1976.

Dans d'énormes cuves de plastique blanc se logent des produits chimiques (sans danger pour l'environnement) qui viendront blanchir et rendre sanitaire le futur carton. L'amidon ajoute de la rigidité au carton, tandis que certains produits facilitent le drainage de la pulpe. Lorsque celle-ci entre dans la grosse machine, elle contient 4% de fibres et 96% d'eau. Ces pourcentages s'inversent quand la mixture a franchi toutes les étapes de la machine. La pâte chemine dans une machine à neuf cylindres. Les gros rouleaux propulsent la pâte sur une moustiquaire géante qui, avec la chaleur, la pression et l'évaporation, finit par se transformer en carton à l'autre bout de la machine. Les étapes suivantes sont celles du drainage, du pressage et du séchage.

La calandre repassera la feuille de pâte devenue carton. Il y aura deux numérisations pour le contrôle de la qualité. La bobineuse va huit fois plus vite que l'enrouleuse. Et sûrement beaucoup plus rapidement que ne le ferait de la main-d'œuvre humaine. Ensuite, le carton est coupé selon les besoins et spécifications de chaque client, puis il est pesé, emballé, mis sur une « palette », placé sous pellicule plastique, entreposé, étiqueté puis expédié à son destinataire. Ce carton est la base, la matière première de la boîte. Ce contenant qui prend forme dans la deuxième usine.

Nous quittons Kingsey Falls vers Drummondville pour visiter l'usine Cascades Emballage carton-caisse. Après être montée dans une « salle d'attente » où j'ai dû enlever mes bijoux et ma montre, attacher mes cheveux, mettre des chaussures avec protection d'acier intégrée, porter un dossard voyant, m'insérer des bouchons dans les oreilles et porter des lunettes de sécurité, un carnet à la main, j'étais prête à poursuivre ma recherche.

Je suis entrée dans une usine dégagée, propre et spacieuse, où les humains ont été remplacés par des machines informatisées, qui trônent, telles des reines. Au bout d'un vaste espace, les gigantesques rouleaux de papier Kraft se retrouvaient en grande quantité. Cette énorme machine allemande ne dort jamais. Elle produit du carton. Ce dernier est fait de trois à six couches de papier : une pour le dessous, celle du milieu

qui sera cannelée et une autre pour le dessus. La machine chauffe le cannelé à 100 degrés Celsius. Tout est naturel : rien de chimique. Au moins quatre types de cannelés sont produits, chacun ayant des propriétés spécifiques. Chaque jour l'équivalent de 40 remorques pleines de carton sort de l'usine Cascades.

La machine forme ensuite les pré-cassures et les pointillés. Ceux-ci s'appuient sur une matrice à découper qui produira la forme de la boîte. Il y a également des matrices d'impression pour l'encrage. Sur le sol s'alignent de grosses chaudières blanches où je peux lire *bleu 3033, rouge Hershey, vert 25*, ce qui me renvoie aux couleurs codées de mon propre atelier... Une boîte de Goodfood vient d'être imprimée, mais l'intérieur fait de feuilles imitant le métal sera fabriqué dans une autre usine de la compagnie, de même que pour le carton plat utilisé pour les boîtes de céréales. Je n'ai donc pas vu l'impression sérigraphiée de ce type de boîte.

Je pourrais continuer longtemps sur les composantes et caractéristiques du carton : parler du grammage (masse par mètre carré), de son épaisseur, de sa densité, de sa porosité, de sa teneur en humidité, de sa rigidité ainsi que de son élasticité. La boîte de carton, malgré la simplicité de son apparence, est un objet complexe qui revêt plusieurs caractéristiques. Mon questionnement s'est poursuivi jusqu'à comprendre qu'on nomme « carton » un papier dont le grammage est supérieur à 225 grammes (Pothet, 2008). Tout est une question de densité, de résistance qui fait en sorte que la matière est suffisamment solide pour devenir une boîte qui pourra contenir un ou des objets. Du carton cannelé permet même de supporter le poids d'une voiture !

Des étapes, de la fabrication à la chaîne, d'énormes machines. Une procédure, un protocole, des règles de sécurité. De la redondance, de la répétition. Du travail, des employés minutieux, affairés, vaillants. Des gens fiers, appartenant à cette famille résolument moderne, ancrée dans la ville pour en faire sa renommée. Un emblème économique qui passe par l'environnement, qui lui accorde la priorité, qui en fait son fleuron. Je suis heureuse d'avoir eu la chance de visiter ces deux usines qui me

renvoient à mon processus, à mon protocole de création, à mes étapes de travail dans l'atelier.

2.2.1 Transformations, fonctions et descriptions du contenant cartonné

Cette transformation, cette récupération, je l'intègre dans un autre processus, celui de l'objet d'art. Ces boîtes sont habituellement décomposées, puis réinsérées dans un cycle de récupération qui en fait de la pâte à papier, du papier qui se métamorphose en carton, du carton qui se transforme en boîte. Ce matériau est relativement durable et peut se renouveler presque à l'infini. J'ai choisi de le prendre et de le conserver, arrêtant ainsi son cycle de vie habituel.

Ce geste simple de choisir, dans son environnement quotidien, une boîte de carton qui a une découpe particulière pour ensuite l'ouvrir puis la placer au mur, avec ou sans coloration, j'ai choisi d'en faire un acte pictural. Comme le dit Camille Saint-Jacques à propos du travail de Richard Tuttle :

Percevoir, choisir, prélever... en un mot : prendre. Prendre des éléments dans le proche, l'immédiat, pour les assembler et enfin les restituer dans un ordre stimulant pour l'imagination humaine, en un mot pour les rendre (Saint-Jacques, 2011)

Avant moi, plusieurs artistes ont introduit la boîte de carton dans le monde de l'art en en faisant un matériau privilégié. Robert Rauschenberg et Richard Tuttle sont exemplaires, car ils s'approprient ce rebus du quotidien et, simplement en le plaçant au mur, s'organisent pour que le spectateur apprenne à observer ses qualités formelles, son usure ainsi que chaque détail qui constitue ce matériau pauvre et éphémère. Tuttle fait des assemblages minimalistes de formats modestes qui sont empreints de délicatesse et de simplicité, tandis que Rauschenberg utilise la boîte de type déménagement, qu'il expose judicieusement sur un seul plan bidimensionnel. Les deux artistes transforment les imperfections du carton en qualités esthétiques.

Ainsi, la boîte de carton témoigne de sa vie d'objet et nous renvoie à notre quotidien, à notre surconsommation, à ce mode de vie auquel plusieurs d'entre nous participent ou du moins subissent. Cet objet de matière rigide et conçu en Angleterre vers 1850¹, voyage facilement d'un pays à l'autre. Contenant dont seul le contenu a une valeur, la boîte de carton est un objet utilitaire servant au transport d'éléments qui permet la marchandisation. La boîte n'est pas qu'un déchet qui se recycle, mais aussi un objet de grande utilité.

À l'époque de la mondialisation, se caractérisant par un éloignement des sites de fabrication et de commercialisation, nous sommes tributaires des emballages pour la conservation des produits et pour leur livraison. (Denison, 2007).

Mes voyages m'ont appris que, désormais, on retrouve la même boîte de craquelins Christie partout et que mes souvenirs d'Italie sont emballés en Chine. Il est dorénavant difficile d'obtenir un emballage authentique et local. Et pourtant, le contenant de boîte de pizza, de pâtes ou de barres tendres, porte en lui, par son encre colorée, les signes de notre société moderne nord-américaine. L'emballage offre à la fois une « protection et un support d'information pour le consommateur » (Urvoy, Sanchez-Poussineau, Le Nan, 2012) qui peut y lire des informations pratiques sur le produit : la marque, le nom, l'identification photographique ou sa présentation suggérée, ses caractéristiques et sa description, son poids, sa valeur nutritive, ses ingrédients, le mode d'emploi, le site Internet de la compagnie, un numéro de téléphone, le lieu de provenance. À l'heure des droits individuels et de la surprotection, tout doit être spécifié. Effectivement,

L'étiquette, véritable « vendeur silencieux » qui colle au produit, est un des moyens servant à identifier le produit et faire connaître ses caractéristiques au consommateur. (...) à travers une législation qui se modifie ou plutôt qui se bonifie au fil du temps, les règlements (...) s'adapte(nt) à l'évolution des besoins des consommateurs sur les denrées alimentaires (...) L'accent est mis sur l'information et le bien-être du consommateur pour lui permettre d'effectuer un

¹ Mosberg, 1989

choix éclairé et de mieux identifier l'aliment en vue d'un usage approprié et de parvenir ainsi à choisir les denrées répondant à ses propres besoins alimentaires (Jeannin, 2011, p. 145).

Le fabricant se protège et nous protège. En 2018, nous sommes allergiques, nous sommes diabétiques, nous sommes intolérants, nous sommes végétariens, nous sommes végétaliens. Nous mangeons sans arachides, sans noix, sans sucre, sans œufs, sans soya, sans saveur artificielle. Nous mangeons canadien, nous mangeons québécois, nous mangeons local. Nous mangeons biologique, nous mangeons sans OGM, nous mangeons sans gluten, nous mangeons sans produits laitiers, nous mangeons sans agent de conservation. Nous mangeons des grains entiers, nous mangeons certifié, nous mangeons conscientisé.

La boîte de carton brute (emballage tertiaire) remplit les conteneurs et permet un empilement optimal. La boîte-emballage (emballage secondaire) protège le produit qu'elle renferme des coups, de l'écrasement, de la lumière et se range facilement. Tout comme dans l'épicerie de mon enfance, elle se superpose, se juxtapose à ses semblables pour être offerte au client exigeant qui désire un produit frais, non émietté, encore croustillant, idéalement dans un suremballage attirant, où il pourra voir le bien convoité qui se retrouvera dans son armoire, puis, dans son assiette.

J'aime cet objet déjà fabriqué, usiné, plus ou moins intact, car il a voyagé ou a reposé dans l'armoire d'un proche. J'aime vivre avec cette contrainte de format, ce volume qui propose six faces différentes. Formellement, j'aime ses arêtes bien nettes, mais parfois légèrement abimées par le transport, le stockage ou son emploi répétitif. La boîte se tient bien droite, mais conserve néanmoins un côté bancal. Cette imperfection par laquelle le contenant témoigne de sa « vie » d'objet par l'usure et des traces (un coin corné, un pointillé ouvert, des taches) qui révèlent son usage fréquent ou signifie qu'il a traîné longtemps dans le garde-manger, le rend pour moi unique et attachant.

(...) l'expérience du monde quotidien n'est donc pas de l'ordre de la pureté et de l'immédiateté des données, mais plutôt de l'expérience brute, et donc déjà

couverte de sens, de signifiants, d'habitudes culturelles et d'instances affectives (Formis, 2010, p. 46).

La boîte est constituée d'un matériau pauvre qui se détériore davantage à chaque recyclage. Éphémère, elle répond à un besoin temporaire de courte durée. La boîte offre une solidité ou une malléabilité variable qui la rend intéressante à travailler, mais qui demeure un produit artistiquement moins prisé qu'un matériau durable tel le bronze ou la toile. Cet objet fabriqué en série a pourtant des centaines de variations. De l'épaisseur du carton à son format, de la boîte allongée du rouge à lèvres, à la boîte de céréales en format individuel, régulier ou géant, en passant par la boîte d'une porte de garage, de sa dimension à son fini mat ou lustré, le produit est sériel, mais unique ! Dans les présents de mes donatrices, je retrouve parfois une boîte atypique, unique en son genre. L'objet devient alors inestimable comblant parfois un petit espace vide, un trou dans la composition abstraite. Il devient la dernière pièce du casse-tête, celle qui vient compléter le tableau. Ainsi, la boîte est également pour moi une forme géométrique qui répond à un besoin pictural.

Si le *packaging* est un produit, il s'apparente également à une frontière. Premier contact entre un produit et son consommateur, il est relié tant à ce qu'il contient qu'à son environnement, tant au-dedans qu'au-dehors. (...) il peut être séducteur, protecteur, pratique, respectueux, éphémère ou pérenne (Sargueil, 2012, p. XIII).

