

1176554
.A.
.CL.

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

UTILISATION DE CONTRAINTES PROCESSUELLES COMME MÉTHODE
D'EXPLORATION DES PROCÉDÉS PICTURAUX

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

PAR
JULIE TRUDEL

AVRIL 2012

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

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

REMERCIEMENTS

À François Lacasse, mon directeur de recherche, pour sa générosité, son intelligence, sa rigueur et sa gentillesse. Et surtout pour sa peinture inspirante.

À Mario Côté pour son regard si particulier et à Stephen Schofield pour son franc-parler.

Aux amis de la maîtrise pour leurs commentaires pertinents et généreux : Audrey Douanne, Andrée-Anne Dupuis-Bourret, Mathieu Jacques, Natalie Lafortune, Gabrielle Laforest, Laurent Lamarche et Simone Rochon.

À ma famille et mes amies : Sylvie, Jacquelin, Maryse, Simon, Vincent, Élise, Manon, Mémé, Catherine, Joannie et Michèle pour leur présence aussi précieuse que chaleureuse.

Au Conseil de la recherche en sciences humaines du Canada et au Fonds québécois de recherche sur la société et la culture pour le financement de ce projet.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
PROBLÉMATIQUE DE RECHERCHE	2
1.1 DÉMARCHE ARTISTIQUE.....	2
1.2 CONTEXTE D'ÉMERGENCE DE LA QUESTION DE RECHERCHE	3
1.2.1 La peinture comme discipline	3
1.2.2 La peinture comme pratique	5
1.3 ORIGINE DE LA QUESTION DE RECHERCHE : DES SIGNES VISUELS AUX PROCÉDÉS PICTURAUX, AUX CONTRAINTES PROCESSUELLES	5
CHAPITRE II	
PROCESSUS DE TRAVAIL : LES CONTRAINTES ET LE HASARD À L'ŒUVRE AU SEIN D'UN PROTOCOLE.....	9
2.1 LA NOTION DE PROTOCOLE	9
2.2 DE QUELLE NATURE SONT LES CONTRAINTES?.....	10
2.2.1 Le choix d'une gamme de couleurs restreinte.....	10
2.2.2 La mise en place d'un procédé pictural	12
2.2.3 La structuration de l'espace pictural.....	13
2.3 OÙ PREND PLACE LE HASARD?	14
2.3.1 La matière liquide	14
2.3.2 La répétition	16
2.3.3 Les expérimentations en marge du protocole établi.....	17
2.4 QUE PERMET LE PROTOCOLE?	17
2.4.1 Trouver une forme nouvelle	17
2.4.2 Interroger la couleur	19
2.4.3 Objectiver la peinture	20
CHAPITRE III	
RÉALISATION DU PROJET D'EXPOSITION	25
3.1 SÉLECTIONNER UN EFFET VISUEL	25
3.1.1 L'effet visuel invu	25
3.1.2 L'ouverture de l'expérience	26

3.1.3	La tradition comme contrainte	27
3.2	TROUVER UNE FORME POUR LES SÉRIES DE TABLEAUX.....	28
3.2.1	La recherche d'une forme dans le projet <i>CMYK</i>	28
3.2.2	Rivaliser avec l'écran.....	31
3.3	ACCROCHER LES TABLEAUX DANS LE LIEU D'EXPOSITION	33
3.3.1	L'accrochage de l'exposition « Projet <i>CMYK</i> – phase 1 ».....	33
3.3.2	« L'illusion de l'achevé et le vertige de l'insaisissable »	34
	CONCLUSION.....	36
	RÉFÉRENCES.....	38
	ANNEXE 1 : FIGURES	40

LISTE DES FIGURES

Figure 1 :	<i>rgb 2 et rgb 1 (vue de l'exposition)</i>	40
Figure 2 :	<i>rgb(127, 28, 174) rgb(238, 238, 0) rgb(229, 229, 229) - phase 2 (vue de l'exposition)</i>	41
Figure 3 :	<i>Tondo 10, projet rgb(127, 28, 174) rgb(238, 238, 0) rgb(229, 229, 229) - phase 2</i>	42
Figure 4 :	<i>Tondo 10 (détail), projet rgb(127, 28, 174) rgb(238, 238, 0) rgb(229, 229, 229) - phase 2</i>	43
Figure 5 :	<i>Test 11 (détail), projet CMYK</i>	44
Figure 6 :	<i>Test 10 (détail), projet CMYK</i>	45
Figure 7 :	<i>Spugna, Bernard Frize</i>	46
Figure 8 :	<i>Test 32 et Test 29, projet CMYK</i>	47
Figure 9 :	<i>Test 47, Test 46, Test 48, projet CMYK</i>	48
Figure 10 :	<i>Test 46, projet CMYK</i>	49
Figure 11 :	<i>Test 40, projet CMYK</i>	50
Figure 12 :	<i>Ellipse CMYK, projet CMYK</i>	51
Figure 13 :	<i>Série des Tondos (photographie d'atelier), projet CMYK</i>	52
Figure 14 :	<i>Série des Tondos en déplacement (photographie d'atelier), projet CMYK</i>	52
Figure 15 :	<i>Série des Ellipses (photographie d'atelier), projet CMYK</i>	53

LISTE DES FIGURES DU CD D'ACCOMPAGNEMENT

- Figure 1 : *Projet CMYK –Phase 1* (vue de l'exposition), 2011
- Figure 2 : *Projet CMYK –Phase 1* (vue de l'exposition), 2011
- Figure 3 : *Projet CMYK –Phase 1* (vue de l'exposition), 2011
- Figure 4 : Série *Tondos CMY en déplacement*, 2011, acrylique et encre de sérigraphie sur contreplaqué, 670 cm
- Figure 5 : *Tondo CMY en déplacement 5* (détail), 2011, acrylique et encre de sérigraphie sur contreplaqué, diamètre 35 cm
- Figure 6 : *Tondo CMY en déplacement 5*, 2011, acrylique et encre de sérigraphie sur contreplaqué, diamètre 35 cm
- Figure 7 : *Tondo CMY en déplacement 5* (détail), 2011, acrylique et encre de sérigraphie sur contreplaqué, diamètre 35 cm
- Figure 8 : *Tondo CMY en déplacement 4*, 2011, acrylique et encre de sérigraphie sur contreplaqué, diamètre 45 cm
- Figure 9 : *Tondo CMY en déplacement 4* (détail), 2011, acrylique et encre de sérigraphie sur contreplaqué, diamètre 45 cm
- Figure 10 : *Tondo CMY en déplacement 3*, 2011, acrylique et encre de sérigraphie sur contreplaqué, diamètre 55 cm
- Figure 11 : *Tondo CMY en déplacement 3* (détail), 2011, acrylique et encre de sérigraphie sur contreplaqué, diamètre 55 cm
- Figure 12 : *Tondo CMY en déplacement 2*, 2011, acrylique et encre de sérigraphie sur contreplaqué, diamètre 65 cm
- Figure 13 : *Tondo CMY en déplacement 1*, 2011, acrylique et encre de sérigraphie sur contreplaqué, diamètre 75 cm
- Figure 14 : *Esquisses sans titre* (vue de l'exposition), 2011, sérigraphie monotype sur papier kraft, 76 x 136 cm chaque ensemble
- Figure 15 : *Esquisses sans titre*, 2011, sérigraphie monotype sur papier kraft, 76 x 136 cm

- Figure 16 : *Esquisses sans titre* (détail), 2011, sérigraphie monotype sur papier kraft, 76 x 136 cm
- Figure 17 : *Esquisses sans titre*, 2011, sérigraphie monotype sur papier kraft, 76 x 136 cm
- Figure 18 : Série *Ellipses* : *MCMYMK, YCYMYK, CMYK, CMCYCK, KCKMKY, CMCY, MCMY, YCYM, CMY* (vue de l'exposition), 2011, acrylique et encre de sérigraphie sur contreplaqué, 1646 cm
- Figure 19 : Série *Ellipses* : *MCMYMK, YCYMYK, CMYK, CMCYCK, KCKMKY* (vue de l'exposition), 2011, acrylique et encre de sérigraphie sur contreplaqué, 975 cm
- Figure 20 : Série *Ellipses* : *CMCY, MCMY, YCYM, CMY* (vue de l'exposition), 2011, acrylique et encre de sérigraphie sur contreplaqué, 670 cm
- Figure 21 : *Ellipse MCMYMK*, 2011, acrylique et encre de sérigraphie sur contreplaqué, 75 x 45 cm
- Figure 22 : *Ellipse YCYMYK*, 2011, acrylique et encre de sérigraphie sur contreplaqué, 75 x 45 cm
- Figure 23 : *Ellipse CMYK*, 2011, acrylique et encre de sérigraphie sur contreplaqué, 75 x 45 cm
- Figure 24 : *Ellipse CMYK* (détail), 2011, acrylique et encre de sérigraphie sur contreplaqué, 75 x 45 cm
- Figure 25 : *Ellipse CMCYCK*, 2011, acrylique et encre de sérigraphie sur contreplaqué, 75 x 45 cm
- Figure 26 : *Ellipse KCKMKY*, 2011, acrylique et encre de sérigraphie sur contreplaqué, 75 x 45 cm
- Figure 27 : *Ellipse CMCY*, 2011, acrylique et encre de sérigraphie sur contreplaqué, 75 x 45 cm
- Figure 28 : *Ellipse MCMY* (détail), 2011, acrylique et encre de sérigraphie sur contreplaqué, 75 x 45 cm
- Figure 29 : *Ellipse MCMY*, 2011, acrylique et encre de sérigraphie sur contreplaqué, 75 x 45 cm
- Figure 30 : *Ellipse MCMY* (détail), 2011, acrylique et encre de sérigraphie sur contreplaqué, 75 x 45 cm

Figure 31 : *Ellipse YCYM*, 2011, acrylique et encre de sérigraphie sur contreplaqué, 75 x 45 cm

Figure 32 : *Ellipse YCYM* (détail), 2011, acrylique et encre de sérigraphie sur contreplaqué, 75 x 45 cm

Figure 33 : *Ellipse CMY*, 2011, acrylique et encre de sérigraphie sur contreplaqué, 75 x 45 cm

Figure 34 : *Ellipse CMY* (détail), 2011, acrylique et encre de sérigraphie sur contreplaqué, 75 x 45 cm

RÉSUMÉ

Ma pratique de la peinture abstraite questionne les tensions produites entre l'ordre et le chaos, entre la contrainte et la liberté qu'elle produit curieusement. J'aborde ces positions paradoxales en peignant selon un protocole de travail précis, où l'aléatoire peut survenir. Une grande importance est accordée au travail de la couleur dans sa dimension matérielle. Je souhaite ainsi exploiter toute la complexité perceptuelle générée par le tableau, qui nous interpelle par son effet visuel, sa qualité d'objet et son processus de fabrication aussi manifeste qu'énigmatique.

Cette recherche se situe dans la continuité des travaux d'artistes tels que Bernard Frize, et François Lacasse, qui mettent en œuvre une méthode analytique afin de produire des tableaux se lisant avant tout comme le résultat d'une expérimentation, d'une série d'opérations. Cette approche de la peinture abstraite s'inscrit dans un courant de peinture réflexive et conceptuelle, qui porte son attention sur le mode d'élaboration du tableau et interroge l'image de la peinture elle-même. Elle se distingue ainsi d'autres types d'abstraction tels que l'expressionnisme et le géométrisme formel.

Une des hypothèses à l'origine de mon projet est que le travail au moyen de contraintes processuelles peut devenir un tremplin pour une plus grande exploration des procédés picturaux, permettant l'émergence d'effets visuels inédits.

Dans le projet *CMYK*, j'ai tenté une exploration de la couleur à la fois optique et matérielle, ancrée dans les procédés, le processus de travail et l'aléatoire. J'ai restreint ma palette aux quatre couleurs de l'imprimerie : cyan, magenta, jaune et noir (*CMYK*). J'emploie de l'encre de sérigraphie industrielle mêlée à du médium acrylique translucide. Les tableaux sont construits au moyen d'un procédé très simple : la peinture liquide est appliquée goutte à goutte selon un *dripping* contrôlé. Tandis que je déverse les couleurs pures sur le tableau, j'observe ce qui se produit alors qu'elles se mêlent physiquement et optiquement.

Mots clés : peinture abstraite, contraintes processuelles, hasard, procédés picturaux, couleur.

INTRODUCTION

Ce texte a été rédigé en complément à l'exposition « Projet *CMYK* – phase 1 », présentée à la Maison de la culture Maisonneuve du 2 décembre 2011 au 8 janvier 2012. Y sont exposées deux séries de tableaux ainsi que des sérigraphies préparatoires, issues d'un projet de recherche-crédation. Pour celui-ci, je me suis donnée comme contrainte d'employer exclusivement les couleurs pures de l'imprimerie (cyan, magenta, jaune et noir)¹ pour peindre des tableaux selon un procédé particulier : un *dripping* contrôlé goutte à goutte.

Pour accompagner ces œuvres, j'invite le lecteur à suivre le fil de mes questionnements, denses et nombreux. Ils prennent racine dans ma pratique récente de la peinture abstraite et s'inscrivent dans le contexte de la peinture actuelle, ainsi que dans celui, plus vaste, de la peinture comme discipline. Ma problématique de recherche se situe dans ce contexte, dont fait état le chapitre 1.

Le questionnement le plus pragmatique cible un paradoxe à l'œuvre dans mon processus de travail : l'usage d'un protocole au sein duquel contraintes et hasard s'entremêlent dans un écheveau serré. Je tente, au chapitre 2, de le démêler un peu en précisant de quelle nature sont les contraintes, où prend place le hasard et ce que l'usage d'un protocole permet de faire advenir dans ma peinture. Pour ce faire, je m'appuie sur des exemples issus du projet *CMYK* et d'un projet antérieur.

Au chapitre 3, j'aborde les décisions prises au moment de réaliser les œuvres de l'exposition, afin de nommer l'effet que je cherchais alors à atteindre. En filigrane, des questions plus fondamentales traversent ce texte. La principale se formule ainsi : comment se constitue le sens dans un tableau abstrait formé à partir d'un procédé? Elle s'inscrit dans une réflexion plus vaste sur la fonction de la peinture abstraite et sur son apport en tant que pratique contemporaine.

¹ On y réfère le plus souvent dans le jargon technique par l'abréviation anglophone *CMYK*, qui signifie *cyan, magenta, yellow, black*.

CHAPITRE I

PROBLÉMATIQUE DE RECHERCHE

1.1 DÉMARCHE ARTISTIQUE

Ma pratique de la peinture abstraite questionne les tensions produites entre l'ordre et le chaos, entre la contrainte et la liberté que, curieusement, elle produit. J'aborde ces positions paradoxales en peignant selon un protocole de travail précis, où intervient l'aléatoire. Une grande importance est accordée au travail de la couleur dans sa dimension matérielle, afin d'exploiter toute la complexité perceptuelle générée par le tableau, qui interpelle par son effet visuel, sa qualité d'objet et son processus de fabrication aussi manifeste qu'énigmatique.

