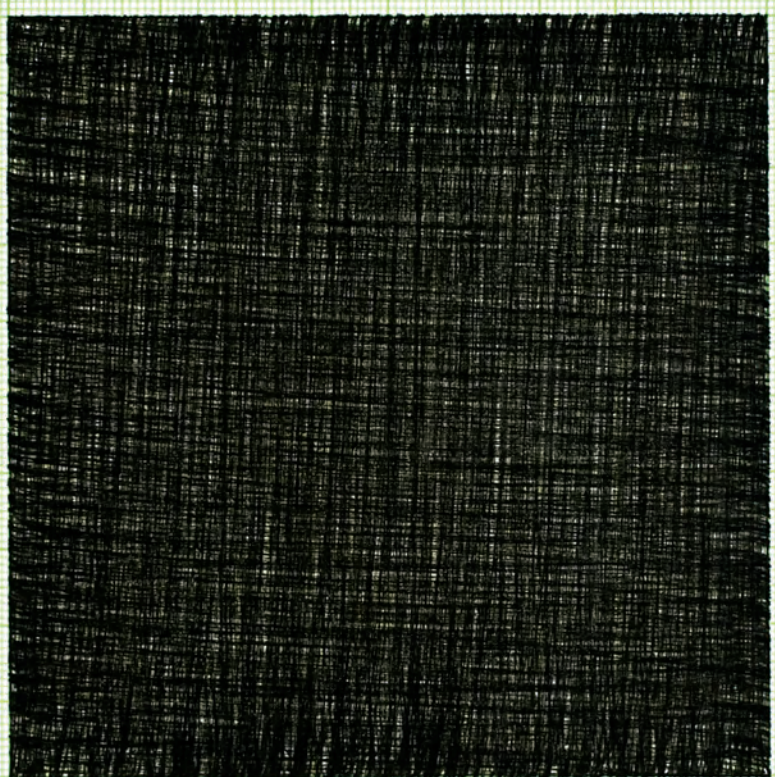


STÉPHANE LA RUE – **RETRACER LA PEINTURE**

–

Commissaires : Marie-Eve Beaupré + Louise Déry

Galerie de l’UQAM + Musée national des beaux-arts du Québec











REMERCIEMENTS

L'artiste, les commissaires, la Galerie de l'UQAM et le Musée national des beaux-arts du Québec expriment leur reconnaissance à tous ceux et celles qui ont collaboré à la préparation de l'exposition et du catalogue *Stéphane La Rue. Retracer la peinture.* Des remerciements particuliers sont adressés au Conseil des Arts du Canada, au Conseil des arts et des lettres du Québec, à la Galerie Roger Bellemare et aux prêteurs.

Pour leur soutien à cette exposition, Stéphane La Rue aimerait remercier tout spécialement : Louise Déry et Marie-Eve Beaupré ainsi que toute l'équipe de la Galerie de l'UQAM, Line Ouellet et Nathalie de Blois du MNBAQ, Anouk Pérusse-Bell, Jean et Monique La Rue, Mario Côté, Monique Régimbald-Zeiber, Roger Bellemare et Bernard Lamarche. Finalement, il est redevable au Conseil des arts et des lettres du Québec pour son appui financier.

SOMMAIRE

Vues de l'exposition / 4
Préfaces – Louise Déry + Line Ouellet / 16

2 essais
Stéphane La Rue. Le projet d'observatoire – Louise Déry / 19
Faire image [du faire] – Marie-Eve Beaupré / 33

+ 4 points de vue
1. Pour Stéphane – Roger Bellemare / 43
2. Là où je suis l'élan de mon regard – Nathalie de Blois / 44
3. Mauvais cadre – Bernard Lamarche / 45
4. Depuis son atelier… – Monique Régimbald-Zeiber / 46

Œuvres / 48

2 Essays
Stéphane La Rue: An Observatory Project – Louise Déry / 117
Image in the Making – Marie-Eve Beaupré / 125

+ 4 Points of View
1. Pour Stéphane – Roger Bellemare / 131
2. Following the Impulse of My Gaze – Nathalie de Blois / 132
3. Misframed – Bernard Lamarche / 133
4. From his Studio … – Monique Régimbald-Zeiber / 134

Liste des œuvres / 136
Biobibliographie de Stéphane La Rue / 138
Notices biographiques des collaborateurs / 141

RETRACER LA PEINTURE

Exposer l'œuvre de Stéphane La Rue et publier une monographie détaillée sur son travail vont de soi pour la Galerie de l'UQAM car l'artiste est diplômé de notre institution et sa carrière est une grande source de fierté. Diffuser son travail avec le Musée national des beaux-arts du Québec pour partenaire relève aussi de l'évidence, nos deux institutions étant désireuses de valoriser une création aujourd'hui mature, témoignant des transformations les plus dynamiques de l'art récent au Québec. En réaliser le commissariat avec une jeune complice telle que Marie-Eve Beaupré offre, indéniablement, une valeur ajoutée au projet. Finalement, c'est Stéphane La Rue qui reste, par son œuvre, par sa grâce et par son intelligence, la raison d'être absolue de ce projet et nous lui en sommes très reconnaissants.

La trajectoire de l'artiste connaît depuis une quinzaine d'années d'importants développements qui s'ancrent dans un espace continu de pensée, de sensation et de mémoire. Il nous offre une œuvre de pleine sensualité, de fine tactilité et de luminosité sublimée, née de l'anticipation et de l'accomplissement, de l'incertitude et de l'emportement, de l'observation du monde extérieur et de la recherche d'une poésie intérieure.

Au regard de la sélection d'œuvres réunies ici, réalisées entre 1993 et 2007, on comprend que le projet pictural de Stéphane La Rue trouve des prolongements dans la sculpture et dans une intense pratique du dessin. Par conséquent, l'idée de *retracer* sa peinture comporte plusieurs dimensions : celle de débusquer le *peint* dans l'œuvre, même quand il s'agit de dessin ou de sculpture ; celle de *repasser* sur ce qui a été peint pour le mettre en évidence et pour en signaler les traits les plus constitutifs ; celle de repenser la peinture comme relevant justement du tracé ou du trait.

Il ne s'agit donc pas, dans ce projet, de prétendre éclairer une œuvre aussi riche que subtile et aussi savante que délicate, mais bien de se laisser éclairer par elle en s'abandonnant à ses qualités de structure et de lumière.

Louise Déry
Directrice et commissaire
Galerie de l'UQAM

LE PLAISIR PARTAGÉ

Le Musée national des beaux-arts du Québec est heureux de s'associer à la Galerie de l'UQAM pour la réalisation de l'exposition et du catalogue *Stéphane La Rue. Retracer la peinture.* Ce projet s'inscrit dans le cadre des monographies d'artistes que le Musée publie et diffuse au Canada et à l'étranger, comme ce fut le cas pour *Michel de Broin. Machinations*, également coproduite avec la Galerie de l'UQAM, ou, plus récemment, *Habiter : les œuvres d'Isabelle Hayeur*, coproduite avec Oakville Galleries.

Nous croyons aux multiples bénéfices de la coproduction : diffusion plus large du travail des artistes, partage de la réflexion, de l'expertise et aussi des coûts. Nous n'avons eu de cesse d'appliquer cette méthode de travail autant pour les monographies que pour les expositions collectives internationales. Parmi celles-ci, mentionnons *Raconte-moi*, coproduite avec le Casino Luxembourg en 2005-2006, et *Emporte-moi*, qui sera présentée en 2009 avec la collaboration du Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. De ces échanges naissent des relations humaines dont la chaleur rayonne bien au-delà de la réalisation d'un projet, et cela est inestimable.

C'est dans un contexte d'échanges professionnels aussi agréables qu'efficaces que nous avons acquiescé à la proposition de Louise Déry de faire une exposition Stéphane La Rue, artiste bien représenté dans la collection du MNBAQ et qui a également participé à l'exposition collective *L'emploi du temps* que nous avons organisée en 2003. Son œuvre, qui peut être jugée « difficile » par le grand public, est loin de revêtir l'aspect spectaculaire de certaines propositions d'artistes. C'est précisément la longue contemplation que sa peinture exige qui nous attire. Elle nous offre des bonheurs visuels que l'on pourrait associer à la lente observation des lumières changeantes de nos vastes étendues neigeuses.

La complicité a été au cœur de ce projet et le plaisir de travailler ensemble, essentiel. Souhaitons que ce plaisir partagé avec l'artiste, les commissaires, les auteurs et les concepteurs se transmettra au lecteur par ce très beau catalogue.

Line Ouellet
Directrice des expositions et des publications scientifiques
Musée national des beaux-arts du Québec

comment dire
ceci
ce ceci
tout ce ceci-ci[1].
Samuel Beckett

ESQUISSER UN ANGLE DE VUE

Je regarde les œuvres de Stéphane La Rue depuis une douzaine d'années, mais c'est la première fois que je les expose et que j'essaie d'écrire sur cette démarche. J'ai souvent eu envie de le faire, mais c'est assez récemment que l'idée s'est imposée avec la force nécessaire pour que le vertige se tempère devant l'œuvre. Plusieurs motivations sont déterminantes dans ce projet. D'abord, mes contacts avec la peinture de Stéphane La Rue m'amènent invariablement à penser au film de Theo Angelopoulos, *Le regard d'Ulysse*, dans lequel un cinéaste renommé entreprend un voyage introspectif qui lui permettra de réanimer sa capacité de regard[2]. Ce film dure trois heures et constitue en soi un défi posé au regard. Il se mérite. Fait de longs plans-séquences et de larges vues montrant la mer, la neige, le brouillard accompagnés d'une musique intense et habitée, le film est porteur des thèmes chers au cinéaste du voyage et du temps : la fatalité, l'intemporalité, les frontières. Mais il traite surtout, selon moi et paradoxalement, de l'aveuglement. Il cible notre difficulté de voir, il montre la misère de notre pauvre regard désormais incapable de se frayer un chemin à travers le réel encombré. Comment faire pour regarder de près un tableau blanc ? Un tableau sans projet de représentation est-il pour autant abstrait ? « Que faire de l'œil soumis à ce régime[3] ?»

La seconde raison est liée à mon penchant pour Samuel Beckett qui a su ouvrir, dans toute son œuvre mais particulièrement dans ses textes pour le théâtre et la télévision, de nouveaux espaces d'exploration du corps, du temps et du mouvement. Je pense en particulier à *Quad*[4], œuvre sans texte où quatre personnages éclairés par quatre sources de lumière colorée et accompagnés par autant de types de percussion se déplacent dans un quadrilatère suivant un trajet prédéterminé, un pas à la seconde, six pas de côté, dans un mouvement ininterrompu, jusqu'à épuisement des séries de parcours. Le carré blanc au sol, le rythme régulier des allées et venues, le principe combinatoire des circuits, la répétition des motifs attestent, tout comme chez Stéphane La Rue, d'une inclination pour l'excès et en même temps pour la mesure, pour la jubilation et l'obsession, pour les jeux de tension entre le plein et le vide. « Le vide. Face aux yeux écarquillés[5]. »

Mais c'est également la question des ténèbres et de l'aveuglement, si présente à l'auteur de *L'innommable*, de *Cap au pire* et de *Mal vu mal dit* quand il s'agit de conduire l'écriture vers l'immobilité, vers le silence et vers la pénombre, qui nourrit le regard que je porte sur les œuvres de Stéphane La Rue. Lorsque Beckett évide la langue comme il le fait, lorsqu'il la mène quasiment vers le néant, il demeure quand même l'écrivain de cet « encore », de cette attente, ou de cette suspension qui se crée quand tout se dérobe mais que, sans clarté et sans vue, tout se reconstruit en même temps. Comme dans les œuvres de Stéphane La Rue où les faits picturaux semblent les rescapés d'une pratique excessive de la soustraction, mais où il s'avère bientôt que, sans figure et sans voile, une « presque image » soit apparaissante, une image soit survivante à travers la pénombre. Qu'y a-t-il de visible lorsque l'œuvre prend pour image la peinture elle-même dans ce qu'elle a de plus irréductible ? Un tableau qui s'autorise à l'abandon s'efface-t-il pour autant devant l'histoire ? Comment parvenir, aujourd'hui, à élaborer une peinture sans « autre histoire », sans allusion, sans récit ?

–

Dans l'obscurité, il faut du temps pour voir. Et le temps est l'un des enjeux majeurs chez Stéphane La Rue. C'est au départ le temps d'une histoire qui lui est propre et qui se développe sur une quinzaine d'années en un espace continu de pensée, de sensation et de mémoire. C'est celui d'une trajectoire en perpétuelle oscillation entre l'anticipation et l'accomplissement, entre l'incertitude et l'emportement, entre l'observation du monde extérieur et la naissance d'une poésie intérieure. « Ni plus ni moins. Moins[6] ! » C'est aussi celui de l'attente, à laquelle je reviendrai plus loin. Alors, combien de temps faut-il attendre pour en arriver à peindre un tableau blanc ? Et combien de temps faut-il prendre pour regarder un tableau blanc ?

–

Finalement, c'est la conséquence d'un intense parcours de commissariats qui commande parfois une accélération du regard — ce qui a été le cas, coup sur coup, des projets que j'ai réalisés récemment sur le travail de Raphaëlle de Groot et de David Altmejd et dans lesquels je me suis mesurée à l'excès de motifs et de figures —, ou qui réclame à d'autres moments un ralentissement, une résistance, une retraite du « trop image ». Le dépouillement iconographique du travail de Stéphane La Rue et la volonté de désencombrement que j'y vois s'offrent comme un terreau propice parce qu'ils génèrent ce riche va-et-vient entre présence et absence, entre aveu et silence, entre surface et profondeur. Mais également, du moins à première vue, parce que l'image semble vouloir se taire dans ces œuvres. Retirée sans être évitée. « En allée sans s'en aller. Sans revenir revenue[7]. » C'est la manière de faire de l'artiste, son chantier, son atelier, ou sa *faktura* qui énonce sans conteste une plénitude picturale dont seule une face est pleinement visible. L'œil doit forer, percer, creuser la surface ; il lui faut « regarder entre », écarter, suturer le plan. Il doit le faire avec espoir. Travaillée, touchée, marquée par l'empreinte, l'œuvre de Stéphane La Rue, qu'elle soit peinture, dessin ou sculpture, active le regard au-delà et en deçà de la trace sur la toile, du tracé sur la feuille, de la matière adhésive sur la surface ou de l'objet sur le sol ou contre le mur. Dans la zone infra-mince du contact, dans l'interstice subtil qui existe, une autre face, dissimulée celle-là, cherche à se dire. « Mal vu mal dit[8]. » La partie touchée, celle qui dissimule, celle qui crée le manque, l'image manquante, n'est-elle pas celle qui est perdue, qui n'existe pas, ou mieux, celle qui fait que l'on cherche ?

–

J'ai par conséquent envie d'observer le travail de Stéphane La Rue en me tenant le plus possible en marge des données historiques de l'abstraction car je crois

que la peinture, par son frémissement, travaille le regard, tout comme, dans le fait d'écrire, le texte pratique la langue. J'aimerais le faire sans trop savoir mais aussi sans déni de savoir, en ayant pour programme d'écarter quelques dogmes qui ont pour enseignes la spécificité de la discipline, le monochrome, le minimalisme, le formalisme, le géométrisme, voire la servitude conceptuelle. D'une part, parce que jusqu'ici je sens que j'ai fait fausse route en estimant le travail de Stéphane La Rue — un impressionnant peintre de savoir en plus d'un virtuose technique — presque essentiellement pour sa dimension intellectuellement et visuellement nourrie par l'histoire de l'art. « Essayer encore. Rater encore. Rater mieux[9]. » D'autre part, parce que la pleine sensualité qui s'en dégage, sa fine tactilité, sa luminosité sublimée requièrent que l'on accepte de l'aborder avec une raison activée par l'émotion, un entendement qui ne répugne pas au sentiment de la beauté, une compréhension avivée par la reconnaissance de la splendeur, de la magnificence. Cela suppose une démarche qui doit d'abord rafistoler le regard et se penser ensuite dans le contact direct avec l'œuvre, œuvre qui réclame que l'on soit amoureusement, studieusement et vaillamment actif lorsqu'elle s'offre, cela même quand la langue, elle, s'étouffe. « Avant que l'œil en ait le temps, voilà que l'image s'embue[10]. » Cette position d'auteure et ce projet d'observatoire face à un corpus qui expose sans contredit les insuffisances du regard tant il est exigeant, je me les donne avec quelques autres raisons qui ont maille à partir avec une recherche entreprise ces dernières années sur les questions de l'image manquante et de la *faktura*[11]. J'y reviendrai parfois, de façon directe ou allusive.

–

Commençons donc en observant un stéréotype : plusieurs croient que la peinture sans figure et sans motif, celle qui se radicalise par un évitement, par un évidement, par un gommage de toute intention représentative, ne puisse être conçue et perçue qu'en tant que réponse au devenir historique de l'abstraction. Ce constat expliquerait sans doute notre difficulté ou notre refus d'aborder une œuvre abstraite récente sans endosser un historicisme par trop linéaire. Voilà pourquoi il serait pratiquement impossible, pour plusieurs observateurs, de regarder par exemple un tableau de Stéphane La Rue sans que ne leur reviennent à la mémoire ceux d'un Kasimir Malevitch, d'un Robert Ryman ou d'une Agnes Martin. S'il n'est en rien déshonorant de voir s'établir de tels liens avec tout un aréopage d'artistes ayant contribué à la naissance et au développement de l'abstraction, il n'en demeure pas moins qu'il s'agit d'un épiphénomène répandu qui canalise fortement le décryptage des propositions faites par de nouvelles générations de peintres intéressés par l'abstraction. Il verrouille la lecture des œuvres et en éclipse les possibles horizons qui se profileraient en marge et à distance des règles historiques admises. « Par les mots les écarquillés obscurcis[12]. » En comparaison, la peinture figurative, elle, peut être abordée comme tributaire non seulement de ses origines picturales, mais également de la photographie et du cinéma, ce qui concourt à l'ouverture et à la diversification du propos à son endroit et, de ce fait, l'enrichit depuis plus d'un siècle.

–

On peut réfléchir à la peinture sous l'angle d'un corps à corps avec la surface, d'une empreinte laissée par la main qui manie l'instrument ou qui touche directement la matière, ou encore en considérant l'emprise des conditions culturelles qui sont à l'origine du rapport de l'artiste au monde qu'il explore. Une œuvre se construit à travers une série de *devenirs*, pour reprendre un terme deleuzien, et son appréhension est l'objet de perceptions plurielles captées par un regard sans cesse agité et actualisé. Les problématiques de « visualité » qu'invente Stéphane La Rue, souvent

discrètes et silencieuses, sont pourtant bien tangibles sous nos yeux, dans cet intime rapport à chaque œuvre prise individuellement. Une ligne trace une frontière sur la surface, un plan dévie légèrement de la rectitude du cadre, un châssis s'affranchit du schéma orthogonal, une fine couche de blanc recouvre à peine la trame de la toile, une intersection résulte du pliage d'un morceau de ruban à masquer, un pan de peinture blanche et lisse capte la lumière, autant de faits picturaux qui appellent notre attention, notre concentration, notre adhésion. « Tant mal que pis s'y mettre[13]. »

–

Mais plus encore, il se produit un écho particulier lorsque plusieurs œuvres se rencontrent dans un espace, lorsqu'elles sont mises en vue et disposées en fonction d'un lieu physique qui les contient, qui les révèle entre elles, qui les renvoie tout contre l'architecture et, il faut le dire, tout contre celui qui regarde. À plusieurs, elles parlent plus visiblement de rythme et de scansion, elles rendent visibles des lumières, des ombres, des masses, des textures, des nuances, des césures, des vecteurs qui seraient autrement plus silencieux. Ensemble, elles ont une autre sonorité, un autre timbre, elles se déclarent pour ce qu'elles sont mais aussi pour ce qu'elles se disent entre elles.

–

Cela permet d'avancer deux choses : la première est très ouverte et concerne l'idée que seul le contact direct avec une œuvre peut rendre admissibles les pistes de lecture la concernant — ce qui relève d'une stricte évidence —, tandis que seul le contexte de l'exposition, qui devient plus que jamais une manière de faire de l'histoire de l'art, permet que s'édifie avec probité la théorie des courants artistiques récents. Je parle ici de ce passage entre l'« œuvre s'exposant » et l'« œuvre exposée[14] » comme charnière essentielle dans la perception de toute œuvre d'art. La seconde est propre aux œuvres de Stéphane La Rue, qu'il nous faut aborder comme des « lieux », car elles traduisent l'expérience d'un rapport physique à l'espace et suggèrent de ce fait une force de représentation qui attache le regard au réel plus qu'à son illusion. Voilà sans doute pourquoi elles installent la possibilité d'un observatoire favorable au renouvellement des compétences du regard devant l'« œuvre s'exposant ». Par un juste retournement, cet observatoire m'apparaît propice à la relance de l'histoire de l'art. Je pense à celle de la modernité picturale tout particulièrement et, à travers elle, celles des sémiologies de la réception s'attachant autant au signe visuel ancré dans la matérialité qu'à l'observateur — celui qui crée autant que celui qui regarde — et dont la dimension corporelle est mise à l'épreuve dans tout rapport à l'« œuvre exposée[15]. »

––

TRAITER D'UN ART DU PEINDRE

–

La grammaire picturale élaborée dans l'œuvre de Stéphane La Rue n'opère qu'en apparence dans les paramètres de la réduction moderniste. Certes, il y est question d'évitement et de dépouillement ou, pour le dire autrement d'épure, voire de purge pratiquée dans l'arsenal de la peinture. « Moindre minimement. Pas plus[16]. »

Malgré le filtrage opéré — prenons pour seul exemple l'option si fréquente de la couleur seule —, une certaine manière de peindre et de faire varier les supports et les matériaux, de même qu'une expérimentation ingénieuse des structures du tableau génèrent autrement la plénitude, la profusion et, osons le mot, le débordement.

–

Mille attentions doivent être accordées par l'artiste, en amont du geste de peindre, à des enjeux picturaux constitutifs : choisir le format et le support ; considérer la nature physique du châssis, du panneau de bois plein ou stratifié, de la toile de lin ou de coton, de la pellicule mylar translucide, du papier millimétré ou autre, et prendre en compte leur épaisseur, leur texture, leur élasticité, leur fragilité ou leur solidité, bref leur matérialité propre ; examiner les caractéristiques des matières utilisées, huile, acrylique, gesso, encre sérigraphique, encre d'archivage, poudre de graphite, crayon, ruban à masquer, et se préoccuper de leur fluidité, de leur viscosité, de leur volatilité, de leur transparence ou de leur opacité. Cela n'a rien d'inhabituel mais trouve une importance particulière dans un contexte où il y a absence de sujets représentés, alors que le renoncement au sujet oriente l'attention ailleurs, là où l'objet fonctionne comme tableau, dessin ou sculpture, ou comme les trois à la fois ainsi que c'est souvent le cas chez Stéphane La Rue.

–

L'élaboration de l'œuvre exige à son tour toute une panoplie d'interventions aux manières et aux méthodes souvent complexes. Elles concernent l'application de la matière pour favoriser le juste contact avec le support ; elles ont à voir avec les outils que cela requiert pour ne pas assourdir le timbre de la couleur ; elles présagent des résultats que cela produit et qui sont une réponse au désir ; et elles engagent la décision qu'il faut prendre quand vient le moment d'interrompre les procédures parce que les mouvements internes à l'œuvre trouvent à s'agencer de la façon désirée. « Ni être ni avoir été ni pouvoir être. Du calme. La suite. Attention[17]. »

–

Puis, en aval du « peindre », d'autres options se profilent : l'une a trait à la reprise et à la variation du motif, à la modulation en série, à l'ordonnancement des modules entre eux et à l'établissement de leur nombre, de leur séquence et de leur espacement ; d'autres sont imputables aux exigences de l'accrochage : encadrement éventuel, rapport entre l'objet peint et le mur comme arrière-plan, technique d'attache et de fixation, voisinage, hauteur, éclairage. Dans l'atelier comme dans la galerie ou le musée, Stéphane La Rue veille attentivement aux conditions et aux qualités des lieux d'accrochage. La rencontre entre ses œuvres et l'architecture qui les accueille doit être sentie et pensée, articulée et testée ; elle favorise certains angles de vue, certaines distances de regard ; elle présuppose un véritable tact, elle nécessite un authentique toucher. D'ailleurs, nombreux sont ceux qui, comme moi, sont impressionnés par les gestes d'un peintre qui, si familier avec ses tableaux, leur échelle, leur poids, leur fragilité, sait les toucher et les manipuler avec aisance et assurance, avec compétence et désinvolture.

–

Dans le travail au quotidien, alors que se télescopent parfois toutes ces phases de l'exercice de la peinture que sont en bref la préparation des matériaux, l'exécution de l'œuvre et l'appréciation du résultat, il y a de nombreux temps d'arrêt. Qui plus est, et cela n'est pas sans effet, il y a des moments où l'atelier est particulièrement dépouillé de matériaux, lorsque l'artiste n'a pour ainsi dire plus rien sous la main pour travailler. C'est alors, nous dit Stéphane La Rue[18], qu'un intense moment de création

peut exister et des possibilités nouvelles se déployer. Quelques restes et retailles, du ruban à masquer, un crayon, quelques feuilles de mylar ou de papier millimétré peuvent alors être à l'origine de séances de travail aux données imprévues et aux résultats surprenants. Être surpris devient ainsi l'une des conditions essentielles à la relance de l'observation, de l'effort, de l'attente. Être surpris est ce plaisir qui vient répondre au désir.

–

Justement, un tel art du peindre ne saurait exister sans cette condition préalable, je dirais sans cet enjeu fondamental de l'art qu'est l'attente. « Ou simplement attendant. Attendant entendre[19]. » Pour celui qui, dans l'atelier, ne recherche pas l'idée de la fenêtre sur le monde mais s'attarde plutôt à une lente saisie de l'espace qui l'entoure, une étonnante dynamique se met en place entre prévoir et voir, entre regarder et inventer, entre faire et proposer. Cette attente est à mettre en rapport avec la « demande », une certaine demande qui vient de l'artiste lui-même dans son désir d'être le premier surpris. Elle tient également au nécessaire chantier critique qui le guide, informé qu'il est des pièges d'un regard qui se souvient, désireux de ne pas se prendre dans les filets d'une mémoire du regard et des émotions qui altérerait sa perception. Finalement, elle annonce les potentialités nouvelles d'une peinture encore à naître, une peinture qui hésite mais s'élancera, une peinture qui se mesurera à l'aune d'un regard réactualisé par l'observation intense d'un fragment du monde offert au présent.

–

Définir même sommairement la grammaire particulière à l'œuvre chez Stéphane La Rue est inutile si l'on ne tente pas de décrypter ce qui serait l'apanage d'un langage pictural en soi, avec ses agencements syntaxiques et ses mécanismes d'énonciation. Il ressort, à première vue, qu'il se situe dans le « voir » autant que dans le « faire ». Il faut entendre, dans le premier terme, cette aptitude à « fixer » et à lire un espace au point d'en déceler des structures au départ imperceptibles ; et il faut comprendre, dans le second, ce transfert ou ce report de l'expérience physique du corps dans l'espace en une projection de composantes graphiques et picturales afin de les « fixer » sur une surface ou un support. C'est dans ce « faire voir » et ce « savoir-faire » que s'accomplit l'investigation serrée des limites du visible, de la captation de la lumière, de la construction savante des structures et de la relation existant entre les effets picturaux et l'objet.