2.3 Déplacement de la boîte vers la peinture

Dans le contexte artistique actuel où la vie et les œuvres d'art s'interpénètrent et où les frontières s'atténuent, il n'est pas étonnant de retrouver un objet de la vie quotidienne dans un espace d'exposition. De quelle façon puis-je déplacer le statut de la boîte avec tout ce qu'il comporte, vers une pratique picturale ? Je construis des tableaux à partir de contenants aux formats préexistants. Je réduis l'importance de la boîte, la plaçant dans un système qui fait d'elle l'élément d'une composition. La boîte (emballage primaire), avec ses angles droits et sa tridimensionnalité, me permet de créer des « tableaux-objets » que je pourrais presque associer à des techniques utilisées en

sculpture, le bas-relief et le moyen-relief². Toutefois mes « bas-reliefs » et « moyens-reliefs » reposent sur le sol avec des sections qui s'avancent dans l'espace et qui se déploient en hauteur. Le mur fait office de support qui soutient partiellement l'empilement pour l'empêcher de basculer. Je n'ai pas façonné dans la matière, mais plutôt procédé par assemblage d'éléments pour que naisse un tableau installatif qui peut se reconfigurer à chaque nouvelle exposition.

La toile, chargée historiquement en tant que support traditionnel, que l'on peint encore sur un chevalet, qui est durable et facilement transportable, représente un produit qui affiche plus carrément sa valeur commerciale. Dans les formats standards, la toile brute devient généralement un écran de projection pour l'imaginaire. Le visiteur de musée a un comportement codifié, programmé devant une toile. Avec le temps, le tableau encadré est devenu sacralisé. Il devient un objet de contemplation et d'admiration.

La toile manufacturée couverte d'un apprêt blanc et tendue sur un châssis, tout entière incluse dans l'univers de l'art, (...) D'usage récent, mais déjà absolument saturée d'histoire, elle n'est jamais vide. Qu'elle soit faite aujourd'hui industriellement ne change rien, car c'est pour les artistes (amateurs ou professionnels, qu'importe ici), et exclusivement pour eux qu'elle est fabriquée (Riout, 2006, p. 239).

En peignant une boîte de céréales, j'emprunte un objet à la vie quotidienne. Celui-ci est chargé de l'usage courant, domestique, et qui est, de prime abord, sans valeur monétaire ou artistique. En 1971, quelques collectionneurs ont acheté des œuvres faites d'un simple assemblage de boîtes de carton de Robert Rauschenberg au galeriste Leo Castelli pour 25 000\$. Ces amateurs d'art ont compris que l'artiste américain leur proposait de revisiter le « banal de l'existence », cette simple boîte qui se retrouve au

² Bas-relief : « (...) Sculpture de faible épaisseur dont une face offre une figuration d'un relief plus ou moins saillant mais ne se détachant pas du fond. »

Moyen-relief : « (...) Sculpture formant sur le fond auquel elle adhère une saillie environ égale à la moitié de l'épaisseur du sujet. » (Néraudau, 1985).

recyclage mais qui nous permet néanmoins de manger des oranges et des tomates en plein mois de janvier... « [Rauschenberg] He continually forces us to reconsider the meaning and purpose of the quotidian experience » (Kotz, 2004). Lorsque je peins la boîte, elle devient un support, une surface. J'implique le spectateur malgré lui dans la lecture de l'œuvre, car il reconnaît l'objet, même coloré. J'impose un statut d'œuvre d'art à cet objet neutre. Lorsque je place la boîte peinte au sol, elle n'est pas sur un socle, elle n'est pas au mur, elle demeure un vulgaire objet ordinaire.

L'art, paraît-il, peut être un objet banal (*common place*) ; non remarqué, non signalé, complètement sans intérêt jusqu'au moment où il est forcé de se montrer en quelque manière à notre regard, jusqu'au moment où il est mis en scène. (...) le changement n'a pas eu lieu dans la chose, mais dans le spectateur (Formis, 2010, p. 77).

Cette boîte que je défais et qui redevient bidimensionnelle, je la place au sol pour qu'elle devienne tapis et que l'on marche dessus, je la dépose sur une table pour qu'elle se transforme en nappe et qu'on la tache, je lui enfonce un clou pour qu'elle tienne au mur. Ce carton qui se nommait « boîte » je le découpe et je le peins pour le transgresser. J'ancre en lui du temps, je lui consacre des heures, des jours, des mois. Je prends le temps de recouvrir picturalement la boîte, un coup de pinceau à la fois. Je peins minutieusement chaque boîte sachant qu'elle n'est pas éternelle et qu'il serait dérisoire de l'entreposer indéfiniment. L'art est désormais de plus en plus éphémère, mais la peinture l'est-elle autant ? Ce geste du *faire* est partie intégrante de ma façon de travailler. Et pourtant le contrecoup de ce *faire* est le *dé-faire* qui s'inscrit tout autant dans ma démarche lorsque rien n'est collé et que mes empilements peuvent facilement tomber sous la spontanéité ou la maladresse d'un enfant qui passerait par là. Mais j'y reviendrai dans le troisième chapitre, dans la section 3.3.

2.4 Je suis une usine (1)

Devenant génératrice de comportements et de réemplois potentiels, l'art vient contredire la culture « passive », opposant des marchandises et leurs

consommateurs, en faisant fonctionner les formes à l'intérieur desquelles se déroulent notre existence quotidienne et les objets culturels proposés à notre appréciation. (...) Pourquoi le sens d'une œuvre ne proviendrait-il pas de l'usage qu'on en fait, autant que du sens que lui donne l'artiste ? Tel est le sens de ce que l'on pourrait se hasarder à nommer un communisme formel (Bourriaud, 2009, p.187).

Je suis une usine à recueillir des boîtes de carton diversifiées. Elles sont domestiques : elles proviennent de l'épicerie et s'entassent dans le garde-manger. Elles sont commerciales : elles étaient dans une distillerie, un magasin de chaussures, une animalerie, un dépanneur, une pharmacie, un restaurant, un magasin de jouets. Elles servaient au transport d'objets : marchandises livrées par Amazon, Goodfood ou La boîte du Chef. Elles sont professionnelles : elles servaient à un électricien, à un plombier, à une photographe. Je suis une usine qui s'approprie ce qui a été fabriqué par l'humain et la machine, pour transporter des biens, conçus pour et par l'humain. Je n'achète pas ! Je récupère cet objet cartonné qui pullule sur les trottoirs les jours de collecte des matières recyclables. Je conserve, préserve, protège, prends ce cadeau qui m'est offert par mes donatrices pour le transformer en cube-couleur. Je suis une usine à inspecter chaque boîte reçue pour m'assurer qu'elle est propre et exempte d'insectes ou de souillures. Je suis une usine qui fait l'inventaire : je regroupe et je trie par produit. Je choisis, je sélectionne. Je suis une usine à classer, à compartimenter, à inventorier. Je suis une usine à défaire les boîtes trop volumineuses, mais également à recoller les boîtes à peindre pour qu'elles redeviennent tridimensionnelles. Je récupère et j'amasse, jusqu'à l'amoncellement, au trop-plein excessif. Je suis une usine à emmagasiner avec répétition et obsession. Je suis une usine à accumuler, à empiler des stocks en abondance.

Je suis une usine à peindre, à mettre en boîte, puis à recommencer. Méthodiquement, je conçois un étalage, un présentoir, une manière d'entasser les boîtes de boîtes. Comme dans une chambre froide où les éléments sont offerts, j'organise ces amas de vestiges. La densité est si présente que les éléments deviennent inaccessibles. Je suis

une usine rationnelle dotée d'un sens de l'organisation qui me permet de placer chaque élément dans une petite case. Je travaille en pensant à *l'après* : ne pas coller mes grosses boîtes, car elles en contiendront d'autres lors du transport vers l'entrepôt. Je choisis entre aplatir le contenant pour gagner de l'espace ou le conserver plein volume. Lorsque la boîte est aplatie complètement, un sillage est laissé dans le carton peint : une cicatrice de trop, une marque que je refuse. Je suis une usine à construire des agglomérations de boîtes vides qui forment une composition un peu bancal. Je suis une usine qui compose, pense et agit. Je suis une usine qui produit un projet de boîtes emboîtables. Je suis une usine à créer des poupées russes de carton peint. Les boîtes reçues s'imbriquent les unes dans les autres, se transforment en contenu dans le contenant qu'est la boîte elle-même. Elles deviennent des mises en abyme.

CHAPITRE III

LA PEINTURE

*Le silence n'est connu que d'un nombre limité de personnes.
Une vie secrète appartient à qui sait se taire.*
Rober Racine, Le Dictionnaire

3.1 Influences

Plusieurs artistes ont travaillé avec la boîte de carton.

Robert Rauschenberg a travaillé la boîte de carton en la plaçant au mur, mais il ne l'a pas peinte.

Joseph Cornell a fabriqué des boîtes en bois, elles sont ouvertes et il y a inséré des objets.

Serge Murphy et Richard Tuttle travaillent à partir de « petits riens » de la vie ordinaire, mais ils ne peignent pas des boîtes de carton au grand complet.

Andy Warhol a fabriqué une boîte avec du bois, pour ensuite y sérigraphier l'emballage d'un produit.

Thomas Hirschhorn accumule des boîtes de déménagement, il les recouvre parfois de peinture, mais surtout de papier adhésif...

Marcel Duchamp a compilé certains de ses écrits dans une boîte verte, une boîte-valise ou une boîte blanche, mais ont-elles été peintes ?

Giorgio Morandi a peint les mêmes bouteilles toute sa vie, avec une sensibilité et une sensualité de la couleur, sur de la toile.

BGL, le collectif d'artistes de Québec, a utilisé le matériau brut de la boîte de carton qu'il a enveloppée de papier d'emballage cadeau.

Donald Judd a empilé des caissons, mais pas en carton.

Cozic a créé des œuvres à partir de bouts de boîtes de carton, mais ne les a pas peintes.

François Morellet a travaillé le monochrome et le all-over dans l'espace, mais il n'incorpore pas de carton dans ses installations.

Francine Savard fabrique des boîtes en bois, les recouvre de toile, puis de couleurs.

Louise Nevelson a assemblé des caissons de bois, y a cloué des vestiges du quotidien et a recouvert le tout de peinture, mais il s'agit de bois recyclé et non pas de carton.

Et finalement, Rachel Whiteread a moulé des boîtes et les a accumulées dans l'espace, mais ne les a pas colorées...

Mon travail a un lien, de près ou de loin, avec tous ces artistes que je viens d'énumérer. Tuttle pour le *Faire*, Warhol pour la consommation, Duchamp pour le ready-made, Morandi pour les camaïeux, Hirschhorn pour l'accumulation critique, Nevelson pour le quotidien, BGL pour le côté coloré et l'aspect bricolage, Whiteread pour son rapport sensible avec l'objet, le quotidien et la trace de l'humain, Morellet pour son côté cachotier, Rauschenberg pour la boîte imparfaite, Judd pour ses angles droits, Cozic pour le jeu, Murphy parce qu'il ne se prend pas au sérieux et Savard pour l'ensemble de son œuvre. Avec cette large famille d'artistes, je me positionne et j'arrive à imaginer que je peux, encore en 2018, contribuer à dire autre chose avec ce matériau commun. J'affirme que la peinture qui se déploie à partir de l'objet utilitaire qu'est la boîte de carton peut devenir du même coup une expérience du quotidien et du pictural. « Si le quotidien est privé et intime, l'ordinaire est collectif et social. (...) L'universalité de l'ordinaire se mêle à sa neutralité » (Formis, 2010).

Les constructivistes russes s'approprièrent des éléments du quotidien pour produire du pictural. Ils choisissaient des matériaux de la vie courante qui représentaient l'époque et la « nouvelle utopie » dans laquelle vivait l'artiste. Vladimir Tatline, issu de la société industrielle naissante, utilisait le métal et le verre, matériaux exprimant l'idéologie productiviste et, du même coup, renvoyant à une société communiste sur le plan politique (Lièvre-Crosson, 2009). « (...) l'artiste commence à percevoir tous les matériaux sans exception en tant qu'éléments picturaux. Cela veut dire que le verre, le bois, la tôle, le fer et les autres matières sont considérés comme égaux en valeur à la

palette picturale » (Jadova, 1990). Cent ans plus tard, dans un monde où nous sommes désormais conscients de l'ampleur de nos comportements dévastateurs pour l'environnement, j'utilise sciemment le carton.

En 1916, Vladimir Tatline voulait révolutionner le milieu de l'art avec ses contre-reliefs et produire une synthèse entre peinture, sculpture et architecture. Les contre-reliefs sont des tableaux-objets, souvent placés dans un coin, qui se détachent du mur pour tenter de se déployer dans l'espace réel.