Au départ de chaque projet, un système de codification de la couleur est choisi, comme l'espace colorimétrique *rgb* (celui du numérique) ou *CMYK* (celui de l'imprimerie). Il devient un prétexte pour établir un protocole de travail simple : une gamme de couleurs restreinte, un procédé pictural, un principe de composition non hiérarchique. Le protocole de travail élaboré est aussi méthodique qu'arbitraire; contraintes et hasard s'entremêlent dans un écheveau serré. Ainsi, l'emploi de peinture liquide difficile à contrôler ou le mélange chaotique des couleurs introduisent des paramètres imprévisibles.

Au terme d'une série d'expérimentations en atelier, par tâtonnement, souvent au détour de tentatives manquées, surgissent de la matière des effets visuels inédits. Là, la couleur se présente sous une forme presque incompréhensible, ne pouvant plus être nommée, simplifiée, représentée par un code. Ces effets, je cherche à les maîtriser et à les déployer dans des séries de tableaux dont la forme est étroitement liée au procédé par lequel ils sont construits. L'espace pictural ainsi tissé oscille entre l'ordre et l'instabilité, entre la profondeur et la surface, entre le visuel et le matériel.

1.2 CONTEXTE D'ÉMERGENCE DE LA QUESTION DE RECHERCHE

1.2.1 La peinture comme discipline

Quand je pense à la peinture, à son histoire, à ses chefs-d'œuvre, à ses peintres illustres, une image surgit : celle d'une immense montagne de foin, compacte, un écheveau tissé très serré, formé de tableaux magnifiques, de peintres virtuoses et d'innovations révolutionnaires. La peinture abstraite, en particulier, n'existe que depuis une centaine d'années, mais son histoire est si riche qu'elle donne le vertige. La montagne, comme c'est souvent le cas, m'impose son respect tout autant qu'elle me met au défi de la gravir.

Pour moi la peinture n'est pas un objet ou une image, c'est une discipline au sens d'une « branche de la connaissance, des études » (Rey-Debove, 2009, p. 748). Lorsque je travaille, je ne peux m'empêcher de réfléchir aux gestes que je pose à la lumière de l'histoire de la peinture abstraite, de ses techniques et de ses traditions. Au moment de choisir une direction lors d'un projet, je me demande quels peintres ont employé une approche similaire? Que signifient aujourd'hui ces techniques, procédés, couleurs, matériaux, modes d'organisation de l'espace pictural, au regard de l'histoire de la peinture?

On peut situer ma pratique dans un courant de peinture réflexive et conceptuelle, qui porte son attention sur le mode d'élaboration du tableau et interroge l'image de la peinture elle-même. Ce type d'abstraction se distingue du géométrisme formel, de l'abstraction lyrique et de l'expressionnisme. Deux peintres actuels dont la pratique s'inscrit dans ce courant, le français Bernard Frize et le québécois François Lacasse, ont retenu mon attention. Ils mettent en œuvre une méthode analytique afin de produire des tableaux qui se lisent en tant qu'expérimentation, résultat d'une série d'opérations. Ils actualisent des problématiques picturales traditionnelles de la peinture abstraite dans des travaux qui renouvellent les moyens techniques de la peinture.

Dans la pratique de François Lacasse, la couleur est interrogée par le biais de sa matérialité. La manière dont elle est appliquée sur le support, sa viscosité, son opacité, en modifie l'aspect. Il use de procédés qui rappellent ceux de l'expressionnisme abstrait américain, sans s'inscrire pour autant dans une idéologie d'expression individuelle. Ses tableaux questionnent le rôle de la couleur dans la structuration de la perception et cherchent à atteindre « un lieu où la couleur parvient à nous déstabiliser, à nous ébranler, où elle produit une béance plutôt qu'une question » (Lussier, 2002, p. 15).

Bernard Frize a, pour sa part, questionné les outils et procédés par lesquels se construit traditionnellement le tableau. Après avoir peint au moyen d'instruments traditionnellement réservés aux peintres amateurs (comme le traînard, un pinceau utilisé par les peintres de marines), domestiques (le Roulor, rouleau permettant de reproduire sur les murs des motifs de papier peint) ou négligents (des peaux de peinture séchées à la surface de pots laissés ouverts), il a exploré de multiples manières de renouveler le traditionnel « coup de pinceau ». Pour ce faire, il a développé des procédés lui permettant, par exemple, d'étirer un coup de pinceau de manière à couvrir toute la surface du tableau. Il en résulte des œuvres difficiles à comprendre au plan technique, peintes de manière extrêmement simple.

Devant la masse très riche de la peinture comme discipline, je reste un peu interdite : est-il encore possible d'apporter une contribution un tant soit peu inédite?

Cet enjeu de l'innovation en peinture me semble un objectif incontournable. L'esprit d'expérimentation qui anime la peinture abstraite depuis ses tout débuts m'apparaît comme une nécessité. Je suis particulièrement admirative des peintres optiques ou formalistes qui ont investigué la couleur d'une manière méthodique et rigoureuse, tels que Bridget Riley, Claude Tousignant et Guido Molinari. Riley parle en ces termes de l'esprit qui prévalait au début de sa pratique dans les années 1960 :

When I was young [...] abstract painting hung like a mirage in the desert. The door had been pushed open by a small number of visionary artists [...]. Having discarded the figure and nature, what remained? Colour as colour itself, those simple shapes and forms that geometry and writing provides, and the material facts. Severe limitations indeed, but did

they hold the secret of a new way of working? No tried or tested criteria existed: everything that would constitute a viable art form had to be found, discovered, reinvented or created. (Riley, 2009, p. 20)

Même si le contexte actuel en peinture est plus saturé, un regard vers les pratiques d'artistes tels que Stéphane La Rue et Robbin Deyo (pour n'en nommer que quelques-uns) peut nous convaincre que la peinture abstraite peut encore être reconfigurée sous des formes nouvelles et signifiantes. Car, si le tableau abstrait n'est pas le résultat concret d'une expérimentation, qui surprend son auteur comme ses spectateurs, ne risque-t-il pas de sombrer dans l'académisme?

1.2.2 La peinture comme pratique

Dans ce contexte, entretenir une pratique picturale présente un double défi : d'une part, trouver un interstice non occupé où je pourrais me glisser pour travailler. D'autre part, dégager le temps et l'espace pour effectivement travailler, pour faire de la peinture une pratique, c'est-à-dire une activité que j'exerce, qui m'informe et qui me transforme.

Cette activité prend place à l'atelier. Je m'y rends le plus souvent possible et j'y manipule la peinture pour faire des essais... pour voir. Je regarde sur le mur les tests que j'ai réalisés. Lorsque je ne sais pas quoi faire, je pose des gestes sans conséquence : je nettoie des tasses à mesurer, je prépare des couleurs, j'observe les taches sur la table. Le plus souvent, je tourne en rond. Mais parfois, du contact avec la peinture elle-même, des formes émergent. Pour cela, il faut y mettre le temps et guetter le moment où la matière se présente sous une forme imprévue.

1.3 ORIGINE DE LA QUESTION DE RECHERCHE : DES SIGNES VISUELS AUX PROCÉDÉS PICTURAUX, AUX CONTRAINTES PROCESSUELLES

Mon passage à la maîtrise marque le début de ma pratique artistique, puisque j'y suis entrée à l'issue du baccalauréat. À ce moment, mes tableaux, bien qu'abstraites, prenaient comme point de départ des signes visuels ordinaires, qui me paraissaient réduire, dans leur forme et leur usage, la complexité de ce qu'ils représentaient. Par exemple, plusieurs tableaux réalisés entre 2007 et 2009 intégraient des chiffres. Ce système de

représentation sert à désigner diverses réalités complexes dont les coordonnées géographiques et les couleurs numériques. L'emploi de signes visuels était une manière d'injecter un contenu dans les tableaux, sous la forme d'une référence à la vie quotidienne. En l'absence de figuration, des symboles pointaient vers un sujet de préoccupation plus ou moins défini.

En 2009, j'ai commencé à accorder davantage d'importance aux procédés picturaux et à la méthode de travail. Je travaillais sur des séries de tableaux élaborées selon un procédé semblable. Le dictionnaire Antidote définit le procédé ainsi : « Moyen, méthode destinée à faire quelque chose, à obtenir un résultat. » (2011). La *méthode*, quant à elle, est définie ainsi par Maurice Fréchuret, dans le catalogue *L'œuvre en programme* :

La méthode [...] trouve ses applications dans les techniques employées, dans les figures de style ou les façons de travailler, dans les procédés formels ou dans tout autre « artifice » qui définit la manière artistique. (Fréchuret, 2005, p. 8)

Procédés, manières, ordonnancements, systèmes – autres mots qualifiant son déroulé - la méthode sert à construire un arrangement, à organiser la fabrication de l'objet artistique et ce, quelle que soit la part d'aléas qu'abrite ce dernier. (Fréchuret, 2005, p. 7)

Dans ce texte, j'entends par *procédé pictural* une méthode faisant usage de techniques et de matériaux spécifiques, destinée à faire un tableau.

Dans le projet *rgb* (2009) (annexe 1, figure 1), j'avais recouvert des tableaux de grand format (152 x 122 cm) de chiffres en relief qui traçaient des motifs rythmiques. J'ensevelissais ensuite ces chiffres sous des bandes de peinture liquide de couleur rouge, vert et bleu (les couleurs primaires dans l'espace colorimétrique rgb). Puis, je manipulais le tableau de manière à provoquer le déplacement de la peinture. Celle-ci se butait alors aux chiffres en relief, créant un motif coloré ondulatoire. L'emplacement des chiffres déterminait en partie la composition du tableau, qui, pour le reste, était livrée aux hasards de l'écoulement. La gamme de couleurs employée était calibrée pour provoquer un chatouillement optique. Les tableaux évoquaient à la fois l'image numérique et la peinture optique.

Dans ce projet, l'emploi d'un procédé pictural répondait à la volonté d'éviter le recours à la composition traditionnelle. Mes tableaux antérieurs s'organisaient par accumulation de signes, de motifs, d'empreintes et d'aplats colorés. L'ajout de chaque élément était le fruit d'une décision. J'avais alors le sentiment désagréable de travailler à « faire un beau tableau ». Il me semblait que celui-ci ne pouvait être lu que comme la somme de mes décisions, arbitraires, pour produire un équilibre. Cela m'apparaissait réduire son sens et sa portée. Quand j'ai commencé à expérimenter au moyen de procédés, j'ai eu soudainement l'impression que le tableau se constituait devant moi et que j'étais témoin de son émergence. Je planifiais l'ordonnancement des chiffres en fonction du résultat que j'anticipais, mais à l'étape d'écoulement de la peinture, le motif qui se constituait sous mes yeux échappait à ma volonté délibérée.

Cette nécessité de mettre en place, dès l'amorce d'un projet, un protocole de travail précis au sein duquel intervient l'aléatoire, est centrale dans mon processus de création. D'où ce paradoxe : d'un protocole fixe naissent pourtant des tableaux imprévisibles. J'ai fait l'hypothèse de recherche suivante : le travail au moyen de contraintes processuelles peut, paradoxalement, devenir un tremplin pour une plus grande exploration des procédés picturaux, permettant l'émergence d'effets visuels inédits.

En atelier, j'ai testé les possibilités picturales de cette approche à travers deux projets : en 2009-2010, le projet $rgb(127, 28, 174) rgb(238, 238, 0) rgb(229, 229, 229)$ et, depuis 2010, le projet *CMYK*.

Dans le présent texte, j'explique d'abord, au chapitre 2, mon processus de travail en précisant la manière par laquelle s'y articulent les contraintes et le hasard. De quelle nature sont les contraintes? Où prend place le hasard? Ensuite, au chapitre 3, je me penche sur la réalisation de l'exposition « Projet *CMYK* - phase 1 » à travers les décisions prises en cours de travail. Quel effet est-ce que je cherchais alors à produire? Je m'y questionne sur la manière par laquelle se construit la signification dans ce projet pictural. Quels rôles jouent le processus de création du tableau et son procédé de fabrication dans la construction du sens de l'œuvre? À cette question très complexe, je

ne prétends pas répondre de manière exhaustive, mais elle m'a accompagnée tout au long de ce projet de recherche-crédation.

PROCESUS DE TRAVAIL DES CREATIVITES ET L'ART
A L'UNIVERSITE D'UN PROTOCOLE

Le processus de travail des créativités et de l'art à l'université est un processus complexe et multidimensionnel. Il implique une interaction entre différents acteurs, des ressources et des contextes. Ce processus est souvent caractérisé par une certaine fluidité et une capacité d'adaptation aux changements. Les universités jouent un rôle crucial dans la promotion de la créativité et de l'art, en offrant des espaces de travail, des ressources et des opportunités de collaboration.

2.1 LA CREATIVITE

La créativité est la capacité de générer de nouvelles idées et de résoudre des problèmes de manière innovante. Elle est souvent associée à l'art et à la recherche scientifique. La créativité est un processus dynamique qui évolue au fil du temps et qui est influencé par de nombreux facteurs, tels que l'éducation, l'environnement et les expériences personnelles.

La créativité est un processus complexe et multidimensionnel. Elle implique une interaction entre différents acteurs, des ressources et des contextes. Ce processus est souvent caractérisé par une certaine fluidité et une capacité d'adaptation aux changements. Les universités jouent un rôle crucial dans la promotion de la créativité et de l'art, en offrant des espaces de travail, des ressources et des opportunités de collaboration. La créativité est un processus dynamique qui évolue au fil du temps et qui est influencé par de nombreux facteurs, tels que l'éducation, l'environnement et les expériences personnelles.

Il est important de reconnaître que la créativité n'est pas une qualité innée, mais qu'elle peut être développée et encouragée. Les universités ont la responsabilité de créer un environnement propice à la créativité et de fournir les ressources nécessaires pour soutenir ce processus.

En conclusion, la créativité et l'art sont des éléments essentiels de l'éducation et de la recherche. Les universités doivent continuer à investir dans ces domaines et à promouvoir un environnement de travail qui favorise la créativité et l'innovation.

CHAPITRE II

PROCESSUS DE TRAVAIL : LES CONTRAINTES ET LE HASARD À L'ŒUVRE AU SEIN D'UN PROTOCOLE

Depuis mon entrée à la maîtrise, j'ai développé un processus de travail contradictoire : je mets en place un protocole d'expérimentation contraignant au sein duquel intervient l'aléatoire. Cette façon de travailler a émergé dans le cadre du projet *rgb(127, 28, 174) rgb(238, 238, 0) rgb(229, 229, 229)* (2009-2010) et s'est confirmée dans le projet *CMYK*. Je tenterai de préciser ici la nature de ce protocole, la place qu'y occupent les contraintes et le hasard, ainsi que le rôle qu'il joue dans ma pratique.

2.1 LA NOTION DE PROTOCOLE

À propos de la pratique de François Lacasse, Marie-Ève Beaupré a défini ainsi la notion de « protocole d'orchestration » :

Guidé par les résultats de ses expériences en atelier, le peintre procède par anticipation. Il fixe des paramètres puis laisse agir la matière, assumant de fait les imprévus que son geste exploratoire comporte. (Beaupré, Nasgaard & Lacasse, 2011, p. 67).