–

Le programme est consistant et, dans le contexte d'une pratique très avisée des développements de l'abstraction du dernier siècle, il requiert quelques clarifications que l'artiste n'hésite pas à formuler, notamment lorsqu'il fait observer que son œuvre est loin d'avoir fait le deuil de la figure et de la perspective. « Divine perspective. Vrai que l'éclairage[20]. » Ce n'est pas qu'il tourne le dos à l'un des fondements ayant caractérisé le projet des maîtres abstraits auxquels il est souvent comparé, Ryman au premier chef. Mais c'est que cette comparaison ne saurait tenir, justement pour cette raison. Proposer comme l'a fait Stéphane La Rue le subtil déplacement d'un plan sur un cadre et produire ainsi un espace perspectiviste est inconcevable dans la trajectoire d'un Robert Ryman ou d'une Agnes Martin. Quoique les tableaux de Stéphane La Rue paraissent picturalement abstraits, ils ne le sont pas du point de vue de la composition et de la structure. Pour peu que l'on considère le réglage des jeux d'angles, les fractures de l'espace et l'organisation des tensions entre la charpente de l'objet lui-même et la projection linéaire qui se développe en surface ou borde le pourtour, une image se crée qui renouvelle inéluctablement l'espace, qui anime autrement le lieu pictural,

qui définit différemment l'architecture de l'œuvre. « Un lieu. Où nul. Fut un temps où essayer voir. Essayer dire. Comment exigu. Comment vaste. Comment si non illimité limité[21]. »

–

La plupart des travaux de Stéphane La Rue (peinture, dessin, sculpture) explorent, sans volonté illusionniste, ce statut de fiction tridimensionnelle à l'intérieur de paramètres parfois restreints. C'est le cas lorsque, dans un tableau comme *Extension* (2001-2004), une seule touche de matière, jouxtée à une autre, parvient à engendrer un espace, si mince soit-il. Dans d'autres cas, les conditions d'expérimentation sont plus largement ouvertes et élaborées, comme dans les deux tableaux à la poudre de graphite intitulés *Sens dessus dessous I* et *II* (2007). Des bandes latérales, beiges parce que exemptes de graphite sur ces portions de la toile de coton et de la même largeur que le châssis, semblent s'expulser de la surface et se déplier pour produire une illusion de boîtier qui souligne les limites entre l'espace interne et l'espace externe du tableau.

–

D'autres notions appellent une mise au point : celles de la monochromie et de la matière blanche en particulier. L'artiste affirme que la couleur est pour lui une matière et il insiste sur le fait qu'il n'est pas parvenu à opter pour le blanc et à lui accorder préséance dans son travail par unique désir de pureté[22]. Ce n'est pas non plus par volonté d'évacuer toute décision subjective quant à la couleur, ainsi que l'ont fait plusieurs peintres formalistes ayant misé sur le blanc pour sa propriété de synthèse de la gamme chromatique. Qui plus est, la pureté monochromatique est certes un phénomène chimiquement objectif, mais elle est illusoire sur le plan de la perception tant il y a de facteurs pouvant l'altérer. Voilà pourquoi il y a chez Stéphane La Rue toute la subtilité de ce blanc sublimé qui, de la matité à la brillance, éclate de lumière, révèle ou aveugle, absorbe ou reflète, voile ou recouvre. *Panoramique* et *D'après nature 1* (2000), de même que les fameux *Blancs d'ombres*, réalisés entre 2003 et 2005, en sont quelques exemples. Avec *Extension* notamment, les taches, souvent irisées, sont vues comme des points lumineux et optiques, ou encore comme des touches miroitantes reflétant quantité de particules d'un monde rempli de multiples dimensions qui échappent au sens.

–

Mais ces exemples exposent davantage l'idée de clarté que l'ambition de pureté, clarté qui se réalise par et dans la matière et qui fait de l'œuvre un espace éclairci ou éclairé par une blancheur lumineuse. Les peintures blanches de Stéphane La Rue connaissent un sort qui les affranchit de la notion de pureté, notamment parce qu'elles sont en contact avec un espace qui leur est extérieur et dont on ne saurait négliger l'impact. « Murs blancs. Il était temps[23]. » La blancheur des murs de présentation et la nature des sources d'éclairage introduisent bien d'autres variantes aux conséquences indéniables dans la perception d'œuvres si subtiles. À l'examen, on constate rapidement qu'à l'infinie variété de blancs s'ajoutent tous les tons possibles entre le blanc et l'écru du lin, le blond du bois, l'opalescence du mylar ou le gris du graphite. Et puis il y a la couleur des papiers et des encres : le vert de *Sept pour Morton Feldman* et *En regard* (2007), le bleu de *L'un, l'autre* (2007), le jaune d'*Anomalie cartésienne* (2004) ou le beige du ruban à masquer comme dans *Repère* (2006-2007).

–

Stéphane La Rue capitalise également sur la fonction chromatique du non peint. Portion de toile à découvert, segment de panneau de bois à nu (*+ ou –* et *Niveau n° 3*, deux séries de 2006) et large section de papier vierge montrent les potentialités

étonnantes d'un puissant rapport avec les plans qui sont peints. Non seulement cette stratégie révèle-t-elle la matérialité et l'apparence des surfaces et des substrats — ce qui façonne la personnalité picturale des œuvres —, mais leurs processus de fabrication — montage de la toile sur le châssis, coupe et biseautage du panneau (série *Projections n° 1*, 2007), pliage (série *L'un, l'autre*) ou superposition décalée des papiers (série *Repère*) — sont à leur tour générateurs de nouveaux tracés, schémas, motifs, figures et volumes. À bien y penser, Stéphane La Rue ne se prive de rien. Au contraire. Entre l'arbitraire et le savoir-faire, entre le prévisible et l'étonnement, entre la vacuité et la plénitude, il n'étend pas que du blanc sur la surface de ses œuvres. Quelque chose se dessine de l'une à l'autre depuis quinze ans pour former une trajectoire où l'investissement formaliste est resitué pour n'être pas une fin en soi, mais pour constituer une modalité de l'expérience appelée à connaître toutes sortes de déplacements. « Pour en mal dire le moins[24]. »

DÉPEINDRE UN ART DU TRAIT

« Une ligne est un homme », disait Jean Genet à propos de Giacometti[25]. Chez Stéphane La Rue, non seulement un trait dessine un espace, mais on pourrait avancer que le tout peindre est généré par un insatiable plaisir du dessin. Peindre et dessiner ont coexisté depuis ses premiers moments d'apprentissage, bien que le fait de dessiner avec un simple crayon ait constitué pendant toute son enfance le moyen quasiment unique par lequel l'artiste a expérimenté son rapport à l'art et au monde[26]. La peinture constitue, de son aveu, un labeur dans l'effort et dans la durée, qui repose sur la nécessité de prendre en compte la mémoire, les aptitudes et les apprentissages et de gérer le tout dans une sorte de gravité réfléchie. Par opposition, le dessin offre à l'artiste la possibilité d'une immédiateté qui encourage la découverte et qui peut le surprendre. Le dessin est au plus près de l'intuition et ne se justifie pas en fonction de préparatifs matériels et d'obligations théoriques aussi exigeants qu'en peinture. Bref, il ne pèse pas du même poids sur la naissance des projets et sur le besoin soudain de les accomplir et il permet d'« envisager » plus spontanément le lien entre « prévoir » et faire. Dans le dessin, « l'œil se dépêche[27] ». Malgré le soin et le geste précis, le trait bondit, comme dans la série *En regard*, il entaille le plan, il cloisonne le champ, il encercle le motif ; il surgit souvent par-derrière, de l'autre côté de la feuille, à la fois fantôme grisâtre et soulèvement subtil du papier. Parfois, il frémit ou ondule, se brise ou repart. Toujours, on dirait que c'est lui qui, finalement, décide du trajet, du rapport à la feuille et à ses bordures, du motif et de la figure.

Mais reprenons. Chez La Rue, la peinture aussi dessine : parce qu'elle est appliquée tantôt en oblique, tantôt en croisé, souvent en relation avec la trame de la toile ou en parallèle avec le cadre ; parce qu'elle révèle la courbure du pinceau qui a écrasé ou étalé la matière contre la surface et qu'alors, l'empreinte ou la trace tend à devenir signe ; parce que même lisse, elle connaît ces déphasages entre la forme et le fond, entre la matière et la toile, lesquels esquissent une forme captive ou fuyante hébergée en bordure du cadre ; parce qu'elle se fait trait quand elle travaille les marges et qu'elle engendre des frontières ; parce que même unicolore, égale et couvrante, elle parvient à rehausser et donc à surligner ces franges d'espaces qui, hors d'elle, naissent autour du cadre : les ombres.

Les plus récents tableaux de Stéphane La Rue, tout particulièrement, sont vraisemblablement issus d'une expérience de la ligne libérée par la pratique du dessin. Ils sont nés de l'expectative d'une façon de peindre qui se module diversement : en intervenant directement sur la toile de coton avec un crayon (*I saw you twice the first time n° 1*, 2005) ; en osant l'application d'une matière telle que la poudre de graphite sur la toile (les deux grands tableaux *Sens dessus dessous I* et *II*) ; en affranchissant la peinture du rapport à la toile comme surface d'inscription (la prolifique série intitulée *Projections n° 1* réalisée sur bois). Toutes ces œuvres trouvent à s'édifier à la faveur de potentialités propres au dessin. Étonnamment, ces plus récentes réalisations, parce qu'elles expérimentent une manière plus graphique de composer le rapport entre forme et fond, accèdent à une dimension sculpturale, voire architecturale. C'est ce qui me permet d'avancer que, selon toute vraisemblance, c'est le dessin qui fonde l'entièreté du projet artistique de Stéphane La Rue.

C'est ainsi que je vois *Sens dessus dessous I* et *II* comme l'expression concrète d'une coupe pratiquée dans l'espace et traduite dans le plan pictural par la contraction de volumes. Cette contraction, favorisée par l'épaisseur relativement importante et égale du châssis et des bandes beiges latérales, est redoublée par le fait que le tableau est à son tour accroché sur le mur et ouvre un tout autre rapport spatial avec l'environnement. Il s'agit d'une représentation géométrique qui naît d'un schéma graphique dynamisé par des arêtes diagonales qui semblent se plier ou se déplier à la jonction du beige de la toile et du gris. Il s'agit tout autant d'une représentation picturale qui renouvelle, comme dans certains tableaux blancs, cet effet vibrant de la surface en raison de l'application sensible du graphite. « Que tout devienne noir, que tout devienne clair, que tout reste gris, c'est le gris qui s'impose, pour commencer, étant ce qu'il est, pouvant ce qu'il peut, fait de clair et de noir, pouvant se vider de celui-ci, de celui-là, pour n'être plus que l'autre[28]. » Plonger le regard dans un tel espace de matière expressive, fragile, légèrement moirée, placer le corps devant les bordures pour revenir ensuite aux modulations de gris et de noir, repérer les gestes ayant assuré l'application du graphite, bref toute cette expérience est quasiment inépuisable. Face à ces deux œuvres, l'espace qui se crée est en creux plus qu'en surface, il absorbe plus qu'il ne projette, il naît surtout d'une illusion de profondeur qui fait figure nouvelle chez Stéphane La Rue. Cela me fait l'impression d'un dispositif théâtral, me suggère ce grand trou noir qui baigne la scène où sont immobilisés les acteurs, comme des spectres dans la pénombre, avant que l'éclairage ne les fasse apparaître.

Dans les *Projections n° 1*, série d'œuvres sur panneaux de pin au format quadrangulaire présentant une mince couche de couleur blanche presque opaque, des formes/plans entrent en dialogue. Les parties peintes, dont certaines se chevauchent, dessinent des motifs linéaires autant qu'elles sont dessinées par ce qui demeure apparent du support. La puissante matérialité des panneaux de bois (constitués de lattes de pin jouxtées), leur trame, leur variation de couleur, le sens de leur fibre, leur grain, leur fini établissent des relations graphiques, formelles, voire sculpturales avec les zones peintes. Ne s'agit-il pas de bas-reliefs tout compte fait ? Jusqu'ici inédites chez Stéphane La Rue, ces *Projections* renouvellent

l'exploration des éléments picturaux qui ont caractérisé sa démarche. Elles présentent cette étrangeté, cette quasi anomalie, si on se réfère aux grands tableaux blancs réalisés entre 2001 et 2005, et c'est cet aplomb dans l'excès qui fonde à la fois la relance des enjeux picturaux et leur interdépendance face au dessin et à la sculpture.

Bref, la dimension sculpturale des œuvres, par l'épaisseur des châssis, par le biseautage des panneaux ou carrément par la conception d'objets construits posés au sol comme dans l'œuvre *Couverture* réalisée en 1996, résulte d'une approche d'abord linéaire de la forme. Sa transformation en objet et son développement comme espace, qu'il s'agisse de dessin, de peinture ou de sculpture, la font basculer dans le champ tridimensionnel. Ainsi ouverte, de la façon la plus représentative qui soit, une telle forme ne saurait être vue, malgré des présupposés formalistes tenaces, comme abstraite. Tout un monde à déceler se tient dans un angle discret de ces œuvres, prêt à apparaître au regard.

VOIR DANS L'ANGLE

Stéphane La Rue poursuit un programme de travail à la fois méthodique et spontané, en s'employant à la reformulation d'effets optiques, spatiaux et gestuels qui font émerger les nuances paisibles et subtiles ou complexes et agitées de la matière picturale, en s'autorisant des avancées prolifiques dans l'exploration intense du dessin et en expérimentant la vie du tableau comme objet et comme sculpture. C'est sans contredit en fonction d'une telle variabilité que s'élabore un art du peindre qui lui est propre et dans lequel se constitue un rapport à l'image qui en assure la survivance. L'image pourrait être vue, dans cet art, comme le résultat d'une extraction opérée dans le réel à partir d'une conception analytique de l'espace et des sensations qu'il génère. Mais elle naîtrait tout autant d'une approche synthétique de l'art, où peinture, dessin et sculpture entrent en phase pour permettre à l'œuvre de s'édifier et de retourner vers ce réel. « D'abord le corps. Non. D'abord le lieu. Non. D'abord les deux[29]. »

Si la peinture de Stéphane La Rue s'est imposée comme projet d'observatoire, la Galerie qui la présente l'est tout autant. Si l'on explore certaines clés de la nécessaire mise en énigme qui résulte de la relation des œuvres entre elles au moment de l'exposition et de leur lien à l'espace « touché » par leur présence, il est clair que rien n'est neutre dans une telle dynamique où même le vide participe au phrasé de la présentation. La prise en charge de l'architecture met en question les effets de suspension et d'immobilité que génère l'accrochage et requiert de rompre avec les références au temps, aux techniques, aux matières, voire aux procédés de mise en vue. Dans chaque angle de la Galerie, un chantier s'ouvre pour le visiteur qui a le loisir de regarder, au sein d'un parcours qui n'est ni chronologique, ni disciplinaire, ni formel, des dessins encadrés au mur ou disposés à nu sur une grande table ; des sculptures déposées sur le sol ou des tableaux faisant relief sur les cimaises ; des séries happant le regard dans des allées et venues dynamiques entre chaque élément ; des œuvres seules, solitaires, qui réclament le regard exclusif, pour un moment, loin de tout. Bref, tout un tracé et un parcours, tout un trajet et un retour. « Quad[30]. »

Comment clore cet essai ? Comment mieux dire ce qui reste mal vu. Ou entendu. Car il faudrait faire mention d'une autre dimension de la pratique de Stéphane La Rue, celle associée à la musique. Sa manière de faire, ce travail à la fois conceptuel et matiériste, cette *faktura* propre à tout artiste, s'élabore au fil des jours en présence et à l'écoute au quotidien de la musique. Dans l'angle de sa pratique, comme une trajectoire en oblique, les rythmes, les timbres et les motifs musicaux de Morton Feldman et de Joe Maneri s'entendent. « Tantôt l'un. Tantôt l'autre[31]. » Mais à défaut d'entamer valablement cet autre sujet bien audible dans l'atelier et résolument lisible dans l'œuvre, on peut conclure en se demandant comment, au regard des années à venir, les propositions de Stéphane La Rue établiront leur propre inscription historique et répondront à ce que Walter Benjamin a désigné comme l'une des premières tâches de l'art, soit la création d'une demande ne pouvant être pleinement satisfaite que plus tard[32]. Cela voudrait dire que c'est son travail, aujourd'hui, qui prend en charge les œuvres des Kelly, Stella, Flavin, Marden, Mangold, Fontana, Klein, Reinhardt, pour n'en nommer que quelques-uns, et que c'est lui qui, par effet de « rétrovision », nous offre de nouvelles possibilités d'aller à leur rencontre.

NOTES

1 Samuel Beckett, *Comment dire*, Paris, Librairie Compagnie, 1988, p. 13. Pour des raisons qui deviendront évidentes au lecteur, j'ai émaillé cet essai de nombreux fragments de textes empruntés à l'œuvre de Beckett. Ils sont pour moi comme des yeux qui s'écarquillent ici et là pour permettre, peut-être, de mieux éclairer l'œuvre de Stéphane La Rue. Ni plus ni moins.

2 Réalisé en 1995 et partie d'une trilogie comprenant aussi *Le pas suspendu de la cigogne* et *L'éternité et un jour*, *Le regard d'Ulysse* raconte le retour dans sa ville natale d'un cinéaste grec expatrié aux États-Unis. Inspiré de *L'odyssée* d'Homère, le récit raconte la quête de ce nouvel Ulysse qui parcourt l'Albanie, la Macédoine et la Yougoslavie en guerre afin de retrouver trois bobines d'un documentaire tourné au début du siècle par les pionniers du cinéma grec, les frères Manakis. Au terme de sa longue marche, les images dont il rêve, jusque-là aveugles, lui seront révélées.

3 S. Beckett, *Mal vu mal dit*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1981, p. 47.

4 S. Beckett, *Quad et autres pièces pour la télévision*, traduit de l'anglais par Édith Fournier, Paris, Les Éditions de Minuit, 1992, p. 5-15.

5 S. Beckett, *Cap au pire*, traduit de l'anglais par Édith Fournier, Paris, Les Éditions de Minuit, 1991, p. 21.

6 S. Beckett, *Mal vu mal dit*, p. 63.

7 *Idem*, p. 23.

8 *Idem*, 77 p.

9 S. Beckett, *Cap au pire*, p. 8.

10 S. Beckett, *Mal vu mal dit*, p. 40.

11 Le projet de recherche et de création *L'image manquante* posait, à l'aide de pratiques dans et autour de l'image, une série de questions traversant des notions liées à la construction d'une culture identitaire. Au croisement de la peinture et de l'histoire (Monique Régimbald-Zeiber), de la vidéo et du son (Mario Côté) et de la mise en exposition et de l'écriture (Louise Déry), il a donné lieu à trois publications réunies en un coffret : *L'image manquante*, Montréal, Éditions les petits carnets et Galerie de l'UQAM, 2005 (3 tomes, 96 p. chacun). *Faktura* réunit les mêmes chercheurs et prolonge l'investigation sur l'image manquante en examinant plus spécifiquement l'atelier de la pensée et les manières de faire image. Une publication paraîtra en 2009 sur les résultats de cette recherche.

12 S. Beckett, *Cap au pire*, p. 51.

13 *Idem*, p. 10.

14 Je développe l'idée de l' « œuvre s'exposant » en fonction d'une réflexion muséologique intimement associée à ma pratique de l'exposition. Je tente de déprendre l'œuvre de ses discours au profit d'une assomption de ses silences et en faveur de ses conditions d'abandon, lorsque celle-ci non pas s'impose mais en impose, parce que sont alors dessaisies toutes les retenues et brisées toutes les résistances. Je la situe par rapport à celle de l' « œuvre exposée » développée par Jean-Marc Poinsot, selon laquelle l'œuvre contemporaine est étroitement liée à ses conditions d'énonciation et d'exposition — en particulier lors du réglage de sa première mise en vue —, et que l'on doit prendre en compte ses récits autorisés pour en assurer l'inscription dans l'espace, dans le discours et dans l'histoire. Voir : *L'image manquante*, *op. cit.*, tome 2, p. 17 et Jean-Marc Poinsot, *Quand l'œuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés*, Genève, Mamco et Villeurbanne, Institut d'art contemporain et art édition, 1999, p. 42.

15 Je fais référence brièvement ici aux théories de Jean-Marc Poinsot (note 14) sur l'« art exposé » et à celle de Norman Bryson sur le *gaze* et le *glance* et pour qui, dans son rapport à l'art, le récepteur ne se trouve pas réduit à son seul regard : *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*, New Haven, Yale University Press, 1983 ; l'essentiel en a été repris en français dans « Herméneutique de la perception », Paris, *Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 21, septembre 1987, p. 103-107.

16 S. Beckett, *Mal vu mal dit*, p. 69.

17 *Idem*, p. 24.

18 Entrevue avec Stéphane La Rue, 5 décembre 2007.

19 S. Beckett, *Soubresauts*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1989, p. 12.

20 S. Beckett, *Mal vu mal dit*, p. 67.

21 S. Beckett, *Cap au pire*, p. 12.

22 Entrevue avec l'artiste, 5 décembre 2007.

23 S. Beckett, *Mal vu mal dit*, p. 53.

24 *Idem*, p. 66.

25 Jean Genet, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1979, cité dans « Giacometti vu par… », *Le Nouvel Observateur*, n° 1890 (25 au 31 janvier 2001), p. 62.

26 Entrevue avec l'artiste, 5 décembre 2007.

27 S. Beckett, *Mal vu mal dit*, p. 27.

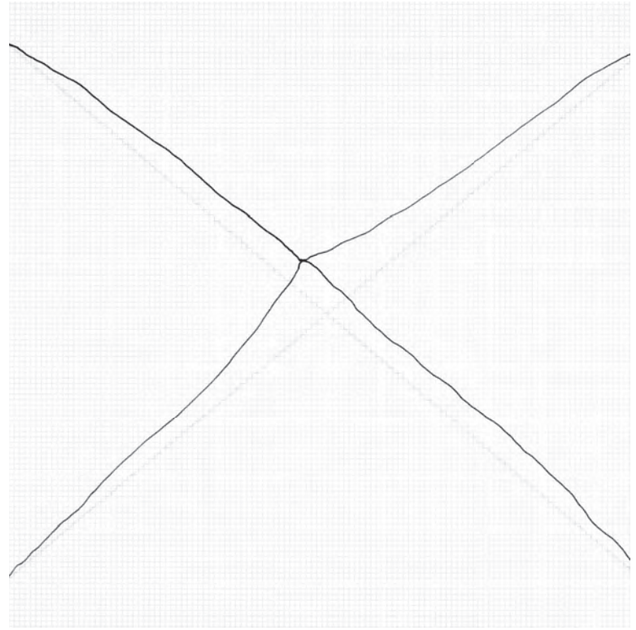
28 S. Beckett, *L'innommable*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1953, collection « double », n° 31, p. 24.

29 S. Beckett, *Cap au pire*, p. 8.

30 S. Beckett, *Quad et autres pièces pour la télévision*, p. 5-15.

31 *Idem*, p. 59.

32 Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique* (première version, section XVII, 1935), dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2000, p. 104.



LES CHANTIERS DE LA COULEUR SEULE

Dans la salle d'exposition, les cimaises accueillent quelques tableaux éponymes ; des œuvres désertées par la figuration qui, au-delà de leur prétendue abstraction, débordent du cadre de la représentation et deviennent, de ce fait, des objets discursifs. Regarder le travail de Stéphane La Rue oblige à porter notre attention sur les interstices des blancs de l'ombre, à s'attarder au coin d'un plan replié ou au rebord d'un châssis courbé. Réfléchir sur sa pratique m'amène à retracer mon intérêt pour la peinture monochrome, même si décrire la fascination que peut exercer la couleur sur notre regard s'avère un acte complexe. Écrire sur les tableaux de Stéphane La Rue me rappelle aussi une ancienne banque, celle où se situait l'atelier de Guido Molinari, et un stage qui consistait à inventorier les œuvres qui s'y trouvaient. Durant plus d'un mois, j'y répertoriai des tableaux bleus. Des bleus vibrants. Des bleus plus sourds. Des bleus sous lesquels une couche de rouge transparaissait parfois. Des bleus sous lesquels il y avait beaucoup d'autres bleus. Vous voyez ? Des tableaux verticaux et horizontaux. Autant de portraits d'une seule couleur intitulés invariablement *Quantificateur bleu*. L'exercice, à ce moment, me semblait obsessif. Mes collègues et moi-même nous demandions pourquoi ce peintre s'obstinait à tout peindre d'une même couleur ? N'arrivait-il jamais à la dompter ? À s'en satisfaire ? À saturer sa vision comme l'était sa toile ? Puis, l'histoire se répéta avec le rouge[1].

Si les œuvres monochromes suscitent autant de questions, c'est qu'elles soulèvent de beaux problèmes de peinture qui soumettent l'art et l'esthétique à des questionnements féconds. Après une expérience intensive de ce type de tableau, je me suis interrogée dans le cadre de mes études de maîtrise sur les raisons qui motivent certains artistes à n'utiliser qu'une seule couleur[2]. J'ai tenté de comprendre comment certains sont parvenus à circonscrire un espace pictural qui leur était personnel, à renouveler la pratique du genre tout en se distanciant de son arrière-fond historique et de ceux qui, au siècle dernier, percevaient le tableau monochrome comme étant le dernier possible. Celui qui proclamerait la mort de la peinture. Devant l'évidence de sa survie, qu'advient-il de l'emploi de la couleur aujourd'hui ? Il me semble donc pertinent de réexaminer les liens que nous entretenons avec les siècles précédents afin d'établir dans quelle mesure les œuvres de Stéphane La Rue renouvellent le genre et s'en distancient.

Les histoires de la couleur se déclinent telles des aventures idéologiques dans l'histoire matérielle et culturelle de l'Occident[3]. La littérature consacrée à l'étude de la monochromie nous rappelle constamment que celle-ci, qualifiée aujourd'hui de genre, n'aurait pu voir le jour sans d'importants bouleversements, notamment de l'ancien régime des beaux-arts et de la représentation. Il ne s'agit donc pas de chercher une quelconque rupture historique qui justifierait, à elle seule, l'apparition de la monochromie. Pour une fois, ce n'est pas la faute de l'urinoir de Duchamp ! Afin de comprendre les paradigmes qui ont engendré sa légitimation, nous devons considérer de manière rétrospective les conséquences de la refonte de la hiérarchie des genres, de l'institutionnalisation du métier de peintre, de l'abandon progressif de la figuration, de l'abolition du point de fuite et de la perspective classique.

La plupart des premiers monochromes relèvent de la facétie. Pensons notamment à l'humour noir d'Alphonse Allais (1854-1905) et à ses caricatures monochromes publiées dans les journaux dès la fin du XIXe siècle. Au moment où commencent à se multiplier les œuvres réalisées au moyen d'une seule couleur, les critiques et les amateurs d'art ne disposent d'aucune étiquette susceptible d'endosser le genre. Le grand public tout comme la critique doivent reformuler leurs définitions et leurs *a priori* afin de l'inscrire dans une histoire dont il bouscule les conventions[4]. Puisque la tradition occidentale a fait de l'*ut pictura poesis* un dogme, il faut aussi attendre que les artistes se dissocient de la littérature et de leurs assises ancrées dans les textes canoniques pour qu'ils parviennent à déjouer leur réflexe à calquer depuis le seul domaine du visible. Ce n'est qu'au moment où l'artiste n'a plus besoin de rendre lisible quelque *historia* que ce soit qu'il cesse de représenter l'espace perspectiviste.

Avec sa série de tableaux « Blanc sur blanc » (1918), Malevitch se pose comme témoin privilégié de ce passage de la *mimesis* vers un régime d'ordre esthétique qui bouleverse profondément l'art dans ses fondements, ses pratiques, ses usages et ses formes. La série des « White Paintings » de Robert Rauschenberg, la production de Robert Ryman, de Josef Albers, d'Yves Klein, d'Ellsworth Kelly, d'Agnes Martin et de Lucio Fontana constituent un arrière-plan historique considérable, duquel découlent logiquement les pratiques actuelles de la monochromie. Mais bien que l'on puisse dresser des parallèles entre les œuvres exposées et celles de ces artistes — notamment quant à leurs recherches orientées vers les propriétés physiques et les effets perceptifs de la couleur — la démarche de Stéphane La Rue puise ses sources ailleurs. Sa peinture n'est aucunement soumise, comme l'a prôné le formalisme, à un régime orienté vers les conventions essentielles du médium. Son travail ne doit pas être perçu d'un point de vue strictement conceptuel puisqu'il comporte une dimension poétique qui lui est intrinsèque. L'artiste se montre intéressé par le processus d'application de la couleur, mais surtout par le traitement spatial envisagé de manière à explorer la puissance d'expression des espaces vides. C'est pourquoi il serait davantage tributaire d'artistes comme Charles Gagnon ou Fred Sandback.