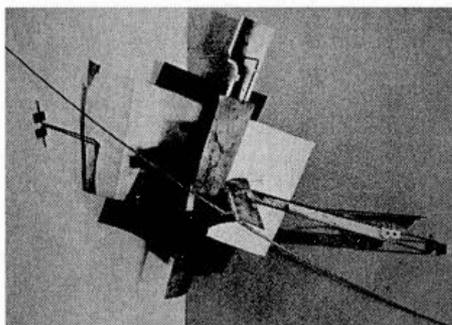


Figure 3.1 Vladimir Tatline, *Contre-relief d'angle*, 1915

Si dans le passé, les arts de la vision se décomposaient nettement en trois formes typiques – peinture, sculpture et architecture – nous avons en revanche, dans le contre-relief central, les constructions en volume et la « peinture spatiale », une sorte de tentative de synthèse de ces formes. (...) Il semblerait que dans ces constructions l'artiste puisse se considérer entièrement affranchi de l'illusionnisme de la représentation, car il ne reproduit pas en elles la réalité, mais constate l'objet comme valeur pleinement autonome (Taraboukine, 1972, p. 37-38).

Lorsque je peins sur des volumes, j'engendre une lecture qui n'est pas seulement frontale, généralement associée à la tradition picturale, mais « plurielle ». Si l'empilement des boîtes est au milieu de l'espace d'exposition et qu'on peut en faire le tour, s'agit-il d'une sculpture ou d'un tableau à quatre faces ? Lorsque les contenants peints reposent sur le sol, mais semblent sortir du mur, puisque soutenus par ce dernier,

est-ce que mon installation renvoie à un moyen-relief ? Et si mon tableau est constitué d'une accumulation de boîtes dépliées qui montrent encoches et pliures, est-ce que je peux le nommer collage ?

Mes abstractions tiennent toujours de l'ordre du pictural, mais elles peuvent également tenir de la synthèse telle que l'a avancé les constructivistes russes, comme Tatline, pour mettre de l'avant les valeurs spatiales du tableau et leur expressivité de couleur, de texture et de composition. Pour ma part, je considère que l'architecture participe seulement dans la mesure où le travail vient la révéler, l'habiter, dialoguer avec elle. L'installation y est liée. Même si certains spectateurs m'ont dit que mes peintures installatives sont de l'ordre de l'architectonique.

L'aboutissement du projet de Tatline et des tatliniens consiste manifestement à créer un nouveau monde de sensations, à appliquer ou étendre au domaine des « objets de l'environnement quotidien » les méthodes de construction des objets artistiques. Il s'agit finalement d'aboutir à la construction d'un nouveau monde sensible (Chklovski, 1973, p. 98).

C'est dans ce sens que je souhaite réactualiser ces propositions.

Chez Tatline, les contre-reliefs révèlent une tension, car le relief joue de « l'idée de constructivité ». L'idéologie constructiviste née avec la machine, cette nouvelle venue qui révolutionne la société soviétique, est bien présente et évoquée dans ses œuvres. Aujourd'hui, l'humain est supplanté par l'industrialisation et Tatline construisait ses œuvres comme une machine l'aurait fait. Pour les constructivistes, le tableau est construit plutôt que composé.

Par mes boîtes, je témoigne d'une autre tension que l'on peut observer dans l'omniprésence de la machine et de l'idéologie consumériste dans nos vies. Mon choix de prendre le temps de peindre au pinceau chacune des boîtes, dont le produit a au préalable été consommé par une de mes donatrices, s'inscrit en opposition avec notre époque où tout est informatisé : qu'il s'agisse de la station d'essence, du prêt libre-service de la bibliothèque du quartier, de la caisse à l'épicerie, en passant par la

confection de la boîte à l'usine Cascades. Ce côté déshumanisé et automatisé se traduit par l'emploi du matériau commun qu'est la boîte de carton et par son accumulation dans l'assemblage des « morceaux » de carton qui forment mes grands tableaux. Par contre, mon geste pictural patient et contemplatif vient à l'encontre de ce rythme imposé par l'industrie. Notre société capitaliste et productive est également révélée lorsque je mets en valeur des spécificités propres à la boîte domestique, tel le code-barre dans mes tableaux. D'un côté je m'approprie des manières de travailler propres à notre société et de l'autre je critique cette dernière en choisissant l'acte lent de peindre les boîtes une à une.

En 1917, Duchamp inventait le ready-made qui allait redéfinir le monde de l'art. Pour les dadaïstes, il suffisait de sélectionner un objet de la vie courante pour l'idée qu'il véhiculait ainsi que pour son indifférence visuelle. L'aspect esthétique et formel étant rejeté. Au même moment, en Allemagne, Kurt Schwitters travaille à partir de déchets et de détritrus qu'il intègre à ses tableaux sous forme de collages. Parfois, les rebuts deviennent l'œuvre en elle-même. Dans son avant-gardiste installation nommée *Merzbau*, Schwitters incorpore, à même chaque pièce de son appartement, des bouts de bois et d'autres matériaux récupérés qu'il unifie par la peinture blanche.

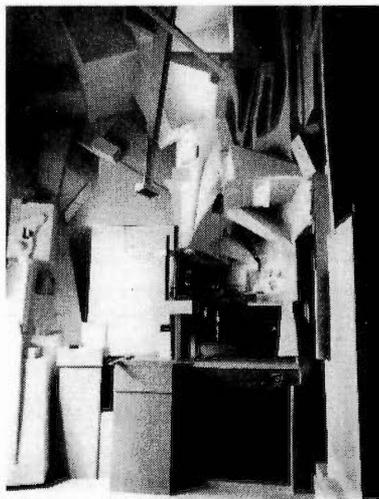


Figure 3.2 Kurt Schwitters, *Merzbau* : The Cathedral of Erotic Misery, 1922-1943

Cette accumulation est née du mouvement Merz. Ce dernier veut intégrer le quotidien dans l'art et pour ce faire utilise des matériaux issus de l'industrialisation. Des rebuts jonchant les rues de la ville échouent dans l'art « installatif » de Schwitters.

Pendant trois années, j'ai répété à mes pairs que mon « projet d'exposition de fin de maîtrise » consisterait en une accumulation similaire qui envahirait l'espace d'une petite galerie pour qu'on puisse entrer dans la décomposition physique et tridimensionnelle de mon tableau. Cette installation n'avait pas pour but de faire un *art total Merz*, mais plutôt de permettre au spectateur de vivre une expérience sensorielle de la couleur et de sentir le poids du carton et tous ses référents. Le projet d'exposition a évolué puis s'est muté en une exposition de tableaux cartonnés qui sont lus de façon individuelle tout en trouvant un accord avec l'architecture du lieu. Mon travail, même s'il « flirte » parfois avec le tridimensionnel, doit être lu comme une peinture. Comme le disait Richard Artschwager à propos de ses créations : « It's not sculptural. It's more like a painting pushed into three dimensions. (...) it's a multipicture. (...) Artschwager successfully forces a two-dimensional reading of three-dimensional space » (Armstrong, 1988). Les boîtes peintes pourtant bel et bien superposées se lisent comme une composition picturale.

Robert Rauschenberg, associé au mouvement Neo-Dada, utilisait des objets usuels (des boîtes, pneus ou draps) pour produire ses *Combines Paintings*. Ces œuvres hybrides, qui relèvent autant de la peinture que de la sculpture ou du collage, empruntent des objets au quotidien et lui permettent de dialoguer avec la peinture. L'élément n'est pas transformé, mais imbriqué dans le tableau pour sa qualité d'objet. Un peu plus tard, entre 1971 et 1974, Rauschenberg a choisi de travailler spécifiquement à partir de boîtes brutes simplement en les installant au mur. Les boîtes sont dépliées ou laissées telles quelles de façon tridimensionnelle. Montées sur un support de bois pour plus de solidité, les boîtes auraient pu être directement clouées au mur. Par souci de conservation, elles sont enduites de colle transparente, mais apparaissent dans leur état naturel, soit celui d'un objet qui été utilisé, dont l'usure du temps transparait à même

la surface (Kotz, 2004). Contrairement à ma démarche, l'artiste n'utilise que la caisse américaine. Pas de boîte de céréales, de savon, de tisanes; pas d'oblitération par la peinture; pas de couleur ajoutée, que le brun original de la boîte brute. Cette identité industrielle et commerciale recèle un filon nouveau et important dans mon travail.

Quant à Rauschenberg, il choisit la boîte pour sa douceur et le fait qu'elle est un rebut, un élément ultra accessible partout dans le monde et que l'on peut facilement récupérer pour le réutiliser (Kotz, 2004). L'artiste valorise la boîte pour ses imperfections. Ses boîtes informent le spectateur de leur contenu antérieur, elles portent leur histoire et se racontent par les taches de graisse, le ruban adhésif, les agrafes, le lettrage, etc. Dans mon œuvre installative *Déplacement*, j'ai aussi collectionné certaines traces de fabrication que l'on peut retrouver apposées sur les surfaces du tableau. Ainsi, les adresses de transport sont devenues les témoins d'un déplacement et d'une modification du statut d'objet vendu et acheté.



Figure 3.3 Mélanie Désourdy, *Déplacement (côté A)*, 2017

En utilisant un contenant qui dénote une conscience écologique, le carton, et qui, contrairement au bronze, n'est pas perçu comme une matière noble, l'artiste adopte un comportement en porte-à-faux face à l'art, tant sur le plan de son économie de marché

que de sa conservation dans les collections. Avec Rauschenberg, ces boîtes cartonnées acquièrent une force visuelle indéniable.



Figure 3.4 Robert Rauschenberg, *Rosalie/Red Cheek/Temporary Letter/ Stock*, 1971

Les minimalistes, pour leur part, faisaient de l'art en se référant au statut d'objet. Ils choisissaient des matériaux industriels pour leur durabilité et le rendu de la forme que l'acier ou le bois leur permettaient de créer (Colpitt, 1990). Mon choix de travailler à partir d'un matériau éphémère qui risque de s'effriter avec le temps, participe de ce point de vue. Empreintes du passage du temps, les pliures et autres aplatissements témoignent également du don qui a permis une rencontre avec mes donatrices.

Tout comme les artistes minimalistes, je souhaite que la contemplation se transforme en expérience. Invité à s'impliquer dans la lecture de l'œuvre, le spectateur doit s'attarder pour accéder à son contenu. J'aime l'idée d'interpeller ce dernier pour qu'il bouge, qu'il s'approche, qu'il scrute les tableaux-objets. Plus qu'un simple tableau misant que sur ses qualités plastiques, mon collage pictural traite de l'époque à laquelle il appartient. La peinture-couleur et la boîte cartonnée se rencontrent. La présence de l'une et de l'autre engendre un débat entre des forces formelles et conceptuelles. Les

deux entités s'unissent pour dialoguer entre elles. Chacune affirme sa raison d'être. Les couleurs de l'encre imprimée sur les boîtes n'ont pas la même matérialité que la facture d'un coup de pinceau. L'empreinte picturale porte le poids de la peinture, elle est chargée de son histoire. La boîte témoigne de notre société de consommation et du cycle de transformation industrielle. Contrairement à Rauschenberg, je voile l'objet sous une couche de peinture, or la boîte continue à communiquer son histoire, son vécu, son passage entre plusieurs mains. Le contenant dialogue avec l'enveloppe picturale.

Pour Donald Judd, et Anne Truitt, le matériau brut choisi devient une forme sculpturale, changeant ainsi son statut. Le matériau est sélectionné ou adopté pour sa fonction formelle, mais aussi pour ses qualités de surface en tant que support permettant une adhésion optimale de la peinture. À certains moments, Judd expérimentait une même forme dans différentes matières. Parfois, il prenait un objet tel quel et l'intégrait à sa sculpture pour ses qualités formelles (Colpitt, 1990). Pour ma part, c'est à même la vie que je puise cet objet domestique. La boîte appartenait au quotidien d'une personne, d'une famille. Par la peinture, je l'oblitére, j'efface tous ses signes, je la recouvre de couleur pour qu'elle devienne picturale. Tout comme plusieurs autres artistes québécois, mes projets s'élaborent à partir d'éléments « de la réalité du monde dans lequel je vis ».

La scène artistique actuelle au Québec est marquée par l'idée de travailler à partir de la réalité du monde dans lequel nous vivons, qu'il s'agisse de recycler des objets du quotidien, des matériaux désuets, voire des déchets, qu'il s'agisse de recourir au jeu pour renverser ou remettre en question les codes sociaux, d'investir plus profondément la sphère des relations humaines ou de reprendre des sources et des documents historiques pour questionner les modèles courants de la représentation (Fraser, 2012, p. 368).

Pourquoi acheter une toile traditionnelle quand je peux soutirer, à même la vie courante, un support qui est imprégné du quotidien, un matériau qui porte en lui le poids de son époque?