Le protocole se distingue du « système contraignant » par sa dimension plus ouverte et par la place qu'il accorde à l'action des matériaux. Pour Jean-Marc Huitorel, auteur du livre *Le peintre et la contrainte*, un système contraignant « une fois posé fonctionne de manière quasi autonome, le rôle de l'artiste étant alors de l'alimenter ». (Huitorel, 1999, p. 12). Le tableau se construit à partir de règles que le peintre applique. Le système est fermé : il comporte un point de départ et un point d'arrivée. Entre autres artistes ayant employé des systèmes contraignants en peinture, on retrouve François Morellet, Roman Opalka et On Kawara.

Remarquons que le protocole d'orchestration et le système contraignant convoquent tous deux l'intervention de l'aléatoire. D'ailleurs, Huitorel indique que :

Le système, en ce qu'il s'autogénère, dispense en effet l'artiste d'un certain nombre de décisions et de choix [...] il livre une partie du processus créatif au vent du hasard, au caprice des aléas que sa méthode rend non seulement possibles, mais tout à fait

opérateurs et dispensateurs de surprise. [...] l'artiste devient à la fois émetteur et récepteur (susceptible d'être étonné) de son propre travail. (Huitorel, 1999, p. 12)

2.2 DE QUELLE NATURE SONT LES CONTRAINTES?

Le projet *CMYK* tire sa source de mon projet précédent, *rgb(127, 28, 174) rgb(238, 238, 0) rgb(229, 229, 229)* (2009-2010). Dans celui-ci, j'avais restreint ma palette à trois couleurs, choisies arbitrairement dans une charte pour le Web : un rose, un jaune, un gris. Ces couleurs, très liquides, étaient versées partiellement mélangées dans une tasse à mesurer, puis déversées sur le tableau. Au moment de remplir la tasse, je décidais d'une manière de les y introduire (plus ou moins mêlées), d'un certain ordre des couleurs ainsi que de leur proportion. Je déversais ensuite ce mélange chaotique goutte à goutte sur un tableau de format circulaire de 60 cm de diamètre. En suivant le rebord extérieur du support, je progressais en spirale jusqu'au centre, où la coulée se terminait par une ultime goutte. Chaque goutte de couleur était presque identique à la précédente, ce qui occasionnait une transition progressive de la coloration. Celle-ci était, jusqu'à un certain point, imprévisible; en remplissant la tasse, j'anticipais un certain résultat, mais ce n'est qu'à la coulée que l'organisation colorée du tableau se révélait. J'ai réalisé ainsi une vingtaine de tableaux, de la série des *tondos* (annexe 1, figures 2, 3, 4). J'ai cessé d'en faire lorsque les configurations colorées émergeant du procédé ont commencé à se ressembler. Par l'épuisement des possibilités, le projet avait pris fin et devait faire place à un autre.

2.2.1 Le choix d'une gamme de couleurs restreinte

J'ai souhaité, au départ du projet *CMYK*, poursuivre l'exploration au moyen de peinture partiellement mélangée. Je m'intéressais à « l'entropie de mélange » de la couleur, c'est-à-dire à ce qui se produit lorsque les couleurs se mélangent physiquement et optiquement dans les gouttes de peinture. À mesure que le tableau progresse, la couleur se « défait » de plus en plus et des effets de colorations variés peuvent surgir. Pour rendre la coloration des tableaux plus imprévisible, il importait d'augmenter le nombre de couleurs en présence. J'ai pensé employer le système de couleurs *CMYK*, celui de l'imprimerie. Par superposition de trames, il permet d'obtenir toute la gamme des

couleurs. Il pouvait donc potentiellement générer toutes sortes de couleurs : des secondaires, des tertiaires, des bruns; des saturées et des rompues; des pâles et des ombres. Cependant, ce système, importé en peinture, ne serait pas employé en superposition de trames, mais plutôt par mélange physique. Cet usage un peu à ebrousse-poil rendait le résultat tout de même incertain.

J'ai choisi de travailler avec des couleurs que je n'avais pas préparées, qui étaient directement sorties du pot. J'avais le sentiment que dans le précédent projet, mon attention d'expérimenter au moyen de peinture mélangée avait été un peu occultée par la spécificité de la couleur : on ne me parlait que de mes « tableaux roses ». Dans une pratique de peinture plus conceptuelle, la couleur est la dimension la plus arbitraire et peut parfois nuire à la clarté du propos. Plusieurs peintres ont contourné ce problème de différentes manières : François Morellet a utilisé abondamment le noir et blanc et il a également pigé des couleurs au hasard dans une charte. Bernard Frize a employé simultanément une quarantaine de couleurs, afin de ne pas être associé à une palette personnelle. J'ai pour ma part emprunté la stratégie de Sol Lewitt, qui disait employer, dans ses dessins muraux, « les couleurs utilisées dans l'imprimerie » (Lewitt & Legg, 1978, p. 169).

Dans mes différents projets depuis 2009, j'ai établi dès le départ l'utilisation d'une gamme de couleurs limitée. Cette gamme est souvent inspirée d'un système colorimétrique employé dans le quotidien. Lors de ma première année de maîtrise, dans le projet *rgb(127, 28, 174) rgb(238, 238, 0) rgb(229, 229, 229)* (2009-2010), j'avais initié une exploration à partir des codes de couleurs numériques, ceux de l'écran. Ce qui m'a intéressée au départ de ce projet est que tout le système de couleur numérique provient du code binaire. Dans le système TrueColor, 16 777 216 couleurs sont possibles. Chacune peut être décrite par trois nombres entre 0 et 256, représentant les valeurs pour les couleurs primaires de l'écran, soit le rouge, le vert et le bleu (*red, green, blue*). Le nombre de 256 provient des limites du système à 24 bits : trois fois 8 séquences de 0 ou de 1. Par conséquent, chacune des 16 777 216 couleurs peut être convertie en code

binaire. Par exemple, la couleur `rgb(127, 28, 174)` pourrait s'exprimer ainsi en code binaire :

R : 11111111
 G : 00011100
 B : 10101110

J'ai trouvé assez vertigineux ce retournement : 17 millions de couleurs, aux nuances parfois à peine perceptibles pour l'œil humain, converties en une simple séquence de code basée sur le principe présence/absence.

La perception de la couleur est un phénomène extrêmement complexe. Les couleurs sont relatives : elles varient selon les couleurs qui les environnent, selon la lumière qui les éclaire, selon la physiologie de la personne qui regarde. Elles sont également presque impossibles à décrire au moyen du langage, à nommer précisément. Pourtant, l'usage qu'on en fait au quotidien requiert de les codifier, de les ramener à de l'information. Toutes sortes de systèmes sont employés à cette fin, pour simplifier la manière dont nous nous représentons la couleur. Cet écart entre la dimension insaisissable de la couleur et la précision ainsi que l'arbitraire des systèmes qui la codifient m'interpelle.

2.2.2 La mise en place d'un procédé pictural

Ainsi j'ai choisi la gamme de couleurs *CMYK* afin de poursuivre les expérimentations au moyen de gouttes de peinture emmêlée. Ces expérimentations ont été effectuées au moyen du même procédé que dans le projet précédent, mais j'ai limité le nombre de décisions que je prenais quant à la couleur :

1. Je préparais une tasse de couleurs *CMYK* pures, rendues liquides et plus transparentes par l'ajout de médium acrylique. La consistance du liquide peut varier un peu, mais il doit pouvoir s'écouler goutte à goutte de la tasse. J'introduisais les couleurs dans la tasse en petite quantité dans l'ordre : C-M-Y-K en alternance jusqu'à ce que la tasse soit remplie. (J'ai aussi fait plusieurs tests sans la couleur noire, C-M-Y en alternance.)

2. Je déversais le mélange goutte à goutte sur un support de contreplaqué de merisier russe recouvert de gesso blanc. Ce matériau offre une surface lisse et rigide qui favorise la régularité du motif. Les supports pouvaient être circulaires, elliptiques ou de format atypique. Tandis que le mélange s'écoulait de la tasse à mesurer, les couleurs pures se mêlaient physiquement de plus en plus sur le tableau. Je suivais le rebord du support, en progressant en spirale de l'extérieur vers l'intérieur. Cette étape, que je nomme « la coulée » du tableau, doit être effectuée d'une seule traite, alors que la peinture ne s'est pas encore épaissie en séchant. Cela implique que le format du tableau est limité par ma capacité à maintenir pendant un certain temps le geste machinal de déposer des gouttes de peinture les unes à côté des autres. Il est difficile de dépasser trois heures de coulée et 84 cm de diamètre pour un tableau circulaire.

Deux composantes importantes caractérisent le procédé : les matériaux choisis et la manière de structurer l'espace pictural.

2.2.3 La structuration de l'espace pictural

J'ai mentionné précédemment que l'emploi d'un procédé pour peindre a été choisi comme une issue face à mon refus de composer le tableau. Dans la plupart de mes projets, l'espace pictural est structuré de manière non hiérarchique (*all-over*). La structuration est établie par le procédé, de sorte qu'à l'étape de la coulée, je ne prends pas de décisions; je déverse de façon machinale. L'organisation du tableau que je choisis est intimement liée à la manière de déverser la peinture et à l'effet visuel créé. Je trouve d'abord un effet visuel, puis je cherche un format de tableau et un mode de structuration de l'espace qui permettront de le déployer. Ainsi le choix d'un mode de structuration vient au terme de plusieurs essais. Par exemple, dans le projet *rgb(127, 28, 174) rgb(238, 238, 0) rgb(229, 229, 229)* (2009-2010) j'ai choisi de progresser en spirale sur des tableaux de forme circulaire parce que ça m'est apparu comme la meilleure manière de déployer l'effet visuel produit par la peinture coulée goutte à goutte. Sur mes premiers tests, les gouttes étaient répandues sans ordre précis sur un petit support carré. J'ai remarqué que chaque goutte était presque identique à la précédente, mais que

leur coloration se modifiait graduellement. Cela créait une transition de la couleur d'une goutte à l'autre. Alignées, elles formaient un ruban qui changeait progressivement de couleur. Pour exploiter cette propriété, j'ai d'abord travaillé sur un support de format rectangulaire, en déversant la peinture en rangées, de haut en bas. Le résultat rappelait un paysage. J'ai ensuite pensé utiliser un format carré et de suivre le contour du support : comme un tableau de Frank Stella ou de Joseph Albers. Sur ce test, le motif, vers le centre, devenait irrégulier, plus rectangulaire que carré. J'ai alors envisagé un format circulaire : le déversement se terminerait logiquement par une seule goutte au centre du support. Le résultat était plus concluant : la couleur progressait graduellement vers le centre, créant un effet centrifuge un peu hypnotique. Cet effet m'a rappelé les accélérateurs chromatiques de Claude Tousignant, qui présentent des cercles concentriques correspondant à la forme du support. Même si mon test était structuré en spirale plutôt que selon des cercles concentriques, j'ai trouvé intéressant ce rapprochement avec les tableaux de Tousignant, car mon approche de la couleur, plus matérielle et aléatoire, contraste avec la sienne. Dans un certain sens, ça m'amuse d'employer des stratégies qui ont déjà été utilisées par d'autres peintres, mais pour des raisons différentes. Il ne s'agit pas à proprement parler de citations, mais plutôt d'une sorte de recyclage de stratégies plastiques.

2.3 OÙ PREND PLACE LE HASARD?

2.3.1 La matière liquide

J'emploie depuis 2008 de la peinture liquide, que je fais couler. Certaines propriétés de ce matériau m'intéressent particulièrement. D'abord, la matière liquide est fuyante, difficile à contrôler. Lorsque je la manipule, que je la déverse de différentes manières, il m'est impossible de prévoir exactement le résultat. Cet écart entre ce que j'anticipe et la configuration réelle sur le support est un des moteurs de ma pratique. Des accidents peuvent surgir de la matière et me donner à voir des motifs surprenants. Ceux-ci ne prennent pas toujours place sur le tableau; souvent ils ont lieu sur ma table de travail. C'est ainsi que j'ai remarqué l'effet produit par les gouttes de peinture mélangées. Elles se retrouvaient sur la table, après la coulée des tableaux. J'ai admiré leur configuration

en étoile, où la couleur se tissait. Parfois, ces effets surgissent sur des tableaux manqués. J'essaie d'être attentive aux configurations de la matière qui excèdent mon intention initiale.

Je suis attirée par le moment où la matière colorée, sous l'effet du déversement, perd sa nature informe, voire chaotique, et s'organise, se structure et se présente sous une forme régulière. Dans *l'Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Florence de Mèredieu expose la difficulté de penser l'informel autrement qu'en opposition à la forme. Celle-ci relèverait du dessin, du contour, de la délimitation, des plans, tandis que :

La matière est bien plutôt envisagée aujourd'hui comme élasticité et fluidité. Elle n'est rien d'autre que l'infinité de ses métamorphoses et se confond avec le processus énergétique autrefois censé l'animer. Proche en ce sens de l'idée de chaos, mais d'un chaos continûment appelé à s'exprimer au sein de formes et d'états transitoires. (De Mèredieu, 2004, p. 282)

Cet entre-deux de la matière à la forme se présente dans mes tableaux sous des motifs d'entrelacs. Les couleurs se tissent entre elles ou ondulent. De Mèredieu souligne que l'entrelacs peut tendre du côté de la matière ou de la forme, selon qu'il est plus gestuel ou géométrique :

Il y a là comme une ambiguïté de l'entrelacs : il est ce qui relève au premier chef de la forme et se dissout cependant dans la multiplicité de ses contours, retours, élans, reprises, écheveaux, réseaux. (...) Car la densité des réseaux formels amène leur ruine. (...) L'entrelacs est ainsi ce qui flirte incessamment avec les formes, les frôle, les caresse et les abandonne tout aussi soudainement pour essayer d'autres contours et d'autres possibilités. (De Mèredieu, 2004, p. 323)

Une autre propriété du médium acrylique liquide, c'est son changement d'aspect en séchant. Alors qu'il est blanchâtre et opaque lorsqu'humide, il devient transparent une fois sec. Ainsi l'aspect du tableau change radicalement entre la coulée et le séchage : il se « révèle » comme une photographie argentique au développement. Cela implique que lorsque je coule un tableau, je ne peux pas connaître son aspect avant 24 heures, le temps qu'il ait séché.

2.3.2 La répétition

Mon processus de travail est divisé en deux phases : une première phase où j'expérimente, je fais des tests et une deuxième où je réalise une ou des séries de tableaux qui seront présentées lors de l'exposition. Je distingue les tests des tableaux. Les tableaux sont des œuvres achevées : ils ont le bon format, une matérialité appropriée et une exécution impeccable. Ensemble, dans une série, ils présentent l'aboutissement du projet. Les tests sont des essais à petite échelle, sur un matériau moins coûteux. Leur finition est parfois bâclée dans mon empressement à essayer quelque chose. Un test peut être très réussi, mais n'en devient pas pour autant un tableau : il en porte simplement la promesse.