Les réflexions de Guy Pellerin, de Martin Bourdeau ou de Francine Savard sur les moyens propres à la peinture et sur ses éléments constitutifs présentent des traits fondamentaux qui nous permettent aussi de dresser des parallèles entre leur univers pictural et le travail de Stéphane La Rue. Mais la pratique de ce dernier se dissocie de la leur lorsque le tableau est défini comme un espace projectif et narratif, un lieu où l'expérience de la pensée et des affects est fondée sur la mémoire. Pour l'artiste, l'objectif principal n'est pas d'évoquer un objet ou un lieu par le biais de la citation chromatique[5]. La singularité de l'expérience que Stéphane La Rue propose s'appuie notamment sur le fait que le sens, dans ses tableaux, émerge à l'insu de savoirs historiques, de connaissances théoriques ou de données biographiques. Sa pratique se fonde plutôt sur des opérations d'observation, de réduction et de recadrage du réel qui visent à centrer l'attention sur le squelette de l'espace et à signaler les conditions de sa visibilité. Stéphane La Rue dépeint pour mieux cerner.

UNE PRATIQUE DE L'ÉVIDEMENT

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

Depuis plus d'une décennie déjà, Stéphane La Rue est engagé dans une investigation méthodique des phénomènes visuels de la couleur et de la lumière. Il œuvre à l'intérieur d'un périmètre restreint, dans le cadre duquel le traitement de la surface permet de simuler l'emboîtement ou le rabattement des espaces. Avec un minimum d'interventions, la matière parvient à faire image. Cette propension à la réduction motive l'artiste à trouver des façons originales de construire l'espace pictural, notamment en élaborant des effets de permutation de plans qui vont à l'encontre des constructions classiques élaborées au moyen du point et de la ligne de fuite. Les formes appliquées ou dessinées sur la surface, apparemment ordonnées ou savamment désarticulées, entretiennent toujours une relation étroite avec le plan pictural. Ce que montre l'artiste relève davantage de la présentation de phénomènes optiques que de la représentation de fragments d'histoire. En amont de son travail, la clarté de la matière s'affirme, substitut de la pureté de la forme tant prônée par le modernisme. L'artiste fait donc la sourde oreille aux limites tracées par la spécificité des arts. Il sculpte le support, retrace et dépeint ses pourtours.

Bien que la production de Stéphane La Rue ne soit pas limitée à l'utilisation de la seule couleur blanche, cette exposition retraçant quinze années de travail présente une production d'œuvres souvent monochromes, puisque l'artiste n'altère que rarement la couleur originale du matériau au moyen de pigments colorés[6]. Ce choix de la monochromie peut être justifié à plusieurs égards : pour sa

matérialité charnelle, voire sensuelle, pour sa capacité manifeste d'abstraction. Mais avant tout, l'usage récurrent du blanc chez Stéphane La Rue découle d'un refus presque systématique de colorer les matériaux qu'il emploie. L'artiste préfère travailler avec ce que la matière peut générer à l'état brut.

Lorsqu'il fait usage de la couleur, pensons entre autres aux deux œuvres sur papier intitulées *C. G.* (2002), c'est pour mieux saisir en quoi une opération de décalage des plans picturaux déjà expérimentée avec le blanc fonctionne différemment avec les données nouvelles de la couleur. Intuitivement, la couleur fait appel à la mémoire. C'est pourquoi, en constatant des similitudes entre la gamme chromatique qu'il emploie et celle de Charles Gagnon, l'artiste se réfère à ce dernier dans le titre de l'œuvre. Mais la couleur n'est pas la seule voie ouvrant sur un espace affectif. La ligne, plus précisément sa rondeur, ou d'autres fois le traitement d'un plan pictural sont reliés par l'artiste aux textures de la musique d'un Morton Feldman ou d'un Joe Maneri. Cependant, bien que ces références nous servent de points d'ancrage, jamais elles ne s'imposent comme clés de lecture ou justifications des œuvres. Elles ne sont que des parenthèses définies en aval du travail.

Au creux de l'espace illusionniste, notre regard doit percer les plans de manière à décortiquer les réseaux souterrains créés entre les formes. Il est vrai qu'en certains cas, comme l'a écrit Florence de Mèredieu, « contempler une œuvre revient à la "refaire", à dénouer les différents fils du processus qui l'ont engendrée, à repasser par les diverses phases de transmutation du matériau[7] ». Le choix de la mise en série, l'impact de la lumière et des ombres projetées, les paramètres du cadrage, des recadrages et de l'accrochage deviennent alors des données figurantes.

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

Le blanc, dans la matière, suppose une absence de couleur. Mais en réalité, le blanc est une valeur obtenue en mélangeant la lumière de toutes les couleurs. C'est pourquoi le blanc appliqué sur le support comporte de nombreuses teintes colorées. Le noir, pour sa part, est une couleur résultant d'un mélange de pigments. Bien que le noir soit défini par synthèse additive comme une absence de couleur dans la lumière, une fois peinte sur l'acier, cette matière est perçue par l'œil comme une pâte composée de multiples nuances chromatiques. À l'analyse de *Modus vivendi*, l'emploi du blanc et du noir suppose une réflexion sur les propriétés de la matière, notamment les équations chromatiques qui sont sous-jacentes à leur perception. Au moyen d'une intervention relativement minimale, soit la mise en relation de deux plans de couleur, un effet vibratoire est généré. Et ce double support qui les circonscrit se pose comme une limite physique au-delà de laquelle la forme circulaire peinte peut virtuellement se prolonger.

Traditionnellement, la fonction du cadre consiste à circonscrire le tableau, à en différencier l'espace propre de celui environnant. Cette définition semble avoir offert à Stéphane La Rue de nouvelles possibilités de traitement de l'espace pictural. Ce cercle peint attire notre regard au-delà du support. Il nous oblige à fixer notre attention sur l'architecture qui expose l'œuvre, l'inscrivant du coup dans son lieu de présentation.

Une autre œuvre, *Couverture* (1996), qui se dégage aussi du champ exclusivement pictural pour se transposer en des termes assignables à l'espace, traite des conditions de sa visibilité. Fusionnant des problématiques qui concernent tout autant la sculpture et la peinture que le dessin, elle voit ses divers paramètres activés par l'artiste en vue de retracer, de construire puis de défigurer l'espace pictural. Cette installation explore donc la déconstruction du plan et la désarticulation de la forme par la ligne. L'illusionnisme qui l'anime ne repose pas uniquement sur l'application de la couleur. Au regard de cette œuvre, on comprend que les recherches de Stéphane La Rue proposent aussi une perception différenciée de la lumière, par l'intermédiaire des plans peints ou ombragés, et un essai de spatialisation du plan pictural. De ce fait, la forme est envisagée sur le mode de l'accumulation, du déploiement, et le dessin se pose comme un paramètre essentiel puisque structurant. C'est ainsi que la configuration de l'espace peut être renouvelée sans fin, notamment lorsque la couleur nous confond, que la lumière se décline et que les plans s'emboîtent.

DES TERRAINS SÉDIMENTAIRES

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

La solution de Stéphane La Rue privilégie une construction par stratification. Ses œuvres se posent donc comme terrains sédimentés, comme surfaces pleines des couches du faire et du refaire. Dans le cadre du système pictural élaboré par l'artiste, la couleur, son opacité, son iridescence ou sa transparence s'avèrent dépendantes de la matière, de sa volatilité, de son épaisseur, ainsi que de ses surfaces plus ou moins réfléchissantes. Le tableau réalisé par couches se trouve enrichi d'une multitude de strates qui résonnent les unes sur les autres. Il faut

alors « effeuiller » le support afin de saisir les superpositions de matière et les variations de leur « derme », défini par Deleuze comme une surface interposée entre le sensible et le sens. En retraçant ainsi le *faire*, « entre les couleurs et les visibles prétendus, on retrouverait ce qui les double, les soutient, les nourrit [...][8] ». Peut-être est-ce là que se cachent les pièges de la couleur : dans la chair des objets, dans l'entrelacs des plans.

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

À l'opposé se pose le caractère fuyant de la couleur mis en œuvre dans les tableaux de *Quintette (pour Joe Maneri),* réalisés en 2003. Oscillant entre les pôles de l'opaque et du transparent, la matière, poncée en certains endroits, absorbe la lumière de manière à créer un effet de perspective atmosphérique, réintroduisant ainsi l'idée d'infini. Si l'intensité chromatique des tableaux diffère dans chacun des éléments, c'est qu'elle varie en fonction de la quantité de matière appliquée sur les surfaces. Devant une absence préméditée de gestualité dans la pâte picturale, notre regard n'accorde pas tant d'importance à la trace du pinceau qu'au tissage de la toile visible sous le gesso. Parfois la trame du support s'impose, surtout lorsqu'elle est mise à nu ; d'autres fois, elle est étouffée sous les nombreuses couches de matière qui, une fois superposées, deviennent opaques.

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

Renforçant l'impact des inclinaisons et l'illusionnisme qui en découle, les surfaces peintes de *Blancs d'ombres n° 8* conservent aux extrémités des portions de toile brute.

Ces formes triangulaires, similaires à celles d'*Extension* et de *Quintette (pour Joe Maneri)*, sont créées par la juxtaposition des aplats peints et semblent repousser vers l'avant les champs unicolores qui ne sont pas équivalents aux marges du support. De plus, leur exécution *hard edge* accentue le décalage des plans. Vraisemblablement, le regardeur constate qu'il n'y a pas de point de vue idéal pour voir cette série de tableaux. Loin du point de fuite lui assignant une place devant les tableaux de la Renaissance, il renouvelle lui-même la configuration des œuvres au fil de ses déplacements. Les profondeurs deviennent alors confuses relativement à d'autres points de vue. Ou peut-être est-ce le regardeur qui est confondu devant tant d'effets de virtualité.

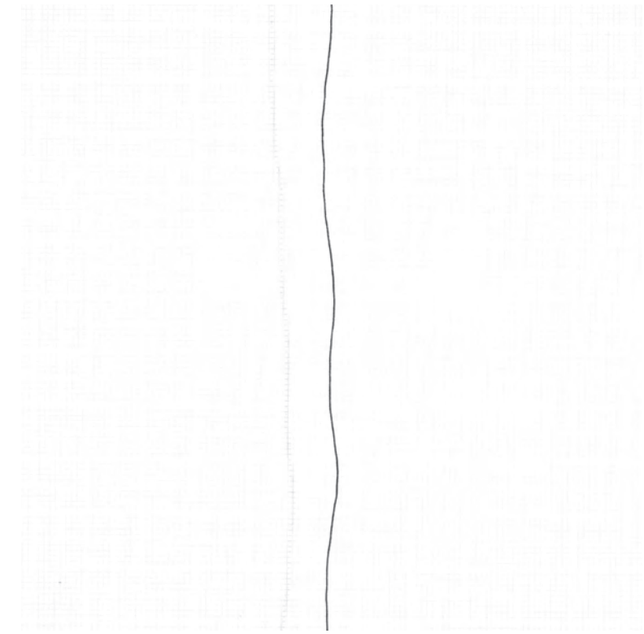
Sur papier, la lumière voyage différemment. C'est pourquoi l'œil se concentre plutôt sur le déploiement du trait. À l'exemple des plans rabattus par les lignes d'*Anomalie cartésienne* (2004) ou de celles tracées sur les deux faces des papiers millimétrés d'*En regard* (2007), la production d'œuvres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

Dans l'œuvre de Stéphane La Rue, pour que les jeux formels entre le fond et la forme soient fonctionnels, la suprématie de la sensation pure sur les représentations du monde visible est nécessaire et suscitée par des moyens strictement picturaux. Avant d'être réalisée, une œuvre implique une réflexion sur le choix du format, sur la nature du support et sur le médium. Ces préoccupations relevant de la nature spécifique du travail ont des conséquences sur l'étendue, la profondeur et le rythme des œuvres souvent élaborées en série. Ainsi, le référent de ces œuvres, ancré dans des composantes relevant du monde de la peinture, s'affirme comme étant autoréférentiel. Il s'agit de faire image du faire. Malgré les projections individuelles possibles, le récit minimal de ces œuvres est celui de leur propre construction. Alors que le tableau est habituellement structuré dans le but d'ouvrir sur un lieu anthropologique de la réception, les œuvres de l'artiste font un constat de ce qui est anthropologique dans la création.

Lorsque toute référence au réel s'absente, les choses que l'on connaît mais que l'on ne saurait voir deviennent visibles. Mais pour cela, il faut regarder au-delà des évidences techniques, et surtout éviter de cartographier les matériaux selon une grille de lecture qui se porterait comme un corset. Le regard ne doit pas capitaliser

ainsi puisqu'il pourrait se trouver réfuté ou découragé. L'œuvre doit plutôt être envisagée, « non pas comme une superficie douée de l'arithmologie pythagoricienne, mais bien comme une peau, une peau douée de symptômes[9] ». C'est que l'image dans les tableaux de l'artiste ne se loge pas sous la matière, elle naît de son application. Devant une surface dépourvue de l'héritage de la *mimesis*, lorsque sont rejetés les procédés de la figuration, l'œil doit accorder autant d'importance à la question du *faire* qu'à celle, plus personnelle, du *comment faire* s'il souhaite saisir ce qui est mis en œuvre.

Souvent élaborées en série, posées au sol, conçues sur toile de lin, sur papier et sur bois, les compositions de Stéphane La Rue, réalisées au moyen d'acrylique, de poudre de graphite ou de ruban à masquer projettent la matière à l'avant-plan et laissent visible l'empreinte de la manière. Alors que la monochromie résiste aux conditions de prégnance de la figurabilité du tableau, l'œuvre se replie sur elle-même de manière à exposer ses qualités plastiques, le potentiel poétique de la matière ainsi que le processus d'exécution. C'est pourquoi cette légère différence dans l'atelier de la pensée, ce quelque chose qui nous permet de distinguer un tableau blanc d'un autre au sein d'une même série importe. Mais encore faut-il accorder au regard le temps nécessaire pour voir et retracer les anomalies de la matière informée. Prendre le temps de retracer l'image du faire. C'est donc au seuil du visible que la logique poétique se manifeste chez Stéphane La Rue. Dépeindre le faire tout en évidant la surface. [Pendant qu'un air de jazz joue en sourdine dans l'atelier.]



NOTES

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

2 À ce sujet, les essais de Denys Riout [*La peinture monochrome. Histoire et archéologie d'un genre*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 2003, 317 p.], de Jacqueline Lichtenstein [*La couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris, Flammarion, 1999, 287 p.] et de Manlio Brusantin [*Histoire des couleurs*, Paris, Flammarion, 1996, 191 p.] sont parmi les principaux outils qui guident ma réflexion. Mon mémoire intitulé *Les motifs de la couleur seule* sera déposé sous peu à l'UQAM.

3 Manlio Brusantin, *op. cit.*, p. 10.

4 Denys Riout, *op. cit.*, p. 250.

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

6 Parmi le corpus d'œuvres présentées dans le cadre de cette exposition, outre les œuvres *C. G.*, seule *Modus vivendi* comporte une altération de la couleur originale de ses matériaux. Un peu de pigment bleu a été mélangé au blanc de la partie supérieure de manière à laisser transparaître une forme circulaire sur le support qui se prolonge dans l'espace.

7 Florence de Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Paris, Larousse/Sejer, collection « In Extenso », 2004, p. 656.

8 Maurice Merleau-Ponty cité par Florence de Mèredieu, *op. cit.*, p. 116.

9 Georges Didi-Huberman, *La peinture incarnée*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985, p. 32.

+ 4 POINTS DE VUE

1. POUR STÉPHANE

–

Regarder, oui et non. Prendre des notes sur le tournage de la pensée ne suffit pas. Il faut, pour voir, plus de vide.

Même soumis à la question, les papiers récents de Stéphane livrent peu leur identité, fût-elle de haut rang.

C'est comme les appeler dessins, sans traces de crayon.

Pourtant, leur support aux multiples couches quasi transparentes de mylar font état de subtiles variations d'ombres et de tons, et les déchirures d'adhésif suggèrent ou installent des frontières.

Vous voyez des oiseaux, des cerfs-volants ? Laissez-les partir. Une feuille tombe ? Qu'elle tombe car c'est alors seulement que l'esprit libre se voit sur-le-champ saisi d'une présence neuve.

Nous y voilà ! Tirée du non-voir d'abord aperçu.

Qu'importe les mots qui cognent à l'esprit — garder les adhésifs bien attachés aux feuilles de mylar —, la cible directe que touchent ces œuvres d'intimité parfaite est d'un temps où l'art avait de la profondeur, qui amène l'esprit à freiner son passé-carrousel et permet aux fragments de sa vraie nature d'entrer spontanément dans la danse.

–

Roger Bellemare

–

2. LÀ OÙ JE SUIS L'ÉLAN DE MON REGARD

C'est en parcourant les salles d'exposition de la National Gallery que je l'aperçus pour la première fois. Nous sommes en 1990. Je suis en voyage d'études à Washington. Je le connaissais déjà pour l'avoir vu en photo et avoir lu à son sujet, mais jamais je ne m'étais retrouvée en sa présence. Jamais encore je n'avais goûté du regard sa matière sublime. Jamais la connaissance que j'en avais jusqu'alors n'aurait pu me laisser présager l'éblouissement mêlé de vertige que je ressentis à sa rencontre. J'étais devant le *Carré blanc sur fond blanc* de Malevitch[1].

Près de deux décennies plus tard, alors que, devant un tableau de Stéphane La Rue, je collige quelques réflexions en vue de la rédaction de ce bref article, le souvenir de cette rencontre et du sentiment profond alors éprouvé me revient comme un éclair. Je reconnais aussitôt dans l'œuvre de La Rue le vertige du temps suspendu dans un moment d'éternité : un troublant mélange de plénitude et de vide, d'enthousiasme et d'effroi, d'un même souffle élargit et voile ma pensée, m'éblouit et me renverse.

L'économie visuelle des plages blanches saturées de lumière qui caractérisent les compositions de La Rue suggère à première vue une lecture facile. Or, celles-ci ne nous placent pas dans une position confortable. Leur éclat est l'expression d'une écriture obsessive et obsédante, leur effet, celui d'une plongée en soi, d'un recueillement grave et jubilatoire. Même régie par de strictes règles structurales, l'œuvre de La Rue est paradigmatique de l'œuvre ouverte. Elle se montre austère au premier coup d'œil mais, au regard généreux et patient, elle livre la pleine mesure de ses possibilités.

À la blanche étendue qui me fait face répond en écho la perception d'un espace distendu qui s'inscrit dans l'épaisseur du temps, sans rupture avec le passé ni l'avenir. Entrer dans son écriture, c'est reconsidérer ce que l'on nomme comme le « vide », comme le « rien ». C'est prêter attention à ce qui est là, regarder la peinture. C'est elle qui gouverne le regard. Entrer dans son écriture, c'est renoncer à l'image, apprivoiser la solitude. C'est se frayer un passage dans l'épaisseur de la matière fluide, dans ses sillons et rainures, dans les décrochages et jeux de superpositions. C'est suivre les allitérations discrètes, les nuances sensibles du pigment passant du chaud au froid, du brillant au mat, les effets de matière, les mouvements des coups de pinceau, l'amplitude des gestes, leur orientation, la coulée des traits, tous ces éléments qui célèbrent la peinture dans sa réalité matérielle et nous renseignent sur le processus de genèse de l'œuvre. La myriade de micro-événements qui émergent du chaos de détails foisonnant sous mes yeux conjugue la perception de l'instant et de l'infini.

J'oscille entre deux temps. À force de visibilité, l'*image* devient invisible. Je cherche mon point d'équilibre dans cet entre-deux qui réanime dans toute sa force le sentiment d'ivresse par lequel j'ai appris, un certain jour d'octobre 1990, à courir sur ce fil du désir où il nous est donné à voir ce qui ne s'offre au regard que par-delà la vue. En somme, je me perds et me retrouve, portée par ce mouvement de lumière qui, comme une éternelle promesse, ourdit une ouverture insondable de sens et de possibles.

Nathalie de Blois

1 C'était à l'occasion de la présentation de l'exposition itinérante *Kazimir Malevich 1878-1935* à la National Gallery of Art, Washington, du 16 septembre au 4 novembre 1990.

3. MAUVAIS CADRE

C'était en 2002, au Spectrum de Montréal, aujourd'hui fermé, lors du 23e Festival international de jazz de Montréal, consacré entre autres aux guitares. Je m'y étais rendu, accompagné de Stéphane La Rue, avec qui les discussions sur le jazz étaient fréquentes depuis quelque temps déjà, afin d'assister au concert de Bill Frisell. Ce soir-là, le guitariste jouait avec les membres de son septuor, celui de *Blues Dream* (étiquette Nonesuch, 2001). Accompagné également de quelques *a priori* tenaces sur le jazz, de jugements préconçus plutôt pointus et, malheureusement, exclusifs, j'avais confié ne rien entendre à ce que Frisell et sa bande orchestraient sur scène. Simplement, mon comparse d'aventure m'avait répondu, tout sourire : « Tu n'y comprends rien ».

À l'époque, les racines profondes de la musique américaine ne m'intéressaient que peu. De fait, je n'étais pas préparé à ce que Frisell, s'approchant du blues et des racines du jazz jusqu'à un point où je n'avais plus la sensibilité pour le suivre, continue de creuser dans les fondements de l'*Americana*, avec des arrangements de cuivres impressionnistes rehaussés de *lap steel* et de *pedal steel* par Greg Leisz, se livrant à ce que d'autres, avec raison, ont nommé une anthropomusicologie des grands espaces. Mes attentes prises de court, je ne m'étais pas ouvert au plaisir de jouer des musiciens, à la matière sonore qu'ils portaient à des lieues de là, ni à la subtilité des croisements entre les genres, pourtant hautement jouissifs. Encore davantage, les combinaisons sonores inhabituelles de Frisell n'étaient pas parvenues à mes oreilles, trop occupé à n'entendre que les timbres typiques, loin de mes intérêts du moment, des instruments sur scène. Ce n'est très certainement qu'avec le recul que je peux aujourd'hui déclarer combien riche était cette musique de racines. Elle avait ceci de particulier qu'elle n'empêchait pas les musiciens de parcourir d'infinies possibilités sur des routes balisées à nouveau par eux. Lorsque je me permets de visionner, sur YouTube, des extraits du concert d'alors, je me mords les doigts de n'avoir pu apprécier, *dans l'expérience*, cette remise à neuf d'une partie de l'héritage de l'Amérique, couvrant un paysage sonore probablement aussi vaste que le territoire même duquel il est issu. J'avais abordé la chose selon le mauvais cadre.

Ce cadre, mon acolyte ne l'avait pas traîné avec lui. Il m'est arrivé de revoir ces *a priori* depuis, trop tard certes pour apprécier le concert de 2002, mais assez pour me rendre compte à quel point je m'étais empêché de m'installer au niveau selon lequel cette musique complexe s'écrivait sur scène. Pourtant, les discussions ayant suivi le premier commentaire de Stéphane La Rue, ce « tu n'y comprends rien » fort à propos, m'avaient permis de transférer sur le jazz ce que je savais déjà de la pratique de l'abstraction par l'artiste, à savoir que, sous les apparences impassibles du vocabulaire formel que pourtant elles agitent, ses œuvres sont le fruit d'une expérience et d'expérimentations qui ont à voir avec bien d'autres notions, idées et sensations que ce qui concerne le strict conceptualisme dont cette production, à tort, est parfois taxée. C'est précisément ce qui se produit devant les œuvres de Stéphane La Rue, même celles pour lesquelles les manipulations sont réduites à un presque rien dont il est à noter que le caractère porteur est d'autant plus mesurable et stimulant que les opérations plastiques sont en apparence simples. Avec des paramètres de base en peinture, un vocabulaire maintes fois expérimenté avant, ces œuvres continuent à charger de sens et donc à charger les sens, à partir d'une substance picturale et sculpturale dont on néglige la disposition à étonner, et que les artistes comme Stéphane La Rue (ou Bill Frisell) voient encore et partagent. Selon cette ouverture, les attentes les plus tenaces sont réduites à une forme de résistance néfaste dont nous sommes les seuls détenteurs et qui nous empêchent de voir, de comprendre ou d'entendre.

Bernard Lamarche

PREMIÈRES NOTES

Après une visite à l'atelier, griffonnés sur une feuille, des réflexions et des constats.
On lit :
Une tension entre ce qu'on reconnaît immédiatement et la conviction de n'avoir jamais vu cela.
On se rappelle alors la sensation de perdre l'équilibre.

On lit :
Une tension entre ce qui est à la fois simple et complexe.
Apparence de simplicité et réelle complexité.

Et puis on se rappelle avoir été saisie par un rythme d'espaces.

IL N'Y A PAS

… d'histoire, de désir d'image ou de couleur, de divertissement, d'intention de séduction.
Au fond, il n'y a de peinture que celle couchée là.
En fait, depuis déjà quelque temps, il n'y a de peinture que par passages et… au fond.

LA FORME

On n'aura droit au mot « formalisme » que si l'on accepte que la forme n'est pas autoritaire, qu'elle se joue, qu'elle se bouge, qu'elle se cherche, qu'elle peut se définir autrement que pour elle seule. Elle se promène d'un tableau, d'une feuille à l'autre. Souvent imperceptiblement. Il s'agit donc, ici, de faire l'expérience de la forme, d'un détachement de la forme et, en même temps, du détachement par la forme.

Dans ce travail, la forme détache.

Pour mieux voir cela, il faut regarder les pourtours, là où la forme se défile, là où elle s'effeuille.
Il faut envisager les limites de la forme.

Il faut aussi aller aux limites du regard. Il faut les limites.

Aux limites : la forme et le regard, ensemble.

IL Y A

… des mots qui reviennent souvent.
On en dressera une liste d'une étonnante importance :
Monochrome
Minimalisme
Hermétisme
Pureté
On les laissera de côté.

Dans l'atelier, quand le travail se fait, ces mots n'ont pas de résonance. Nous sommes, disons plutôt, dans des débordements de retenue. Nous sommes aussi dans la durée.

DANS L' ATELIER

Il écoute Morton Feldman : *For Philip Guston*. Ça dure 4 heures 14 minutes.
Ça dure.
Il dit : « Écoute ça. Tu vas entendre ce que tu fais. » J'écoute ça et j'entends ce qu'il fait.

Ici, il donne une attention soutenue à la ligne qui suit et qui fuit : devant, derrière, dessus, dessous.
Il accorde une attention particulière à des matériaux de rien : le plomb ou le graphite, le gesso, le ruban à masquer, le papier quadrillé. Le blanc de même.

La couleur, elle, appartient aux matériaux. La couleur de son travail se définirait comme une sorte de passage/matériau sur de la matière/surface : lin, toile, bois, papier.

Et puis, on pourrait tenter de décrire sa peinture ainsi : espace du dessin porté par l'objet, juste là où le strict nécessaire trouve sa matérialité.

Retracer et reprendre.
Structurer et rythmer.

Ici, il fait un parcours dans l'idée de structure et dans l'idée des limites. Parfois, la limite, c'est le bord extrême. Parfois, la limite, c'est la résistance de la surface, la résistance de l'espace. Au fond, la limite, c'est la résistance, aux bords extrêmes de tout ce qu'il fait : le monté, le tendu, le coupé, le découpé, le tracé, le dessiné, le peint. À la limite il y a, juste au bord de l'évidence, le déjoué, le trompé, l'inattendu.

IL DIT ENCORE

… « Hallllllucinant » en parlant du travail de Richard Tuttle.
Il fait traîner le mot.

Voici une série qui s'appelle *L'un, l'autre*. Il dit : « L'un virgule l'autre. » Soudain, dans l'atelier, virgule devient un verbe et aussi un espace qui bouge entre *l'un* et *l'autre*.

Il dit : « Je suis content de travailler au présent, ça veut dire se donner le droit à la spontanéité, assumer complètement l'assiduité et l'intimité du travail. »

Il dit : « Mon travail est cérébral, ça ne veut pas dire intellectuel. »

Il dit : « Il ne faut pas insister. Il faut être le moins possible en travers du travail. »

Il raconte cet extraordinaire moment d'un paysage de Charlevoix, bleus et gris et verts et brise et fleuve et fleuve et fleuve et puis, en riant, il dit : « Mon travail n'est absolument pas dans la nature. Il est urbain. »

Il dit : « J'écoute Feldman dans son hommage à Guston et j'entends des formes circulaires. »

Il dit : « Mon travail c'est la structure, la délimitation. Il faut rentrer dedans et c'est de l'espace. »

Dans l'atelier, il dit cela avec naturel, simplicité, honnêteté.