3.2 Tableaux de carton : Je suis une usine (2) à peindre

Le système capitaliste ayant annexé la totalité des aspects de la vie quotidienne, le monde contemporain apparaît comme une chaîne de montage globale composée d'une infinie succession de postes de travail (Bourriaud, 2009, p. 176).

Je suis une usine qui produit à la chaîne. Je trie, je catégorise, je choisis le produit, j'opte pour une couleur, je produis à la chaîne. Je suis une usine qui enveloppe de couleur le contenant cartonné vidé de son contenu. Le pinceau chargé de peinture se dépose sur le brun du carton et l'efface, le cache. J'aime décharger ces longues traces de peinture pour entourer de bleu. Je prends plaisir à rendre homogènes ces boîtes multicolores, ternes ou brunes. Oui, il me plaît d'harmoniser ces boîtes par cette couche supplémentaire, cette couche de peinture non nécessaire. J'emballer, j'enveloppe, j'oblitére. J'aime l'acte de peindre savamment et de « peinturer » tel que le mot est employé dans le langage populaire (québécois). J'aime plonger mon pinceau dans le bleu pour étendre sa texture lisse sur un support transformé en un volume générique minimal. Je camoufle d'une couleur liquide cet objet familier pour atténuer ou exacerber ses spécificités. Les caractéristiques distinctes de la boîte de carton se révèlent à nous une fois les couleurs d'impression oblitérées : ce n'est pas du bois, ce n'est pas du métal, ce n'est pas du verre, ce n'est pas du marbre ou de la toile. La peinture recouvre toutes les surfaces, ne laissant voir que l'essentiel du cube : un volume fait d'un matériau temporaire, relativement malléable, qui est généralement plié, collé, scotché, troué.

Je « peinture » une boîte, je la dépose pour qu'elle sèche, j'en prends une nouvelle et je reproduis la même action. Je suis une usine qui attend que la peinture sèche. Une usine qui vérifie que tout est bien sec. S'ensuit le contrôle de la qualité : j'examine la boîte sur toutes ses faces pour m'assurer qu'elle est présentable. Je perfectionne ce qui est imparfait. Je mets de côté ce qui n'est pas ISO MD. Parfois je jette. Je deviens une usine avec des standards de qualité.

Je suis une usine à penser. Ainsi, avant de plonger le pinceau dans la peinture, je fais des choix, je prends des décisions, j'élabore un protocole. Même si l'acte de peindre est devenu répétitif, prévisible et machinal, j'englobe désormais toutes les étapes du processus dans un même acte de création.

Je suis une usine à peindre des boîtes, une usine à empiler des boîtes peintes, une usine à prendre des photographies pour documenter les assemblages qui se trouveront ailleurs ; doublement, triplement emboîtés puis stockés dans une cage grillagée au 3^e étage d'un entrepôt temporaire. Je suis une usine-ouvrière qui fait du neuf à cinq. Une usine-ouvrière qui déplace des boîtes de l'atelier à la voiture, de la voiture à l'entrepôt. Puis je retourne à l'atelier. Je suis une usine qui répète machinalement, minutieusement, sans se lasser. J'aime faire, finir, puis recommencer. Je ne me décourage pas.

3.3 Jeu éphémère

Vladimir Tatline, avec ses contre-reliefs, spéculait avec ses œuvres pour que, d'une exposition à une autre, elles puissent se remanier (Jadova, 1990). Cet aspect de jeu et de reconfiguration à partir d'une même forme rejoint mon travail. Au début de la maîtrise, je travaillais avec des panneaux de bois que je vissais en vue de m'offrir toutes les possibilités. Je les assemblais pour créer un type de dispositif, une forme dans l'espace. Par la suite, je dévissais le panneau pour le placer différemment et faire en sorte que l'objet coloré puisse être observé de diverses façons par le spectateur. Mon but étant toujours le même : décortiquer mon « objet d'étude » pour l'analyser et le scruter sous TOUS ses angles. Les boîtes ne sont pas collées, le tableau modulaire se déploie tel un jeu : il peut se redéfinir constamment. Il en va de même pour le tableau-collage qui, toujours en progression, peut se déployer vers le haut, vers la gauche, vers la droite, vers l'avant ou même devenir tridimensionnel. Les multiples morceaux s'ajoutent les uns aux autres devenant à la fois le support et l'élément qui compose

l'œuvre. La matière cartonnée s'agglomère telle une construction qui s'étale, engendrant une multitude de possibilités.

Le contexte d'encombrement généralisé dans lequel les œuvres d'art se donnent aujourd'hui à voir, qui détermine leurs modes de production et la manière dont nous les recevons, fait-il que nous les jugeons de manière différente ? (...) En les empilant, les juxtaposant, en opérant des rapprochements ou des coupes, Armleder met en scène l'interchangeabilité des positions de ses propres œuvres, et souligne un principe fondamental : l'œuvre d'art n'est plus un objet « terminal », mais un simple moment dans une chaîne, le point de capiton qui relie, plus ou moins fermement, les différents épisodes d'une trajectoire. La relecture qu'a opérée Armleder sur son propre travail nous donne à penser que l'un des critères de jugement les plus sûrs serait ainsi, pour n'importe quelle œuvre d'art, sa capacité à s'insérer dans différents récits et à traduire ses propriétés : autrement dit, son potentiel de déplacement, qui lui permet d'entretenir des dialogues féconds avec des contextes divers (Bourriaud, 2009, p. 123).

Pour moi, le fait de travailler sans coller mes boîtes ou panneaux m'offre une grande liberté et ajoute une dimension de récit ludique ainsi qu'un aspect de fragilité à mes œuvres. Or, ce choix participe également de l'éphémère du travail, qui va dans le même sens que mon propos sur l'environnement ou sur le cycle de la boîte de carton constaté lors de ma visite à l'usine. Tout comme le carton qui retourne dans le tritrateur, je peux récupérer mes boîtes peintes *ad vitam aeternam* ... Je transforme, je récupère, je réinvesti mes contenants. La boîte est un fragment de mon tableau. Elle en est une constituante. Elle se transforme en un minuscule point bleu pâle dans un grand tableau ou devient une des multiples petites boîtes bleues qui remplissent une boîte plus grande. Comme le dit Bourriaud, l'œuvre d'art est vouée à s'adapter aux différentes expositions. Mon propos et mes tableaux installatifs peuvent se réorganiser selon le contexte, accentuant ainsi un aspect spécifique du travail chaque nouvelle fois. Tous ces déploiements font écho aux différents récits intrinsèques au matériau et à ses propriétés.

3.4 Monochrome bleu

Mon travail permet d'appréhender le quotidien par le biais d'une expérience sensible grâce à la densité de la couleur et des accumulations. La couleur est captée par les sens avant d'être vue. La couleur est un élément omniprésent qu'on peine à définir. J'ai toujours aimé les couleurs et me considère avant tout comme une coloriste. Enfant, j'étais entourée de couleurs. Les couleurs des étalages, des comptoirs de viande, des fruits et légumes et des produits surgelés m'envahissaient sûrement plus que je ne le réalisais. En haut, dans la maison de mon enfance, je me rappelle le tapis vert, les murs vert pâle, ma chambre bleue, puis mauve. Quand on a déménagé, je me suis retrouvée dans la grande chambre, celle avec le papier peint à motif floral bleu. Dehors, des « *Brunnera macrophylla* » se propageaient dans les coins d'ombre de la pelouse. Cette petite fleur bleu pâle à cinq pétales, qui est pourtant rose avant d'avoir sa couleur de prédilection, n'est sûrement pas étrangère au fait que, enfant, le bleu a longtemps été ma couleur préférée.

Pour les tableaux de mon projet d'exposition, j'ai choisi le bleu, celui de Klein ou du cavalier de Kandinsky, du ciel de Bataille ou du métro de Montréal, celui d'Éluard ou du O de Rimbaud, du *jean* ou du drapeau³. J'ai opté pour cette couleur enveloppante, calme, presque chaude qui me transporte, me berce, m'invite et me fait rêver... Cette couleur douce me rappelle mon enfance. Le bleu m'offre également une densité et une profondeur que je ne retrouve pas dans les autres couleurs.

Le bleu n'a pas de dimensions. « Il est » hors des dimensions, tandis que les autres couleurs, elles, en ont. Ce sont des espaces psychologiques ; le rouge, par exemple, présuppose un foyer dégageant de la chaleur. Toutes les couleurs amènent des associations d'idées concrètes, matérielles et tangibles, tandis que

³ *International Klein Blue* d'Yves Klein, *Der Blaue Reiter* de Wassily Kandinsky, le roman *Le bleu du ciel* de Georges Bataille, le bleu du logo du métro de Montréal, *La terre est bleue comme une orange* de Paul Éluard, le O est associé au bleu dans le poème *Voyelles* d'Arthur Rimbaud, le *blue jean*, le drapeau fleurdelysé du Québec.

le bleu rappelle tout au plus la mer et le ciel, ce qu'il y a de plus abstrait dans la nature tangible et visible (Klein, 2003, p. 192).

Au départ, désirant créer un antre intime totalement envahi par les boîtes (projet d'exposition première version), je considérais qu'un effet multicolore serait inapproprié, j'ai donc préféré travailler avec des boîtes peintes d'une même couleur. Avec le temps, je persiste et revalide ce choix. Mes grands tableaux sont monochromes ou dans un camaïeu spécifique, ce qui permet de valoriser formellement les lignes, les formes, les rabats et autres découpes. Il a d'ailleurs toujours existé un combat entre la forme et la couleur. La forme, que l'on peut associer au dessin, *disegno*, contiendrait la couleur et serait donc plus importante que cette dernière obtenant ainsi un rôle secondaire. Or, avec ses papiers découpés, Matisse nous prouve qu'il est possible d'imbriquer couleur et dessin annulant ainsi le débat de la primauté. Le monochrome est un défi, car il me prive des contrastes de couleurs, moi qui ai généralement l'habitude de travailler avec une palette assez élargie. Or, il me permet de diriger l'attention du spectateur sur les particularités formelles et matérielles de la boîte.

La couleur est une *enveloppe formelle* permettant d'accéder à une profondeur et une intériorité ; *fond* qui porte précisément la signification de l'œuvre, c'est en cela que l'on peut poser que la couleur participe de la constitution d'une ligne signifiante. (Toudoire-Surlapierre, 2015, p. 43)

J'ai opté pour le monochrome soulignant ainsi que la forme de la boîte, de la découpe, de l'ouverture joue un rôle aussi important que le bleu lui-même. Pour Braque, dont les tableaux cubistes étaient principalement peints en gris, « (...) "la couleur se serait avérée une distraction" dans la résolution des relations complexes entre la forme et l'espace avec lesquelles il se débattait » pour paraphraser Douglas Cooper dans *G. Braque : An exhibition of Paintings*, tel que cité par Roald Nasgaard dans *Les plasticiens et les années 1950/60*.

De façon générale, le monochrome est – ou devient par la force des choses – une « pièce » théorique, puisque l'un des moyens privilégiés de toute peinture y est comme isolé, exhibé, travaillé pour lui-même. (...) Le monochrome dit donc, sur

la couleur en peinture et sur la peinture en général, une vérité profonde. La couleur est de l'ordre de la matière – mais elle est aussi de l'ordre du computable, du grammatisable. Le monochrome explique, en les épurant, toutes les tentations de l'harmonie, musicale ou autre (Aumont, 1994, p. 171).

Pour moi, le bleu est une couleur invitante, elle incite le spectateur à pénétrer dans l'espace d'exposition. « Se privant de la diversité des couleurs, le monochrome joue de l'idée de proximité (il faut être tout près de la toile pour voir les nuances du même), il s'adresse donc à ceux qui sont proches » (Toudoire-Surlapierre, 2015). La douceur du bleu permet ce rapprochement, cette intimité avec la sensualité pigmentaire de la couleur.

3.4.1 Des couleurs de quincaillerie et une charte de codes-couleurs

Ces notes n'ont pas été rédigées avec un excès de soin ou de rigueur. Elles sont un peu décousues, néanmoins elles tentent comme tous les propos de peintre de faire parler le silence des couleurs et des formes (Alleyn, 2013).