La phase d'expérimentation du projet *CMYK* a débuté en octobre 2010 et s'est poursuivie jusqu'en mai 2011. Sur une période de huit mois, j'ai réalisé une cinquantaine de tests, ainsi que des esquisses en sérigraphie et en dessin. J'ai débuté en effectuant des tests selon le protocole que j'avais établi au départ du projet. Tout en répétant le même procédé, j'ai cherché quelles variables pourraient modifier l'aspect des tests. Les premiers, avec les couleurs cyan, magenta et jaune étaient opaques. En l'absence de blanc, la couleur devenait très foncée, ce qui ne permettait pas beaucoup de variation. J'ai donc ajouté du blanc lors du test suivant. Toutefois, cette couleur ne fait pas partie du système *CMYK* : je trichais dès le début du projet. J'ai alors pensé qu'en imprimerie, le blanc est produit par le support papier. C'est par transparence qu'il modifie les couleurs. Cela m'a donné l'idée d'employer la couleur en transparence. J'ai mélangé de minces filets de couleurs cyan, magenta et jaune, à une grande quantité de médium acrylique transparent. L'effet obtenu était prometteur. Le fond de gesso, visible par transparence, créait de la luminosité. La répétition du même procédé dans une série de tests m'amène à essayer des variations auxquelles je n'aurais pas pensé au départ. Parfois, je m'efforce d'essayer toutes les combinaisons possibles d'une même idée (par exemple, diluer la couleur dans du médium en proportion 1:5, 1:10, 1:15, 1:20, 1:25, etc.). Parfois, l'idée prometteuse surgit alors que je suis exaspérée de répéter un procédé qui n'aboutit à rien de neuf. Je considère alors de modifier des paramètres du procédé auxquels je ne m'étais pas attardée auparavant.

2.3.3 Les expérimentations en marge du protocole établi

En marge du protocole que je me suis imposé, je fais d'autres tests, plus intuitifs. J'emploie des résidus de peinture récupérés et des supports qui traînent dans l'atelier pour satisfaire ma curiosité et essayer des idées connexes qui émergent en cours de travail. Parfois, je m'efforce d'employer les restes de peinture pour faire quelque chose, n'importe quoi. Sait-on jamais?

Chaque projet est constitué d'une longue phase d'expérimentation de cette nature, mettant en parallèle les tests qui sont planifiés et ceux qui ne le sont pas. Les deux cohabitent et interagissent, comme si le protocole m'invitait également à le transgresser. C'est par la quantité de travail, par le temps passé en atelier, que je peux espérer voir surgir des idées fertiles ou des éléments qui me surprendront. Cela exige que je demeure disponible aux accidents de toute sorte; c'est ainsi que s'ouvrent de nouvelles pistes. Le peintre Bernard Frize, qui a fait usage d'une forme de hasard inscrit dans la matière au sein d'une suite d'opérations planifiées, soulève ce paradoxe :

[...] je pense que pour que le hasard arrive, il faut fabriquer les conditions du hasard et ça prend beaucoup de temps. C'est très compliqué d'organiser des situations dans lesquelles on ne fera rien et où les choses vont arriver toutes seules. (Frize, Pagé, Parent & Burluroux, 2003, p. 191)

Pour moi, les expérimentations en marge du protocole sont aussi un sous-produit, un effet (secondaire) du protocole, puisqu'elles participent de la même économie. Mes premiers tests au moyen de peinture mélangée sont venus ainsi. Je peignais des tableaux avec des bandes de peinture liquide en aplats. Après la coulée, je ramassais les résidus de peinture sur la table et les introduisais dans une tasse. Lorsqu'elle était pleine, je coulais un test au moyen de la couleur mélangée.

2.4 QUE PERMET LE PROTOCOLE?

2.4.1 Trouver une forme nouvelle

Le protocole circonscrit un cadre d'action. Je ne sais pas d'avance ce qui va émerger de ce cadre; sa fonction est de déranger mes habitudes. Si les limites que je me suis

imposées me coincent au point de me forcer à trouver des issues insoupçonnées, elles ont joué leur rôle.

Cette manière de travailler présente une parenté avec l'approche de L'Ouvroir de Littérature Potentielle (OuLiPo), un collectif d'écrivains formé en 1960, dont « le propos était d'inventer de nouvelles formes poétiques ou romanesques, résultant d'une sorte de transfert de technologie entre Mathématiciens et Ecrivains (sic). » (OuLiPo, s.d.)

Ainsi, les auteurs oulipiens s'imposent des contraintes :

La Littérature Oulipienne est une LITTÉRATURE SOUS CONTRAINTES. Et un AUTEUR oulipien, c'est quoi ? C'est "un rat qui construit lui-même le labyrinthe dont il se propose de sortir". Un labyrinthe de quoi ? De mots, de sons, de phrases, de paragraphes, de chapitres, de livres, de bibliothèques, de prose, de poésie, et tout ça... (Roubaud, s.d.)

À travers les contraintes, les auteurs oulipiens cherchent à faire émerger des moyens d'expression singuliers : « Le traitement de la langue ne va pas nécessairement dans le sens d'un enrichissement, mais plus dans celui d'une qualification distanciée qui la rend singulière. » (Fréchuret, 2005, p. 8).

En arts visuels, plusieurs artistes ont employé de telles approches limitatives dans une optique de renouvellement des moyens d'expression, indique Maurice Fréchuret :

[...] les prescriptions ont toutes en commun d'être restrictives et de limiter, parfois de manière drastique, les moyens matériels de l'artiste. Cette contrainte acceptée, cette limitation volontairement consentie se révèle comme une exigence permanente de renouvellement d'expression et peut amener l'artiste à un ressassement obstiné qui, loin d'être une figure d'emprisonnement, lui offre les moyens d'une réécriture du même toujours renouvelée. Dans sa propension limitative, une telle méthode joue généralement sur l'élimination d'un ou de plusieurs éléments, sur la réduction, voire l'ablation d'un composant. (Fréchuret, 2005, p. 7-8)

L'auteur cite les pratiques des artistes du groupe Supports/Surfaces et du collectif BMPT (Buren, Mosset, Parmentier, Toroni) comme exemples de cette approche.

Mais il ne s'agit pas simplement d'une recherche de forme. Pour Georges Perec, l'un des plus illustres auteurs oulipiens, le « cadre formel » d'un livre doit entrer en correspondance avec « sa problématique ». Dans la *Lettre à Maurice Nadeau*, il explique à son éditeur un de ses projets de livre, une autobiographie, auquel il vient de décider « d'associer une contrainte formelle » :

Il ne s'agissait pas vraiment d'un procédé plaqué, mais, plutôt, [...] d'une grille à travers laquelle le discours pouvait se constituer [...]. À travers cette double grille, la totalité de ce que je « voulais dire » prenait place : le vieillissement (la mûre), la peur (le pire... la mort), le projet trop lointain (la mire), l'éparpillement (l'épars), la projection (l'amarre, le port), la lassitude (l'amer), la brillance du confort (la moire), etc. (Perec, 1990, p. 55-56.)

La contrainte formelle devient une manière d'aborder un sujet éculé, tout en le traitant sous un angle nouveau.

2.4.2 Interroger la couleur

Récemment, je me suis aperçue que, dans mes projets picturaux des trois dernières années, je cherchais, à travers les procédés et les protocoles, à interroger la couleur. Il s'agit d'un des paramètres fondamentaux de la peinture, difficile à aborder de front à cause de sa complexité intrinsèque et de l'imposant bagage historique qui s'y rattache. À partir du cercle chromatique, toutes sortes de principes d'harmonie, de contrastes, de complémentarité ont été établis. Il est difficile de sortir de ces notions. Toutefois, la couleur est la composante de la peinture qui me procure le plus de plaisir.

Je m'y prends donc en tournant autour du pot. Au lieu d'entreprendre une recherche picturale très sophistiquée et délibérée à propos de la couleur, comme l'ont fait les peintres optiques ou formalistes, j'ai employé diverses stratégies pour prendre une distance face au choix des couleurs : dans le projet *rgb(127, 28, 174) rgb(238, 238, 0) rgb(229, 229, 229)* (2009-2010) j'ai choisi les couleurs dans une charte pour le Web et dans le projet *CMYK* j'ai pris les couleurs de l'imprimerie. En important en peinture des systèmes colorimétriques qui proviennent plutôt du quotidien, ceux de l'écran et de l'imprimerie, je prends une distance face au cercle chromatique, le système de couleur traditionnellement employé en peinture. Je prends aussi une distance face à mes propres goûts en matière de coloration. Cela me force à travailler la couleur dans une dimension imprévue au départ du projet. Les couleurs avec lesquelles je me suis imposée de travailler étaient dissonantes et dans le cas du projet *CMYK*, elles étaient carrément sans intérêt. C'est par le biais de leur matérialité que je les ai travaillées : par leur transparence et leur opacité, par leur viscosité, par la manière de les appliquer sur le support.

Si les couleurs choisies peuvent être dissonantes au départ, je cherche à créer des effets de coloration fascinants, surprenants, séduisants. Provoquer une transfiguration de la couleur qui passerait de son état le plus banal, le plus standardisé, à une forme où elle ne pourrait plus être nommée, simplifiée, représentée par un code.

Cette citation de Georges Perec, tirée du texte *L'infra-ordinaire*, me touche. L'écrivain insiste sur la difficulté d'aborder les choses banales afin qu'elles prennent un sens :

Comment parler de ces « choses communes », comment les traquer plutôt, comment les débusquer, les arracher à la gangue dans laquelle elles restent engluées, comment leur donner un sens, une langue : qu'elles parlent enfin de ce qui est, de ce que nous sommes. [...] Ce qu'il s'agit d'interroger, c'est la brique, le béton, le verre, nos manières de table, nos ustensiles, nos outils, nos emplois du temps, nos rythmes. Interroger ce qui semble avoir cessé à jamais de nous étonner. [...] Il m'importe peu que ces questions soient, ici, fragmentaires, à peine indicatives d'une méthode, tout au plus d'un projet. Il m'importe beaucoup qu'elles semblent triviales et futiles : c'est précisément ce qui les rend tout aussi, sinon plus, essentielles que tant d'autres au travers desquelles nous avons vainement tenté de capter notre vérité. (Perec, 1989, p. 12)

Quel sens peut receler l'usage d'une couleur, d'un outil, d'un matériau, d'un procédé?
Quelle méthode pourrait permettre de révéler ce sens?

2.4.3 Objectiver la peinture

Le processus de travail que j'ai adopté participe d'une volonté d'aborder la peinture de manière expérimentale et d'en faire surgir des effets inédits. Mais comment faire apparaître un effet dont je n'ai pas, ne peut pas, avoir envisagé l'aspect avant qu'il ne se soit matérialisé sous mes yeux? Pour ce faire, je ressens le besoin de mettre à distance mes intentions initiales, qui ne sont souvent que des habitudes. Je tente d'éviter d'employer des couleurs pour leurs propriétés harmoniques ou de composer le tableau.

La mise à distance de la subjectivité de l'artiste est un point commun à toutes les pratiques qui mettent place un protocole ou un système au sein duquel intervient l'aléatoire. Dans l'anthologie *Chance*, Margaret Iversen souligne une distinction fondamentale entre les pratiques artistiques où intervient le hasard (*chance*) et celles où il est employé au sein de protocoles (*chance procedures*) :

'Chance' has been used to characterize a very broad spectrum of practices including the readymade, collage, expressionist painting, performance, participation and more. While I will touch on some of these, I intend to restrict my focus mainly to those chance procedures that involved setting up some quite formal procedure or mechanical apparatus for capturing chance occurrences. (Iversen, 2010, p. 12)

L'auteure précise sa définition en citant en exemple l'oeuvre *3 stoppages étalons* de Duchamp :

It consists of an instruction for a controlled experiment which in turn opens the work to the unpredictable effects of forces, objects, experiences – in this case gravity – while at the same time limiting authorial control. (Iversen, 2010, p. 13)

Pour Iversen, « *it is this gap between intention and outcome that seems crucial to the meaning of chance in art* » (Iversen, 2010, p. 12). Cet écart entre l'intention de l'artiste et l'œuvre achevée est également mis en lumière par Huitorel à propos des pratiques picturales qui font usage de systèmes contraignants :

Le système, en ce qu'il s'autogénère, dispense en effet l'artiste d'un certain nombre de décisions et de choix (c'est là le cœur du travail de Morellet, d'Opalka également). Le démiurge qu'il était finit par abandonner ou déléguer, comme nous le soulignerons souvent, tout ou partie de ses prérogatives et, ce faisant, il livre une part du processus créatif au vent du hasard, au caprice des aléas que sa méthode rend non seulement possibles, mais tout à fait opératoires et dispensateurs de surprises. Ainsi, [...] l'artiste devient à la fois émetteur et récepteur (susceptible d'être étonné) de son propre travail. (Huitorel, 1999, p. 12)

Bien que je n'emploie pas un système à proprement parler, l'usage d'un protocole au sein de mon processus de travail joue ce rôle : me placer dans une position de spectateur face au tableau qui advient.

Plutôt que d'employer un système fermé, j'investis la dimension matérielle de la peinture à travers l'emploi de procédés. Cela diffère de l'approche d'Opalka ou de Morellet. J'ai trouvé dans le texte d'Howard Singerman, *Processus picturaux en 1970 : les effets de la non-composition*, un concept plus près de mon approche, celui de « non-composition ». Il apparaît au début des années 1960 dans la critique d'art anglophone à propos de l'œuvre de Morris Louis. La non-composition réfère aux œuvres dont le sens est à chercher ailleurs que dans la forme :

Pour Daniel Robbins, qui était conservateur au Guggenheim en 1963, les peintures de Louis représentaient : « une des conclusions les plus extrêmes de la peinture contemporaine, le concept délibéré d'une peinture sans composition ». [...] Il est certain que l'œuvre de Louis ne nous apparaît plus « extrême » aujourd'hui, et il est difficile de voir à quelle définition de la composition elle ne correspond pas. Cependant Robbins ne

commence pas par l'apparence des peintures. Pour lui, le concept découle de la procédure employée par Louis. [...] La nouveauté du processus de Louis marque et ponctue ce que Robbins écrit : « L'effet, le contenu et le sens des œuvres de Louis sont indépendants de l'organisation structurée de la forme, et même de la forme de la toile ». Plus exactement, « la toile entière est une sorte d'accident arrangé, pas de coups de pinceau (pas de pinceau du tout!); elle est impersonnelle au sens où aucune empreinte de l'arrangement ne subsiste, la peinture versée révélant ses contours au fur et à mesure que la toile l'absorbe ». Les couleurs versées de Louis sont autre chose que des formes. Au sens fort, elles n'ont pas été formées, et cette absence d'intention et de relation est ce qui provoque la liste bégayante de noms que Robbins veut expliquer : effet, contenu et sens. (Singerman, 2001, p. 267)

Concrètement, Singerman énumère des stratégies de non-composition apparues dans la peinture des années 1960 et 1970 :

Le monochrome, la grille, la pure continuité ou la répétition mécanique, l'accumulation aléatoire, sont toutes des stratégies de refus, de *non-composition*. Ce sont des façons diverses de faire des peintures sans parties distinctes, sans éléments équilibrés et ajustés ou même formés, de refuser de tracer des lignes ou des séparations sur la surface ou d'un bord à l'autre. (Singerman, 2001, p. 266)

L'emploi de procédés picturaux relève également de la non-composition :

[...] l'horizontalité et les procédures de *dripping* ou de teinture et, bien sûr, tous les autres procédés qui caractérisent la peinture des années 1970 [...] créent aussi une extériorité obsédante et redoublée. Dès 1970, la question de la peinture n'était plus de savoir quoi peindre [...]. La question devint : comment peindre? Comment répandre ou disperser le pigment, comment traiter le support pour produire une « image » qui ne paraisse pas arrangée, qui ne soit pas composée, qui semble découler de la matérialité du pigment ou du support au moment où il prend forme. L'artiste qui reste extérieur à la fabrication de la peinture, puisqu'elle se fait d'elle-même, se tient à l'écart de l'œuvre une seconde fois quand elle est achevée et enfin vue, comme si elle était nouvelle pour lui, comme si c'était une révélation. C'est alors qu'elle est toute bonne ou toute mauvaise, selon le mot de Louis rapporté par Robbins. (Singerman, 2001, p. 279)

La non-composition suppose un déplacement dans les composantes de la peinture que l'artiste investit : la question de la forme est délaissée pour celle des matériaux et des procédés employés dans la fabrication du tableau. Ainsi l'œuvre de non-composition « se présente comme un objet, comme si elle était un objet naturel » (Singerman, 2001, p. 272). En ce sens, la non-composition peut être comprise comme un héritage, en peinture, de ce que le minimalisme a apporté à la sculpture : une approche plus *objective*, qui insiste sur la qualité d'objet de l'œuvre. En effet, « l'œuvre minimale renvoie à sa présence littérale ou à son existence dans le monde physique » (Meyer, 2005, p. 15).