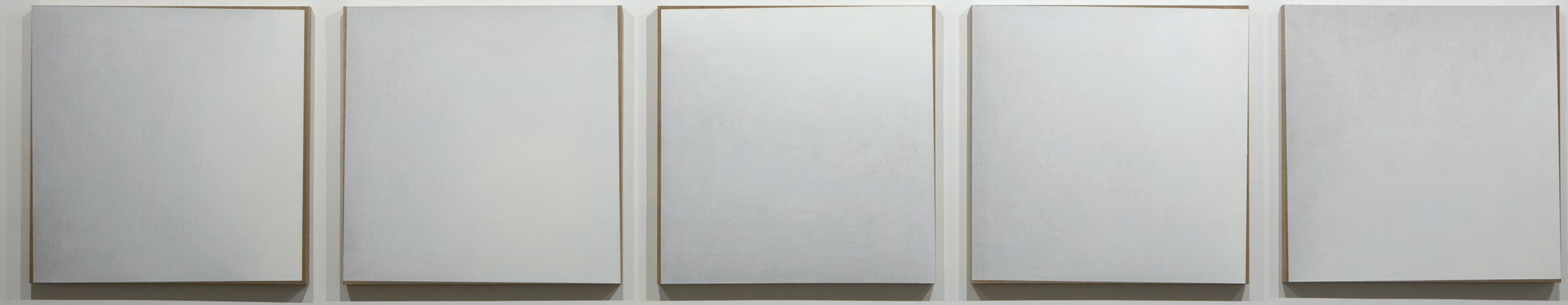
JE ME DIS

Maintenant, je sais que j'ai commencé à regarder ce travail pour de vrai quand j'ai enfin compris qu'il s'agissait d'un *être dans la vie* radical et irréversible.
Pas de compromission.
Stéphane La Rue n'est jamais revenu sur ce choix premier de l'essentiel et du dépouillement.

Monique Régimbald-Zeiber



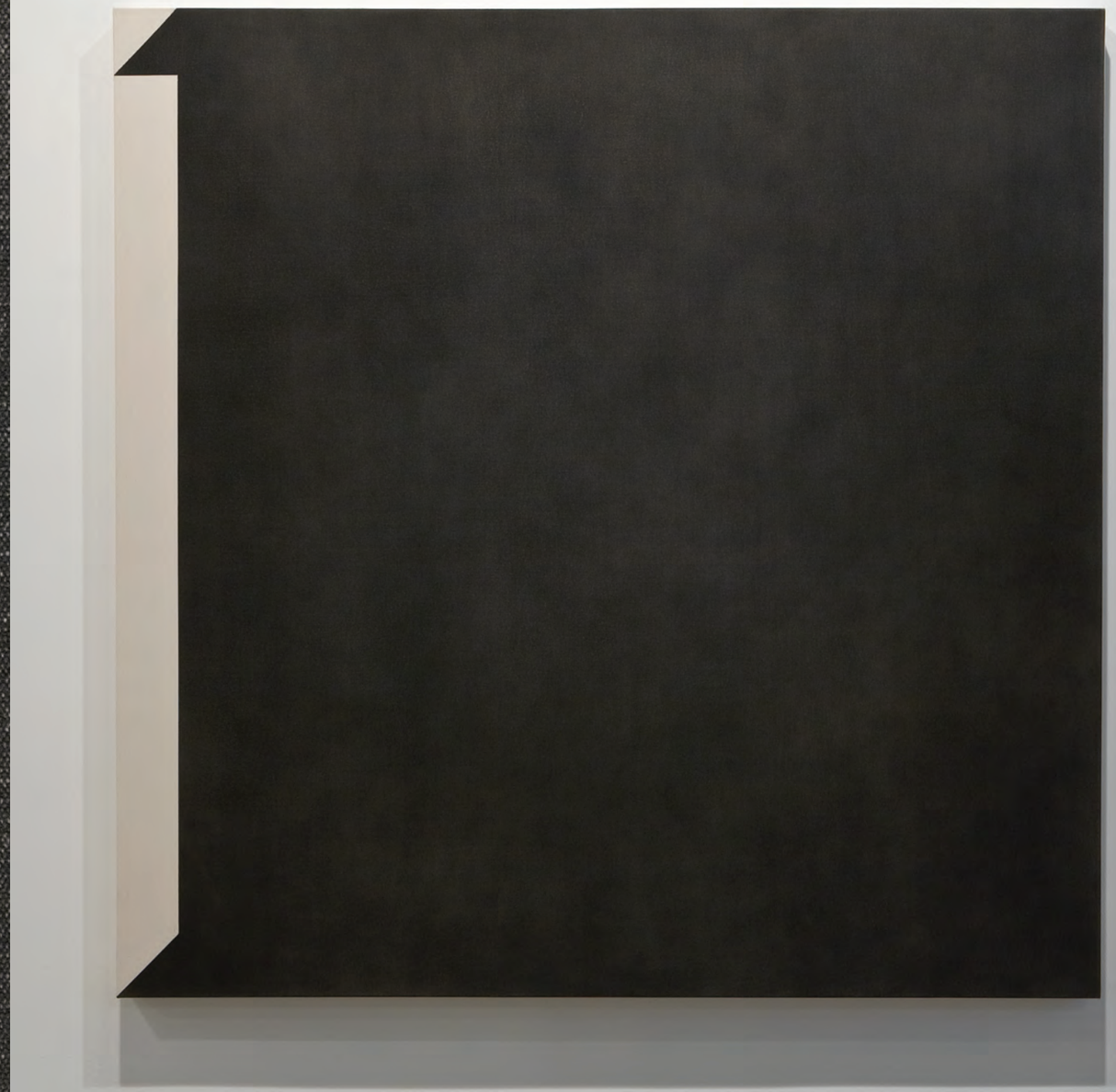




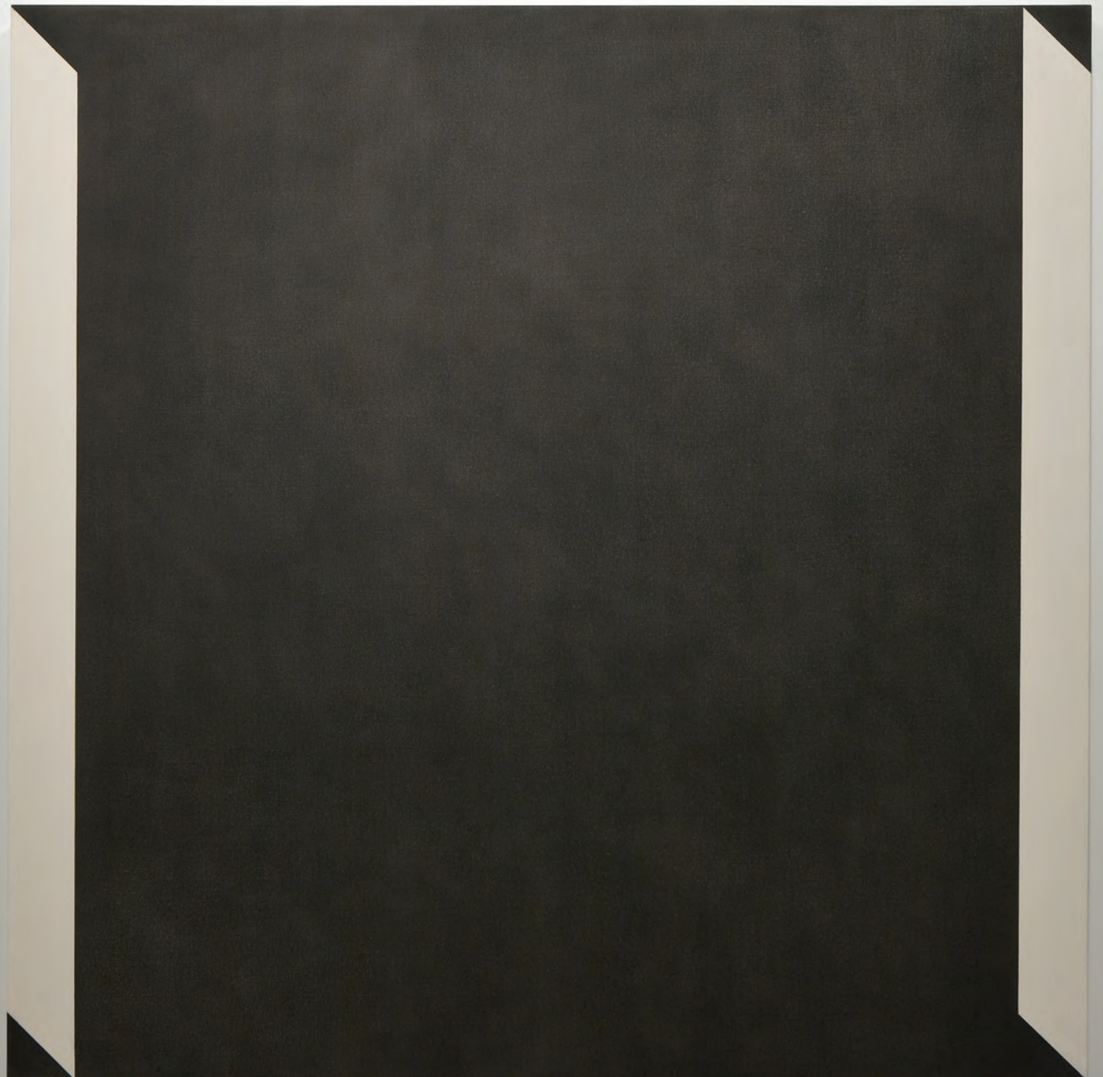
QUINTETTE (POUR JOE MANERI)