Il est difficile de parler de la couleur, celle-ci est souvent perçue comme un plaisir des sens ce qui la rend difficile à décrire. Elle nous laisse contemplatifs, éblouis, elle nous envahit. C'est pour cette raison que je trouvais approprié de citer des auteurs qui parlaient de silence. C'est souvent ce que nous vivons devant un grand champ coloré. « Il est manifeste que, en art, la couleur parle d'elle-même silencieusement, et que toute tentative de parler en son nom est vouée à l'échec. (...) le sujet même de la couleur en art est entouré d'un grand silence qui en dit long » (Batchelor, 2001). Effectivement, travailler à partir de couleurs pures ou vives peut conduire à user trop facilement de la séduction qu'elles provoquent. Ce choix de couleurs peut également être associé à la liberté qu'ont les enfants de les conjuguer sur une même surface. Est-ce pour cette raison que j'ai opté pour des bleu-gris, bleu pâle, bleu foncé, mats de surcroît et que toutes ces couleurs ont été achetées dans une quincaillerie ?

Les artistes minimalistes, travaillant souvent à partir de matériaux industriels, optaient pour de la peinture-émail sursaturée fabriquée pour l'industrie automobile quand venait le temps d'enduire de couleur leurs sculptures. Cette nouvelle peinture rutilante s'était immiscée dans le monde de l'art. En 1964, Frank Stella, représentant la pensée de plusieurs artistes de l'époque, révélait que la peinture industrielle contenue dans une boîte métallique avait « un bel aspect » qu'il désirait conserver et retranscrire à même sa toile. À peu près à ce moment-là, les peintres se sont mis à délaisser la couleur acrylique en tube qui avait pourtant été inventée expressément pour eux. Mais surtout, Frank Stella mettait en relief une réalité des artistes de l'époque : « (...) l'angoisse que les matériaux du monde moderne puissent être plus intéressants que toute création à laquelle ils contribueraient dans un atelier » (Batchelor, 2001). Tatline, 50 ans plus tôt, choisissait ses matériaux pour leur couleur et pour leur lien avec la société industrielle. Stella choisit le latex pour sa qualité de peinture colorée... qui renvoie aux nouveautés de l'époque, mais qui demeure de la peinture.

Le latex, utilisé pour envelopper de couleur de grandes surfaces domestiques, autant les murs que les objets de la maison, était une nouveauté séduisante qui volait la vedette au petit paysage accroché au mur. La peinture vendue en quincaillerie permettait à l'artiste de continuer à peindre tout en adaptant son discours sur la peinture. En utilisant la couleur industrielle, je choisis de m'inscrire à contre-courant des artistes qui utilisent la peinture à l'huile ou à l'acrylique. J'adopte une attitude désinvolte envers la peinture, ce médium classique, chargé de conventions parfois liées à la technique et qui conserve encore une aura que l'on pourrait qualifier de « sacrée ». Je m'autorise l'attitude du « peintre amateur » pour me distancer des manières présomptueuses de la culture savante.

La carte des couleurs rompt avec la couleur issue de la théorie conventionnelle de la couleur, et rend chaque couleur prête à être utilisée. Elle promet l'autonomie de la couleur. En fait, elle propose trois types distincts, mais liés, d'autonomie : l'autonomie de chaque couleur par rapport à chaque autre couleur, l'autonomie

de la couleur par rapport aux préceptes de la théorie de la couleur, et l'autonomie de la couleur par rapport au registre de la représentation (Batchelor, 2001, p. 114).

Batchelor poursuit son analyse et fait une comparaison entre les couleurs du cercle chromatique de Johannes Itten qu'il identifie comme *analogiques* et les cartes de couleurs industrielles qui sont plutôt *numériques*. La première tiendrait du mélange, d'une fusion, d'une hiérarchie (les pures, les primaires, secondaires et tertiaires, le pigment d'origine ou simulé), tandis que la seconde renverrait à une individualisation, à des unités séparées par des traits blancs. Ces bandes de carton coloré seraient aussi « (Ce sont) des couleurs plus urbaines que les couleurs de la nature. (...) Des couleurs qui sont en accord avec les images, les matériaux et les formes d'un art urbain et industriel » (Batchelor, 2001).

Le peintre qui utilise le latex s'ancrait, ou s'ancre dorénavant dans sa société en mutation. Je m'inscris dans ce courant de pensée, car j'utilise les couleurs qui sont mises de côté par le marchand de la quincaillerie, les couleurs qu'on dit « ratées ». Certes pour des raisons économiques et écologiques, mais aussi parce qu'elles témoignent des tendances de mon époque. Je peux affirmer qu'en 2011, les vert-turquoise, étaient à la mode, ensuite il y a aussi eu les beiges et plus récemment les gris. Cette couleur qui, au départ, a été choisie pour colorer une cuisine, une chambre ou le salon d'une maison se retrouve dans mes tableaux. Le latex adhère à mes surfaces de carton et renforce mon discours qui porte sur la production de l'usine, sur la surconsommation ainsi que sur l'environnement, en plus de revendiquer un discours qui traite de la relation entre peinture et couleur.

3.4.2 Je suis une usine (3) à transformer des couleurs en codes secrets

Je suis une usine qui travaille selon un protocole. Je suis une usine méthodique qui ne déroge pas du système qu'elle s'est créé. La couleur se transforme en code qui renvoie à un contenu, à des mots, à des récits liés à mes donatrices. Ces couleurs au latex que

je mélange pour me les approprier deviennent un des fondements de ma recherche : mon protocole. Celui-ci est contenu dans une charte et des tableaux Excel. Il me dicte et me prescrit la marche à suivre. Mon projet pictural est fait de contraintes, de règles et de paramètres. Au fil des mois, j'ai conçu une charte pour classer mes 70 bleus, issus de mélanges (maison) de peinture au latex. Je suis une usine qui accole un code à chaque nouvelle teinte pour la reconnaître. Une usine qui a accumulé plusieurs centaines de boîtes qui ont ensuite été classées selon une catégorie. Une fois la catégorie ou le type de boîtes-produits attribués, je lui octroie une saturation-valeur qui va définir l'ensemble de cette catégorie. S'il avait accès à mes tableaux Excel, le spectateur pourrait réaliser que le Bleu-i-47 est associé aux céréales Shreddies. Qui peut elle-même être associée à la donatrice A.-M.D.

Tableau 3.1 Couleurs codées associées aux produits

No couleur	Teinte	Catégorie	Produit	Sous-produit
		Salé	Craquelins	
Bleu-i 49	Pâle- dominance mauve			Christie-Rice thins
Bleu 40				Christie-Ritz
Bleu-i 56				Christie-Fins au blé
Bleu-i 46				Christie-Swiss cheese
Bleu-i 55				Christie-Toppables
Bleu 17				Christie-Triscuits
Bleu 023				Christie- Premium plus
Bleu-i 54				Christie- Vegetable thins
Bleu-i 53				Kellogg's- Special K
Bleu-i 58				Breton
		Sucré		
Bleu-i 45	Saturée	Déjeuner	Céréales	Honey bunches of oats
Bleu-i 64				Cherrios
Bleu-i 47				Shreddies
Bleu 41				Mini wheats

Tableau 3.2 Processus d'attribution des couleurs

Couleur ratée des quincailleries → mélange maison → attribution d'un code pour chaque couleur → chaque boîte (ex. : boîtes fermées et robustes) est classée selon sa catégorie, puis regroupée selon sa saturation → un camaïeu est attribué à chacune des boîtes qui a une couleur définie.

Je suis une usine à faire naître des histoires. En associant une couleur à un code qui renvoie à une catégorie de produits, j'ajoute une couche de signification à mes couleurs. La couleur cache l'emballage initial qui est lié à une donatrice. Par souci de préserver l'anonymat, moi seule suis en mesure d'associer la boîte-couleur à sa donatrice. Ce n'est donc plus la boîte qui porte en elle un objet et sur elle des informations, mais la couleur elle-même qui devient détentrice de sens.

Je suis une usine qui modifie la lecture formelle de la boîte et du tableau qui la contient, car j'insère un secret dans la couleur. Même quand le contenant cartonné est déplié et qu'il redevient un carton bidimensionnel, la couche d'acrylique qui le protège murmure au spectateur qu'elle dissimule une part d'impénétrable. Je suis une usine qui déplace le statut de la boîte pour le transformer en un espace pictural silencieux, une peinture qui masque. Le mot « couleur » a d'ailleurs pour racine le « mot latin *color* qui rattache ce terme à la famille du verbe *celare*, cacher : la couleur c'est ce qui cache, ce qui dissimule, ce qui trompe » (Pastoureau, 2000). Je suis une usine qui cache un contenant où apparaissaient des mots, des images, des couleurs qui informaient sur le produit. Je suis une usine à enfermer ces données pour abolir leur importance : le réceptacle redevient une simple boîte. Certes, elle a servi son utilisateur, elle a rempli son rôle, mais une fois la peinture au latex appliquée sur la boîte, celle-ci change de statut. La boîte commerciale devient picturale. J'ai travesti son sens premier vers un sens investi subjectivement et picturalement. Elle porte sur la couleur, elle redevient une forme, elle contient non plus un objet, mais un récit lié à une donatrice, lequel récit est imbriqué à même la couleur. En recouvrant la boîte de peinture colorée, cette dernière acquiert plus d'importance que l'encre qui révélait le produit du contenant.

CHAPITRE IV

ART RELATIONNEL ET RÉCITS

Nous racontons des histoires pour construire et sauvegarder notre univers. (...) Le but de ces récits n'est pas seulement de raconter, mais aussi de comprendre. Un récit est donc un acte, il nous change et il peut nous pousser à l'action. Un récit ne parle pas uniquement de ce qui s'est passé, il parle des choses importantes qui ont eu lieu et qui nous ont transformés (O'Neill, 2011).

4.1 Ma relation aux autres à travers le don de boîtes

Les centaines de boîtes amassées proviennent de ma propre consommation, mais surtout de celle de mes 30 donatrices. J'emploie le terme « donatrice », car à cinq exceptions près ce sont des femmes qui ont accumulé des boîtes pour moi. Par donatrice, j'entends des personnes de différentes sphères de ma vie qui ont choisi de conserver leurs boîtes pour me les remettre et ainsi participer à ma recherche : il s'agit de mes sœurs, ma coiffeuse, mon voisin, mon acupunctrice, ma collègue de travail, mes élèves, mon fils, et j'en passe.

C'est par le biais de cet échange de contenants cartonnés qu'advient une rencontre d'où émerge parfois un récit. L'art relationnel se définit par Nicolas Bourriaud comme « un art prenant pour horizon théorique la sphère des interactions humaines et son contexte social, plus que l'affirmation d'un espace symbolique autonome et *privé* » (Bourriaud, 2001). Je mets en place une situation, je provoque des occasions. Un lieu est déterminé, des paroles sont échangées, des boîtes sont données. Un micro-événement a lieu. Il échouera peut-être sur ces pages telles des lignes-confidences. Je crée des récits, qui racontent de façon subjective, franche et même parfois maladroitement, ce moment, parfois magique, où s'est avéré un rendez-vous, un détour, une proposition. Un prétexte pour se voir, pour se parler, pour échanger. J'ai effleuré une vie. Des parcelles de vies

qui se retrouvent cachées dans une boîte, dans une couleur ou emballées dans des mots dans les courts paragraphes qui suivent.

Mes donatrices accumulent pour moi, puis m'offrent ces trésors de carton vide qui sont beaucoup plus que de simples contenants voués au bac vert. Il serait pourtant plus facile de les jeter au recyclage d'une façon machinale que de les conserver et de les décoller pour les aplatir. Cette récupération, en plus d'occuper de l'espace physiquement, requiert une attention (trier, récupérer, conserver) et du temps (décoller, déplier emmagasiner).

La boîte est un prétexte pour vous parler, pour s'arrêter, pour que vous la regardiez. Cette boîte parle de vous, de moi, de notre monde en constante transformation. Elle incarne cette transfiguration, car je me l'approprie en l'enveloppant de couleur, en la juxtaposant à ses semblables, en la rendant tableau. J'ai encombré votre vie pour un jour, une semaine, un mois ou une année. Vos petites histoires m'ont charmée, vos boîtes se racontent, elles vous livrent. Telles une conteuse ou une artisane des mots, je vous ai découverts, que ce soit à travers vos présents accumulés ou par une rencontre improvisée.

La boîte de carton porte en elle son histoire. Elle incarne sa propre récupération en sa couleur brute (cachée à l'intérieur). Pourtant, je la charge symboliquement de cette déviation du cycle habituel pour qu'elle se transforme en art. Sur sa surface s'affiche une couleur codifiée qui efface sa provenance et qui troque son identité de marchandise contre du bleu.