L'objectivité présente dans une peinture non compositionnelle revêt également un deuxième sens, celui du refus de la subjectivité de l'artiste comme clé de la signification de l'œuvre : « la non-composition revendique sa validité en dehors [...] de la subjectivité individuelle » (Singerman, 2001, p. 271). Les peintres des années 1960 et 1970, qui se sont tournés vers des procédés de non-composition, refusaient un modèle de peinture abstraite hérité de Kandinsky et Mondrian qui cherchaient à créer dans le tableau un équilibre pouvant être universellement apprécié. Les règles de composition ont commencé à cette époque à être perçues comme essentiellement subjectives et arbitraires. Frank Stella affirmait en 1964 :

Dès que l'on utilise un genre quelconque de disposition relationnelle, on tombe dans d'épouvantables chipotages, [...] ce que la plupart des artistes d'aujourd'hui cherchent à éviter par-dessus tout. Si vous êtes toujours en train d'assurer des équilibres subtils, cela pose trop de problèmes; ça devient chichiteux. (Singerman, 2001, p. 270)

En refusant la composition, c'est également un modèle de la subjectivité du peintre abstrait qui était refusé, affirme Singerman :

La composition, en tant que relation formelle intentionnelle, ne se limite pas à garantir la peinture dans sa totalité : elle modèle une individualité. Les relations internes composées et intentionnelles de l'œuvre la rendent disponible à la projection, et même à la production, d'une intériorité chez le spectateur, et autour de la figure de l'artiste. [...] La composition suppose un modèle – un ensemble d'intérieurs stratifiés – de l'artiste, de l'œuvre et du spectateur, à la fois modelé et joué à la surface de l'œuvre; elle est liée à un modèle spécifique de subjectivité, à une image de la conscience considérée comme interne au sujet et antérieure au monde. (Singerman, 2001, p. 269-270)

La notion de non-composition me semble très près de mon approche, d'abord par la manière dont la peinture y est abordée, dans sa dimension matérielle, en accordant une grande importance aux procédés, ensuite par la volonté d'objectivité qu'elle sous-entend (dans les deux sens du terme objectivité, précédemment définis). J'aborde la couleur par le biais de sa matérialité, en usant de procédés picturaux. Les tests ou les tableaux, une fois constitués, se présentent à moi comme des objets nouveaux, dont je n'ai pas choisi délibérément l'aspect. Ils se présentent d'un seul tenant; il ne me reste qu'à juger de leur intérêt. Dois-je les conserver ou les rejeter? Y a-t-il quelque chose que la peinture me présente ici que je puisse retenir pour avancer dans le projet? Je cherche à produire des tableaux ayant une qualité d'objet et non pas d'image. Ainsi, leur signification serait moins à trouver dans mon intention, mais plutôt du côté de leur

aspect et de leur processus de fabrication. Ces tableaux surprenants à mes propres yeux pourraient produire des significations qui me dépassent.

Expérimenter ainsi en cherchant une forme que je ne connais pas m'inquiète. Et si rien de réellement captivant ne surgissait du protocole? Pour échapper à cette inquiétude, je déclenche un jeu en atelier avec la matière et la couleur. Ce jeu comporte ses règles et sa part d'imprévu. Le plus souvent, il m'amuse et me captive. Parfois il me frustre et me surprend. Mais le plus important, c'est qu'il me fasse progresser, comme lorsqu'on lance un dé pour avancer dans un jeu de société.

CHAPITRE III

RÉALISATION DU PROJET D'EXPOSITION

La phase d'expérimentation d'un projet est suivie de la phase de réalisation des tableaux en vue d'une exposition. Celle-ci pourrait être schématisée en trois étapes : premièrement, je sélectionne un effet visuel apparu au fil des tests. Deuxièmement, je tente de trouver une forme permettant de le déployer dans une ou plusieurs séries de tableaux. Troisièmement, je détermine l'accrochage des séries de tableaux dans le lieu d'exposition. Je me pencherai ici sur les décisions qui ont été prises au cours de cette phase dans le « Projet *CMYK* – phase 1 », ainsi que sur l'effet que je souhaite produire dans l'exposition.

3.1 SÉLECTIONNER UN EFFET VISUEL

3.1.1 L'effet visuel *invu*

La phase d'expérimentation vise à faire surgir de la matière colorée un effet visuel inédit, presque incompréhensible. On pourrait dire un effet visuel *invu*. De la même façon qu'un son *inouï* est un son jamais entendu, l'effet visuel *invu* comporte une part de nouveauté suffisante pour faire voir ce qui n'avait pas été vu auparavant. Dans le projet *CMYK*, un tel effet m'est apparu lorsque les couleurs, diluées avec une grande quantité de médium acrylique transparent et appliquées goutte à goutte, ont produit des microglacis dans l'épaisseur de la couche de couleur. Par transparence, il était possible de voir à la fois le dessus et le dessous d'une goutte de peinture. Les couleurs se mélangeaient physiquement et optiquement, produisant une coloration instable, très difficile à nommer. Pour exploiter cet effet, j'ai poursuivi les tests en variant le degré de transparence, la viscosité de la peinture ainsi que la séquence des couleurs introduites dans la tasse. Des phénomènes physiques sont apparus, tels que des cernes plus pâles autour des gouttes (annexe 1, figure 5), ou encore des effets semblables au flou photographique causés par un déplacement de la peinture au moment où la goutte heurte le support (annexe 1, figure 6). À travers ces essais, je cherche à comprendre

comment l'effet visuel se produit et quels sont les paramètres qui en modifient l'aspect. J'acquiers ainsi une certaine maîtrise qui me permettra de le complexifier.

3.1.2 L'ouverture de l'expérience

Rencontrer un effet visuel *invu* pourrait provoquer une ouverture de l'expérience, de la même manière que lors d'un voyage en pays étranger quand nous sommes amenés à sentir, goûter, entendre des choses nouvelles. Ces sensations enrichissent notre bagage perceptuel et nous donnent un sentiment d'éveil plus grand. Ces moments où notre perception est bousculée sont rares. Pour nous aider à décoder le réel, nos mécanismes de perception en réduisent la complexité, comme l'explique l'artiste David Rockey :

Il semble que dès que nous ayons identifié quelque chose avec certitude, nous cessions de voir, d'entendre et de sentir. On pourrait alors aussi bien remplacer l'objet par le mot. L'identification se produisant habituellement assez rapidement, nous passons la majeure partie de notre temps à vivre dans un monde de souvenirs abstraits, déjà assimilés, plutôt que de sentir réellement notre environnement. Ainsi pourrait s'expliquer l'attrait qu'exercent sur nous les illusions d'optique et les expériences d'états seconds (induits par des substances chimiques ou autrement). Ces moments de confusion, où l'identification et la séparation ne sont pas immédiates, nous permettent d'éprouver, de façon éphémère, le sentiment d'être et ils sont les supports des changements de paradigme. C'est seulement lorsque notre mode conventionnel d'appréhension des choses est ébranlé que nous pouvons adopter un autre modèle, une autre façon d'imaginer et de faire l'expérience d'une situation. (Rockey, 2003, p. 99)

Dans l'effet visuel *invu*, la couleur se présente sous un aspect qui résiste à la simplification par nos mécanismes de perception.

L'usage de la couleur dans le but de provoquer des expériences perceptuelles nouvelles était à la base de la peinture optique. J'admire la manière dont certains tableaux de Bridget Riley ou de Claude Tousignant produisent des effets *invus* avec une grande économie de moyens. Leurs travaux misent sur le fait que la couleur est la dimension la plus relative de la peinture; sa perception change selon les couleurs qui l'entourent. Toutefois ces peintres réduisaient la dimension matérielle de la peinture à sa plus simple expression : les contours étaient nets (*hard-edge*), la facture lisse, matte, presque industrielle. Ce type de travail me semble avoir été poussé à sa limite dans les années

1960; les pratiques actuelles qui poursuivent dans cette voie en usant de couleurs en aplats habilement agencées, sombrent souvent dans l'académisme.²

3.1.3 La tradition comme contrainte

Pour atteindre un effet visuel *invu*, il semble nécessaire de déployer des moyens techniques inédits. Dans le projet *CMYK*, c'est le procédé de *dripping* goutte à goutte qui transfigure des couleurs standardisées. L'emploi de matière liquide, difficile à maîtriser, joue également un rôle important. Comme le souligne le peintre François Lacasse dans un entretien :

[...] la dimension technique constitue pour moi un aspect important du travail de peinture, non pas au sens d'une maîtrise de moyens connus, mais plutôt dans le sens d'invention et d'innovation. Les limites du visible sont résolument rattachées aux moyens de produire ce visible. (Lussier, 2002, p. 16)

En peinture, une innovation peut être simplement le déplacement de l'usage d'un outil ou la modification d'un procédé.

On pourrait penser que la peinture, comme discipline, porte une tradition d'excellence si lourde qu'il soit impossible d'y apporter du neuf. Paradoxalement, il me semble que c'est justement cette difficulté qui en fait le lieu parfait pour innover. La tradition peut agir comme une contrainte, comme une exigence de dépassement. C'est ainsi que la présente Igor Stravinsky, compositeur d'origine russe qui fut une personnalité marquante de la musique du 20^e siècle. En 1939, lors d'un cycle de conférences données à l'Université d'Harvard à propos de sa conception de la musique, il affirmait :

La tradition est bien autre chose qu'une habitude, même excellente, puisque l'habitude est, par définition, une acquisition inconsciente et qui tend à devenir machinale, alors que la tradition résulte d'une acceptation consciente et délibérée. Une tradition véritable n'est pas le témoignage d'un passé révolu; c'est une force vivante qui anime et informe le présent. En ce sens, le paradoxe est vrai, qui affirme plaisamment que tout ce qui n'est pas tradition est plagiat... (Stravinsky, 2000, p. 100)

Mais pour prendre place, la nouveauté a besoin du cadre de la discipline. Par exemple, le peintre Bernard Frize a réalisé de magnifiques tableaux monochromes bosselés (comme

² Comme on peut le constater en consultant les catalogues d'expositions telles que *Presentational Painting III* (Evertz, 2006), *Post-hypnotic* (Blinderman & Moody 1999) et *Machine_Learning* (Deleget, 2007).

Spugna, 1990-1993) (annexe 1, figure 7). Ceux-ci ont été fabriqués en additionnant successivement plusieurs couches de peinture, qui ont séché à l'envers (la face vers le sol). En dégoutant, la peinture a laissé du relief sur le tableau. Ces tableaux réfèrent à la tradition du monochrome (plutôt mystique que matérielle), mais ils sont peints selon une méthode inédite dans ce genre. Ils tirent en partie leur signification de leur relation à des travaux antérieurs d'autres peintres, mais on ne peut pas dire qu'il s'agit de citation. Ils ne s'inscrivent pas non plus dans une dynamique moderniste de dépassement des prédécesseurs. On pourrait dire que leur rapport à la discipline de la peinture est celui d'une *continuité exigeante* en ce sens qu'ils poursuivent une tradition tout en cherchant à répondre au contexte actuel.

3.2 TROUVER UNE FORME POUR LES SÉRIES DE TABLEAUX

3.2.1 La recherche d'une forme dans le projet *CMYK*

Après avoir trouvé l'effet visuel produit par les gouttes de peinture translucides, j'ai cherché une manière de le déployer pour lui donner une forme signifiante. Pour trouver cette forme, je me demande ce que l'effet peut permettre. Qu'est-ce qu'il peut révéler sur la couleur, sur le procédé employé ou sur la constitution du tableau? J'essaie ensuite de déployer l'effet sur des supports de différentes formes ou tailles, jusqu'à ce que je trouve une solution satisfaisante.

Dans le projet *CMYK*, les premiers tests ont pris place sur des tableaux circulaires. Une propriété de l'effet visuel qui m'a interpellée était que la couleur se dégradait à mesure qu'elle s'écoulait sur le tableau. En sortant de la tasse, la couleur pure devenait de moins en moins saturée et des couleurs étranges émergeaient. Mes premiers essais ont pris place sur des supports de 35 cm de diamètre : la couleur y demeurait saturée. En essayant sur un format plus grand, de 75 cm de diamètre, la couleur était saturée sur les bords, mais elle se mêlait de plus en plus pour prendre au centre des teintes très ambiguës. C'était intéressant, mais le format circulaire était peut-être trop équilibré; il créait un effet centrifuge où tout se passait à l'intérieur du tableau. Je souhaitais que les relations entre les tableaux d'une même série prennent davantage d'importance. J'ai

alors fait des tests sur des supports de format elliptique. L'ellipse rompt avec la symétrie du cercle et elle peut facilement perdre l'équilibre, basculer d'un côté ou de l'autre. Un passage s'effectue ainsi d'une ellipse à l'autre dans la série. Dans mes premiers tests sur des ellipses, le motif peint redoublait la forme du support ovale et le recouvrait. J'ai ensuite décalé la surface peinte et le support, laissant ainsi un peu du support de bois apparent, pour accentuer l'effet de déplacement produit par l'ellipse (annexe 1, figure 8). Sur les supports elliptiques, il était impossible de reproduire un motif ovale de façon régulière jusqu'au centre du tableau; l'asymétrie de l'ovale faisait en sorte que le motif se déformait. J'ai donc essayé de peindre des formes elliptiques au moyen d'un motif circulaire concentrique. Pour ce faire, j'ai employé des formats circulaires de 75 cm de diamètre, et j'y ai peint une ellipse en laissant le bois du support apparent autour de celle-ci (annexe 1, figure 9). Le motif recouvrant l'ellipse était circulaire, il suivait la forme du support. Parfois les ellipses glissaient à l'extérieur du support, ce qui les décentrait. Le centre de leur motif ne coïncidait plus avec le centre de l'ellipse. Cela provoquait une illusion de torsion dans l'ellipse (annexe 1, figure 10). J'ai alors utilisé des supports elliptiques, sur lesquels j'ai peint le motif circulaire. Au départ, le motif ne recouvrait pas complètement le support, certaines parties de bois étaient laissées apparentes (annexe 1, figure 11). Puis, j'ai recouvert complètement le support avec le motif circulaire (annexe 1, figure 12). Ainsi, le tableau elliptique semble recouvert par un cercle « virtuel » qui se prolonge sur le mur. La couleur du motif, plus saturée vers l'extérieur, et la présence d'un centre indiquent l'emplacement de ce cercle. En plus d'essayer différentes formes et tailles de tableaux, j'ai effectué des dessins et des sérigraphies pour envisager des séries possibles à partir de la rencontre de formes elliptiques et circulaires. J'ai varié la grosseur des cercles et des ellipses, ainsi que les relations qu'ils entretiennent. Je souhaitais trouver une série fermée où chaque tableau serait lié aux autres dans une relation logique de conception d'ensemble.