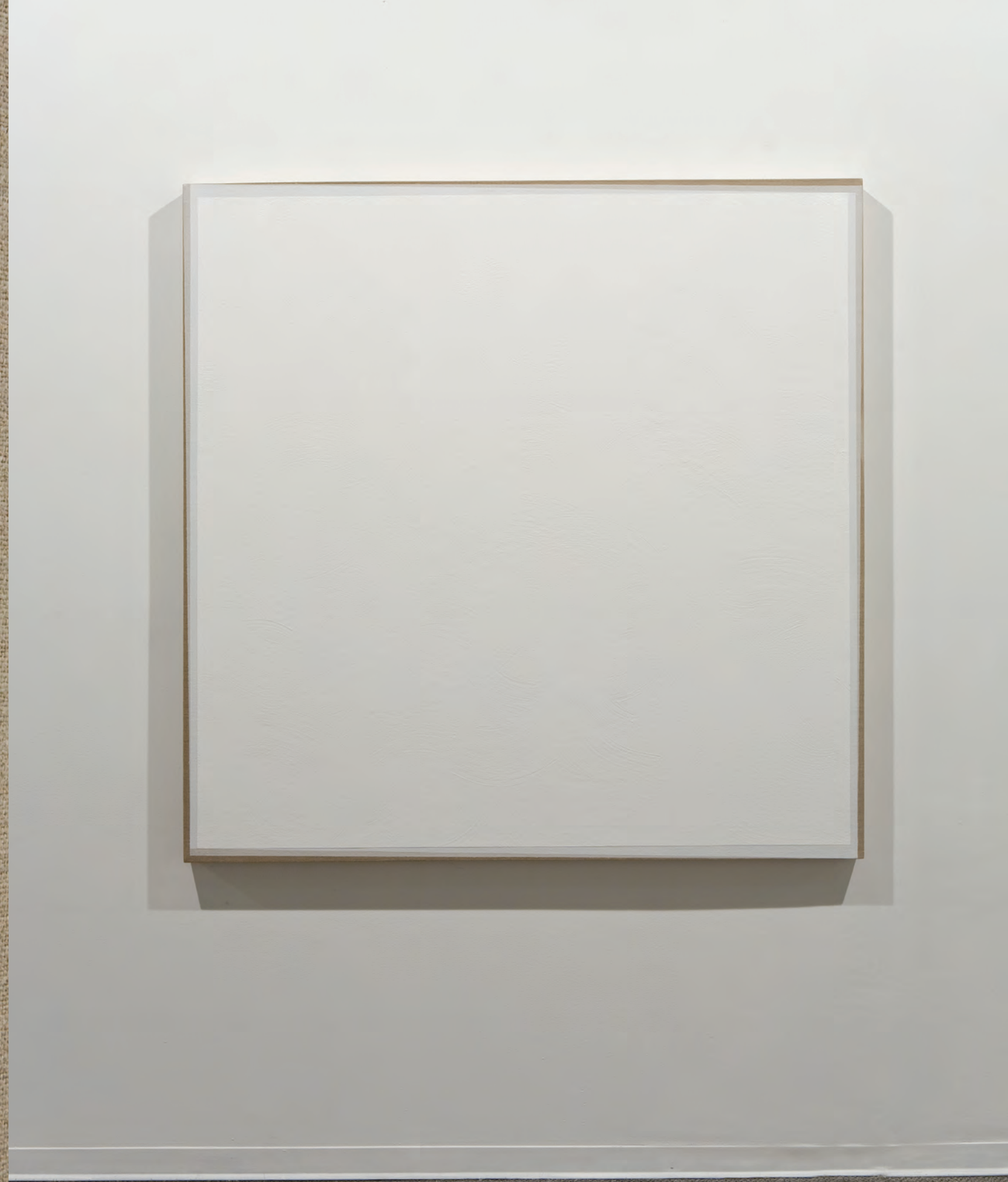


SENS DESSUS DESSOUS I



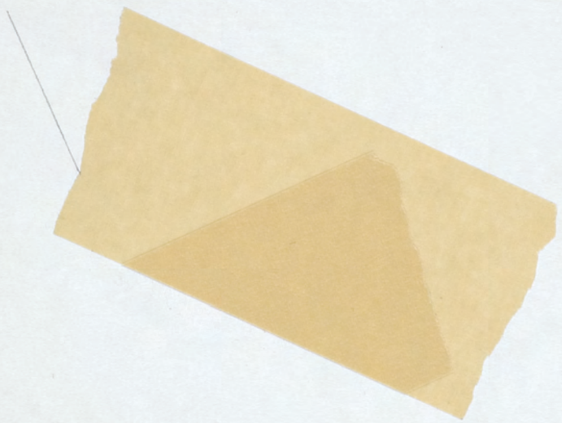
SENS DESSUS DESSOUS II

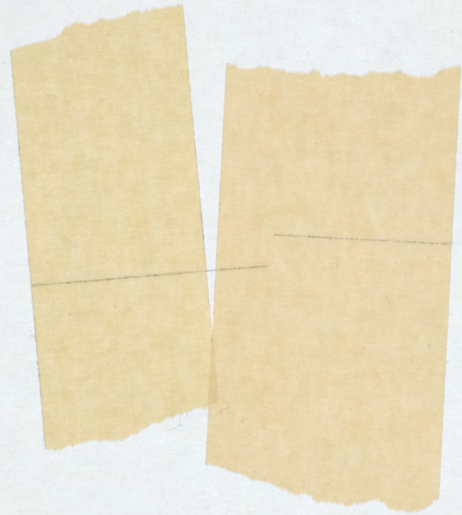




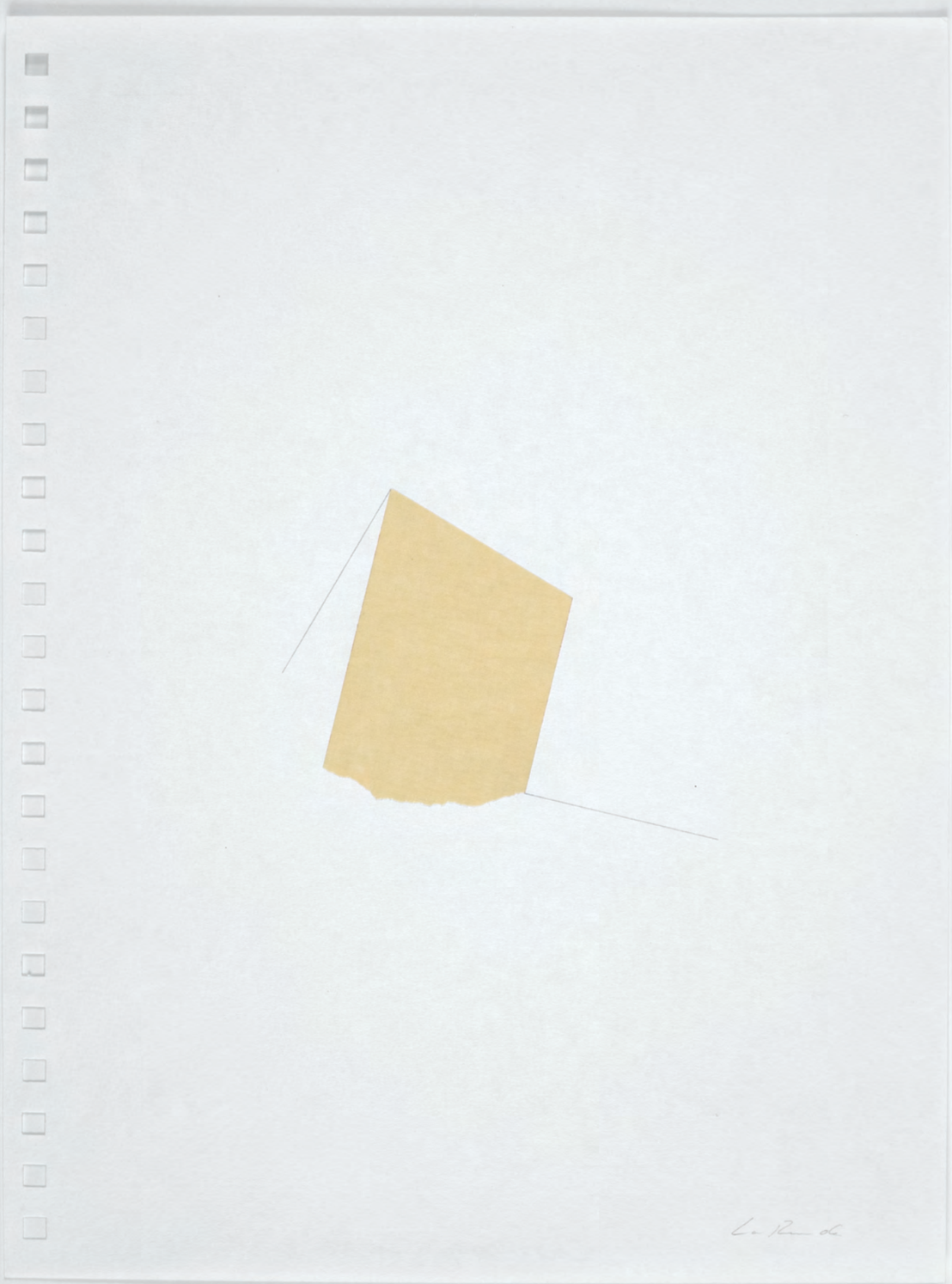
EXTENSION

BLANCS D'OMBRES N° 8






Pour Bordeaux



NIVEAU N° 3





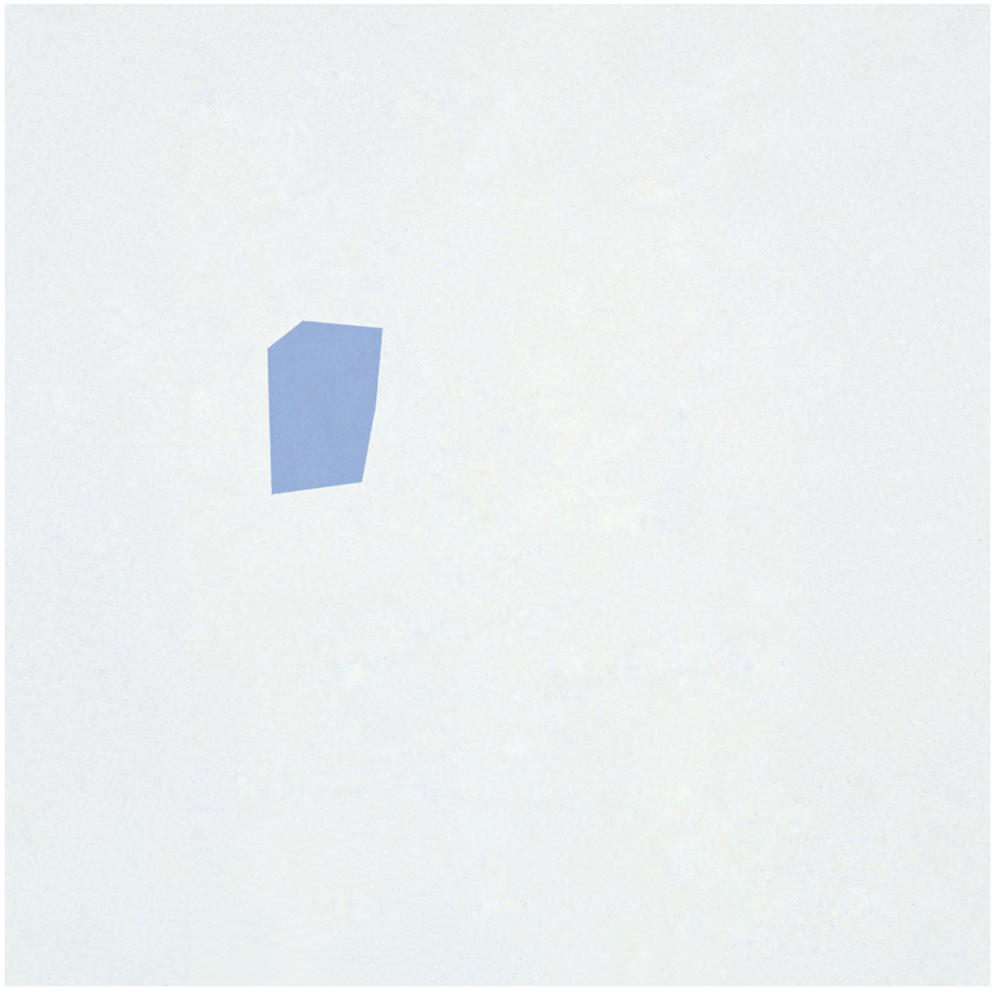


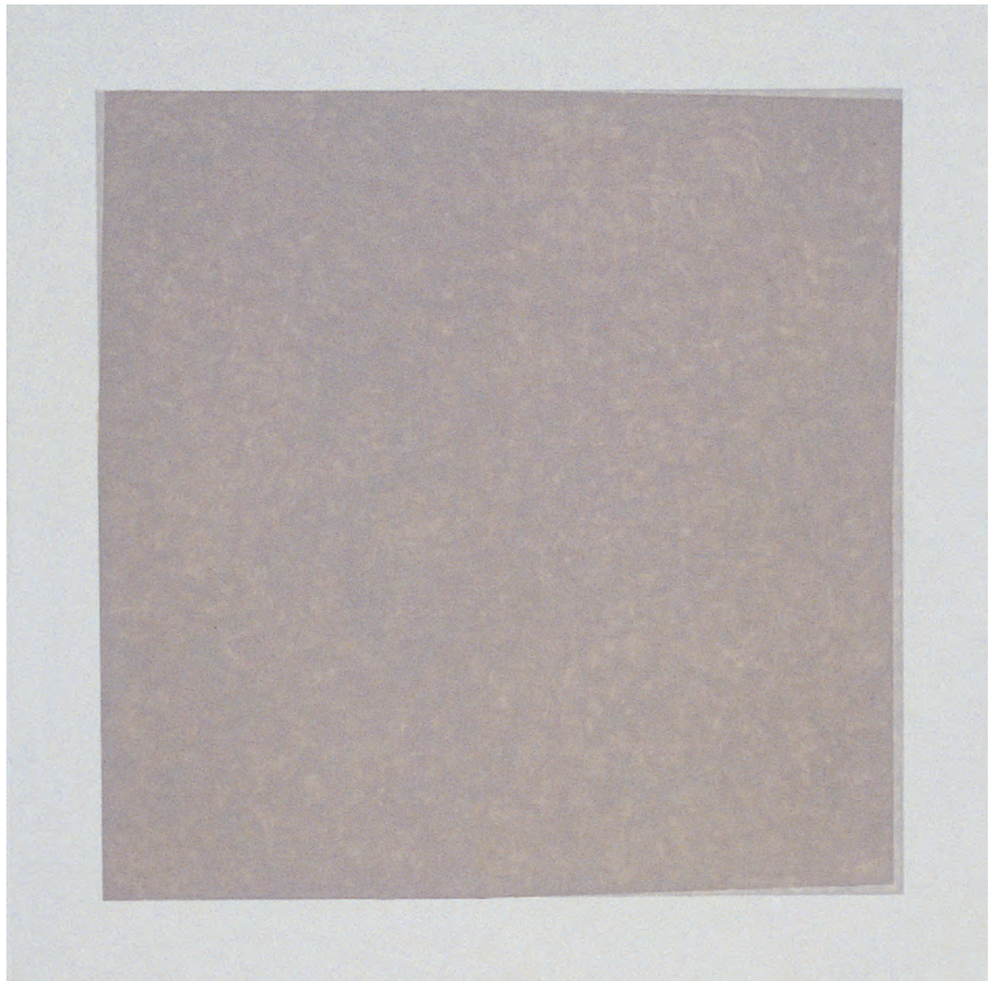


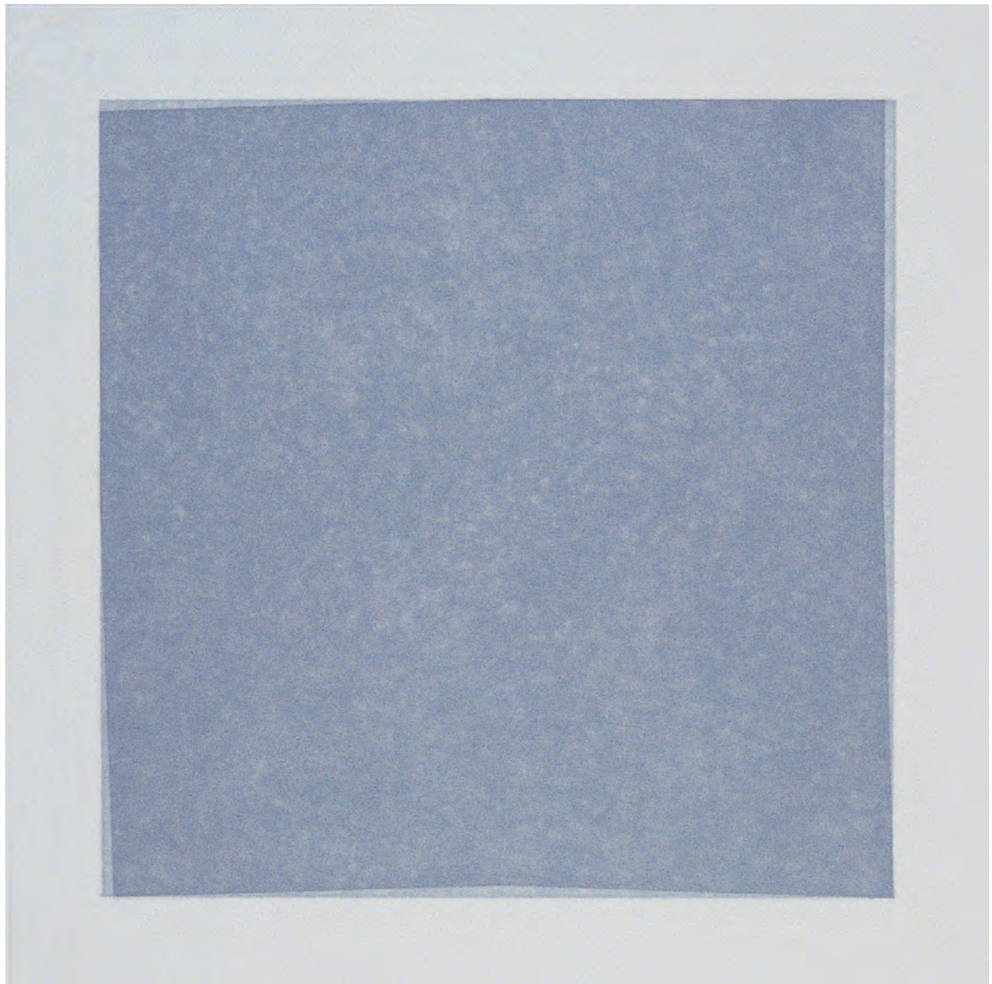


D'APRÈS NATURE 1



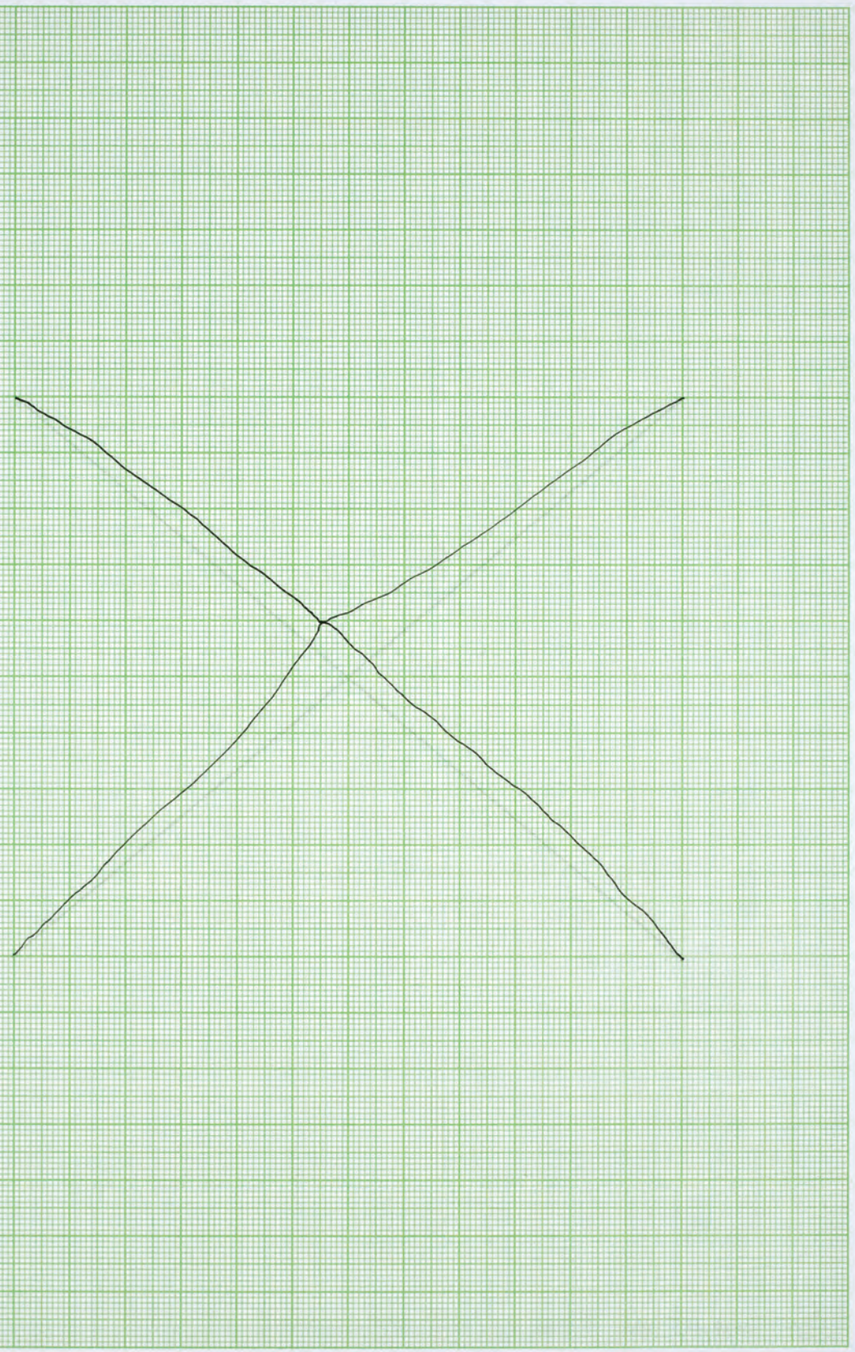




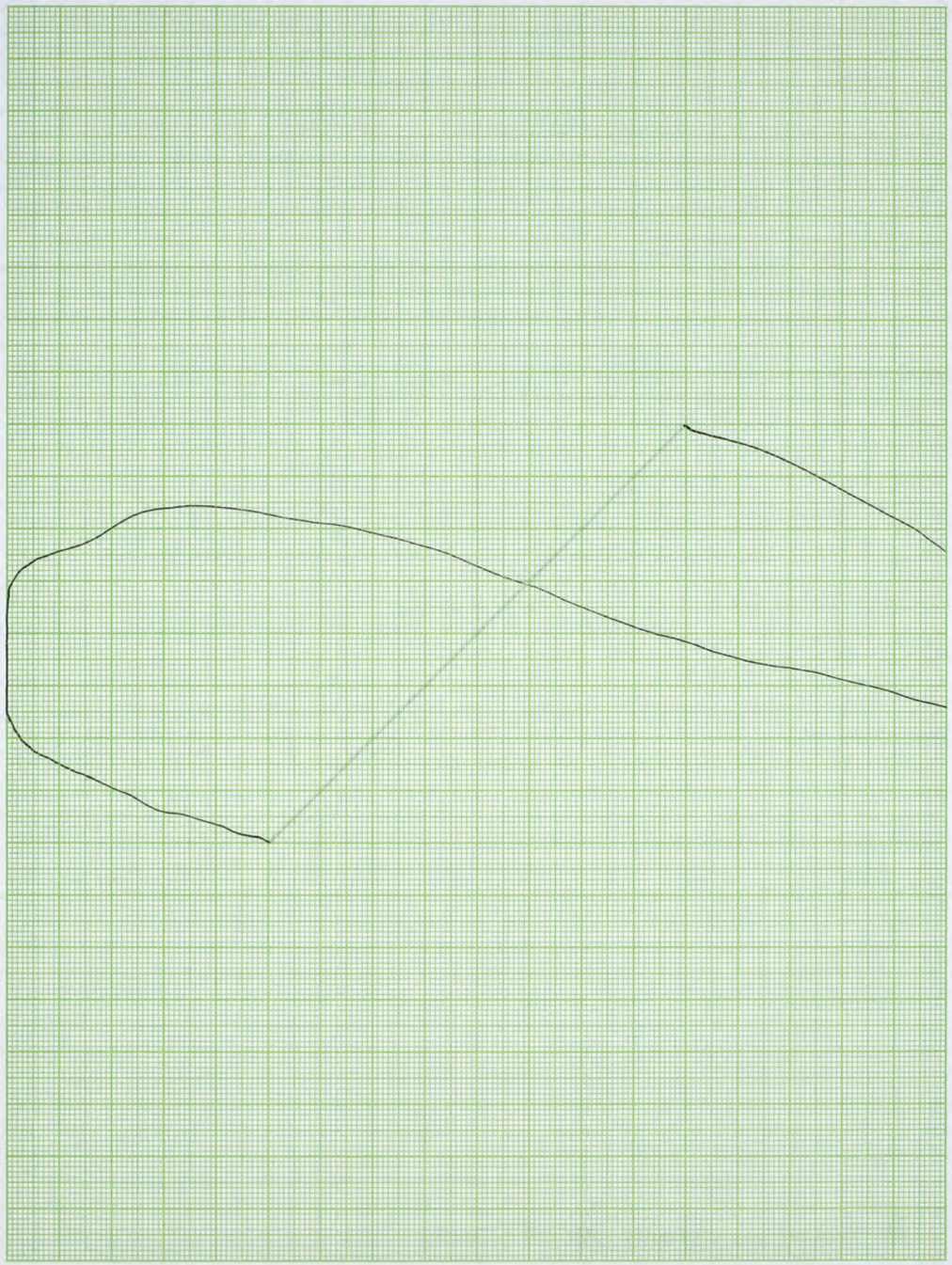


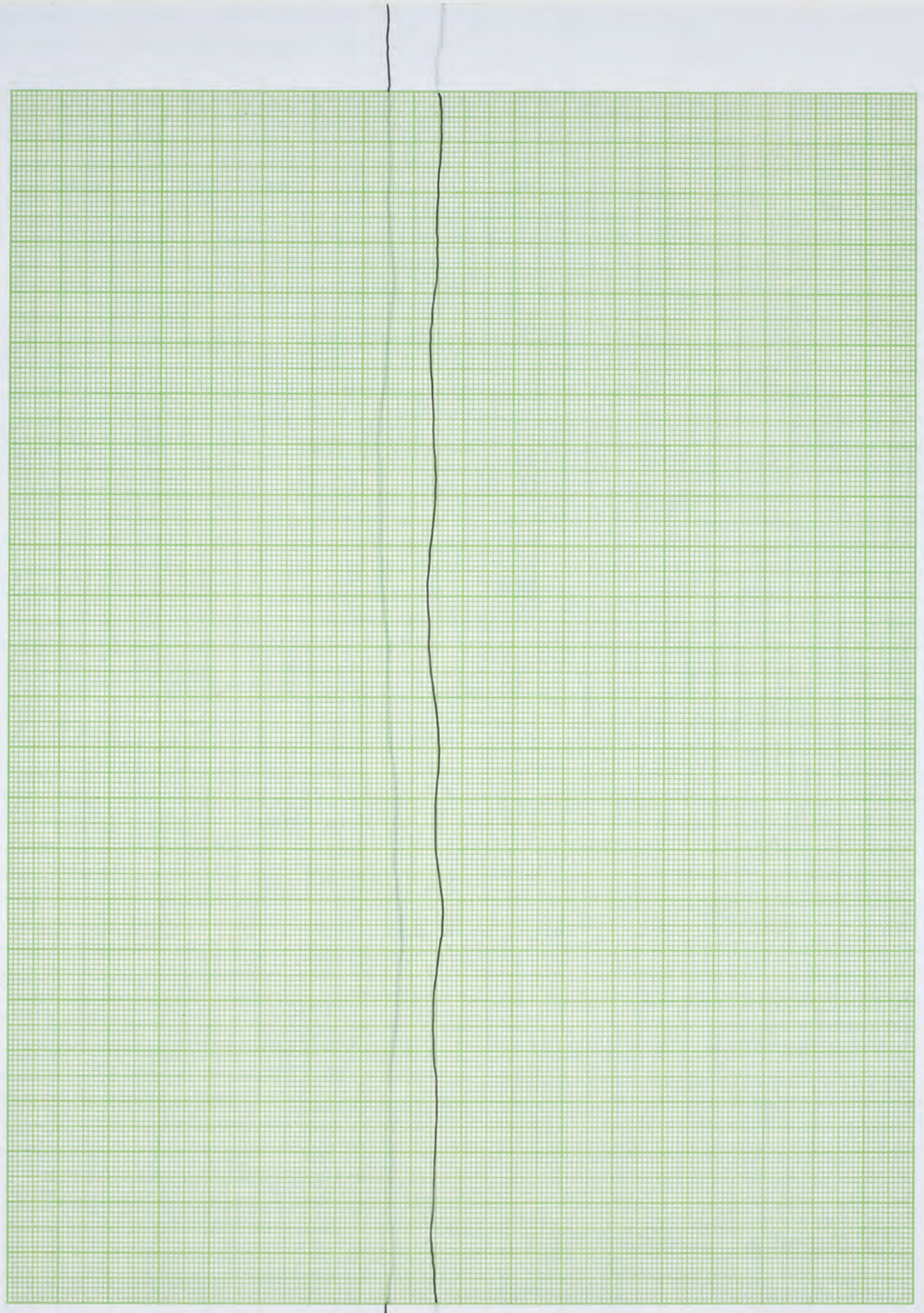


10 MM/CM 54



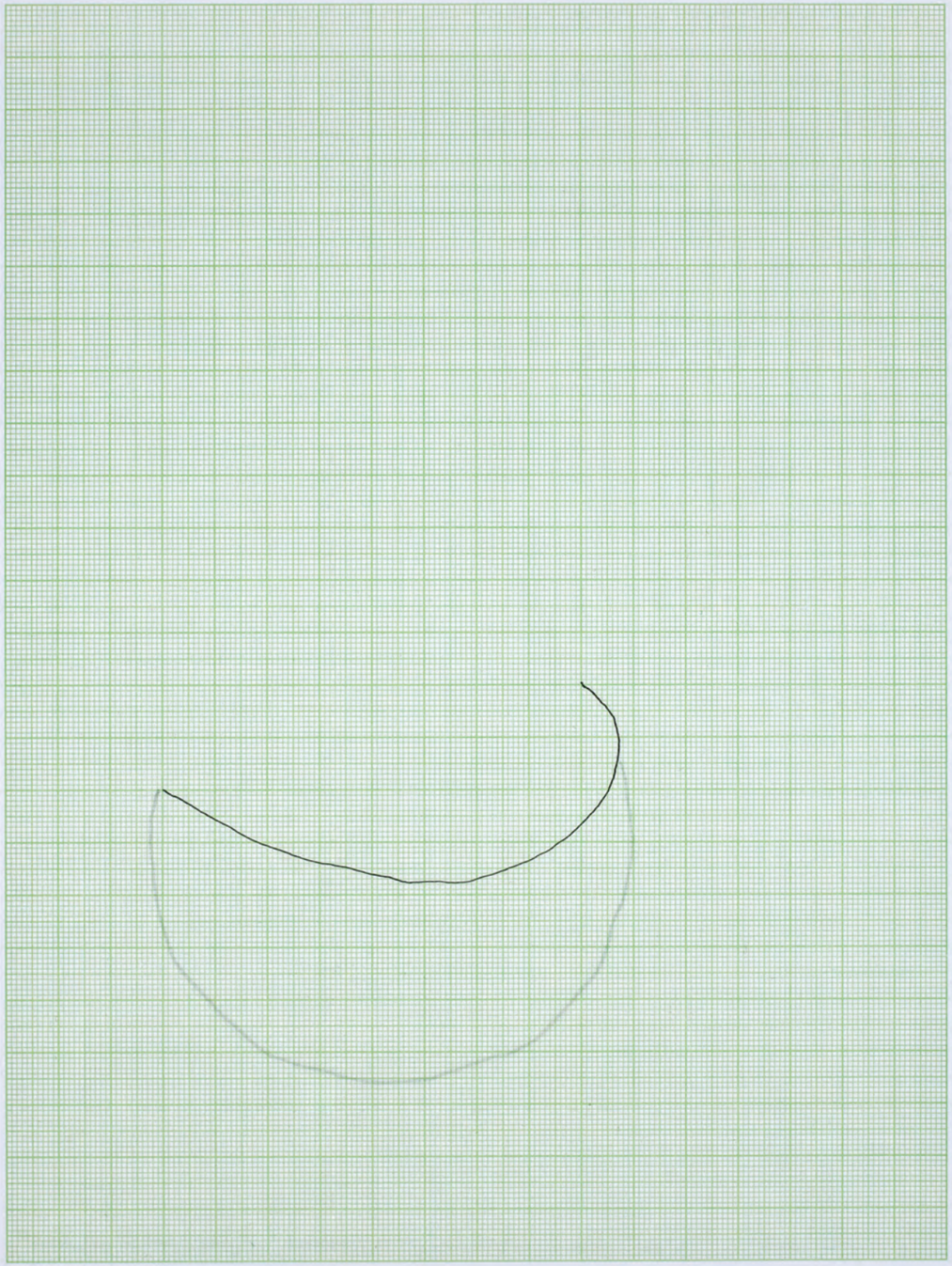
10 MM/CM 45


10 MM/CM 15


10 MM/CM 61

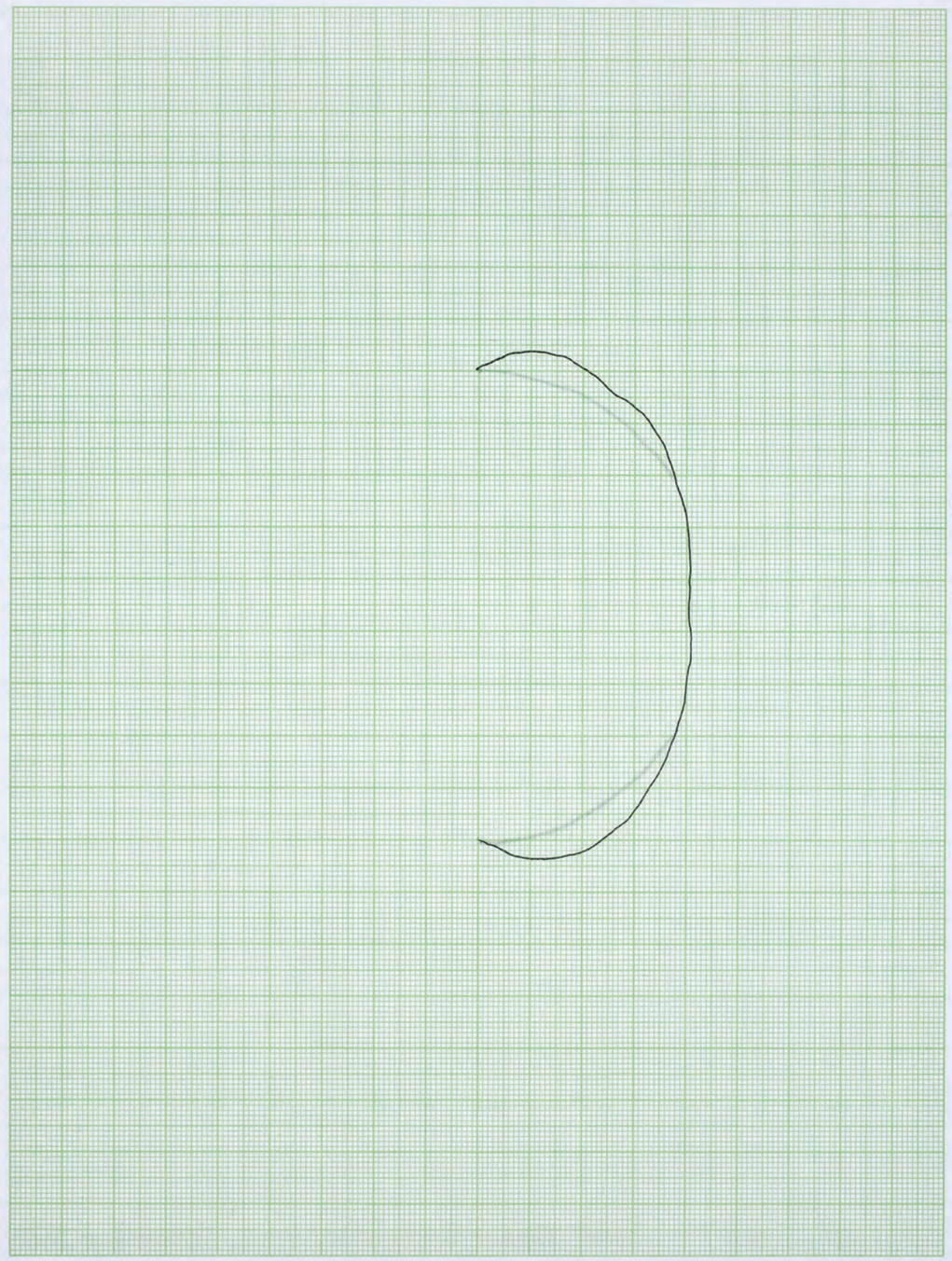


SEPT POUR MORTON FELDMAN



Sept pour M.F.

10 MM/CM



Sept pour M.F.

10 MM/CM







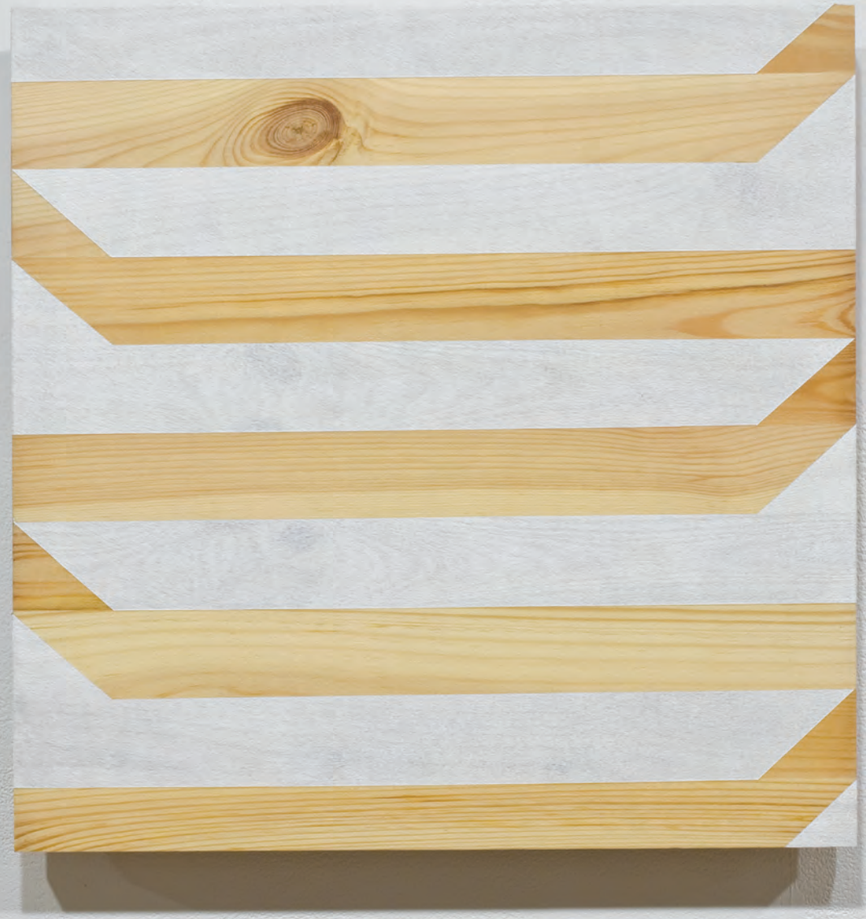




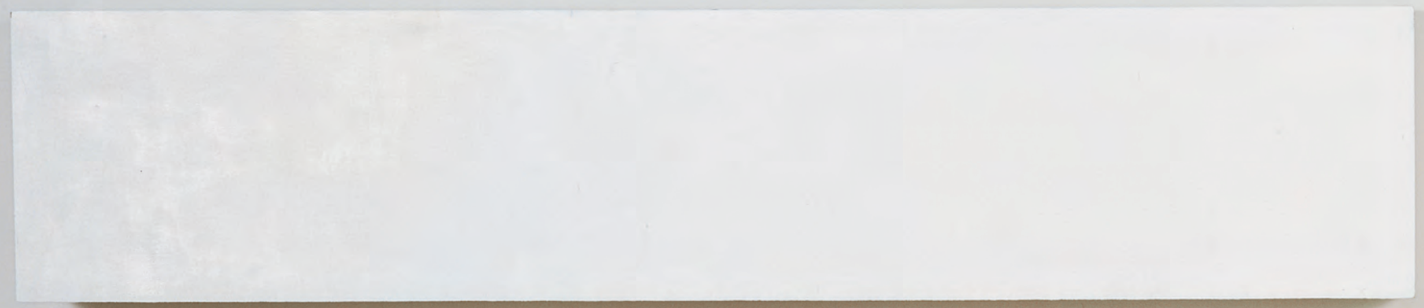

32:55



PROJECTIONS Nº 1



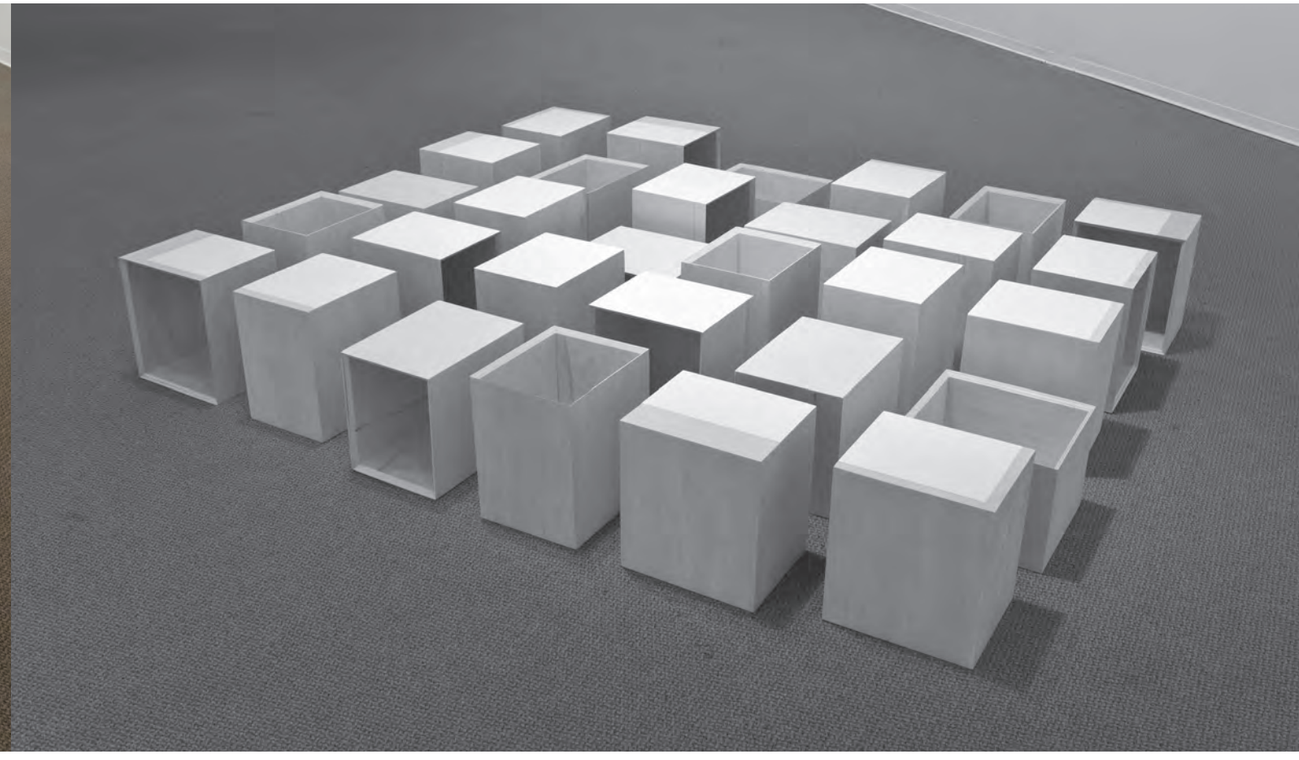






PUSH-PULL





STÉPHANE LA RUE: AN OBSERVATORY PROJECT – LOUISE DÉRY

what is the word
this this
this this here
all this this here.[1]
Samuel Beckett

SKETCHING OUT A VIEWPOINT

–

I have been looking at the work of Stéphane La Rue for a dozen years, but this is the first time I have exhibited it or tried to write about it. I have often wanted to, but only recently did the idea take hold with force sufficient to assuage the vertigo one feels before the work. Several factors helped this project coalesce. First, my contact with the painting of Stéphane La Rue invariably made me think of Theo Angelopoulos's movie *Ulysses' Gaze*, in which a famous filmmaker embarks upon a voyage of introspection that enables him to revitalize his capacity to look.[2] *Ulysses' Gaze* lasts three hours and is itself a challenge to the gaze. Watching it requires an investment. Consisting of long takes and panoramas of the sea, snow and mist accompanied by haunting, intense music, the film conveys themes that are dear to this filmmaker of travel and time: destiny, timelessness, boundaries. But above all, and to my mind paradoxically, he deals with blindness. He targets our difficulty in seeing, he reveals the misery or our impoverished gaze, unable to cut through the clutter of reality. How does one go about looking at a white painting? Is a painting that does not set out to represent anything necessarily abstract? "What remains for the eye exposed to such conditions?"[3]

–

Another factor is my fondness for Samuel Beckett, who, in all his work, but particularly in his stage and television plays, opened new spaces of exploration of the body, time and movement. I am thinking especially of *Quad*,[4] a theatre piece without dialogue in which four characters, each lit by their individual coloured light and accompanied by their individual percussion instrument, move uninterruptedly around a square following a predetermined path, one pace per second, six paces per side, until four series of "courses" have been executed. The white square on the floor, the regular rhythm of coming and going, the courses' combinatory principle and the repeated motifs show, just as with Stéphane La Rue, an inclination for excess and at the same time restraint, for exultation and obsession, for an interplay of tension between solid and void. "The void. All at once in that stare. Clenched eyes clamped to all."[5]

–

The question of darkness and blindness — so present to the author of *The Unnamable, Worstward Ho* and *Ill Seen Ill Said* when writing moves toward immobility, silence and shadow — also nurtures my gaze upon the works of Stéphane La Rue. When Beckett drains language the way he does, when he carries it to the brink of nothingness, he nonetheless remains the writer of "always something more," the waiting, the suspension that is created when everything shrinks away but at the same time is reconstructed without brightness or sight. As in La Rue's works, where the pictorial facts seem to have escaped an excessive practice of subtraction, but where it soon proves that, with neither figure nor veil, a "near image" is appearing, an image is surviving through the darkness. What is visible when the work takes painting's most irreducible feature as its image? Does a painting that allows itself abandon thereby efface itself before history? Today, how can a painting be elaborated without an "other history," without allusion or narrative?