Que ce soit à travers les objets, la performance ou par les exercices répétitifs, l'artiste Raphaëlle de Groot entre en relation avec l'autre. C'est par ce contact avec son public qu'elle génère sa création. Pour son projet *Le poids des objets* (2009-2016) l'artiste demandait au public de lui donner un objet qu'il avait conservé mais dont il ne se servait plus. En faisant la collecte, de Groot recevait des confidences, des anecdotes et des récits de la part des donateurs. Lors des expositions présentant ces objets, l'artiste

utilisait des fils, souvent de couleur rouge, pour relier les objets les uns aux autres. Ces fils, lainages, filets ou cordes devenant un élément esthétisant de l'œuvre. Les objets collectés, ainsi attachés, se transforment en une abstraction colorée. Le fil devient l'intermédiaire entre l'artiste et le donateur, il unie l'objet unique à la mise en commun formant l'œuvre. En les mettant en scène, de Groot réanime les objets et brouille ainsi la frontière entre le visible et l'invisible affectif. C'est donc à travers toutes ces expériences humaines et matérielles, de la rencontre à l'exposition, en passant par le processus, que Raphaëlle de Groot nous offre à voir des installations qui mettent en espace les traces de ses rencontres. Oscillant entre l'installation et la performance, ses œuvres résultent d'une collecte de données ou d'objets, qu'elle place au mur ou dans l'espace avec un souci esthétique.

C'est dans ce sens que ma pratique de peintre intègre une approche relationnelle. Le latex bleu unit la donatrice à la boîte et permet de produire des amalgames qui se lisent comme des tableaux. Comme de Groot, je réanime le rebus pour l'intégrer dans une lecture globale. Mes récits sont cachés mais ils transparaissent dans le temps imbriqué à même le travail. Ce même « souci esthétique », qui pourrait faire oublier l'aspect pauvre du carton, me permet de produire des tableaux qui engendrent « (...) l'interactivité avec le regardeur à l'intérieur de l'expérience esthétique qu'il se voit proposer, et les processus de communication, dans leur dimension concrète d'outils servant à relier des individus et des groupes humains entre eux » (Bourriaud, 2001, p. 45). Le relationnel a ainsi lieu dans le lieu d'exposition autant que lors de la collecte des objets.

4.1.1 Accès privilégié...

Ces boîtes en disent long sur la consommation ou l'occupation des gens qui les conservent. Ces personnes ont décidé de partager avec moi le contenu de leur consommation. Elles me laissent entrer dans l'univers intime de leur quotidien, qu'il

soit personnel, familial ou professionnel. Elles me dévoilent ce que consomme leur famille, avec quel savon elle se lave, quelles marques elle achète, etc. À travers ces boîtes, j'accède au mode de vie (sportif, bio, sans gluten, prêt à manger) de ces donatrices. Ces secrets, dont vous pourrez avoir un aperçu en lisant l'appendice, je les garde pour moi en les couvrant de peinture, en les abritant sous la couleur.

Dans chaque boîte, un petit récit s'est réfugié. Chaque donatrice a ses habitudes. Même lorsque les boîtes sont entremêlées, je peux désormais associer chacune d'entre elles à son consommateur. Chaque boîte conservée a ses particularités et chacune de mes donatrices achète sensiblement la même chose au fil des mois. Certaines d'entre elles m'ont admis faire un tri avant de me donner leurs boîtes. Elles ne conservent que les formats les plus intéressants, les contenant les moins abimés et les moins... compromettants.

Cette occasion relationnelle, qui a lieu lors du don, m'a permis de créer ou renforcer des liens avec certaines personnes de mon entourage. Par le fait même, je me suis immiscée dans leur vie. Comme si, en m'ouvrant la porte de leur garde-manger, j'accédais à leur intimité et le tout amenait la confiance. Cet espace d'échange, où naissent des histoires, est présent dans les rencontres où les contenant cartonnés sont donnés ainsi que dans la salle d'exposition.

CHAPITRE V

PROJET D'EXPOSITION

5.1 Projet d'exposition (première version)

Dès mon troisième trimestre à la maîtrise m'est apparu ce qui allait devenir mon projet d'exposition (provisoire). Je désirais, et j'allais tenir à cette idée pendant deux longues années, créer une installation picturale faite de 1200 boîtes de carton de différentes dimensions. Celles-ci, peintes de différents camaïeux de bleu, allaient envahir un lieu d'exposition intimiste où le spectateur allait plonger dans un espace exigü entièrement perceptif, une composition abstraite faite d'accumulation de boîtes de différents formats.

Ce n'est pourtant qu'à la toute fin, à l'aube de la rédaction, un mois après Forum⁴, que m'est apparu mon projet d'exposition définitif. Plus j'avais dans la conception et la réalisation du projet et plus il m'importait que l'on perçoive l'expérience de travailler avec le matériau qu'est la boîte, que l'on comprenne sa vie d'objet et tous ses référents. C'est ainsi que mon exposition actuelle résulte en un parcours où je camoufle la boîte par la couleur pour peu à peu la dépouiller pour mettre l'accent sur les effets de picturalité. Je révèle, un tableau à la fois, des particularités matérielles et constitutives de la boîte : l'encre colorée de l'extérieur, ses rabats, les points-guides pour l'encrage, son code-barre, le cannelé du carton, etc.

Dans la première proposition installative, d'approche conceptuelle, l'accumulation excessive empêchait de distinguer l'unicité des différents tableaux enchevêtrés dans un

⁴ Présentation publique des étudiants de maîtrise où l'on communique l'état de notre recherche-crédation.

ensemble. Je devais choisir entre une perception globale ou privilégier une valorisation des effets plastiques contenus dans les assemblages picturaux.

J'avais fait un détour par l'installation « immersive » pour revenir à une exposition de tableaux individualisés afin de mettre l'accent sur les possibilités narratives contenues dans chacun. Au final, il s'avérait pour moi plus efficace de partager la trouvaille du récit, que contient la boîte sur et en elle-même, dans des tableaux exposés individuellement dans un grand espace, que de s'y perdre pour ne voir que l'effet d'accumulation. Dès le début de ce projet, il a toujours été question de peinture. Je voulais produire une lecture bidimensionnelle d'un espace tridimensionnel. Or, il s'avère nettement plus efficace de lire un tableau qui circonscrit un contenu lorsque ce dernier est sur un mur blanc.

J'ai confronté l'expérience « immersive », qui implique le spectateur, à la contemplation proprement picturale. On peut bouger puis s'approcher pour scruter un grand tableau. L'installation aurait forcé un rapprochement, mais aurait empêché le recul nécessaire pour *voir* les tableaux. Je suis une peintre, je persiste et signe.

5.2 Projet d'exposition (version définitive) : *Bleu # 78*

En vue de mon projet d'exposition, j'ai amassé des centaines de boîtes de formats et de provenances variés. Contrairement à Robert Rauschenberg qui sortait chaque jour dans la rue pour aller récupérer des boîtes cartonnées, j'ai accumulé une quantité excessive de boîtes que j'ai ensuite classées selon leurs qualités spécifiques. (boîtes robustes, avec ouvertures, domestiques, avec code-barre, cannelés, etc.) Conséquemment, j'ai choisi d'exposer une dizaine de tableaux d'environ 2 x 1,70 m où la vie narrative de la boîte est exposée. De la boîte fermée que l'on reçoit, à la boîte pleine de boîtes plus petites à découvrir, à la boîte avec ouvertures qui se laisse entrevoir, en passant par la boîte dépliée qui montre son code-barre. De la boîte domestique qui transparaît sous une couche inégale de peinture, aux boîtes de médicaments qui se cachent dans des

boîtes-pharmacie. Métaphore de leur propre vie, le contenant cartonné devient un tableau-collage cloué au mur ou un tableau-objet formé de boîtes superposées, déposées les unes sur les autres. J'invite le spectateur à entrer en contact d'une manière contemplative, mais aussi spéculative avec des « tableaux de carton ». Je m'approprie ce vestige du quotidien, je joue avec des restes domestiques. Chaque tableau porte en lui un contenu, une narration qu'il tente de transmettre.

Par la couleur, j'habille la boîte pour qu'une histoire puisse se déployer. J'y cache un récit, je lui insuffle un peu de poésie. Par mes acquis de coloriste, j'ai choisi d'appliquer des saturations ou teintes de couleurs spécifiques pour chacun des tableaux. Les boîtes avec ouvertures sont délicates et fantaisistes, pour moi il importait que je renchérisse sur ces propriétés en leur attribuant un bleu très pâle, presque blanc. De même, les boîtes fermées et robustes, renvoyant à la distribution de marchandises sont recouvertes de bleu saturé, dense et foncé, renforçant l'idée de solidité. Et il en va ainsi pour chaque tableau. La peinture-couleur unifie le tableau et fait office de peau. Le latex devient un fard qui recouvre partiellement ou totalement le contenant. L'objet n'est plus, il a fait place au pictural. Mes grands tableaux sont monochromes ou dans un camaïeu spécifique, ce qui permet de valoriser formellement les lignes, les formes, les rabats et autres découpes. Confirmant encore une fois qu'il existe bel et bien un combat entre la forme et la couleur.

Avec la lame de l'exacto, j'entaille la boîte. Je la décortique et l'éventre pour que le spectateur prenne conscience de son origine vulgairement matérielle, de ses racines de papier. Ma peinture est carton. J'assemble des morceaux choisis pour leurs qualités formelles : des lignes droites, des pliures ancrées à même le contenant et qui transparaissent dans l'assemblage par leurs qualités de lignes.

Ce projet d'exposition, en plus d'intégrer une approche relationnelle, tient également de l'art *contextuel*. Selon Paul Ardenne, l'art contextuel « consiste à agir au cœur d'un univers concret, “ en situation d'intervention, de participation ” » (Ardenne, 2009). Je

critique le point de vue basement matérialiste dans nos vies en proposant à mon entourage de récupérer leurs boîtes vides pour qu'ensuite je puisse les transformer en art. Sans vouloir être moraliste, je tente de remettre en question la culture dominante. Je travaille à partir de la réalité du monde. Ces objets vides (trans)portent le poids de notre civilisation nord-américaine. J'ai choisi ce contenant de la vie courante, qui fait partie de l'économie marchande et de la mondialisation pour lui attribuer une nouvelle fonction, un nouveau statut. Je place le regardeur face à son mode de vie ainsi qu'à notre économie capitaliste (Ardenne, 2009). Se sentira-t-il interpellé ? Prendra-t-il conscience de son quotidien lorsqu'il sera face à mon installation ? Le spectateur qui ne consomme pas de produits préfabriqués, manufacturés ou de médicaments a-t-il plus ou moins de références à évoquer face aux œuvres de mon exposition ? Se sentira-t-il étouffé par cette surabondance de couleurs et de boîtes ? Si le projet d'exposition était présenté dans un pays en voie de développement, quelle réception aurait-il ?

Résultat d'une conscience aiguë – et critique – du matérialisme propre à la société occidentale, cette inflexion est le signe des liens étroits que l'art contextuel entend tisser avec le monde réel, y compris dans ce qu'il recèle de plus prosaïque et de moins artistique *a priori* : la réalité matérielle, la marchandise, les circuits de l'argent (Ardenne, 2009, p. 213).

En déambulant à travers ces vestiges de produits manufacturés, le spectateur est invité à porter un regard nouveau sur ces objets qui lui sont familiers. Pour lui, j'ai décortiqué les différents sens contenus dans le matériau boîte. Je l'ai dépouillée. Je l'ai réorganisée formellement pour la mettre en lumière, partie par partie. Qu'il la contemple pour qu'il soit en mesure de la percevoir différemment. Qu'on y lise toutes ses composantes. Mon tableau est-il vérité ou mensonge ? Il révèle ou il cache ?

Le tableau bidimensionnel est désormais réel, il prend sa place dans l'espace, il n'est pas qu'illusion. Le tableau sort du cadre et de la toile pour s'imbriquer à même la vie à travers ces rebuts cartonnés. Voilés de bleu, ceux-ci imposent un va-et-vient constant entre la couleur et la forme, entre le formel et le conceptuel. Mes tableaux forment une synthèse où dialoguent peinture, collage et bas et moyen-relief. Je conserve, préserve,

protège, prends ce cadeau qui m'est offert par mes donatrices pour le transformer en espace-couleur.