À l'issue de ces expérimentations, j'ai réalisé des séries de tableaux, dont deux sont présentées dans l'exposition « Projet CMYK – phase 1 ». La série des *Tondos* (qui n'est pas présentée dans l'exposition) est constituée de cinq tableaux circulaires de diamètres différents : 35 cm, 45 cm, 55 cm, 65 cm et 75 cm (annexe 1, figure 13). Le motif goutte à

goutte suit simplement le rebord du support, en progressant en spirale vers le centre. Les couleurs employées dans cette série sont le cyan, le magenta et le jaune. Pour chaque tableau, les couleurs sont introduites dans la tasse suivant cet ordre, en alternance. La taille des tableaux fait varier leur coloration : les plus petits sont plus saturés alors que les plus grands présentent des couleurs plus ternes. Les tableaux sont de taille relativement petite, car le procédé pictural employé limite le format que j'arrive à produire. De plus, l'effet visuel obtenu goutte à goutte a sa propre échelle et se déploie mieux dans des formats plus modestes. La série des *Tondos en déplacement* est également composée de cinq tableaux de 35 cm, 45 cm, 55 cm, 65 cm et 75 cm de diamètre (annexe 1, figure 14). Cependant, le motif circulaire peint dessus a toujours 75 cm de diamètre. Les tableaux plus petits présentent donc une portion du motif, qui est de plus en plus grande, jusqu'à coïncider exactement avec le support pour le tableau de 75 cm de diamètre. Enfin, la série des *Ellipses* est formée de neuf tableaux de 75 cm par 46 cm (annexe 1, figure 15). Chaque tableau présente une des combinaisons de couleurs possibles avec les couleurs CMYK : CMY, CMCY, MCMY, YCYM, CMYK, CMCYCK, MCMYMK, YCYMYK, KCKMKY. Sur chaque ovale, le motif peint est circulaire et recouvre toute la surface. Le centre du motif est positionné à des endroits différents d'un ovale à l'autre, de manière à générer des effets de torsion qui se révèlent une fois le tableau peint.

Lors de la réalisation des tableaux, je trouve des solutions techniques pour atteindre la précision d'exécution que je recherche. Par exemple, sur les tableaux elliptiques, je souhaitais que la couleur recouvre le tableau comme une pellicule, comme si elle avait été appliquée de manière industrielle. Cet effet est assez simple à obtenir sur les tableaux circulaires où le motif redouble la forme du support (série des *Tondos*); il suffit de déposer le tableau sur un pivot et d'appliquer la couleur en progressant de l'extérieur vers l'intérieur. Après plusieurs essais, le corps se place, l'habileté se développe pour laisser tomber les gouttes de façon régulière. Obtenir une telle pellicule colorée, lisse et régulière sur le support ovale est plus complexe, car le motif circulaire ne redouble pas la forme du support. Il est facile de dévier et le motif perd sa régularité. Pour me servir de guide, j'ai sérigraphié des lignes blanches presque imperceptibles sur

le gesso blanc. Ces guides sont redoublés par d'autres, plus visibles, en ruban de masquage, que je retire à mesure que je coule le tableau. Je trace également de fines lignes au graphite sur les rebords du support. Le procédé se raffine par de microajustements, qui relèvent d'un entraînement physique et de la résolution de problèmes techniques. De ce travail artisanal en atelier émerge un savoir technique, une connaissance intime des matériaux, qui peut me donner des pistes pour de nouveaux travaux. Quand des erreurs surviennent au moment de la coulée, soit je me sers du tableau manqué comme d'un terrain de jeu pour essayer de nouvelles techniques ou je le lave pour récupérer le support. Au contraire des peintres optiques et formalistes précédemment nommés, il m'est impensable de séparer la conception des tableaux de leur exécution. L'étape de la réalisation constitue en soi une expérimentation où le tableau se forme sous mes yeux. Une fois séché, celui-ci est conservé ou rejeté. Je recommence souvent des tableaux, parce que leur exécution n'est pas assez précise ou qu'ils n'ont simplement pas assez d'impact visuel.

3.2.2 Rivaliser avec l'écran

Je me demande souvent s'il serait possible de faire un tableau qui pourrait rivaliser avec un écran. L'écran de l'ordinateur, du téléviseur, du Ipod, du téléphone cellulaire ou autre, malgré son format modeste, capte le regard de manière presque hypnotique. Ses couleurs lumineuses, son mouvement, nous absorbent. Son flux communicationnel nous présente en continu des images, du texte, des informations dont nous ne comprenons par toujours bien la teneur ni la provenance. J'aimerais faire des tableaux dont l'effet visuel pourrait rivaliser avec celui de l'écran. Malgré leur format modeste, ils retiendraient le regard comme un piège, grâce à leurs couleurs fascinantes.

Toutefois, au contraire de l'écran, j'aimerais que le tableau se présente comme un objet qui suscite d'emblée la question de son processus de fabrication. À cet effet, le tableau est aux antipodes de l'écran. L'écran est transparent, il doit se faire oublier pour laisser place au flot d'information dont il est le véhicule. Il est le simple support d'un contenu immatériel, temporaire, fugace. À la transparence de l'écran, la peinture oppose son opacité, telle que définie par Louis Marin dans un entretien :

« Opacité », dans le pluriel de son sens désignerait tout ce qui, dans l'art du visible, joue au-delà ou en-deçà de la représentation, ou plutôt ce qui dans la représentation l'ouvre sur son en-deçà ou son au-delà : opacité, en bref, désignerait dans la représentation tout ce qui déjoue sa transparence aux choses, au monde, à l'être qu'elle re-présente au regard, comme aux intentions explicites et délibérées de son sujet.

Opacités : présence d'une matière, d'une chair, d'un corps de peinture dans le pur mouvement de signifiante de l'image du visible qu'est le tableau de peinture, le squelette de son châssis, la peau de sa toile, rugueuse ou lisse, avec sa taille et son format, les pigments colorés, les pâtes, les enduits et les vernis; traces laissées dans la touche par les gestes du peintre; accents, espacements, arrangements, dissimulations et occultations, explosions, tourbillons, flux et reflux, onctions, mellosités, suavités, liquidités, viscosités, grumeaux, gouttes et coulures, griffures, incisions, giclures : opacités. Toute représentation se présente, même lorsqu'elle représente quelque chose. (Marin, 1997, p. 66-67)

La matérialité de la peinture se présente visuellement, mais elle se tait. Elle ne représente rien de précis, mais malgré tout elle signifie.

Dans un tableau constitué au moyen d'un procédé, l'opacité de la peinture devient d'autant plus présente. Ce que le tableau donne à voir peut être lu comme une série d'opérations sur la matière, dont on remonte le fil pour en comprendre la fabrication. Le procédé est parfois évident pour le spectateur. Par exemple, dans le polyptyque *Portrait de Charles* (2005) de Pierre Dorion, des petits tableaux rectangulaires sont utilisés pour appliquer des empreintes de couleur sur le tableau voisin. En regardant l'œuvre, on peut retracer le frottement d'un tableau sur l'autre. Certains procédés sont plus mystérieux et relèvent d'une prouesse technique. Dans les pratiques de François Lacasse ou de Bernard Frize, le procédé amène à se questionner sur les forces en présence qui ont constitué le tableau, faisant surgir l'inévitable question : « comment c'est fait? » (Beaupré, Nasgaard & Lacasse, 2011, p. 85-86). Même si le procédé est énigmatique, sa présence se fait sentir. Ça ne veut pas dire qu'une certaine dimension référentielle est exclue des tableaux de ces deux peintres, puisque certains peuvent évoquer des formes organiques ou minérales, ou encore de la crème glacée. Toutefois, leur processus de fabrication devient un élément significatif dans la réception de l'œuvre et lui imprime un *contenu* qui informe sur les matériaux, les outils et les gestes du peintre. La temporalité du tableau est également modifiée pour inclure le moment de sa fabrication, comme le souligne Singerman :

La peinture non compositionnelle [...] n'est en fin de compte pas organisée et composée par le découpage, par la différence et la relation entre surface et bordure. Elle se poursuit au contraire sur une surface qui est augmentée et prolongée par le processus du « faire », plutôt qu'achevée par le dessin. Ces œuvres incluent encore un autre temps, le temps du flux, ou de la répétition, un temps matérialisé et indiciel. (Singerman, 2001, p. 280)

Ainsi, le tableau constitué par un procédé ne peut pas se lire à la même vitesse que les images à l'écran. Sa matérialité invite à se pencher sur son processus de fabrication. S'il accroche l'œil par sa surface, sa matière nous questionne sur l'origine de cette surface, sur sa constitution.

3.3 ACCROCHER LES TABLEAUX DANS LE LIEU D'EXPOSITION

3.3.1 L'accrochage de l'exposition « Projet CMYK – phase 1 »

L'exposition cherche à présenter les tableaux dans leur relation au processus de création qui les a engendrés, en maintenant actif l'esprit d'expérimentation du projet CMYK. Cela pose un défi, car le processus de création en atelier tire son dynamisme de son incomplétude, tandis que l'exposition présente le travail comme abouti, achevé. Vouloir présenter l'évolution d'une recherche dans le cadre d'une exposition est sûrement un défi utopique. J'ai d'abord envisagé de présenter le projet CMYK sous la forme d'un « accrochage d'atelier », où les nombreux tests, dessins et sérigraphies effectués durant la phase de recherche côtoieraient les séries de tableaux définitives. Mais les présenter côte à côte diluait l'expérience et lui donnait une saveur didactique. Pour que l'exposition soit réussie, il fallait créer une concentration, un niveau d'intensité. Les séries achevées y parvenaient mieux.

Dans l'exposition « Projet CMYK – phase 1 », j'ai mis en relation deux séries de tableaux, l'une circulaire (*Tondos en déplacement*), l'autre ovale (*Ellipses*), ainsi qu'une trentaine de sérigraphies. Alors que ces dernières ont été réalisées comme des esquisses pour générer des idées, les deux séries de tableaux ont été conçues en fonction du lieu d'exposition. Au moment de trouver une forme pour chaque série, j'ai effectué des esquisses à l'échelle des murs de la galerie. Dès le départ, j'ai prévu que les tableaux seraient alignés sur le centre du motif circulaire qui se trouve peint dessus et non sur le

centre du support. Cela implique qu'ils ne sont pas alignés verticalement ou horizontalement; ils semblent de déplacer sur le mur. Je souhaitais que les tableaux soient appréhendés dans leur rapport aux autres de la série. Dans la série des *Tondos en déplacement*, le rapport est presque évolutif : le plus petit tableau présente un motif partiel et à mesure que les supports grossissent, le motif se complète pour enfin correspondre au support dans le plus grand tableau. La série des *Ellipses* présente quant à elle toutes les séquences de couleurs possibles selon un même principe. Les séries comportent un nombre précis de tableaux et ne peuvent pas être divisées ou réduites. La mise en espace cherche à rendre visibles les variations entre des tableaux élaborés selon le même protocole. La séquence de la série des ovales, par exemple, répond à un besoin de mettre en lumière les particularités de chaque tableau par comparaison avec ses voisins. Ainsi l'accrochage dans le lieu d'exposition est mené selon une conception du projet *CMYK* qui m'est propre. Je le prends en charge afin de rendre visibles les liens entre les différentes œuvres issues de ce projet.

3.3.2 « L'illusion de l'achevé et le vertige de l'insaisissable »

Comme l'indique son titre, l'exposition « Projet *CMYK* – phase 1 » ne marque pas la fin du projet *CMYK*, car je poursuis déjà d'autres pistes qui seront présentées au printemps 2012. Les contours du projet *CMYK*, comme ceux des tableaux, sont nets, mais ils débordent de leur cadre initial. Une pratique de peinture, même si elle fait usage d'un protocole, demeure imprévisible. Car les règles, les protocoles, les limitations, les systèmes, les classements, s'ils sont opératoires un temps, ne le sont jamais longtemps. En pratique, ils sont débordés; ils n'arrivent jamais tout à fait à circonscrire la complexité de la réalité. Georges Perec a magnifiquement décrit ce phénomène dans *Notes brèves sur l'art et la manière de ranger ses livres*. Le protagoniste de cette nouvelle avait résolu d'arrêter sa bibliothèque à 361 ouvrages (un nombre aussi arbitraire qu'opératoire). Mais au fil du temps, il modifia constamment cette règle : de 361 ouvrages il passa à 361 auteurs, puis à 361 thèmes. Le classement de ses livres lui posait également problème, car aucun système, fut-il par auteur, par date, par thème, etc., n'arrivait à recouvrir parfaitement la multitude des ouvrages. Perec conclut :

Comme les bibliothécaires borgésiens de Babel qui cherchent le livre qui leur donnera la clé de tous les autres, nous oscillons entre l'illusion de l'achevé et le vertige de l'insaisissable. Au nom de l'achevé, nous voulons croire qu'un ordre unique existe qui nous permettrait d'accéder d'emblée au savoir; au nom de l'insaisissable, nous voulons penser que l'ordre et le désordre sont deux mêmes mots désignant le hasard. Il se peut aussi que les deux soient des leurres, des trompe-l'œil destinés à dissimuler l'usure des livres et des systèmes. » (Perec, 1985, p. 41)

Ayant complété une première exposition des travaux issus du projet *CMYK*, j'oscille ainsi « entre l'illusion de l'achevé et le vertige de l'insaisissable ». Ainsi, la perspective de faire de nouvelles découvertes et le plaisir de jouer avec la matière et la couleur en atelier me donnent envie de poursuivre ce projet.

CONCLUSION

Au départ des projets *rgb(127, 28, 174)* *rgb(238, 238, 0)* *rgb(229, 229, 229)* et *CMYK*, je me suis imposé de travailler avec des couleurs, qui en soi n'étaient ni harmonieuses ni intéressantes. Cette contrainte a agi comme un défi que je devais relever. Elle m'a libérée d'une certaine pression liée au choix des couleurs ou de la composition; elle est devenue un prétexte pour déclencher un jeu en atelier. Tout était permis, mais je ne pouvais pas faire n'importe quoi.