–

It takes time for our eyes to adjust to the dark. And time is one of the major stakes with La Rue. To begin with is the time of a story that is proper to him and that has been developing for fifteen years in a continuous space of thought, sensation and memory. There is also the time of a trajectory in perpetual vacillation between anticipation and accomplishment, uncertainty and gusto, observation of the external world and the birth of internal poetry. "Neither more nor less. Less!"[6] And there is the time of waiting, which I will come back to. How long, then, must one wait to reach the point of painting a white painting? How long does it take to look at a white painting?

–

The last factor is the consequence of an intense series of curatorial projects that sometimes required an accelerated gaze (as was the case with recent projects in rapid succession on Raphaëlle de Groot and David Altmejd, in which I had to come to terms with a profusion of motifs and figures) and at other times called for a slowing down, a resistance, a retreat from the invasive image. The iconographic sparseness of Stéphane La Rue's work, and the will to disencumber I see in it, seem to offer fertile soil because they generate a rich back and forth between presence and absence, avowal and silence, surface and depth. But also, at least at first sight, because in his works the image seems to want to remain silent. Withdrawn but not avoided. "Gone without going. Back without returning."[7] It is the artist's way of working, his building site, his workshop, his *faktura* that indisputably enunciates a pictorial fullness, one face only of which is completely visible. The eye must bore, pierce, dig into the surface; it must look in between, make its way through, suture the plane. It must do so with hope. Worked, touched, marked with the imprint, La Rue's painting, drawing and sculpture alike activate the

gaze on both the far and near side of the traces on the canvas, the line on the sheet, the material adhering to the surface of the object on the floor or against the wall. In the infra-thin zone of contact, in the slender interstice, another hidden face seeks to declare itself. "Ill seen ill said."[8] The part that is affected, that dissimulates, creates a lack, the lacking image — is this not the lost or nonexistent part, or better, the part that makes us seek?

–

Consequently, I feel like observing La Rue's work by remaining as much as possible on the fringe of the historical givens of abstraction, for I believe that paint's shimmer works the gaze just as a text exercises language in the act of writing. I feel like observing it without knowing too much, but also without denying what I know, holding in check dogmas whose trademarks are the specificity of the discipline, monochrome, minimalism, formalism, geometricism — indeed, conceptual servitude. On one hand because, until now, I feel I have been on the wrong track in appreciating the work of Stéphane La Rue — an impressively knowledgeable painter in addition to being a technical virtuoso — almost entirely for its intellectual dimension, visually fuelled by art history. "Try again. Fail again. Fail better."[9] On the other hand because the thorough sensuality it emanates, its fine tactility and sublimated luminosity require that we agree to approach it with reason activated by emotion, with understanding that does not disdain the feeling of beauty, an understanding sharpened by the recognition of splendour and magnificence. That supposes an approach that must first patch the gaze together, then think itself within direct contact with the work, which asks us to be lovingly, studiously and valiantly active when it offers itself, even when language is smothered. "Before the eye has time they mist."[10] I also place myself in the position of author and assign myself the project of an observatory in the face of a body of work so demanding that it incontestably exposes the insufficiencies of the gaze for reasons that have to do with research undertaken in recent years on the lacking image and *faktura*.[11] I will come back to this, directly and indirectly.

–

Let us begin by looking at a cliché: a number of people believe that figureless and motifless painting — painting characterized by radical avoidance, voidance, blotting out all representational intention — can only be conceived and perceived as a response to the history of abstraction. This no doubt explains our difficulty, or refusal, to approach recent abstract work without falling back on an overly linear sense of history. This is also why, for a number of observers, it would be practically impossible to look at a painting by Stéphane La Rue without recalling those of Kasimir Malevich, Robert Ryman and Agnes Martin. If there is nothing whatsoever dishonourable in establishing such links to an august assembly of artists who contributed to the birth and spread of abstraction, it is nevertheless a prevalent epiphenomenon through which the deciphering of propositions by new generations of painters interested in abstraction is funnelled. It locks down the reading of the works, eclipses horizons that could emerge alongside and at a distance from the recognized historical rules. "Stare by words dimmed."[12] In comparison, figurative painting may be approached as a tributary not only of its pictorial origin but also of photography and film, which opens and diversifies considerations in its regard and thereby has been enriching it for over a century.

–

Painting may be thought of as a hand-to-hand combat with the surface, as an imprint left by the hand that wields the instrument or touches the material directly, or else one may consider the sway of the cultural conditions that are the basis of artists' relationship to the world they explore. A work is constructed through a series of *becomings*, to use Deleuze's term, and its apprehension is the object of multiple perceptions captured by a gaze that is ceaselessly in movement and actualized. The often discreet and tacit questions of "visuality" La Rue invents, however, are quite tangible to our eyes, in the intimate relationship to the works taken individually. A line traces a boundary on the surface, a plane deviates slightly from the straightness of the frame, a stretcher breaks free from an octagonal schema, a fine layer of white barely covers the weave of the canvas, an intersection results from folding a strip of masking tape, a smooth patch of white paint catches the light — all these pictorial facts attract our attention, our concentration, our adherence. "Somehow up. Somehow stand."[13]

–

In addition, a particular echo is produced when several works meet in a space, when they are put on view and arranged in accordance with a physical place that contains them, reveals them to each other, brings them physically up against the architecture and the spectator as well. To some people, they speak more visibly of rhythm and proportion, they make visible lights, shadows, masses, textures, shadings, gaps and vectors that would otherwise be more silent. Together, they make another sound, have another ring; they declare themselves for what they are but also for what they say to each other.

–

This allows us to put forth two notions. The first, very open-ended, involves the idea that only direct contact with a work can give access to the pathways of reading it — which is strictly obvious — while only the context of an exhibition, which is becoming more and more a way of making art history, allows a theory of recent art currents to be built with integrity. I am referring to the transition from the work "being exhibited" to the work "exhibiting itself"[14] as the essential pivot point in the perception of any artwork. The second notion pertains more properly to Stéphane La Rue's works, which must be approached like "places," for they express the experience of a physical relationship with space and thereby suggest a force of representation that attaches the gaze more to reality than to its illusion. That is no doubt why they set up the possibility of an observatory favourable to the renewal of the gaze's competence before the work "exhibiting itself." Through a just turnabout, this observatory seems propitious to a reinitialization of art history. I am thinking particularly of the history of modern painting and, through it, the history of the semiologies of reception that are connected to both the visual sign anchored in materiality and the observer — the creator as much as the beholder — whose bodily dimension is put to the test in the work "being exhibited."[15]

––

DEALING WITH THE ACT OF PAINTING

–

–

The pictorial grammar established by Stéphane La Rue's work only appears to operate within the parameters of modernist reductionism. Certainly, there is avoidance and sparseness, or to put it another way, simplification — even purging — practised in the arsenal of painting. "Minimally less. No more."[16] Despite filtering (for example, the frequent recourse to a single colour), another kind of fullness, profusion and, I dare say, overload is generated by a certain manner of painting, through the varying of supports and materials, and ingenious experimentation with the painting's structures.

–

Before undertaking the act of painting, the artist must lavish a thousand attentions on constituent pictorial issues: choose the format and support; consider the physical nature of the stretcher, the panel of solid or laminated wood, the canvas of linen or cotton, translucent Mylar, paper, ruled or unruled — and take into account their thickness, texture, elasticity, fragility or solidity, that is, their material nature; examine the medium used — oil, acrylic, gesso, silkscreen ink, archival ink, graphite powder, pencil, masking tape — and deal with its fluidity, viscosity, volatility, transparency or opacity. Though this is nothing unusual, it takes on particular importance in the absence of a subject represented or when the renunciation of the subject redirects attention to the very place where the object functions as a painting, drawing, sculpture or, as is often the case with La Rue, all three at once.

–

Producing the work in turn requires an array of interventions using often complex means and methods. They involve applying the material so as to favour the proper contact with the support; they have to do with the tools required in order not to mute the colour's timbre; they foreshadow the results, which are a response to desire; and they engage the decision that must be made when it is time to discontinue the proceedings because the work's internal movement is arranged as desired. "Neither be nor been nor by any shift to be. Gently gently. On. Careful."[17]

–

When the act of painting is completed, other options emerge. One has to do with the reuse and variation of the motif, the serialization and ordering of modules, determining their number, sequence and spacing. Other options involve the requirements of hanging: the frame, if any, the relationship between the painted object and the wall as a background, the means of fastening and fixing, proximity to other works, height, lighting. In the studio, as in the gallery or museum, La Rue keeps close watch over the hanging conditions and quality. The encounter between his works and the architecture that receives them must be felt and thought, articulated and tested. This encounter favours certain viewing angles and viewing distances; it presupposes a tactful tactility, calls for an authentic touch. Furthermore, there are many who, like me, are impressed by the gestures of a painter who, so familiar with his paintings — their dimensions, weight and vulnerability — can handle them with ease and assurance, competence and casual familiarity.

–

In the day-to-day work — which sometimes telescopes all the phases of the exercise of painting, including the preparation of the materials, the actual execution of the work and the appreciation of the result — there are many pauses. Moreover, and this is not without consequence, there are moments when the studio is particularly bare of materials and the artist has almost nothing left to put his hand to. It is then, La Rue says,[18] that an intense moment of creation can take place and new possibilities unfold. A few leftovers and scraps, some masking tape, a pencil, a few sheets of Mylar or graph paper may then become the basis of work sessions with unpredictable givens and surprising results. To be surprised is one of the essential conditions for the renewal of observation, effort, waiting. Surprise is the pleasure that fulfills desire.

–

In fact, the art of painting could not exist without this prior condition, without this, I would say, fundamental issue of art that is waiting. "Or merely waiting. Waiting to hear."[19] For someone who does not seek the idea of a window on the world in the studio but instead takes a lingering hold of the surrounding space, an astonishing dynamic is set up between foreseen and seen, looking and inventing, doing and suggesting. This waiting should be viewed in relationship to the "request," a certain request that comes from the artist himself in his desire to be the first one to be surprised. It also has to do with the necessary critical method that guides him, aware as he is of the pitfalls of a gaze that remembers, careful to avoid being caught in the net of the gaze's memory and emotions that would adversely affect his perception. Finally, this waiting announces the new potential of a painting still to be born, a painting that hesitates yet will burst forth, a painting that will be measured by the yardstick of a gaze reactualized by the intense observation of a fragment of the world offered to the present.

–

To define the grammar particular to La Rue's work even summarily is futile unless one attempts to decipher what would be the prerogative of a pictorial language in itself, with its syntactical arrangements and its mechanism of utterance. It comes out, at first sight, that this language is situated in the "seeing" as much as in the "doing." The former term is to be understood as the aptitude for "fixing" and reading a space, to the point of detecting its structures that at first are imperceptible. The latter term is to be understood as the transposition or transfer of the physical experience of the body into space in a projection of graphic and pictorial components that "fix" them on a surface or a support. In this "making seen" and "knowing how to do," a close investigation is carried out of the limits of the visible, the capturing of light, the skilful construction of the structures and the relationship between pictorial effects and the object.

–

The program is substantial and, within a practice highly aware of the previous century's developments in abstraction, requires clarification that the artist does not hesitate to formulate, for example when he points out that his work is far from having to resign itself to doing without the figure or perspective. "Divine prospect. True

that the light."[20] He does not turn his back on one of the basic tenets of the abstract Masters to whom he is often compared, Ryman in the first instance. And for this very reason, the comparison does not hold. To offer, as La Rue has done, the subtle displacement of a plane on a frame and so produce a perspectival space would be inconceivable in the career of Robert Ryman or Agnes Martin. Although La Rue's paintings appear pictorially abstract, in terms of composition and structure, they are not. One need only consider the regulation of the interplay of angles, the fractures in the space and the organization of the tensions between the framework of the object itself and the linear projection that develops on the surface or at the edge, and an image is created that ineluctably renews the space, animates the pictorial site in a different way, defines the work's architecture in a different way. "A place. Where none. A time when try see. Try say. How small. How vast. How if not boundless bounded."[21]

–

The majority of La Rue's works (painting, drawing, sculpture) explore, without illusionistic intent, this status of three-dimensional fiction within parameters that are sometimes limited. This happens in the painting *Extension* (2001-2004), when the adjoining of a single touch of material with another engenders a space, however slight. In other cases, the conditions of experimentation are wider open, more elaborate, as in the two graphite powder paintings entitled *Sens dessus dessous I* and *II* (2007). Bands along the edge, beige because they are on portions of the cotton canvas devoid of graphite, are the same width as the stretcher. They seem to be expelled from the surface and folded over to produce the illusion of a casing that emphasizes the boundary between the space within and without the painting.

–

Other notions call for clarification: the monochrome and, in particular, the white material. The artist asserts that for him colour is a material, and he insists on the fact that he has not arrived at opting for white and granting it precedence in his work solely out of a desire for purity.[22] Nor is it out of a will to dispense with any subjective decision about colour, as several formalist painters have done who relied on white because of its property as a synthesis of the chromatic range. Furthermore, monochromatic purity, though certainly a chemically objective phenomenon, is illusory in regard to perception, given the many factors that can adulterate it. This is why, with Stéphane La Rue, there is all the subtlety of a sublimatory white that, from mattness to brilliance, bursts with light; it reveals or dazzles, absorbs or reflects, veils or covers. *Panoramique* and *D'après nature* (2000), as well as the famous *Blancs d'ombres*, executed between 2003 and 2005, are examples. With *Extension* in particular, the often iridescent spots are seen as luminous optical points, or else as shimmery touches reflecting a quantity of particles from a world filled with multiple dimensions that escape meaning.

–

But these examples reveal the idea of clarity more than a quest for purity — a clarity that is achieved through and in the material and that makes the work a space brightened or enlightened by a luminous whiteness. The white paintings of Stéphane La Rue undergo a fate that frees them from the notion of purity, notably because they are in contact with a space that is exterior to them and whose impact we cannot neglect. "White walls. High time."[23] The whiteness of the presentation walls and the nature of the light sources introduce many other variables that unquestionably affect our perception of such subtle works. Upon examination, we quickly realize that in addition to the infinite variety of whites comes every possible tone between white and the ecru of the canvas, the blond of the wood, the milky off-white of the Mylar and the grey of the graphite. And there are colours: the green (*Sept pour Morton Feldman* and *En regard*, 2007) and blue (*L'un, l'autre*, 2007) of the graph paper, the yellow of the silkscreen ink (*Anomalie cartésienne*, 2004) and the beige of the masking tape (*Repère*, 2006-2007).

–

La Rue also capitalizes on the chromatic function of what is left unpainted. A portion of exposed canvas, a bare segment of wood panel (*+ ou –* and *Niveau n° 3*, two series from 2006) and a large section of blank paper show the astonishing possibilities of a powerful rapport with the painted planes. Not only does this strategy reveal the materiality and appearance of the surfaces and substrates — which contributes to the works' pictorial personality — but also their fabrication process — mounting the canvas on the stretcher, bevelling the panel (*Projections* series, 2007), folding (*L'un, l'autre)* and off-centre superimposing of papers (*Repère* series) — in turn generates new traces, schemas, motifs, figures and volumes. When you think about it, La Rue does not deprive himself of anything. On the contrary. Between arbitrariness and skill, predictability and amazement, emptiness and fullness, he does not simply spread white on a surface. For the past fifteen years, something draws out from one work to the next to form a trajectory along which the formalist investment is resituated so as not to be an end in itself but to constitute a mode of experience that is called to undergo all sorts of displacements. "To say the least."[24]

––

DEPICTING AN ART OF THE LINE

–

–

"It seems to me that a line for him is a man," Jean Genet said of Giacometti.[25] With Stéphane La Rue, not only is a drawn line a space, but one might also venture that all of painting is generated by an insatiable delight in drawing. Painting and drawing coexisted from the beginning of his formal training, but throughout his childhood, drawing with a simple pencil was almost the only medium by which the artist experienced his relationship to art and the world.[26] By his own admission, painting is a labour in effort and duration that requires taking memory, aptitudes and learning into account and managing it all in a sort of reflected gravity. In contrast, drawing offers the artist the possibility of an immediacy that encourages discovery and can take him by surprise. It is very close to intuition and is not justified by such demanding material preparations and theoretical obligations as painting. It does not drag so heavily on the birth of projects or the sudden need to carry them out, and it allows the connection between "foreseeing" and "doing" to be "envisaged" more spontaneously. In drawing, "the eye makes haste."[27] Despite the care and precise gesture, the line leaps, as, in the series *En regard*, it furrows the plane, compartmentalizes the field, encircles the motif. Line often rises up behind, on the other side of the sheet, at once a greyish ghost and a delicate welt in the paper. Sometimes it quivers and undulates, breaks off or starts over. In the end, it always seems to be the line that determines the trajectory, the relationship to the sheet and its edges, the motif and figure.

–

Getting back to the subject. With La Rue, paint also draws: because it is sometimes applied obliquely, sometimes crosswise, often in relation to the weave of the canvas or parallel to the frame; because it reveals the curve of the brush that crushed or spread it against the surface and, hence, the imprint or mark tends to become a sign; because, even when smooth, it undergoes a dephasing between figure and ground, between material and canvas, in a way that sketches a captive or fleeting form lodged at the edge of the frame; because it becomes a line when it works the margins and engenders boundaries; because even when of a single, uniformly covering colour, it manages to enhance and so to underscore the fringes of spaces that arise outside it, around the frame: shadows.

–

The most recent paintings of Stéphane La Rue in particular are likely the result of an experience of the line unleashed by the practice of drawing. They are born of the expectation of a way of painting that modulates itself in different ways: by intervening directly on the cotton canvas with a pencil (*I saw you twice the first time n° 1*, 2005); by daring to apply materials like graphite powder to the canvas (the two large paintings *Sens dessus dessous I* and *II*; by freeing paint from its relationship to the canvas as a surface of inscription (the abundant series entitled *Projections n° 1*, on wood). All these works are built with resources proper to drawing. Astonishingly, these more recent creations, because they experiment with a more graphic manner of setting up the figure-ground relationship, accede to a sculptural and even architectural level. This is what leads me to suggest that in all likelihood, drawing underlies the entire artistic project of Stéphane La Rue.

–

This is how I see *Sens dessus dessous I* and *II* as the concrete expression of a slice of space transposed into the picture plane by the contraction of volumes. This contraction, favoured by the relatively large and even thickness of the stretcher and the white strips along the edge, is reinforced by the fact that the painting is in turn hung on the wall and opens an entirely different spatial relationship with the surroundings. It is a geometric representation that arises from a graphic schema energized by diagonal ridges that seem to fold or unfold at the junction of the beige of the canvas and the grey. And it is just as much a pictorial representation that, as in certain white paintings, renews the vibrant surface effect through the sensitive application of graphite. "Whether all grow black, or all grow bright, or all remain grey, it is grey we need, to begin with, because of what it is, and of what it can do, made of bright and black, able to shed the former, or the latter, and be the latter or the former alone."[28] Sinking one's gaze into such a space of expressive, fragile, slightly moirée material, placing one's body in front of the edges and then returning to the modulations of grey, detecting the gestures that applied the graphite — the experience is practically inexhaustible. Before these two paintings, the space that is created is more a hollow than a surface. It absorbs more than it projects. Above all, it arises from an illusion of depth that makes a new figure with Stéphane La Rue. It makes me think of a theatre, suggests the great black hole that bathes the stage while the actors remain motionless, like phantoms in shadow, until the lights make them reappear.

–

In *Projections n° 1* — a series on quadrangular pine panels with a thin layer of almost opaque white colour — shape-planes engage in dialogue. The painted parts, some overlapping, draw linear motifs just as much as they are drawn by what remains visible of the support. The powerful materiality of the wood panels (made up of pine slats), their pattern, their variation in colour and the sense of their fibre, grain and finish all establish graphic, formal and even sculptural relationships with the painted zones. In the last analysis, are they not like bas-reliefs? Hitherto unprecedented in La Rue's work, these *Projections* renew the exploration of the pictorial elements that have characterized his approach. They present a strangeness, almost an anomaly, in comparison with the large white paintings created between 2001 and 2005, and it is this excess poise that serves as the basis for both the resurgence of pictorial issues and their interdependence with drawing and sculpture.

–

The sculptural dimension of the works — the thickness of their stretchers, the bevelling of the panels and the four-square design of constructed objects set on the floor, like *Couverture* (1996) — results from a primarily linear approach to form. Its transformation into an object and its development as space, whether drawing, painting or sculpture, tip it over into three-dimensionality. Thus open, in the most representational way there is, such a form could not be seen as abstract despite tenacious formalist presuppositions. A whole world is contained in a discreet corner of these works, ready to be discerned, ready to appear to the gaze.

––

SEEING AT AN ANGLE

–

–

Stéphane La Rue works both methodically and spontaneously as he goes about reformulating optical, spatial and gestural effects that bring out the calm and subtle, or complex and agitated, nuances in the pictorial material by allowing himself fruitful inroads into the intense exploration of drawing and by experimenting with the life of the painting as an object and a sculpture. It is incontestably as a function of such variability that an art of painting proper to him has developed, an art in which a relationship to the image is established that ensures its survival. The image in this art may be seen as the result of an extraction from reality based on an analytical conception of space and the sensations it generates. But it arises just as much from a synthetic approach, where painting, drawing and sculpture enter into phase to enable the work to be built and to turn

back toward this reality. "First the body. No. First the place. No. First both."[29]

—

If La Rue's painting lends itself naturally to an observatory project, so does the gallery where it is being shown. Exploring certain keys to the necessary "creation of an enigma" that results from the works' relationship to each other during an exhibition and from their connection to the space "affected" by their presence, it becomes clear that nothing is neutral in a dynamic where even the empty space participates in shaping the presentation. Factoring in architecture questions the effects of suspension and immobility generated by the hanging and calls for breaking with the references to times, techniques, materials and even the procedures of display. Every corner of the gallery is a work site for the visitor who has the leisure, within an arrangement that is neither chronological, disciplinary nor formal, to look at drawings framed on the wall or unmounted on a table; sculptures on the floor and paintings in relief against the walls; series catching the eye in the dynamic exchange between each of their components; solitary works that demand a moment's exclusive gaze far from it all. In sum, a line and a course, a circuit and a return. "Quad."[30]

—

How to conclude this essay? How can what remains ill seen be better said? Or understood? For another dimension of La Rue's practice must be mentioned, a musical dimension. His method of working, the work itself — both conceptual and *matiériste* — the *faktura* proper to any artist, unfolds as the days go by in the presence of music, while he listens to music. The rhythms, timbres and motifs of Morton Feldman and Joe Maneri resound, like an oblique trajectory, in the corner of his practice. "Now one. Now the other."[31] But without taking up in a valid way this other subject so clearly audible in the studio and so resolutely legible in the work, one may conclude by wondering how, with a view to the coming years, the propositions of Stéphane La Rue will find their place in history and respond to what Walter Benjamin has identified as one of the "foremost tasks of art" — "the creation of a demand which can be fully satisfied only later."[32] This would mean that his work, today, can explicate Kelly, Stella, Flavin, Marden, Mangold, Fontana, Klein and Reinhardt, to name but a few, and, through hindsight, offer new possibilities for going out to meet them.

——

NOTES

1 Samuel Beckett, *Comment dire* (Paris: Librairie Compagnie, 1988), p. 13; in English, "What Is the Word," in *Samuel Beckett: The Grove Centenary Edition*, vol. 4: *Poems, Short Fiction, Criticism*, ed. Paul Auster (New York: Grove Press, 2006), p. 50. For reasons that will become obvious to the reader, I have peppered this essay with fragments of Beckett. To me they are like eyes that "clench" here and there, perhaps helping clarify the work of Stéphane La Rue. Neither more nor less.

2 Made in 1995 and part of a trilogy that also includes *The Suspended Step of the Stork* and *Eternity and a Day, Ulysses' Gaze* tells of the return to his native village of a Greek filmmaker who lives in the United States. Inspired by Homer's *Odyssey*, the story tells of this latter-day Ulysses's quest through war-torn Albania, Macedonia and Yugoslavia to find three reels of a documentary filmed at the beginning of the century by the Manakis brothers, pioneers of Greek cinema. At the end of his long march, the images he dreams of, until then undeveloped, are revealed.

3 S. Beckett, *Mal vu mal dit* (Paris: Les Éditions de Minuit, 1981), p. 47; quoted in English from *Ill Seen Ill Said*, trans. by S. Beckett (New York: Grove Press, 1981), p. 37.

4 S. Beckett, *Quad*, in *Samuel Beckett: The Grove Centenary Edition*, vol. 3: *Dramatic Works* (New York: Grove Press, 2006), pp. 479-482.

5 S. Beckett, *Worstward Ho*, in *Samuel Beckett: The Grove Centenary Edition*, vol. 4: *Poems, Short Fiction, Criticism* (New York, Grove Press, 2006), p. 476.

6 S. Beckett, *Mal vu mal dit*, p. 63; quoted in English from *Ill Seen Ill Said*, p. 49.

7 Ibid., p. 23; in English, p. 19.

8 Ibid., 77 pp.; in English, 59 pp.

9 S. Beckett, *Worstward Ho*, p. 471.

10 S. Beckett, *Mal vu mal dit*, p. 40; quoted in English from *Ill Seen Ill Said*, p. 32.

11 By way of practices in and around the image, the research and creative project "L'image manquante" — the missing image — raised a series of questions touching notions of cultural identity. At the intersection of painting and history (Monique Régimbald-Zeiber), video and sound (Mario Côté), and exhibition curatorship and writing (Louise Déry), it ended up as a boxed set of three publications: *L'image manquante* (Montreal: Éditions les petits carnets and Galerie de l'UQAM, 2005), 3 vols., 96 pp. each. "Faktura" brought the same researchers together and extended their investigation of the missing image by examining more specifically the "workshop of thought" and ways of creating an image. The results of this research will be published in 2009.

12 S. Beckett, *Worstward Ho*, p. 482.

13 Ibid., p. 472.

14 I have been developing the idea of the "work exhibiting itself" within a museological reflection closely linked to curatorial practice. I attempt to detach the work from its discourse to let it instead assume its silences and condition of abandonment, when the work does not impose itself but is imposing, because then reluctance is no longer in play, resistance is broken. I locate this idea in relation to that of the "work exhibited" as developed by Jean-Marc Poinsot. He believes that a contemporary work is closely tied to its condition statement and exhibition — in particular during the fine-tuning that takes place when it is first displayed — and that one must take account of its authorized discourse in ensuring its inscription in space, the literature and history. See *L'image manquante*, vol. 2, p. 17, and Jean-Marc Poinsot, *Quand l'œuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés* (Geneva: Mamco and Villeurbanne: Institut d'art contemporain et art édition, 1999), p. 42.

15 I refer briefly to the theories of Jean-Marc Poinsot (see note14) on "exhibited art" and Norman Bryson on the gaze and the glance. In Bryson's opinion, the receptor's relationship with art is not reduced to the gaze alone: *Vision and Painting: The Logic of the Gaze* (New Haven: Yale University Press, 1983).