5.3 Tableaux



Figure 5.1 Mélanie Désourdy *Bleu de mai*, 2019

Bleu de mai (2019, dimensions variables)

Boîtes emboîtées (2019, dimensions variables)

Ouvertures (2019, dimensions variables)

Ces trois tableaux sont de type « installation » et moyen-relief. Il s'agit d'empilements à dimensions variables qui peuvent se réinventer d'une exposition à l'autre. Les boîtes sont déposées les unes sur les autres sans être collées. Elles forment un tableau monumental qui surplombe le corps et impose une abondance d'objets. Ceux-ci deviennent picturaux car ils forment une composition rectangulaire colorée placée devant un mur. Imposants et fragiles à la fois, ces tableaux sont précaires et éphémères. Je suis dans le moment présent, celui du faire et du *défaire*. La création se produit lors de l'installation du tableau en salle d'exposition.

Ces tableaux installatifs portent sur le contenant qui s'identifie à un produit et qui se déplace d'un lieu (pays, ville, usine, épicerie, etc.) à un autre. Une marchandise a été conçue, fabriquée. Puis, dans le but d'être achetée, on insère le produit dans un contenant de carton qui sera vendu pour que le bien puisse être consommé. Le carton caisse est le point de départ de l'économie marchande. La caisse ouverte révèle au spectateur ce qu'elle renfermait. Elle se constituait de produits de vente au détail. La boîte ouverte arbore fièrement son ouverture, nous offrant son intérieur couleur carton. Elle nous révèle sa fragilité, sa délicatesse, sa catégorie de choix : elle montre son produit, elle en est fière ! La boîte était habitée, puis s'est départie de son contenu : on l'a consommé.

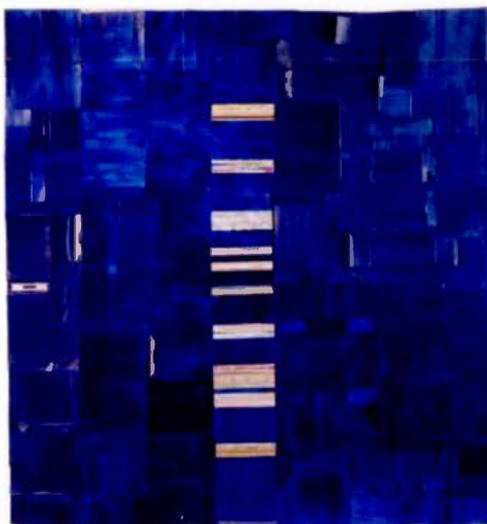


Figure 5.2 Mélanie Désourdy *Profondeurs codées*, 2018

Profondeurs codées (2018, 220 x 200 cm)

De rabats et de codes-couleurs (2018, 237 x 160 cm)

Constellation (2018, 94 x 106 cm)

Ces trois tableaux s'apparentent davantage au collage. Ils sont à la fois imposants par leur format et fragiles par leur constitution. Les cartons s'agglomèrent les uns aux autres : ils ne sont pas fixés à un support. *De rabats et de codes-couleurs* est peint d'un

seul bleu opaque et mat, obligeant le spectateur à être sensible aux formes. *Profondeurs codées* est fait de variations où l'on sent les coups de pinceau, les transparences. J'ai travaillé avec le côté cartonné (intérieur) et l'extérieur encre que j'ai peint d'une première couche avant de l'enduire du bleu phtalo final. S'ensuivent des bleus profonds...

Dans ces tableaux-collages, je décortique la boîte pour le spectateur. Je lui révèle le code-barre, lié au produit usiné, puis vendu. Le code-barre incarne la consommation, il renvoie à une lecture automatisée d'un produit. Dans *De rabats et de codes-couleurs*, je mets à l'avant-plan les petits carrés faits de couleurs primaires et secondaires qui permettent l'impression sérigraphiée de l'objet cartonné. Je dévoile ce qui renvoie à la fabrication à la chaîne, à la production à l'usine.



Figure 5.3 Mélanie Désourdy *Cannelés*, 2018

Cannelés (2018, 225 x 120 cm)
Mad Good (2018, 195 x 230 cm)

Ces deux tableaux sont constitués de boîtes et de bouts de carton collés sur un fond. Dans ces cas-ci la boîte n'est pas que le support : forme et fond s'agglutinent et s'entremêlent. « "Prendre", "Rendre" sont les deux termes opposés du geste, mais l'un s'enchâsse dans l'autre comme pour souligner combien les opposés coopèrent » (Saint-Jacques, 2011). Parfois les couleurs de la boîte-support deviennent très picturales en s'imbriquant et en traversant la couche de latex.

Encore une fois, je révèle l'essence du carton, ses racines, pour la mettre en valeur. C'est à partir de rebuts, de retailles de carton peint, que j'ai créé le tableau. Il a été produit dans l'urgence, comme le ferait l'employé-automate, maillon d'une chaîne de montage. Il renvoie à l'usine, au bac de récupération rempli de contenants cartonnés, à la constituante de ce dernier. Avec *Mad Good*, la peinture glisse sur l'encre d'origine pour faire image, pour engendrer et provoquer le tableau. La couleur-peinture s'entremêle à la couleur-encre-impression de la boîte, la recouvre partiellement pour laisser filtrer une partie du contenant, qui informe sur l'ancien contenu. La boîte et tous ses signifiants sont écrasés par la peinture, telle cette incessante cause écologique planétaire qui nous assaille et pèse lourd sur notre conscience.

Je suis une usine qui transforme la boîte de carton en objet pictural. J'analyse chaque volume sous toutes ses faces. Je travestis la matérialité pauvre du carton, contre une plasticité mate et opaque où s'impose le pictural. J'efface la marque, je la remplace par ma trace. J'oblitére l'impression, l'indice commercial, pour le substituer par la couleur-matière. Il s'agit de collage. Des petits bouts qui forment un tout. Autrefois je découpais mes photographies pour les réassembler, ensuite je multipliais mes panneaux de bois pour produire un grand tableau. La répétition, toujours la répétition. Pourquoi tant de répétition ?

CONCLUSION

Le temps a régi tout mon projet d'exposition. Mes tableaux constitués de carton pourraient sembler pauvres et banals. Pourtant, ils sont incroyablement précieux à cause de tout ce temps que je leur ai accordé. Tout ce temps que j'ai pris pour répéter les mêmes gestes heure après heure, jour après jour, mois après mois jusqu'à devenir cette « usine » qui produit ! Ce temps où j'ai peint au pinceau chaque boîte au complet. Où j'ai repéré puis découpé des dizaines de codes-barres. Ce temps consacré à aller chercher mes boîtes chez une donatrice, le temps pris pour déménager mes boîtes d'un lieu d'entreposage à un autre pour les conserver. Le temps requis pour créer chacun de mes tableaux. Lors de l'exposition, certaines installations (superposition de boîtes du sol au plafond) non fixées pourraient se réorganiser indéfiniment et surenchérir sur ce temps passé à choisir la disposition des volumes colorés. Ce temps, cette attention que je leur porte et qui transparaît dans le travail apporte une valeur à ces œuvres pourtant éphémères. Le temps et l'éphémère s'imbriquent car les contenants sont constitués de carton et ont une durée de vie limitée. Tout ce temps... perdu?

J'imbrique le processus à même mes œuvres : mes étapes de travail se lisent dans le tableau. C'est du *work in progress* sans cesse repris, toujours à poursuivre. Le processus est une donnée importante dans la réalisation de mes tableaux. J'aime être dans l'action. Être dans le faire et pas seulement dans la pensée. Je veux voir surgir. Parfois me laisser dicter la voie à suivre par le hasard. Prendre ce qui est là et le transformer. Composer avec cette contrainte d'un morceau de réalité déjà existante. Décortiquer. Analyser. Révéler.

L'exposition ne pourrait pas avoir lieu si je n'avais pas accumulé autant de boîtes. Les œuvres sont le résultat de l'accumulation, de superpositions, de gestes répétés et d'un investissement temporel important.

La boîte de carton est devenue un tableau qui oscille entre le collage et le moyen-relief. L'objet de carton est bien présent, mais il est avant tout un élément matériel qui a permis de développer des propriétés spécifiquement picturales. Il s'agit de l'histoire de la boîte elle-même. Une boîte que j'ai habillée/parée de couleur, pour la dévêtir puis la dépouiller et la déchirer jusqu'à ses entrailles (de carton). Je m'ancre dans mon époque, je tente le *zéro déchet* même avec ma création. Dans mes prochaines productions, je souhaite réutiliser mes boîtes peintes et continuer à réfléchir à l'utilisation de divers matériaux de récupération afin de faire exister d'autres propositions picturales.

La boîte, objet fort chargé, est une mise en abyme de contenant et de contenu. Elle témoigne de notre société individualiste, elle traite de cette tension entre le privé, l'intime du quotidien, l'ordinaire et le collectif, le social, tel que mentionné précédemment par Barbara Formis. Je l'ai choisie car elle me sert formellement, elle est liée à mon enfance et elle porte le poids de son époque. La boîte est faite de lignes droites qui dénotent une construction de l'humain : il n'y a pas d'angles droits dans la nature. Or, j'opte pour la boîte imparfaite, celle qui a servi et qui m'a été remise. Elle porte les traces de l'usure, de l'échange et du temps que je lui ai investi.

La boîte peinte permet une synthèse : celle d'imbriquer le formel au conceptuel, l'humain à l'usine, l'industriel au pictural (quand le volume de l'objet du monde réel s'ancre au tableau que l'on contemple), l'objectif de la machine au subjectif de l'artiste peintre et finalement la boîte usuelle de la donatrice à la boîte peinte de l'œuvre. Elle est unifiante.

APPENDICE

RÉCITS (EXTRAITS)

Toute ressemblance avec des personnes réelles et de vraies situations pourrait sembler véridique, selon mon angle de vue...

Le récit, tel qu'il a longtemps prospéré dans le monde de l'artisanat – rural, maritime, puis citadin. –, est lui-même une forme pour ainsi dire artisanale de la communication. Il ne vise point à transmettre le pur « en soi » de la chose, comme une information ou un rapport. Il plonge la chose dans la vie même du conteur et de cette vie ensuite la retire. Le conteur imprime sa marque au récit, comme le potier laisse sur la coupe d'argile l'empreinte de ses mains (Benjamin, 2000, p. 126-127).

MA SŒUR A.-M. me racontait, tout bonnement sans s'en formaliser, qu'elle mettait des boîtes au recyclage, car ce fameux sac à ordures rempli de boîtes prenait de la place au sous-sol (malgré une assez grande maison de banlieue de la Rive-Sud de Montréal) que son copain rénouvait (pour la troisième fois, il me semble) et qu'elle avait dû le changer de place plusieurs fois. Le sac était encombrant. Cette confiance m'a laissée un peu ébranlée. Elle avait osé ! Mais comment avait-elle fait le tri entre les boîtes qu'elle gardait et celles qu'elle jetait au bac ?

LE VOISIN M.C. fut presque offusqué de ne pas voir ses boîtes de matériel informatique dans mon agencement de boîtes exposées à l'ancienne École des beaux-arts de Montréal. « Je les garde pour plus tard », lui avais-je rétorqué. Il m'avait tout de même fourni la majorité de *Déplacement...* Mais visiblement, il connaissait (ou se rappelait avec précision) bien son inventaire, celui qu'il m'avait légué.

ATTENTE DÉTOURNÉE. C'est par une froide fin d'après-midi de février que je texte J.W., car je veux travailler à partir des boîtes qu'elle accumule pour moi. Elle me répond que je suis la bienvenue chez elle, mais qu'elle n'a que trois boîtes à me

remettre. Elle me suggère de faire attention aux marches glacées des escaliers qui mènent à sa porte. Je cogne, elle ouvre la porte et un chat sort du même coup. C'est alors qu'elle m'apprend qu'elle est enceinte (!) et donc qu'elle a arrêté de manger des plats préparés de J. F., car ceux-ci sont copieux et riches, ce qui ne plaît plus à cette femme enceinte qui rêve de nourriture réconfortante. Son copain D.F. doit manger tous les plats et désormais les boîtes se font plus rares... Je repars donc avec trois boîtes et une grande nouvelle !

AVRIL 2018. M.-A.D. venait de déménager et demandait à ses amis Facebook s'ils avaient besoin de boîtes. J'ai alors sauté sur l'occasion ! Le lendemain, je passais chez elle pour aller les chercher. De belles boîtes blanches, propres, qui, dans leur première vie, avaient appartenu à une distillerie. Or, il y avait tellement de boîtes qu'au retour mon auto était complètement remplie : le coffre, l'arrière et même le siège du passager croulaient sous les contenants cartonnés. Ma garde-robe ainsi que celle de mon fils étaient remplies de deux hauteurs de rangées de boîtes. J'évalue en avoir eu entre 150 et 200. Finalement, je les ai utilisées pour ranger d'autres boîtes plus petites et pour intégrer mon installation *Bleu de mai*. Une saison plus tard, je donnais des boîtes à mon voisin d'en bas, qui déménageait. Il m'a demandé : « où tu les prends tes boîtes ? » et moi de répondre : « Ah, j'ai mes fournisseurs... ».