De ce jeu ont émergé des effets visuels étonnants, effectués avec des gouttes de peinture. Ces effets ont finalement trouvé une forme dans des séries de tableaux circulaires et ovales de petits formats. L'aspect et la forme des tableaux du projet *CMYK*, jamais je n'aurais pu les envisager au début de ce projet de recherche-crédation. Le travail au moyen de contraintes processuelles m'a entraînée dans des pistes insoupçonnées. En ce sens, mon hypothèse à l'effet que les contraintes processuelles pouvaient devenir un tremplin pour une plus grande exploration des procédés picturaux, me semble valide. Il n'y a là rien de neuf. En 1939, Stravinsky affirmait dans la *Poétique musicale* :

Plus l'art est contrôlé, limité, travaillé, plus il est libre. En ce qui me concerne, j'éprouve une espèce de terreur quand, au moment de me mettre au travail et devant l'infini des possibilités offertes j'éprouve la sensation que tout m'est permis. Si tout m'est permis, le meilleur comme le pire; si rien ne m'offre de résistance, tout effort est inconcevable, je ne puis fonder sur rien et toute entreprise dès lors est vaine. [...] en art comme en toute chose, on ne bâtit que sur un fonds résistant : ce qui s'oppose à l'appui s'oppose aussi au mouvement. Ma liberté consiste donc à me mouvoir dans le cadre étroit que je me suis à moi-même assigné pour chacune de mes entreprises. Je dirais plus : ma liberté sera d'autant plus grande et plus profonde que je limiterai plus étroitement mon champ d'action et que je m'entourerai de plus d'obstacles. Ce qui m'ôte une gêne m'ôte une force. Plus on s'impose de contraintes et plus on se libère de ces chaînes qui entravent l'esprit. (Stravinsky, 2000, p. 105-106.)

Si la contrainte amène la liberté, l'emploi d'un procédé au sein duquel l'aléatoire intervient ajoute une dimension imprévisible au le travail, ce qui le rend plus fertile. En l'absence d'une conception préétablie de ce que sera le tableau, je me dois d'être attentive à toutes les opportunités qui surgiront en cours de travail. Ainsi les accidents

survenus dans la matière et les effets visuels qui ont émergé ont servi de pierre d'assise à la conception de mes séries de tableaux.

Ceux-ci ne sont pas des objets qui *représentent* une idée, mais qui *se présentent* plutôt dans toute leur complexité visuelle et matérielle. Mais alors, que signifient-ils? Doit-on les considérer comme de simples décorations sans contenu? Cette crainte traverse toute l'histoire de la peinture abstraite. Même Kandinsky en 1912 n'y échappait pas :

Mais si nous commençons dès aujourd'hui à détruire totalement le lien qui nous attache à la nature, à nous orienter par la violence vers la libération, et à nous contenter exclusivement de la combinaison de la couleur pure et de la forme indépendante, nous créerions des œuvres qui seraient des ornements géométriques et qui ressembleraient, pour parler crûment, à des cravates ou à des tapis. (Roque, 2003, page 98.)

La force de la peinture abstraite me semble justement être sa capacité à résister à une signification claire. Elle nous présente une visualité muette, doublée d'une matérialité qui nous renseigne sur sa fabrication. Elle s'inscrit dans une discipline dont les formes, les procédés et les techniques sont déjà connotés, tout à la fois qu'elle prend place dans le monde actuel où elle se confronte aux autres formes visuelles. À la croisée de tout cela, la peinture abstraite offre des tableaux qui posent des questions plus qu'ils ne fournissent de réponses. Ainsi peut-on espérer qu'ils provoquent une ouverture de l'expérience, aussi minime soit-elle, chez ceux qui les regardent.

Le projet de maîtrise que j'ai mené m'a permis d'affirmer une méthode de travail qui met en jeu un protocole au sein duquel contraintes et hasard s'entremêlent dans un écheveau serré. Il a également fait apparaître mon intérêt pour la couleur dans sa dimension matérielle, qui était présent dans mes projets antérieurs, mais non conscientisé. Enfin il me laisse avec plusieurs pistes de travail à explorer, des effets visuels découverts qui n'ont pas encore trouvé de forme, ainsi qu'un vague projet de travailler en noir et blanc.

RÉFÉRENCES

- Beaupré, M., Nasgaard R., & Lacasse F. (2011). *François Lacasse : les déversements*. Joliette : Musée d'art de Joliette.
- Blinderman, B., & Moody, T. (1999). *Post-hypnotic*. Illinois : University Galleries of Illinois State University.
- Deleget, M. (2007). *Machine_Learning*. New York : Minus Space reductive art.
- De Mèredieu, F. (2004). *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*. Paris : Larousse.
- Evertz, G. (2006). *Presentational Painting III*. New York : Hunter College/Time Square Gallery.
- Fréchuret, M. (2005). *L'œuvre en programme*. Bordeaux : Fage Éditions.
- Frize, B., Pagé, S., Parent, B., & Burluraux, O. (2003). *Aplat : Bernard Frize : Musée d'art moderne de la ville de Paris, 06.06-28.09.2003*. Paris : Paris musées.
- Huitorel, J. (1999). *Les règles du jeu, le peintre et la contrainte*. Caen : Frac Basse-Normandie.
- Iversen, M. (2010). *Chance*. London : Whitechapel Gallery.
- Lewitt, S., & Legg, A. (1978). *Sol LeWitt*. New York : Museum of Modern Art.
- Lussier, R. (2002). *François Lacasse, peintures 1992-2002*. Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal.
- Marin, L. (1997). *De l'entretien*. Paris : Les éditions de Minuit.
- Meyer, J. S. (2005). *Minimalisme*. Paris : Phaidon.
- OuLiPo. (s.d.). *Historique de l'OuLiPo*. Repéré à <http://www.ouliipo.net/oulipiens/document2565.html>
- Perec, G. (1990). *Je suis né*. Paris : Éditions du Seuil.
- Perec, G. (1989). *L'infra-ordinaire*. Paris : Éditions du Seuil.
- Perec, G. (1985). *Penser/classer*. Paris : Hachette.

Rey-Debove, J. (dir. publ.). (2009). *Le nouveau Petit Robert : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris : Le Robert.

Riley, B. (2009). At the End of My Pencil. *London Review of Books*, 31(19), 20-21.

Rockeby, D. (2003). Construire l'expérience, l'interface comme contenu. Dans L. Poissant (dir.), *Interfaces et sensorialité* (p. 91-114). Sainte-Foy : Presses de l'Université du Québec.

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

Roubaud, J., & Bénabou, M. (s.d.). *Qu'est-ce que l'Oulipo?*. Repéré à <http://www.oulipe.net/oulipeiens/O/>

Singerman, H. (2001). Processus picturaux en 1970 : les effets de la non-composition. *La part de l'œil*, 17-18, 265-285.

Stravinsky, I. (2000). *Poétique musicale sous forme de six leçons*. Paris : Flammarion.

Procédé. (2011). *Antidote HD v. 5.1*. Montréal : Druide informatique.

ANNEXE 1 : FIGURES

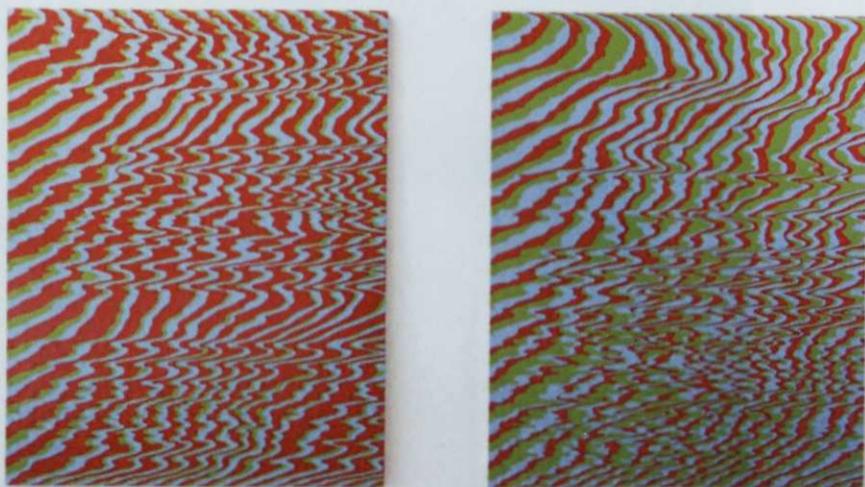


Figure 1 : *rgb 2* et *rgb 1* (vue de l'exposition), 2009, acrylique sur toile, 152 x 122 cm
chaque tableau



Figure 2 : $rgb(127, 28, 174)$ $rgb(238, 238, 0)$ $rgb(229, 229, 229)$ - phase 2 (vue de l'exposition), 2010, acrylique sur contreplaqué, diamètre de chaque tableau 61 cm



Figure 3 : *Tondo 10*, projet $rgb(127, 28, 174)$ $rgb(238, 238, 0)$ $rgb(229, 229, 229)$ - phase 2, 2010, acrylique sur contreplaqué, diamètre 61 cm



Figure 4 : *Tondo 10* (détail), projet $rgb(127, 28, 174)$ $rgb(238, 238, 0)$ $rgb(229, 229, 229)$
- phase 2, 2010, acrylique sur contreplaqué, diamètre 61 cm



Figure 5 : *Test 11* (détail), projet *CMYK*, 2010, acrylique et encre de sérigraphie sur contreplaqué, diamètre 36 cm

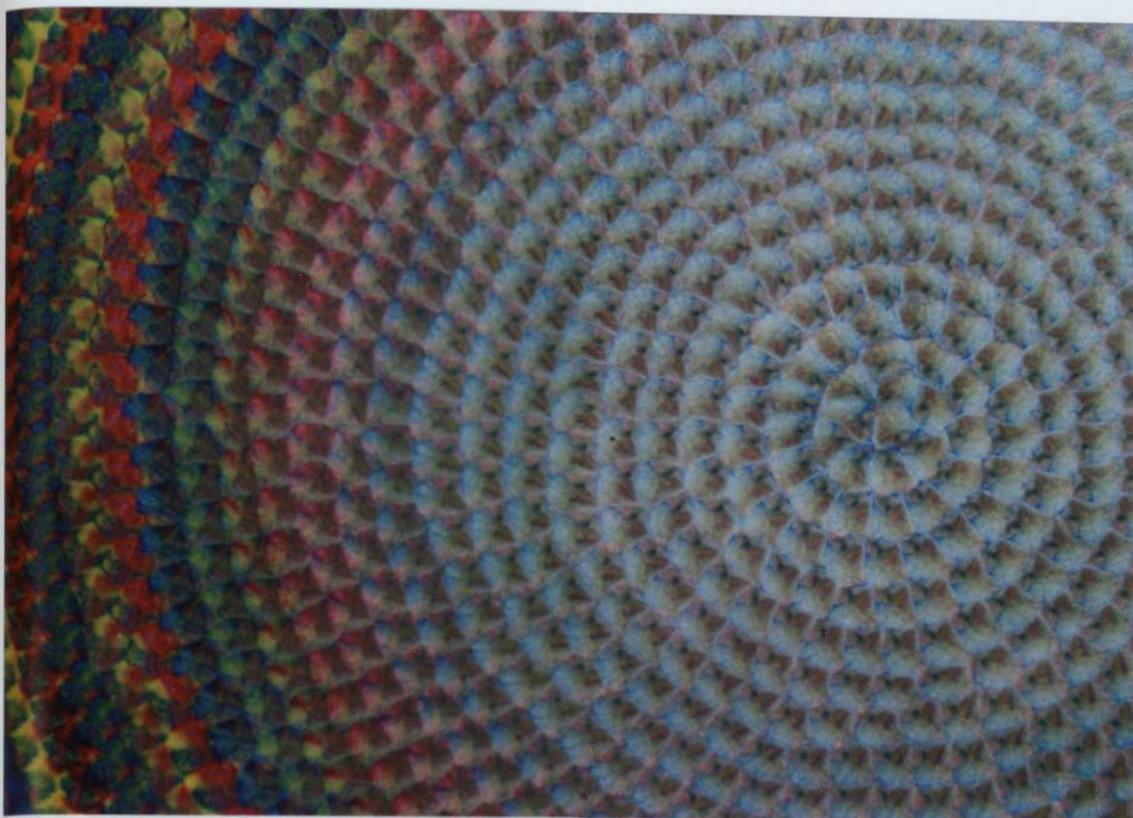


Figure 6 : *Test 10* (détail), projet *CMYK*, 2010 acrylique et encre de sérigraphie sur contreplaqué, diamètre 36 cm

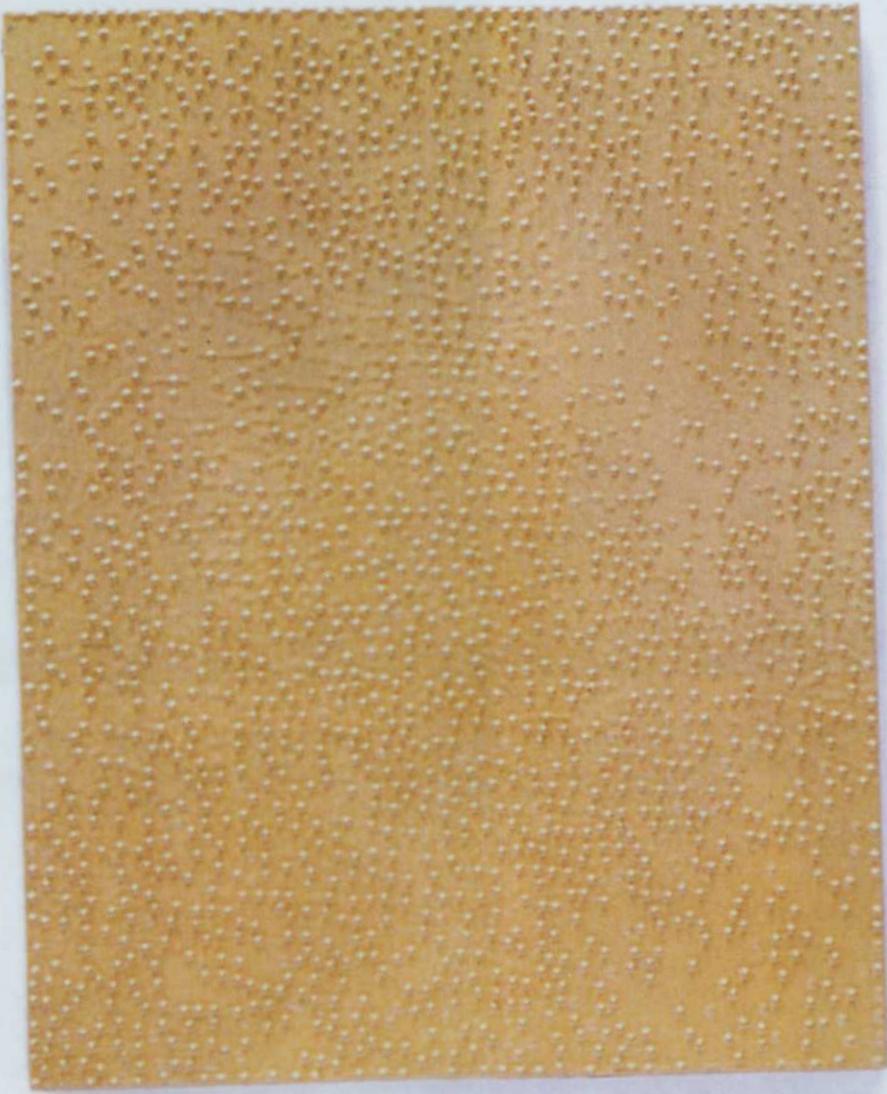


Figure 7 : *Spugna*, Bernard Frize, 1990-1993, laque alkyd-urethane sur toile, 92 x 73 cm