16 S. Beckett, *Mal vu mal dit*, p. 69; quoted in English from *Ill Seen Ill Said*, p. 54.

17 Ibid., p. 24; in English, p. 20.

18 Interview with Stéphane La Rue, December 5, 2007.

19 S. Beckett, *Soubresauts* (Paris: Les Éditions de Minuit, 1989), p. 12; in English, *Stirrings Still*, in *Samuel Beckett: The Grove Centenary Edition*, vol. 4, p. 488.

20 S. Beckett, *Mal vu mal dit*, p. 67; quoted in English from *Ill Seen Ill Said*, p. 52.

21 S. Beckett, *Worstward Ho*, p. 472.

22 Interview with the artist, December 5, 2007.

23 S. Beckett, *Mal vu mal dit*, p. 53; quoted in English from *Ill Seen Ill Said*, p. 42.

24 Ibid., p. 66; in English, p. 52.

25 Jean Genet, *Œuvres complètes* (Paris: Gallimard, 1979), quoted in "Giacometti vu par...," *Le Nouvel Observateur*, no. 1890 (January 25-31, 2001), p. 62; quoted in English from Jean Genet, *Fragments of the Artwork*, trans. Charlotte Mandell (Stanford: Stanford University Press, 2003), p. 57.

26 Interview with the artist, December 5, 2007.

27 S. Beckett, *Mal vu mal dit*, p. 27; quoted in English from *Ill Seen Ill Said*, p. 23.

28 S. Beckett, *L'innommable* (Paris: Les Éditions de Minuit, 1953), "Double" series, no. 31, p. 24; quoted in English from *The Unnamable*, trans. S. Beckett (New York: Grove Press, 1970), p. 17.

29 S. Beckett, *Worstward Ho*, p. 471.

30 See S. Beckett, *Quad*.

31 S. Beckett, *Worstward Ho*, p. 484.

32 Walter Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction," in *Illuminations*, Hannah Arendt, ed., trans. Harry Zohn (London: Fontana Press, 1992), p. 230.

WORK SITES OF COLOUR ALONE

The gallery walls are hung with a few eponymous paintings. Works that figuration has deserted; works that, beyond their supposed abstraction, overspill the framework of representation to become discursive objects. Looking at the work of Stéphane La Rue requires us to turn our attention to the interstitial shades of white, to linger over the corner of a folded plane or the curved edge of a stretcher. In reflecting on his practice, I retrace the thread of my interest in monochrome painting, even if describing the fascination that colour can exert on our gaze is complex. Writing about La Rue's paintings also reminds me of the old bank where Guido Molinari's studio was located and an internship that entailed cataloguing the works in it. For over a month, I inventoried blue paintings. Vibrant blues, softer blues, blues with a layer of red bleeding through from beneath, blues over many other blues. Do you get the picture? Vertical paintings, horizontal paintings — all portraits of a single colour, invariably entitled *Quantificateur bleu.* At the time, the exercise struck me as obsessive. My co-workers and I wondered why the artist had persisted in painting everything a single colour. Did he never manage to master it? To be satisfied by it? To saturate his vision, the way he saturated the canvas? And then, it was the same story with red.[1]

If monochrome works provoke so many questions, it is because they raise interesting issues in painting that submit art and aesthetics to profound questioning. After an intensive experience with this type of painting, while working on my master's degree I investigated what motivates certain artists to use only one colour.[2] I tried to understand how some painters reach the point of circumscribing a pictorial space that was personal to them, of renewing the practice of the genre all the while taking their distance from its historical background and from those who, in the last century, saw monochrome painting as the medium's last possibility, the proclamation of the death of painting. In the face of the evidence of its survival, what has happened to the use of colour today? It seems pertinent to re-examine the connections we maintain with the preceding centuries to ascertain to what degree the works of Stéphane La Rue renew the genre and take their distance from it. The history of colour is like an ideological adventure in Western material and cultural history.[3] The literature devoted to the study of monochrome painting constantly reminds us that the genre, as it is now categorized, could not have been born without major upheaval, particularly in the old regime of the fine arts and representation. It is thus not a question of seeking a historical rupture that alone would justify the appearance of the monochrome. For once, it is not the fault of Duchamp's urinal! In order to understand the paradigms that engendered its legitimization, we must in retrospect consider the consequences of recasting the hierarchy of genres, the institutionalization of the profession of painter, the gradual abandonment of representationalism and the abolition of the vanishing point and classical perspective.

Most of the earliest monochromes were facetious, for example the black humour of Alphonse Allais (1854-1905) and the monochrome caricatures he published in newspapers in the late 19th century. When works executed in a single colour started becoming more frequent, critics and art lovers had no label available to endorse them with. The general public and critics alike had to reformulate their definitions and preconceptions in order to include it in a history whose conventions it toppled.[4] Since Western tradition had made a dogma of *ut pictura poesis*, it was also necessary to wait for artists to dissociate themselves from the literature and from their fundamental tenets, anchored in the canonical texts, in order to elude their reflex of tracing from the realm of the visible. It is only when artists no longer need to make a *historia* legible that they cease to represent perspectival space.

With his "White on White" series (1918), Malevich takes the stand as a star witness to the passage from mimesis toward the aesthetic order that overthrew art's foundations, practices, usages and forms. Robert Rauschenberg's series of "White Paintings" and the production of Robert Ryman, Josef Albers, Yves Klein, Ellsworth Kelly, Agnes Martin and Lucio Fontana provide a considerable historical backdrop from which current monochromatic practices logically derive. Even though parallels may be drawn between the works by La Rue exhibited here and the work of these artists — especially regarding their research into the physical properties and perceptual effects of colour — La Rue's approach draws its sources elsewhere. His painting is not at all subject to the regime oriented toward the medium's basic conventions, as advocated by formalism. His work must not be perceived from a strictly conceptual viewpoint, since it includes an intrinsic poetic dimension. The artist has shown his interest in the process of applying colour and

above all in spatial treatment considered as a way of exploring the expressive power of empty spaces. This is why he falls more in line with artists like Charles Gagnon and Fred Sandback.

The reflections of Guy Pellerin, Martin Bourdeau and Francine Savard on the means proper to painting and its constituent elements are basic formal features that also allow us to establish parallels between their pictorial universe and the work of Stéphane La Rue. But La Rue's practice is distinct from theirs when a painting is defined as a projective and narrative space, a place where the experience of thought and affect is founded upon memory. For him, the main goal is not to evoke an object or a place through chromatic quotation.[5] The uniqueness of the experience La Rue proposes rests largely on the fact that in his paintings, meaning emerges detached from historical knowledge, theoretical knowledge and biographical data. Rather, his practice is based on operations of the observation, reduction and reframing of reality that aim to focus attention on the armature of space and to signal the conditions of its visibility. Stéphane La Rue depicts in order to better circumscribe.

A PRACTICE OF EMPTYING OUT

Despite the apparent minimalism, to all indications one may advance the hypothesis of a rejection of pure abstraction on the part of Stéphane La Rue. He does not seek to saturate surfaces, as Molinari did, with the blindingly obvious colour white. On the contrary, the painter works in the opposite sense, from the perspective of losses. He unblocks, disencumbers and clears. He evacuates the surface in a way that generates not the image of an object but the image of the production of an image, that is, of the act of painting, drawing, constructing. Thus, he does not paint to represent on canvas a motif that functions as a model; he paints on an image already there, thereby inverting the relationship between the model and its representation.

For more than a decade, La Rue has been methodically investigating the visual phenomena of colour and light. He works within a restricted perimeter, in the framework of which the treatment of the surface makes it possible to simulate the interlocking or inclining of spaces. Through a minimum of interventions, the material manages to create a clear image. The propensity to reduce motivates the artist to find original ways of constructing pictorial space, particularly through effects of permutation of planes that run counter to classical constructions, which use lines leading toward a vanishing point. Seemingly ordered or skilfully disarticulated, the forms applied to or drawn on the surface always maintain a close relationship with the picture plane. What the artist shows has more to do with the presentation of optical phenomena than with the representation of a fragment of a story. Prior to his work, the clarity of the material asserts itself, a substitute for the purity of form so strongly advocated by modernism. The artist ignores the limits drawn by the specific nature of each of the arts. He sculpts the support, traces and depicts its perimeter.

Although La Rue's production is not given over exclusively to the use of the single colour white, this exhibition covering fifteen years' work presents mostly monochromatic works, since the artist rarely uses pigments to change the material's original colour.[6] The choice of monochrome can be justified on several counts — its fleshy, even sensual, materiality, its manifest capacity for abstraction. But above all, La Rue's recurrent use of white derives from an almost systematic rejection of colouring the materials he uses. The artist prefers to work with what the material can generate in its raw state.

When he does use colour, for example in the two works on paper entitled *C. G.* (2002), it is to better grasp how the shifting of picture planes around an axis already experienced with white functions differently with the new givens of colour. Intuitively, colour calls up memory. This is why, in noting the similarities between the chromatic range he employs and that of Charles Gagnon, the artist refers to Gagnon in the title of the work. But colour is not the only path that opens onto an affective space. The artist links line (more specifically its roundness) and the treatment of a picture plane to the textures of the music of Morton Feldman and Joe Maneri respectively. However, although these references provide us with anchor points, they never take over as keys to the interpretation or justification of the works. They are only parentheses, defined once the work is finished.

In the hollows of illusionistic space, our gaze must pierce the planes in order to dissect the underground networks between the forms. It is true that in certain cases, as Florence de Mèredieu wrote, "looking at a work amounts to 'remaking' it, unravelling the various threads of the process that produced it, going back through the various phases of the transmutation of the material."[7] The choice to create series, the impact of light and projected shadows, the parameters of the framing, reframing and hanging then become figuring givens.

The will to make the tensions of the pictorial space and their dynamic effects visible was assumed very early on in the artist's career as a compromise of painting, a *modus vivendi* that still endures today. A work entitled *Modus vivendi* (1993) is composed of two surfaces, one white, one black, hung one above the other. The lower part is exhibited resting on the floor, leaning against the wall. There is a coloured semicircle painted on a portion of each component, which serves to link them formally and chromatically. Beyond setting up a relationship between two colours at opposite ends of the spectrum, the paradoxes of white and black are perceptible here, in particular because of the effects of light on wood and steel.

White, in matter, supposes an absence of colour. However, white is in fact a value obtained by mixing light of all colours. That is why the white applied to a support includes many coloured tints. Black is the result of mixing pigments. Although black is defined by additive synthesis as an absence of colour in light, once painted on steel, this material is perceived by the eye as a paste composed of multiple chromatic shades. In the analysis of *Modus vivendi*, the use of white and black supposes a reflection on the properties of the material, particularly the chromatic equations underlying their perception. A relatively minimal action — setting the two coloured planes in relation to each other — generates a vibrating effect. And the double support that circumscribes them presents itself as a physical limit beyond which the painted arc can be extended virtually into a circle. Traditionally, the frame's function is to circumscribe a painting, to distinguish its space from the space surrounding it. This definition seems to have provided Stéphane La Rue with new possibilities for treating pictorial space. The painted circle draws our eye beyond the support. It obliges us to fix our attention on the architecture that exhibits the work, thereby inscribing it in its place of exhibition.

Couverture (1996), which also moves out of the exclusively pictorial field to transcribe itself in terms assignable to space, deals with the conditions of its visibility. Merging issues that concern sculpture, painting and drawing, the work's various parameters are activated by the artist in order to retrace, construct and then defigure pictorial space. The installation explores the deconstruction of the plane and the disarticulation of form by line. The illusionism that animates it does not reside solely in the application of colour. Looking at this work, one understands that La Rue's research also proposes a differentiated perception of light, through painted or shadowed planes, and an essay in the spatialization of the picture plane. Therefore, form is considered as an accumulation, an unfurling, while drawing becomes an essential parameter by providing structure. Thus, the configuration of the space can be endlessly renewed, particularly when the colour confounds us, the light inflects and the planes interlock.

SEDIMENTARY TERRAIN

As soon as monochromatic painting appeared, it acted like a shock wave on the definition of the art object and initiated a review of the accepted notions about painting. It not only made obsolete the conventions of colour usage that had prevailed for centuries but also affected the construction of space, whose guiding principles had until then been thoroughly codified. During the Renaissance, the use of perspective was based on the belief that any act of seeing must be ruled by laws. It was defined as a form of counterfeiting by means of a vanishing point that allows an object's size to be calculated according to its distance from the viewer, thereby introducing the representation of infinity within the painting. But when the vanishing point is evicted from the surface, along with all reference to classical perspective, what becomes of the idea of a pictorial space opening onto infinity?

Stéphane La Rue's solution favours construction by stratification. His works thus present themselves as sedimentary terrain, layered surfaces of making and remaking. In the pictorial system devised by the artist, colour — its opacity, iridescence and transparency — is dependent on the material's volatility and thickness, as well as the surface's greater or lesser reflectivity. A painting executed in layers is enriched by a multitude of strata that resonate with each other. One must then "pluck the petals" from the support to grasp the superimpositions of the material and the variations in their "dermis," defined by Deleuze as a surface interposed between the perceptible and meaning. In thus retracing the *making* "between colour and the supposedly visible, one would find what doubles, sustains and nourishes them."[8] Perhaps that is where colour's snares lie hidden: in the flesh of the objects, in the interlacing of the planes.

The artist considers colour alternately as material or form. Its consistency and method of application are what matters in making infinite variations of white perceptible. For La Rue, the superimposition of many layers of material functions in a relative opacity: each application can either allow what is hidden beneath it to filter through or seal the surface. At times, white may be exploited for its iridescent quality, as in *Extension* (2001-2004), the superimposed brushstrokes of which blur the foreground space, where the artist's gesturality is perceptible. The composition of the work, whose title evokes the virtual potential of white as well as the gesture of applying it, presents a series of shifts between its topographical planes.

In contrast is the fugitive character of colour set in operation in the paintings of *Quintette (pour Joe Maneri)* (2003). Vacillating between the poles of opaque and transparent, the material, sanded in places, absorbs the light in a way that creates an effect of atmospheric perspective, thus reintroducing the idea of infinity. If the chromatic intensity differs in each of these paintings, it is because this intensity varies as a function of the quantity of material applied to the surfaces. In the face of a premeditated absence of gesturality in the paint layer, our gaze does not give as much importance to the trace of the brush as to the weave of the canvas visible under the gesso. Sometimes, the texture of the support asserts itself, especially when it is left bare; other times, it is stifled under many layers of material that, once superimposed, become opaque.

In *Blancs d'ombres nº 8* (2005), the artist's strategy differs. Our perception of the works' form changes according to our vantage point. The components of this triptych, whose only materials are white pigment and linen canvas, have stretchers that curve, bend back and twist under the canvas. Although the works are square when seen from the front, every possibility in the family of polyhedrons can be perceived as one moves in front of them. To grasp what produces the torsions of the stretcher, one must discover the artist's stratagem of varying the thickness of the support, thereby engendering a manifest tension between the painted plane and the stretcher. The alignment of this group's elements makes a round-trip in space obligatory, and it is in fact the hanging, which borrows from the idea of enumeration, that makes it possible to notice the

incidence of the light. The lighting of the gallery envelops the white surfaces and then projects their ghosts onto the walls that exhibit them. When these paintings' shadows resonate on the periphery, altering how we apprehend the objects, the illusory plastic fullness of the white, the initial impression upon entering the gallery, is replaced by a vertiginous sensation of the space at the point where seeing becomes blurred.

–

Portions of canvas left bare at the edges of the painted surfaces of *Blancs d'ombres n° 8* reinforce the impact of the inclinations and resulting illusionism. These triangular forms, similar to those in *Extension* and *Quintette (pour Joe Maneri)*, are created by the juxtaposition of the painted flat areas and seem to thrust forward the single-colour fields, which are not coextensive with the borders of the support. Furthermore, their hard-edge execution emphasizes the planes' shift. In all likelihood, viewers notice that there is no ideal viewpoint for this series of paintings. Without the vanishing point that assigned them a place within Renaissance paintings, viewers themselves renew the works' configuration as they move from place to place. Depth then becomes confused in relation to other points of view. Or perhaps it is the viewers who are confused before so many effects of virtuality.

–

Light travels differently on paper, which is why the eye concentrates instead on the unfurling of the line. With the planes tipped back by lines in *Anomalie cartésienne* (2004) or the lines drawn on both sides of a piece of graph paper in *En regard* (2007), the production of works on paper again takes up the goal of creating a body of possible connections between the planes. Not pulled toward any focal point, the lines drawn — or, as in *L'un, l'autre* (2007), folded — increase the possible trajectories in their flight. They may be straight or slightly inclined, cross the surface diagonally, close off the corners, create acute or obtuse angles, break, fade out or assert themselves. Viewers find themselves faced with the need to circumscribe the interlocking of the spaces and reconstitute the stages of the work. Tautologous postulates, these works are almost semiotic acts in themselves.

– –

THE IMAGE OF MAKING

–

–

In order for the formal interplay of ground and form to function in the work of Stéphane La Rue, a necessary supremacy of pure sensation over representations of the visible world is aroused by strictly pictorial means. Before execution, an artwork involves thought about the medium, the nature of the support and the choice of format. These concerns regarding the specific nature of the labour involved affect the extent, depth and rhythm of the resulting artworks, which are often created in series. Thus, these works' referent, anchored in components arising from the world of painting, becomes self-referential. It is about making an image of making. Despite possible individual projections, these works' minimal narrative is that of their own construction. Whereas a painting is usually structured for the purpose of opening onto an anthropological site of reception, La Rue's works record what is anthropological about the creative act.

–

When all reference to physical reality is absent, the things we know but cannot see become visible. For that to happen, however, one must look beyond the obvious facts of technique and above all avoid mapping the materials onto an interpretive grid that would fit like a corset. The gaze must not store information, or it might be rejected, discouraged. Instead, the work must be envisaged "not as a surface endowed with a Pythagorean arithmology but as a skin, a skin endowed with symptoms."[9] The image in La Rue's paintings is not lodged under the material, it is born of its application. Before a surface deprived of the heritage of mimesis, when the procedures of figuration are dismissed, the eye must grant as much importance to the question of *making* as to the more personal matter of *how to make* in order to grasp what is at work.

–

Often in series, set on the floor, executed in acrylic, graphite powder and masking tape on linen canvas, paper and wood, La Rue's compositions project the material to the foreground and leave the imprint of the manner visible. When the monochrome resists the conditions of significance of the painting's figurability, the work withdraws into itself in such a way as to display its visual qualities, the poetic potential of the material as well as the process of execution. Hence the importance of this slight difference in the workshop of the mind, this something that allows us to distinguish one white painting from another within the same series. Still, one must allow the gaze the time necessary to see and track down the anomalies of the material so informed, the time to track down the image of the making. In the work of Stéphane La Rue, it is on the threshold of the visible that poetic logic manifests itself. To depict the making while emptying out the surface. (While a jazz tune plays quietly in the studio.)

– –

NOTES

1 From January 1986 to November 1988, Guido Molinari painted only red paintings, which he systematically entitled *Quantificateur rouge*. From 1991 to 1997, he used only the colour blue, applying it in successive layers, sometimes over other colours, as if in an effort to resolve all the probabilities of adding pigments to the saturation point.

2 Among the sources that guided my thinking in this regard were Denys Riout, *La peinture monochrome. Histoire et archéologie d'un genre* (Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon, 2003), 317 pp.; Jacqueline Lichtenstein, *La couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique* (Paris: Flammarion, 1999), 287 pp.; and Manlio Brusantin, *Histoire des couleurs* (Paris: Flammarion, 1996), 191 pp. My master's thesis, "Les motifs de la couleur seule," will shortly be deposited at UQAM.

3 M. Brusantin, *Histoire*, p. 10.

4 D. Riout, *La peinture*, p. 250.

5 Although some titles indicate the influence other artists have had on La Rue, these references are not provided for the purpose of "resolving" the works.

6 Besides *C. G.*, *Modus vivendi* is the only work exhibited that involved any change in the material's original colour. A small amount of blue pigment was mixed with the white of the upper part to enable a circular form to appear on the support and be extended in space.

7 Florence de Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne* (Paris: Larousse/Sejer, 2004), "In Extenso" series, p. 656 [trans.].

8 Merleau-Ponty quoted in ibid., p. 116 [trans.].

9 Georges Didi-Huberman, *La peinture incarnée* (Paris: Les Éditions de Minuit, 1985), p. 32 [trans.].

+ 4 POINTS OF VIEW

1. POUR STÉPHANE

One has to look and not look. Looking often means letting thoughts flow and listening to them. In fact, for most of us, looking is more a process of remembering than of clearing up a space to see afresh.

Stéphane's recent works with paper firmly discourage the transfer of their reality into the realm of associations, no matter how elevated.

Shall we call them drawings, in spite of their rarefied traces of pencil lines? "To draw" means to seek, to dig for or from. Drawing attention, if nothing else, is attending to spontaneity and the pleasure within.

Yet, the quasi-transparent multilayered skins of Mylar carefully bring their support into an intricate play of shades and tones.

Holding the Mylar sheets, cleverly joining them, the torn pieces of tape, like markers or lines of finitude.

If one sees birds or kites, one is soon invited to let them fly. The falling leaf should also be allowed to drop. Only then can a mind spontaneously see and seize the freshness of their presence.

Here we are: drawn (drowned) into the not looking (space).

Whatever words come to mind — keep the tapes firmly or inventively holding the sheets of Mylar — free them.

The simple and honest radiance of these works, their perfect and intimate resolution, could be seen as a remembrance of a time when art was deeply meaningful, for then the mind would stop rewinding its past and allow fragments of its true being to bounce free and dance.

Roger Bellemare

2. FOLLOWING THE IMPULSE OF MY GAZE

The first time I saw it was at the National Gallery of Art, in Washington. It was in 1990, and I was there on a study trip. I had read about it and seen reproductions, but I had never been in its presence. I had not yet devoured its sublime material with my gaze. Nothing I knew of it till then could have enabled me to predict the dazzlement mixed with vertigo I felt upon encountering it. I was face to face with Malevich's *White Square on White*.[1]

Nearly two decades later, as I was collecting a few thoughts in front of a painting by Stéphane La Rue with a view to writing this brief essay, the memory of this encounter and the profound feeling I experienced at the time came back in a flash. In La Rue's work, I immediately recognized the vertigo of time suspended in a moment of eternity — a troubling mixture of fullness and emptiness, enthusiasm and fright, that in the same breath broadened and veiled my thoughts, dazzled and overwhelmed me.

On first seeing La Rue's compositions, the visual economy of their white zones saturated with light suggests an easy read. But they do not place us in a comfortable position. Their brilliance is the expression of an obsessive and obsessional writing, their effect, that of a dive into oneself, of a grave and exhilarating meditation. Even though governed by strict structural rules, La Rue's work is paradigmatic of openness. It appears austere at first, but to the generous and patient gaze, it yields the full measure of its possibilities.

The white expanse confronting me is echoed in the perception of a distended space inscribed in the thickness of time, without rupture with the past or future. To enter into its writing is to reconsider what is called the "void," "nothingness." It is to pay attention to what is there, to look at the paint. That is what governs the gaze. To enter into its writing is to renounce the image, to overcome solitude. It is to make one's way through the thickness of the fluid material, its furrows and grooves, the misalignments and interplay of superimpositions. It is to follow the discreet alliterations, the perceptible subtleties of the pigment passing from warm to cold, from glossy to matt, the effects of material, the movement of the brush, the fullness of the gestures, their direction, the flow of the strokes, all these elements that celebrate painting in its material reality and inform us about the process of the work's genesis. The myriad micro-events that emerge from the chaos of luxuriant detail before my eyes combine the perception of the instant and infinity.

I vacillate between two times. By dint of visibility, the *image* becomes invisible. I seek my balance point in this in-between that reactivates the full force of that feeling of intoxication through which I learned, one day in October 1990, to walk this tightrope of desire, where we may see what is only offered to the gaze beyond sight. I lose myself and find myself again, borne by this movement of light that, like an eternal promise, pries open a limitless space of meanings and possibles.

Nathalie de Blois

1 In the travelling exhibition *Kazimir Malevich: 1878-1935* at the National Gallery of Art, Washington, from September 16 to November 4, 1990.

3. MISFRAMED

It was at the now-defunct Montreal Spectrum in 2002, during the twenty-third Festival international de jazz de Montréal, devoted to the guitar among other things. I was attending a concert by guitarist Bill Frisell in the company of Stéphane La Rue, with whom I had already had a series of discussions about jazz. That night, Frisell was playing with the septet that had recorded *Blues Dream* (Nonesuch, 2001). I had brought along with me some persistent prejudices about jazz, some fairly pointed and unfortunately exclusive prejudgements, and I admitted that I didn't understand what Frisell and his band were up to onstage. All smiles, my companion replied simply, "You don't get it."

At the time, I wasn't into the deep roots of American music. And I was unprepared for Frisell — who went so close to the blues and the roots of jazz that my sensibilities were unable to follow him — to continue digging into the foundations of Americana with impressionistic brass arrangements, intensified by Greg Leisz's lap steel and pedal steel, as he engaged in what has justifiably been called the anthropomusicology of the wide open spaces. My expectations caught unawares, I was impervious to the musicians' pleasure in playing, to the sound-material they bore leagues hence, and to the subtle crossover of genres, however much fun they were. Nor did Frisell's unusual sound combinations reach my ears, too busy hearing only the typical timbres, far from my interests at the time, of the instruments onstage.

Only in hindsight can I state how rich that music of roots was. It had the property of not impeding the musicians' course through infinite possibilities on trails they had blazed anew. Whenever I allow myself to watch excerpts from that concert on YouTube, I could kick myself for not having been able to appreciate *in the moment* its renewal of a piece of the American heritage, encompassing a soundscape as vast as the territory that spawned it. I was listening to it through the wrong frame. My confederate had not dragged this frame along with him.

It happens that in the meantime, I have revised my prejudices, too late to appreciate the 2002 concert, but sufficiently to realize to what extent I had prevented myself from settling into the level on which this complex music was being written onstage. Nevertheless, the discussions ensuing Stéphane La Rue's highly apt "You don't get it" enabled me to transfer to jazz what I knew of the artist's practice of abstraction, namely that, under the impassive appearance of the formal vocabulary the works nonetheless set in motion, they are the result of experience and experimentation related to many other notions, ideas and sensations concerned with strict conceptualism, which La Rue's production has wrongly sometimes been described as. This is exactly what happens in front of La Rue's works, even those in which manipulations have been reduced to almost nothing, the significance of which, it should be noted, is all the greater and more stimulating in that the visual operations are apparently simple. Making use of some basic parameters of painting, a well-tried vocabulary, these works continue to take on meaning and so to load the senses, starting from a pictorial and sculptural substance whose propensity to astonish, though often neglected, is still seen and shared by artists like Stéphane La Rue (and Bill Frisell). In keeping with this openness, the most persistent expectations are reduced to a form of ill-considered resistance. We hold to this resistance, even as our expectations keep us from seeing, understanding and hearing.

Bernard Lamarche

4. FROM HIS STUDIO …

PRELIMINARY NOTES

After a visit to the studio, some thoughts and realizations scribbled on a sheet of paper.
Upon reading
A tension between what we recognize immediately and the conviction of never having seen such a thing.
I recall the sensation of losing my balance.

Upon reading
A tension between what is at once simple and complex. Appearance of simplicity and real complexity.

I recall having been gripped by a rhythm of spaces.

THERE IS NO …

story or desire for an image or colour, there is no diversion or intent to charm.
Underneath it all, the only painting is the paint layer.
In fact, for some time now, the only painting is in passages and … underneath it all.

FORM

We may only use the word “formalism” if we accept that form is not the final arbiter but is in play, moves, seeks itself, can define itself other than for itself alone. It proceeds from one painting, one sheet to the next. Often imperceptible.
So here, what happens is the experience of form, of detachment from form and, at the same time, detachment through form.

In this work, form detaches.

The better to see it, one must look at the edges, where the shape unfurls.
We must contemplate the limits of form.
We must also go to the limits of the gaze.
We must have limits.

At the limit: form and gaze, together.