27 MAI 2018. Aujourd'hui, j'ai fait une tournée pour aller récupérer des boîtes. Le 26 avril, j'avais mis une annonce sur ma page Facebook demandant aux gens de me conserver leurs boîtes de carton. Étrangement, à quelques jours près, trois personnes m'ont signifié qu'elles aimeraient que je passe récupérer mon dû. Avec l'auto, je me suis dirigée chez S. S.-C., un collègue de travail. J'avais apporté mes sacs pour récupérer l'objet cartonné. Il me montra une boîte de camembert dont il était particulièrement fier. Puis il vida une boîte de petites fioles contenant du ginseng liquide me racontant du même coup la raison pour laquelle il avait acheté ce précieux fiel et pourquoi il ne lui était plus d'aucune utilité désormais. Puis il m'a offert un

délicieux thé chai et m'a invitée à le boire dans son jardin, sous un immense lilas en fleur duquel émanait un parfum enivrant.

Deuxième arrêt, chez K.F., une collègue de la maîtrise. Dans le Plateau Mont-Royal, les rues sont toujours étroites et bondées d'autos. Je me suis donc stationnée en double file, avec les clignotants, et je l'ai aperçue qui venait d'aller chercher son fils. Encore une fois, j'avais apporté un grand sac pour le remplir de boîtes diverses. Je me suis dépêchée, je ne voulais pas déranger : c'était l'heure du souper. La bise puis « hop » de retour dans l'auto direction chez J.W.

J.W. avait dû quitter pour ses cours prénataux et m'avait avertie qu'elle laisserait un sac sur la galerie. Arrivée sur place, quelle ne fut pas ma surprise de voir ledit sac attaché avec un double nœud au banc de métal qui ornait son balcon ! Ce sac, devenu précieux, ne devait pas s'envoler au vent, être volé ou pris pour du vulgaire recyclage. Ce sac allait se transformer en art. Ces boîtes m'étaient d'une grande importance, et J., toujours aussi consciencieuse, avait évité les risques.

De retour à la maison, je déballe mes sacs et mes boîtes comme une enfant qui découvre un trésor, qui ouvre un cadeau. Accumulés sur ma terrasse, les contenants vides sont offerts à la vue des voisins. Je me transforme en inspecteur, je passe au radar chaque boîte puis je la classe dans sa catégorie : boîtes trouées, boîtes de code-barres, boîtes de couleurs d'imprimerie, boîtes robustes que je ne déplie pas. Seule une boîte de croûte à tarte au contenant jaune lustré ainsi qu'un emballage cartonné pour yogourt (ne faisant pas office de boîte) vont échouer dans le bac de recyclage. Je me suis rendue à l'évidence : les boîtes défaites se rangent beaucoup plus rapidement et facilement que celles toutes prêtes à contenir que je dois défaire...

BIBLIOGRAPHIE

- Alleyn, E. (2013). *Edmund Alleyn. De jour, de nuit*. Québec : Les éditions du passage.
- Ardenne, P. (2002). *Un art contextuel*. Paris : Flammarion.
- Ardenne, P. (2009). *Un art contextuel*. Paris : Flammarion.
- Armstrong, R. (1988). *Richard Artschwager*. New York : Whitney Museum of American Art.
- Aumont, J. (1990). *L'image*. Paris : Nathan.
- Aumont, J. (1994). *Introduction à la couleur : des discours aux images*. Paris : Armand Colin.
- Ball, P. (2005). *Histoire vivante des couleurs*. Paris : Hazan.
- Barthes, R. (1957). *Mythologies*. Paris : Seuil.
- Batchelor, D. (2001). *La peur de la couleur*. Paris : Autrement Frontières.
- Beaupré, M.-È. (2008). Devant la couleur, comment dire ? *Espace*, 86, 10-14.
- Bélisle, J. (2013). *La question de l'abstraction*. Montréal : Musée d'art contemporain.
- Benjamin, W. (2000). *Œuvres III*. Paris : Gallimard. (chapitre 4 - Le conteur-)
- Bois, Y.A., Elliott, C. et Helfenstein, J. (2007). *Robert Rauschenberg Cardboards and related pieces*. Houston : The Menil Foundation, Inc.
- Bouchard, L. (2002). Raphaëlle De Groot et Élisabeth Ouellet, Plus que parfaites. Les aides familiales à Montréal 1850-2000, Montréal, Éditions du remue-ménage, 2001 . *Recherches sociographiques*. 43(3),633-635.
- Bourriaud, N. (2001). *Esthétique relationnelle*. Paris : Les presses du réel.
- Bourriaud, N. (2009). *Radical. Pour une esthétique de la globalisation*. Paris : Denoël.
- Calle, S. (2000). *Disparitions*. Paris : Actes Sud.
- Calle, S. (2002). *Des histoires vraies + dix*. Paris : Actes Sud.
- De Carvalho, A. (2007). Raphaëlle de Groot : de la collecte à l'installation / Raphaëlle de Groot : From the Collection to the Installation. *Espace Art actuel*, 80, 13-17.
- Casper Bott, G. (2012). *TATLIN new art for a new world*. Basel: Musée Tinguely.
- Colpitt, F. (1990). *Minimal art : the critical perspective*. London: U.M.I Research Press.
- Côté, M. (2000). *Le mensonge de la couleur*. Montréal : Cahier.
- Duve, T. d. (1988). *Clement Greenberg entre les lignes*. Paris : Dis voir.
- Denison, E. (2007). *Prototypes de packagings en carton*. Paris : Pyramyd.
- Didi-Huberman, G. (2001). *L'homme qui marchait dans la couleur*. Paris : de Minuit.

- Dubé, P. et Dubois, C. (2008). Comment regarder la couleur aujourd'hui ? *Espace*, 86, 15-18.
- Dupin, J. (1982). *l'espace autrement dit*. Paris : éditions Galilée.
- Escoubas, E. (1995). *l'espace pictural*. La Versanne : Encre marine.
- Formis, B. (2010). *Esthétique de la vie ordinaire*. Paris: Presses universitaires de France.
- Forster, H. (2002). *Design and crime (and other diatribes)*. London : Verso.
- Fraser, M. (2012). La subversion des objets. Dans J. Des Rochers (dir.), *Art québécois et canadien* (p.368-371). Montréal : Musée des beaux-arts de Montréal.
- Fried, M. (1998). *Contre la théâtralité*. USA : Gallimard.
- Gage, J. (1990). Color in Western art: An issue ? *Art bulletin*, 72 Issue 4, 1-44.
- Gage, J. (2006). *La couleur dans l'art*. Londres : Thames & Hudson.
- Giguère, A. (2006). Raphaëlle de Groot : Chercher l'autre, se chercher soi et garder quelque chose de tout cela. *Spirale*, 208, 28-48.
- Gilson, E. (1958). *Peinture et réalité*. Paris : Librairie Philosophique J. Vrin. (Chapitre 5 -La peinture et son objet-).
- Godfrey, T. (2010). *La peinture aujourd'hui*. Paris : Phaidon.
- Goldenstein, J. (1974). Victor Chklovski, Sur la théorie de la prose, Lausanne, édition l'Âge d'Homme, 1973, 303 p. *Études littéraires*, 7(1), 199-202.
- Grosenick, U. (2005) *Women artists : femmes artistes du XXe et du XXIe siècle*. Cologne : Taschen.
- Gross, J. (2012). *Richard Artschwager*. New York: Whitney Museum of American Art.
- Heinich, N. (2014). *Le paradigme de l'art contemporain*. Paris : Éditions Gallimard.
- Huitorel, J.-M. (1999). *Les règles du jeu. Le peintre et la contrainte*. Basse-Normandie : FRAC.
- Jadova, L. (1990). *Tatline*. Paris : Philippe Sers Éditeur.
- Jeannin, M.V. (2011) Information du consommateur : une réglementation communautaire unique de l'étiquetage et de la publicité des denrées alimentaires. *Revue française du marketing*, N° 234/235, 145-150.
- Johnstone, L. (2009). *Catalogue d'exposition de Francine Savard*. Montréal : Musée d'art contemporain.
- Kostyniuk, R., Bowlt, J. E. et Baljeu, J. (1979). *The evolution of the constructed relief 1913-1979*. Winnipeg: Hignell.
- Kotz, M. L. (2004). *Robert Rauschenberg- art and life*. New York: New edition.
- Klein, Y. (2003). *Le dépassement de la problématique de l'art et autres écrits*. Paris : École nationale supérieure des Beaux-Arts.
- Lièvre-Crosson, E. (2009). *Comprendre pour aimer la peinture*. Toulouse : Milan.
- Mahon, P. (2003). *Lignes peintes aux premiers jours de printemps*. Alberta : Southern Alberta Art Gallery.
- Malévitch, K.S. (1981). *La lumière et la couleur*. Lausanne : Ed. L'Age d'Homme.
- Malévitch, K.S. (1994). *Les arts de la représentation*. Lausanne : Ed. L'Age d'Homme.
- Mathieu, M.-C. et Jean, M. (2014). *L'objet*. Québec : Presses de l'Université Laval.

- Ménard, S. (2015). Le don d'objets et des « restes de vie (Raphaëlle de Groot). Pour une ethnocritique de l'œuvre d'art », *Techniques & Culture*, 64 | 2015, 192.
- Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. (2011). *L'oeil et l'esprit*. Paris : Gallimard.
- Meyer, J. (2005). *Minimalisme*. Paris : Phaidon.
- Minicucci, A. (2012). Points aveugles, césures et autres lacunes des archives. *Esse*, 76, 24-29.
- Morellet, F. (2003). *Mais comment taire mes commentaires*. Paris : École nationale supérieure des beaux-arts.
- Mosberg, S. (1989). *Packaging*. New York : PBC international.
- Moszynska, A. (1990). *L'Art abstrait*. Londres : Thames & Hudson.
- Murphy, S. (2012). Guy Pellerin. Peindre loin et construire *Esse*, 76, 16-19.
- Nasgaard, R. (2007). *Abstract Painting in Canada*. Vancouver : Douglas & MacIntyre; Halifax : Art Gallery of Nova Scotia.
- Nasgaard, R. et Martin, M. (2013). *Les plasticiens et les années 1950-60*. Québec : Musée national des beaux-arts du Québec; Markham : Varley Art Gallery of Markham.
- Néraudau, J. P. (1985). *Dictionnaire d'histoire de l'art*. Paris: Presses universitaires de France.
- O'Neill, M. (2011). Ephemeral Art: Telling Stories to the Dead. *Image & Narrative*, Vol 12 (No 3), 51-63.
- Paquet, J. (2002). Raphaëlle de Groot et Elizabeth Ouellet** Plus que parfaites. Les aides familiales à Montréal 1850-2000. Les éditions du remue-ménage 2001, 177 p. *Recherche féministes*, 15, 163-166.
- Pastoureau, M. (2010). *Les couleurs de nos souvenirs*. Paris : Seuil.
- Pastoureau, M. (2000). *Bleu Histoire d'une couleur*. Paris : Seuil.
- Pothet, J.-P. (2008). *Les matériaux d'emballages Aide-mémoire*. Paris : Dunod.
- Rancière, J. (2004). *Malaise dans l'esthétique*. Paris : Galilée.
- Riout, D. (2006). *La peinture monochrome*. Paris : Gallimard.
- Saint-Jacques, C. et Suchère, E. (2011). *Tuttle, Richard & pratiques contemporaines, Le geste à l'œuvre*. Montreuil-sous-Bois : Lienart éditions.
- Samson, M. (2004). *Dictionnaire usuel des arts plastiques*. Trois-Rivières : Éditions d'art le sabord.
- Sorenson, O. (2012). Frôler la mort : tombeaux ouverts sur le parcours de la peinture 19^e au 20^e siècle. *Esse*, 76, 4-11.
- St-Gelais, T. (2014). Raphaëlle De Groot et moi. *Spirale*, 247, 58-59.
- Taraboukine, N.M. (1972). *Le dernier tableau*. Paris : Champs Libre.
- Toudoire-Surlapierre, F. (2015). *Colorado*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Urvoy, J.J., Sanchez-Poussineau, S. et Le nan, E. (2012). *Packaging. Toutes les étapes du concept au consommateur*. Paris : Eyrolles.
- Van Lier, H. (1959). *Les arts de l'espace*. Paris : Casterman.