Figure 8 : *Test 32* et *Test 29*, projet *CMYK*, 2010, acrylique et encre de sérigraphie sur contreplaqué, 61 x 33 cm chaque tableau

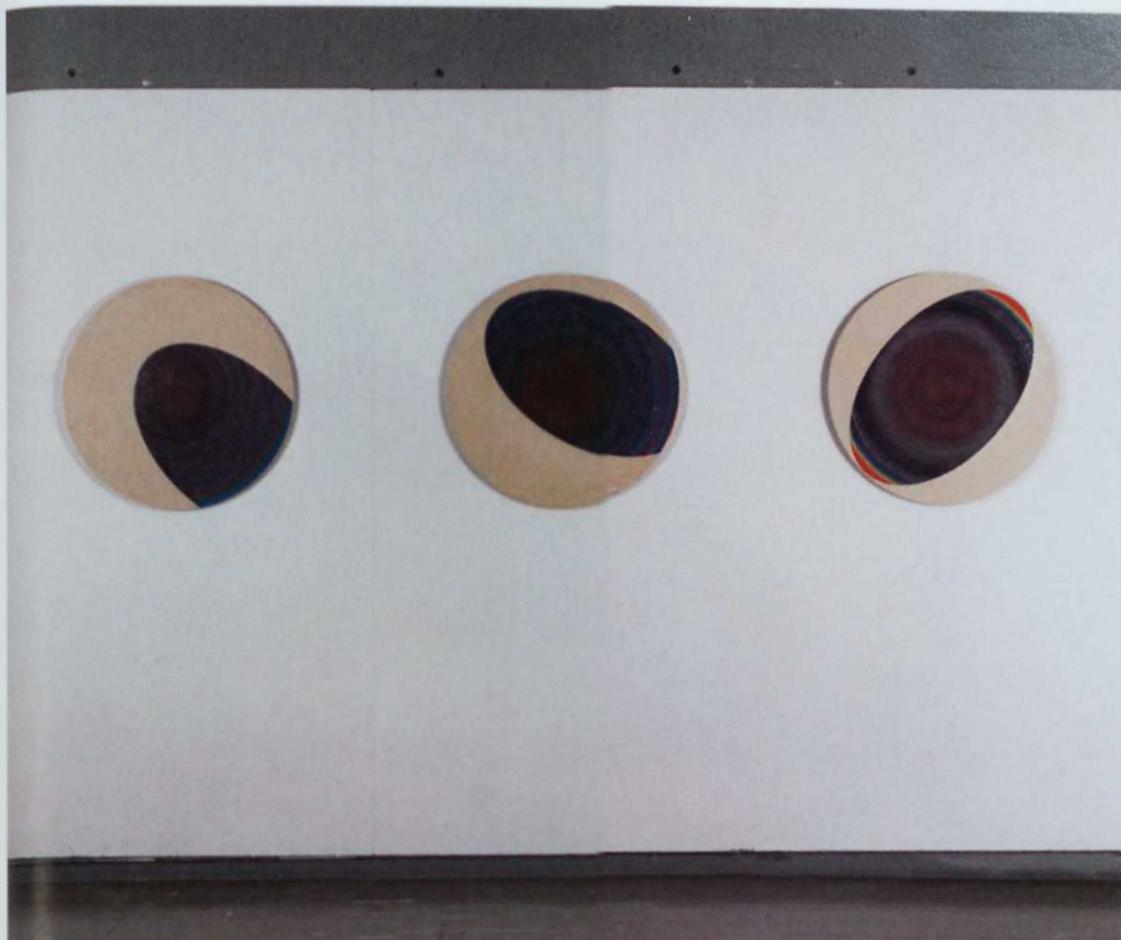


Figure 9 : *Test 47, Test 46, Test 48*, projet *CMYK*, 2011, acrylique et encre de sérigraphie sur contreplaqué, diamètre 75 cm chaque tableau

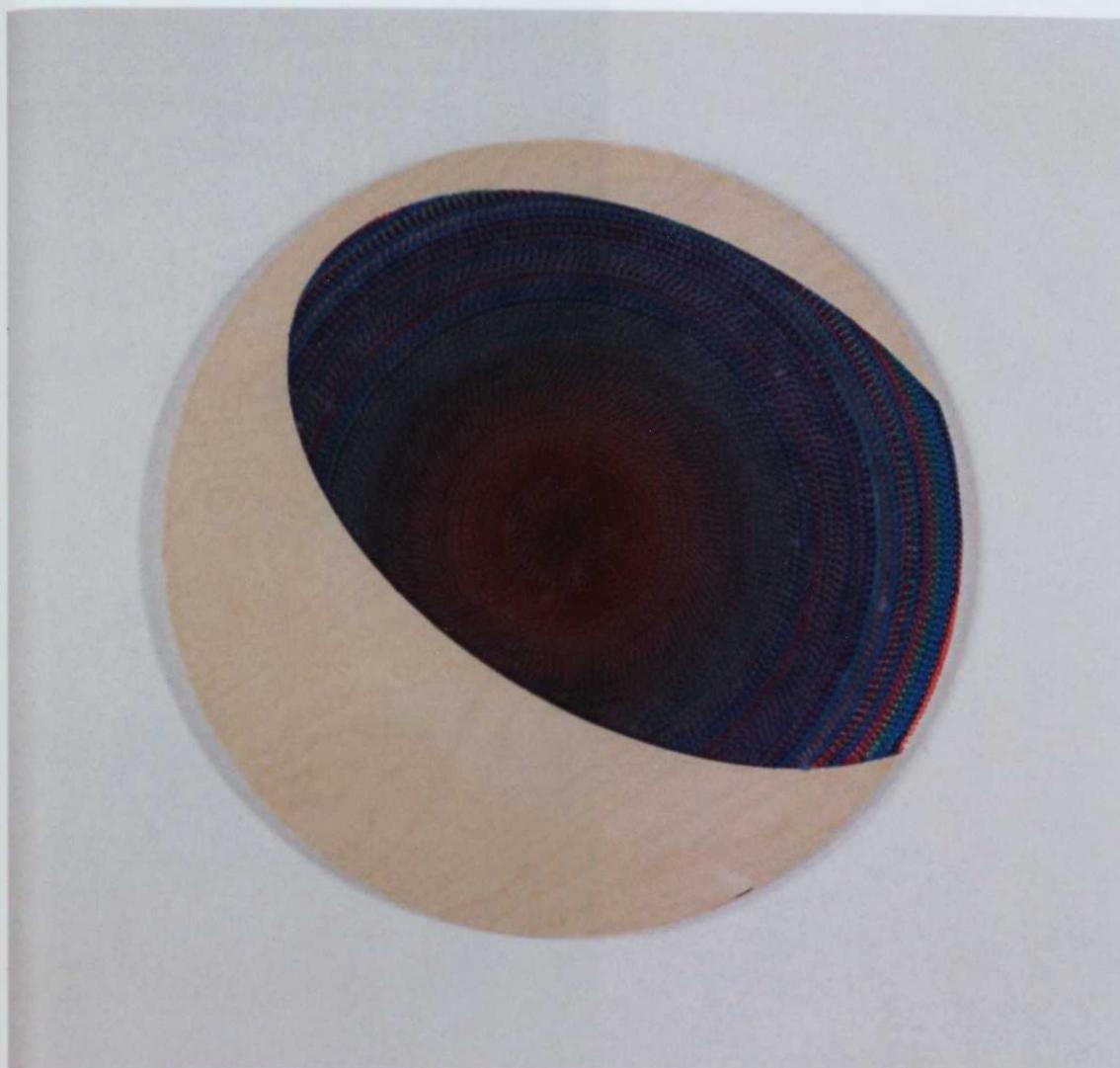


Figure 10 : *Test 46*, projet *CMYK*, 2011, acrylique et encre de sérigraphie sur contreplaqué, diamètre 75 cm



Figure 11: *Test 40*, projet *CMYK*, 2011, acrylique et encre de sérigraphie sur contreplaqué, 75 x 46 cm

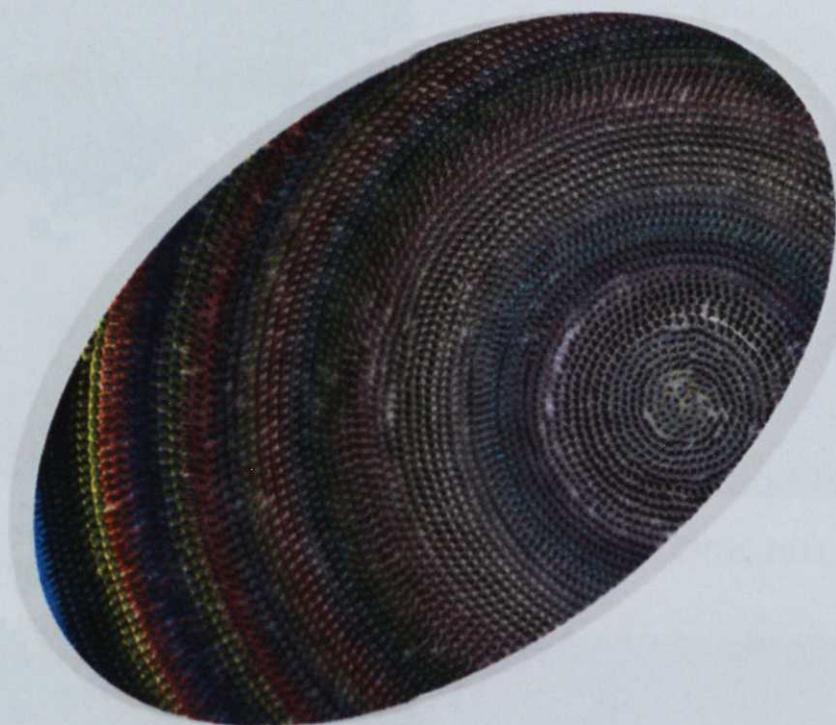


Figure 12 : *Ellipse CMYK*, projet *CMYK*, 2011, acrylique et encre de sérigraphie sur contreplaqué, 75 x 46 cm



Figure 13 : Série des *Tondos* (photographie d'atelier), projet *CMYK*, 2011, acrylique et encre de sérigraphie sur contreplaqué

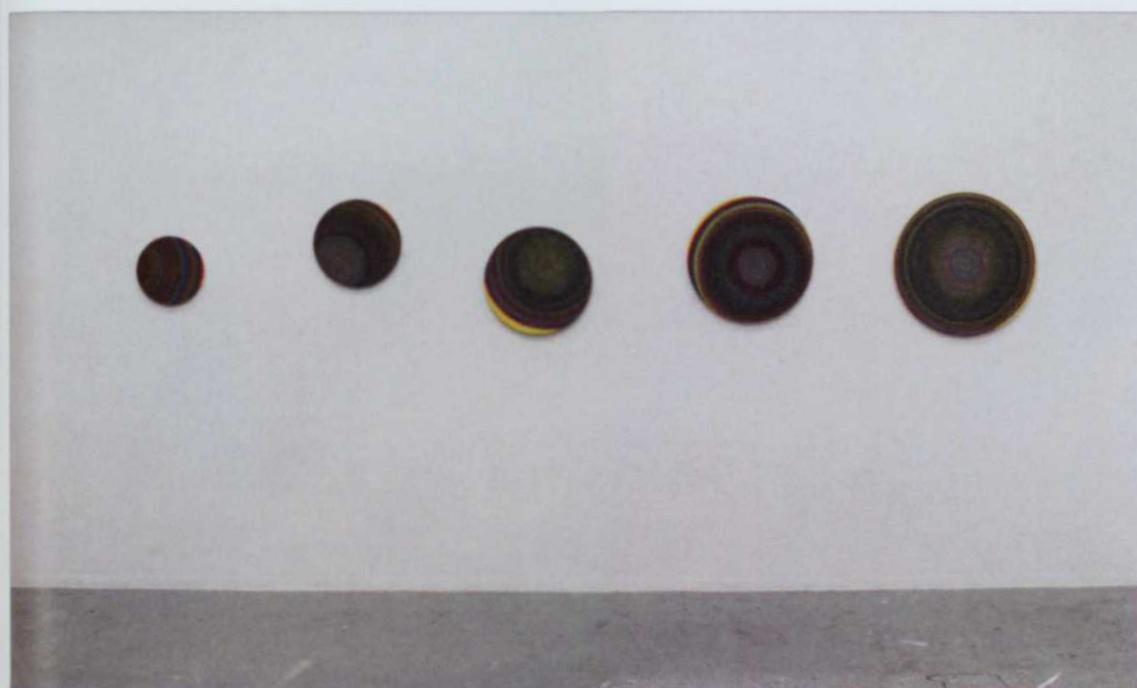


Figure 14 : Série des *Tondos en déplacement* (photographie d'atelier), projet *CMYK*, 2011, acrylique et encre de sérigraphie sur contreplaqué

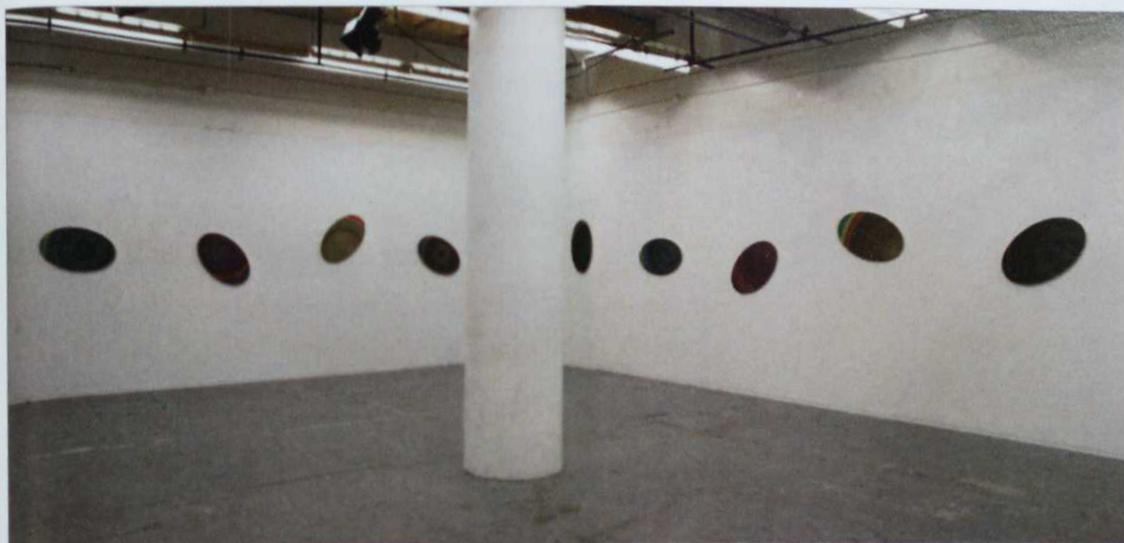


Figure 15 : Série des *Ellipses* (photographie d'atelier), projet *CMYK*, 2011, acrylique et encre de sérigraphie sur contreplaqué