THERE ARE …

words that come up again and again.
Here is a list of imposing significance:
Monochrome
Minimalism
Hermeticism
Purity
Let’s put them aside.

In the studio, as work progresses, these words have no resonance.
We are rather, let us say, amid outpourings of restraint.
We are also amid duration.

IN THE STUDIO …

he listens to Morton Feldman’s *For Philip Guston*. It lasts 4 hours and 14 minutes.
It lasts.
He says, “Listen to this. You will hear what you do.”
I listen to it, and I hear what he does.

Here, he pays sustained attention to the line that follows and vanishes: before, behind, above, below.
He pays particular attention to insignificant materials: pencil lead or graphite, gesso, masking tape, graph paper. The same for white.

Colour belongs to the materials.
The colour of his work would be defined as a sort of passage/materials on the material/surface: cotton or linen canvas, wood, paper.

And then, we might try and describe his painting this way: the space of drawing, which the object bears just to where the strict minimum finds its material expression.

Retrace and retry.
Give structure and rhythm.

Here, he is following a trajectory in the idea of structure and in the idea of limits.
Sometimes the limit is the extreme edge.
Sometimes the limit is the resistance of the surface, the resistance of space.
Underneath it all, the line is resistance, at the extreme edge of all he does: mounting, stretching, cutting, cutting out, outlining, painting.

At the limit, just on the verge of obviousness, is the thwarted, the deceptive, the unexpected.

AGAIN, HE SAYS …

“innnnncredible,” in speaking of the work of Richard Tuttle.
He draws the word out.

Here is a series called *L’un, l’autre — The One, the Other*. He says, “The one comma the other.” All of a sudden, in the studio, “comma” becomes a conjunction as well as a space that moves between the one and the other.

He says, “I am content to work in the present, which means giving myself the right to spontaneity and assuming the work completely in all its diligence and intimacy.”

He says, “My work is cerebral, which does not mean intellectual.”

He says, “One must not insist. One must as far as possible avoid standing in the way of the work.”

He tells of this extraordinary moment of a landscape in the Charlevoix, blues, greys and greens, breeze and river, and river and river, and then, laughing, says, “My work is absolutely not in nature. It is urban.”

He says, “I listen to Feldman’s homage to Guston and I hear circles.”

He says, “My work is structure, delimitation. You must enter it, and it is space.”

In the studio, he says all this naturally and forthrightly.

I TELL MYSELF …

now I know that I have begun to look at this work for real when at last I understand that it is about a radical and irreversible *being in life.*
No slack compromise.
Stéphane La Rue has never turned away from his primary choice of essence and spareness.

Monique Régimbald-Zeiber

LISTE DES ŒUVRES

Sens dessus dessous I
2007
Poudre de graphite sur toile de coton
183 x 183 cm
Gracieuseté Galerie Roger Bellemare
Photos : Guy L'Heureux, p. 5, 54-55

Sens dessus dessous II
2007
Poudre de graphite sur toile de coton
183 x 183 cm
Gracieuseté Galerie Roger Bellemare
Photos : Guy L'Heureux, p. 11-12, 56-57

Projections nº 1
2007
Ensemble de 9 éléments
Gesso sur bois
52 x 52 cm chacun
Gracieuseté Galerie Roger Bellemare
Photos : Guy L'Heureux, p. 7, 9-10, 49, 108-111

L'un, l'autre
2007
Sélection de 20 éléments
Encre d'archivage sur papier quadrillé
Dimensions variables à partir d'une feuille de 55,9 x 42,2 cm
Gracieuseté Galerie Roger Bellemare
Photos : Guy L'Heureux, p. 7-8, 11, 49, 100-105

En regard
2007
Sélection de 16 éléments
Encre d'archivage sur papier millimétré
27,9 x 21,6 cm ou 21,6 x 27,9 cm chacun
Gracieuseté Galerie Roger Bellemare
Photos : Guy L'Heureux, p. 1, 6, 31, 41, 85-89

Sept pour Morton Feldman
2007
Ensemble de 7 éléments
Encre d'archivage sur papier millimétré
27,9 x 21,6 cm ou 21,6 x 27,9 cm chacun
Collection de l'artiste
Photos : Guy L'Heureux, p. 13, 91-93, 143

Repère
2006-2007
Sélection de 5 éléments
Ruban à masquer sur mylar
44,2 x 28,6 cm chacun
Gracieuseté Galerie Roger Bellemare
Photos : Guy L'Heureux, p. 11-13, 95-99

+ ou –
2006
Ensemble de 2 éléments
Bois et graphite
7,6 x 40,7 x 40,7 cm chacun
Collection Marc Bellemare
Photos : Guy L'Heureux, p. 68-69

Niveau nº 3
2006
Ensemble de 3 éléments
Bois et graphite
13 x 13 x 72,8 cm chacun
Collection Robert Côté
Photos : Guy L'Heureux, p. 66-67

Entre-temps nº 47
2006
Ruban à masquer et graphite sur papier
22 x 28,6 cm
Gracieuseté Galerie Roger Bellemare
Photo : Guy L'Heureux, p. 62

Entre-temps nº 37
2006
Ruban à masquer et graphite sur papier
22 x 28,6 cm
Gracieuseté Galerie Roger Bellemare
Photo : Guy L'Heureux, p. 65

Entre-temps nº 9
2005
Ruban à masquer et graphite sur papier
22 x 28,6 cm
Gracieuseté Galerie Roger Bellemare
Photo : Guy L'Heureux, p. 63

Entre-temps nº 25 (pour Borduas)
2005
Ruban à masquer et graphite sur papier
22 x 28,6 cm
Gracieuseté Galerie Roger Bellemare
Photographe : Guy L'Heureux, p. 64

Blancs d'ombres nº 8
2005
Ensemble de 3 éléments
Gesso et gesso translucide sur toile de lin
78,7 x 78,7 cm chacun
Collection Marc Bellemare
Photos : Guy L'Heureux, p. 4, 60-61

Anomalie cartésienne
2004
Sélection de 21 éléments
Encre sérigraphique et graphite sur papier W&N aquarelle
28 x 28 cm chacun
Gracieuseté Galerie Roger Bellemare
Photos : Paul Litherland, p. 80-83
Guy L'Heureux, p. 4, 13

Extension
2001-2004
Acrylique sur toile de lin
134,6 x 134,6 cm
Collection d'œuvres d'art de l'UQAM, Galerie de l'UQAM, don de l'artiste [2007.9]
Photos : Guy L'Heureux, p. 13, 58-59

Quintette (pour Joe Maneri)
2003
Ensemble de 5 éléments
Gesso sur toile de lin
106,7 x 106,7 cm chacun
Collection de l'artiste
Photos : Guy L'Heureux, p. 7-8, 48, 50-53

Instants nº 10
2003
Ensemble de 11 éléments
Pastel à l'huile sur papier Somerset
50,8 x 50,8 cm chacun
Gracieuseté Galerie Roger Bellemare
Photos : Art Gallery of York University, Toronto, p. 74-77

C. G.
2002
2 éléments
Pastel à l'huile sur mylar
43,2 x 43,2 cm chacun
Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, achat grâce au Fonds d'acquisition des employé(e)s du MNBAQ [2004.169 ; 2004.170]
Photos : Patrick Altman, p. 78-79
Guy L'Heureux, p. 4, 13

D'après nature 1
2000
Acrylique sur toile de lin
303,5 x 79 cm
Collection du Musée national des beaux-arts du Québec [2002.04.01]
Photo : Patrick Altman, p. 72-73

32 : 55
1999
Acrylique sur bois
68,5 x 61,2 cm
Collection du Musée d'art contemporain de Montréal [A 00 6 P1]
Photo : Richard-Max Tremblay, p. 106

Push-Pull
1997
2 éléments
Acrylique sur bois et casse-tête
44,5 x 213 x 18,7 cm ; 44,3 x 67,6 x 18,7 cm
Collection du Musée national des beaux-arts du Québec [2004.425]
Photo : Patrick Altman, p. 112-113

Couverture
1996
Ensemble de 30 éléments
Acrylique sur bois
32,5 x 176,3 x 215,7 cm
Collection de l'artiste
Photos : Guy L'Heureux, p. 4, 7, 13, 114-115

Modus vivendi
1993
2 éléments
Huile sur bois et émail sur acier
123,4 x 22,8 cm ; 61 x 22,8 cm
Gracieuseté Galerie Roger Bellemare
Photos : Guy L'Heureux, p. 7-8, 49, 70-71

BIOBIBLIOGRAPHIE DE STÉPHANE LA RUE

Stéphane La Rue, né à Montréal en 1968, détient un baccalauréat en arts visuels de l'Université du Québec à Montréal (1993) et une maîtrise en arts visuels de l'Université Concordia (1998). Il vit et travaille à Montréal. Il est représenté par la Galerie Roger Bellemare.

EXPOSITIONS INDIVIDUELLES

2010 *Stéphane La Rue. Retracer la peinture,* Musée national des beaux-arts du Québec, Québec, Canada [Louise Déry et Marie-Eve Beaupré, commissaires].

2009 *Stéphane La Rue*, Diaz Contemporary, Toronto, Ontario, Canada.

Stéphane La Rue, TrépanierBaer Gallery, Calgary, Alberta, Canada.

Stéphane La Rue, Galerie Roger Bellemare, Montréal, Québec, Canada.

2008 *Stéphane La Rue. Retracer la peinture*, Galerie de l'UQAM, Université du Québec à Montréal, Montréal [Louise Déry et Marie-Eve Beaupré, commissaires].

2006 *Stéphane La Rue*, Galerie Roger Bellemare, Montréal.

2004 *Stéphane La Rue*, Galerie Roger Bellemare, Montréal.

2003 *Stéphane La Rue*, Art Gallery of York University, Toronto.

2002 *Stéphane La Rue*, Galerie Roger Bellemare, Montréal.

2001 *Panoramas et autres vertiges*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal [Réal Lussier, commissaire].

Stéphane La Rue, Galerie B-Roger Bellemare, Montréal.

2001 *Stéphane La Rue*, Espace 502, Édifice Belgo, Montréal.

1997 *Stéphane La Rue. En suspens*, Galerie Verticale art contemporain, Laval, Québec, Canada.

R(e)-, ré-, Plein sud, Centre d'exposition et d'animation en art actuel, Longueuil, Québec, Canada.

1992 *Stéphane La Rue*, Galerie « Quand le chat est parti… », Montréal.

EXPOSITIONS COLLECTIVES

2007 *Décoratif ! Décoratif ! Quatre questions autour du décoratif dans l'art québécois*, exposition itinérante mise en circulation par le Musée national des beaux-arts du Québec. Circulation : Centre culturel Yvonne L. Bombardier, Valcourt ; Centre d'exposition de Shawinigan, Shawinigan ; Musée régional de la Côte-Nord, Sept-Îles ; Centre d'exposition d'Amos, Amos ; Musée d'art de Joliette, Joliette ; Centre d'exposition de l'Université de Montréal, Montréal ; Musée d'art contemporain des Laurentides, Saint-Jérôme.

L'abstraction au Québec. D'hier et aujourd'hui, Galerie Stewart Hall, Pointe-Claire, Québec, Canada.

Acquérir pour grandir, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec.

L'autre au portrait, une amitié à propos, Galerie B-312, Montréal.

2006 *Drawing Now*, 511 Gallery, New York, États-Unis.

Ce point est la montagne…, Galerie Roger Bellemare, Montréal.

Montréal/Lyon, Libres échanges, Galerie Mathieu, Lyon, France.

2005 *Angles of Repose*, TrépanierBaer Gallery, Calgary.

Blue Room, Galerie Roger Bellemare, Montréal.

2003 *Peinture en liberté. Perspectives sur les années 1990*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal.

Point… à la ligne, Galerie Roger Bellemare et Galerie René Blouin, Montréal [Roger Bellemare, commissaire].

L'emploi du temps. Acquisitions récentes en art actuel, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec [Anne-Marie Ninacs, commissaire].

2001 *Paysages*, Galerie Roger Bellemare, Galerie René Blouin et Galerie Lilian Rodriguez, Montréal.

2000 *La cathédrale engloutie*, Galerie B-Roger Bellemare, Galerie René Blouin et Galerie Lilian Rodriguez, Montréal [Roger Bellemare, commissaire].

Œuvres-phares et acquisitions récentes, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal.

Acquisitions de la Collection Prêt d'œuvres d'art, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec.

Passé composé, Montréal Télégraphe, Montréal.

Galerie B-Roger Bellemare, Montréal.

1999 *Les peintures*, Galerie René Blouin et Galerie Lilian Rodriguez, Montréal.

1998 *La règle du jeu*, Maison de la culture Notre-Dame-de-Grâce, Montréal.

Peinture, peinture, Édifice Belgo, Montréal [René Blouin et Gaston St-Pierre, commissaires].

Le mensonge de la couleur, Montréal Télégraphe, Montréal.

Muser, Espace 524, Édifice Belgo, Montréal.

1996 *Projections in public: Montreal*, Welch's Bookstore, Montréal.

1995 *Varia*, Centre des arts actuels Skol, Montréal.

Jeux, Galerie Eric Devlin, Montréal.

1994 *Réflexions sur la surface*, Galerie Trois Points, Montréal.

Obligés, Espace 424, Édifice Belgo, Montréal.

20-20-20, La Galerie du Centre, Saint-Lambert, Québec, Canada.

1994 *Au sortir de l'université : à suivre…*, La Galerie du Centre, Saint-Lambert.

1993 *Questions de bibliothèque*, Librairie Champigny, Montréal.

Optica, Montréal.

1992 *Le paradoxe pris aux mots*, Galerie de l'UQAM, Université du Québec à Montréal, Montréal.

Ni vus ni connus, Espace 4416, Montréal.

Art académique ?, Espace 410, Montréal.

Galerie Espace 610 pi², Montréal.

1991 *Hétérodoxies !*, Galerie de l'UQAM, Université du Québec à Montréal, Montréal.

1990 *Destination, le temps*, Maison de la culture Ahuntsic, Montréal.

Automne 1990, Galerie de l'UQAM, Université du Québec à Montréal, Montréal.

CATALOGUES D'EXPOSITION ET OUVRAGES

Déry, Louise, Marie-Eve Beaupré et *al.*- *Stéphane La Rue. Retracer la peinture*.- Montréal : Galerie de l'UQAM et Québec : Musée national des beaux-arts du Québec.- 2008.- 144 p.

Nasgaard, Roald.- *Abstract Painting in Canada*.- Vancouver : Douglas & McIntyre Ltd. et Halifax : Art Gallery of Nova Scotia.- 2007.- 432 p.

Stéphane La Rue.- Montréal : Galerie Roger Bellemare.- 2006.- 61 p.

McLean, Kathleen et Mario Côté.- *Stéphane La Rue, Sally Späth*.- Toronto : The Art Gallery of York University.- 2003.- 32 p.

Ninacs, Anne-Marie.- *L'emploi du temps. Acquisitions récentes en art actuel*.- Québec : Musée national des beaux-arts du Québec.- 2003.- 78 p.

Lussier, Réal.- *Stéphane La Rue. Panoramas et autres vertiges*.- Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal.- 2001.- 24 p.

Côté, Mario, Stéphane La Rue, Monique Régimbald-Zeiber, Francine Savard et Jean-Émile Verdier.- *Le mensonge de la couleur*.- Montréal : Le collectif.- 2000.- [48] p.

Beaudet, Pascale.- *R(e)-, ré-. Stéphane La Rue. Peinture*.- Longueuil : Plein sud.- 1997.- [4] p.

Bergeron, Charles.- *Apollinaire et moi. Exposition des membres*.- Montréal : Centre des arts actuels Skol.- Livret de programmation 1995/1996.- 1996.- 45 p.

Aumont, Jocelyne.- *Réflexions sur la surface*.- Montréal : Galerie Trois Points.- 1994.- [8] p.

Régimbald-Zeiber, Monique, Suzanne Lemerise et *al.* (sous la direction de Lucio de Heusch).- *Cahier d'histoires de… parti pris*.- Montréal : Université du Québec à Montréal.- 1994.- 78 p.

Lapointe, Gilles, Monique Régimbald-Zeiber et *al.*- *Le paradoxe pris aux mots*.- Montréal : Université du Québec à Montréal.- Série Libre Parcours.- 1993.- 32 p.

Hétérodoxies !- Montréal : Université du Québec à Montréal.- Série Libre Parcours.- 1992.- [32] p.

ARTICLES (SÉLECTION)

Delgado, Jérôme.- « Y croire pour le voir ».- *Le Devoir.* - Montréal.- 15 et 16 mars 2008.- p. E6.

Tousignant, Isa.- « Woodworkers: Alexandre David, Stéphane La Rue and Quebec's New Minimalism ».- *Canadian Art*.- Toronto.- vol. 25.- nº 1.- printemps 2008.- p. 44-48.

De Carvalho, Anite.- « Donner du ton à l'achromie ».- *ETC Montréal*.- Montréal.- nº 77.- mars/avril/mai 2007.- p. 61-63.

Viau, René.- « Portrait d'un abstrait en pur et dur ».- *Le Devoir*.- Montréal.- 28 et 29 octobre 2006.- p. E6.

Skene, Cameron.- « Driven to Abstraction ».- *The Gazette*.- Montréal.- 27 mai 2006.- p. E1-4.

Verdier, Jean-Émile.- « Indubitablement poétique ».- *ETC Montréal*.- Montréal.- nº 71.- sept/oct/nov 2005.- p. 56-58.

Daigneault, Gilles.- « Des chantiers en déconstruction ».- *Espace Sculpture*.- Montréal.- nº 71.- printemps 2005.- p. 28.

Delgado, Jérôme.- « L'axe du minimum ».- *La Presse*.- Montréal.- 5 décembre 2004.- p. C12.

Lamarche, Bernard.- « Blanc de blanc ».- *Le Devoir*.- Montréal.- 5 décembre 2004.- p. E7.

« Changing of the Guard ».- *Canadian Art*.- Toronto.- vol. 20.- nº 4.- hiver 2003.- p. 61.

Delgado, Jérôme.- « L'audace du tableau blanc ».- *La Presse*.- Montréal.- 10 novembre 2003.- p. C12.

Tousignant, Isa.- « The Space Between ».- *Hour*.- Montréal.- 31 juillet 2003.- p. 23.

Lamarche, Bernard.- « Stéphane La Rue ».- *Canadian Art*.- Toronto.- vol. 20.- nº 2.- été 2003.- p. 104-105.

Côté, Mario.- « Stéphane La Rue ».- *Parachute (para-para-10)*.- Montréal.- nº 110.- avril/mai/juin 2003.- p. 1-2.

Tremblay, Régis.- « Emploi à plein temps ».- *Le Soleil*.- Québec.- 20 février 2003.- p. B7.

Lamarche, Bernard.- « Le sens du rythme ».- *Le Devoir*.- Montréal.- 16 et 17 novembre 2002.- p. E9.

McLeod, Dayna.- « Blank Pages ».- *Hour*.- Montréal.- 17 mai 2001.- p. 28.

Delgado, Jérôme.- « Blanc et pas tout à fait blanc ».- *La Presse*.- Montréal.- 12 mai 2001.- p. C12.

Lamarche, Bernard.- « Paysages verticaux ».- *Le Devoir*.- Montréal.- 5 mai 2001.- p. D8.

Lehmann, Henry.- « Heward, La Rue, Bourdeau ».- *The Gazette*.- Montréal.- 2 décembre 2000.- p. D9.

Mavrikakis, Nicolas.- « Perdus dans l'espace ».- *Voir*.- Montréal.- 17 février 2000.- p. 66.

Lamarche, Bernard.- « Fantômes d'images ».- *Le Devoir*.- Montréal.- 12 février 2000.- p. D9.

Mavrikakis, Nicolas.- « Les Peintures : la fête de la peinture ».- *Voir*.- Montréal.- 8 juillet 1999.- p. 42.

Mavrikakis, Nicolas.- « Stéphane La Rue ».- *Voir*.- Montréal.- 4 février 1999.- p. 55.

Lamarche, Bernard.- « Présences résolument monochromes ».- *Le Devoir*.- Montréal.- 13 juin 1998.- p. B8.

Lamarche, Bernard.- « Peinture, quand tu nous tiens. Une réflexion sur l'absence de la couleur dans le *Guernica* de Picasso ».- *Le Devoir*.- Montréal.- 23 mai 1998.- p. D9.

Lamarche, Bernard.- « Remise des prix. Oui, les bilans annuels peuvent prendre toutes les formes… ».- *Le Devoir*.- Montréal.- 31 décembre 1998.- p. D7.

Mavrikakis, Nicolas.- « Pour le plaisir ».- *Voir*.- Montréal.- 26 novembre 1998.- p. 65.

Tousley, Nancy.- « The Indescribable Rightness of Being Abstract ».- *Border Crossings*.- Winnipeg.- vol. 17.- nº 4.- octobre 1998.- p. 82-84.

Aquin, Stéphane.- « Stéphane La Rue ».- *Voir*.- Montréal.- 3 avril 1997.- p. 57.

Tourangeau, Jean.- « Jeux ».- *Vie des arts*.- Montréal.- vol. 39.- été 1995.- p. 62-63.

Cron, Marie-Michèle.- « Vernissages ».- *Le Devoir*.- Montréal.- 2 mars 1995.- p. B8.

Tourangeau, Jean.- « Morose ? ».- *ETC Montréal*.- Montréal.- nº 27.- août/septembre 1994.- p. 27-29.

BOURSES

Plusieurs fois boursier du Conseil des arts et des lettres du Québec ainsi que du Conseil des Arts du Canada (depuis 1994)
Bourse Hélène Sentenne, Candiac, Québec (1997)
Bourse Duchamp-Villon, Plein-sud, Longueuil, Québec (1996)
Bourse Jacques de Tonnancour, Université du Québec à Montréal (1992)

COLLECTIONS

Arcis Corporation Collection, Calgary
Banque Nationale, Montréal
Collection d'œuvres d'art de l'UQAM, Galerie de l'UQAM, Montréal
Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal
Musée national des beaux-arts du Québec, Québec
Musée national des beaux-arts du Québec, Collection Prêt d'œuvres d'art, Québec
Osler, Hoskin & Harcourt Collection, Toronto
Collections privées

NOTICES BIOGRAPHIQUES DES COLLABORATEURS

Commissaire, auteure et professeure, Louise Déry détient un doctorat en histoire de l'art et est directrice de la Galerie de l'UQAM depuis 1997. Elle a été conservatrice au Musée national des beaux-arts du Québec et au Musée des beaux-arts de Montréal. Elle a travaillé avec quantité d'artistes tels que Rober Racine, Dominique Blain, Raphaëlle de Groot, Antony Gormley, Nancy Spero, David Altmejd, Michael Snow, Daniel Buren, Giuseppe Penone et Sarkis. Elle s'est intéressée au rapport entre le corps et la langue, à la question de l'engagement artistique, à la diffusion internationale de l'art du Québec et à l'art dans l'espace public. Elle a publié près de 50 catalogues d'exposition. Elle a contribué à la promotion du travail de David Altmejd depuis 2000 et a publié sa première monographie (*David Altmejd*, Galerie de l'UQAM, 2006). Elle a été commissaire du pavillon du Canada à la Biennale de Venise 2007 avec une exposition de David Altmejd.

Marie-Eve Beaupré effectue des recherches sur les problématiques actuelles de la peinture dans le cadre de sa maîtrise en études des arts (UQAM) et porte un intérêt particulier aux pratiques de la monochromie. Elle travaille avec l'équipe de la Galerie de l'UQAM depuis l'automne 2004 ainsi que pour la Galerie René Blouin. Elle a réalisé l'inventaire des œuvres de Guido Molinari, d'Edmund Alleyn et a publié des essais dans diverses revues et opuscules d'exposition. Elle a présenté *Libre < échange. Extraits de la collection de l'UQAM* (Galerie de l'UQAM, 2007) à titre de commissaire. En 2008, elle a remporté le concours du commissaire de la relève organisé par le Musée régional de Rimouski avec *Les perméables*, une exposition présentant les œuvres de Guillaume LaBrie et d'Ane-Marie Fortin. En 2009, elle assurera le commissariat d'une exposition de François Lacasse au Musée d'art de Joliette.

Roger Bellemare contribue à promouvoir l'art actuel depuis 1970 et sa galerie expose plusieurs générations d'artistes locaux et internationaux parmi les plus importants : Johns, Rainer, Beuys, Goodwin, Heward, Fischl, Alloucherie, La Rue, Maclean. Commissaire d'exposition, il a organisé le projet *Stations* pour le Centre international d'art contemporain de Montréal. Il fut le concepteur de *Voies/voix intimes* regroupant à la Galerie d'art Lavalin des œuvres de la collection du Musée national des beaux-arts du Québec. En tant que musicien et interprète, il a enregistré ses chansons sur des poèmes d'Anne Hébert, de Saint-Denys Garneau et de Gaston Miron et a créé le rôle d'Eugène Seers dans l'opéra *Nelligan* d'André Gagnon et de Michel Tremblay. Depuis 1987, Roger Bellemare pratique les arts visuels. Ses œuvres font partie de plusieurs collections publiques et privées. Il prépare présentement un livre d'artiste, *VOYELLES*, d'après Arthur Rimbaud.

Nathalie de Blois a réalisé plusieurs expositions présentées et mises en circulation au Québec et en Europe. Elle a effectué des recherches sur l'émergence de la modernité au Québec dans les années 1950. Ses recherches ont donné lieu aux expositions *Mémoire objective, mémoire collective — Photographies de Maurice Perron* et *Denis Juneau — Ponctuations* pour le Musée national des beaux-arts du Québec. Depuis 2001, elle oriente ses activités vers des pratiques actuelles. Elle a travaillé en collaboration avec le Centre d'art et de diffusion Clark de Montréal (*Citizen Clark*, Paris, 2002, et *Best Before…*, Eindhoven, 2003). Elle a été commissaire du volet montréalais de la 11e Biennale des arts visuels de Pancevo (Serbie et Monténégro, 2004) ; de *TRAFIC Inter/nationale d'art actuel en Abitibi-Témiscamingue* (en collaboration avec Mathieu Beausé-jour) et de *L'écho des limbes*, à la Galerie Leonard et Bina Ellen de Montréal, en 2005. Elle est conservatrice de l'art actuel au MNBAQ où elle a organisé l'exposition *Michel de Broin. Machinations* (2006).

Conservateur de l'art contemporain au Musée régional de Rimouski depuis 2005, Bernard Lamarche a travaillé pendant presque dix ans comme critique d'art et journaliste pour *Le Devoir*, à Montréal, tout en collaborant aux revues *Parachute*, *ETC Montréal*, *Espace* et *Canadian Art*. Il a aussi fait partie du comité de rédaction de la revue *Esse arts + opinions*, dans laquelle il continue de publier des articles. Spécialiste de Marcel Duchamp, il a rédigé son mémoire de maîtrise à l'Université de Montréal : *Marcel Duchamp, vite*. Commissaire de la seconde Manif d'art, à Québec en 2003, et de *Riopelle. Impressions sans fin*, au Musée national des beaux-arts du Québec en 2005, il est également l'auteur d'un nombre important de catalogues d'exposition — notamment sur les œuvres de Sylvain Bouthillette, de Louise Robert, de Claire Savoie et d'Alain Benoit. Il est membre du conseil d'administration de la Société des musées québécois depuis 2006.

Peintre, professeure et auteure, Monique Régimbald-Zeiber détient un doctorat en littérature sur les pratiques de l'avant-garde russe et élabore une démarche qui interroge le regard et la construction de l'histoire en peinture. Ses œuvres se retrouvent dans la collection du Musée d'art contemporain de Montréal et du Musée national des beaux-arts du Québec. Depuis 1992, elle est professeure à l'École des arts visuels et médiatiques de l'UQAM. Elle a créé, en collaboration avec Louise Déry, une maison d'édition, Les petits carnets, où sont parus *l'engagement* (1998), *l'approche* (2000), *Françoise Sullivan. La peinture à venir* (2003) et *L'image manquante* (2005), ouvrages s'appuyant sur le dialogue entre l'artiste et le théoricien. En octobre 2008, la Galerie de l'UQAM présentera à la Nube di Oort (Rome) sa dernière production intitulée *Aux côtés d'Elsa M.*, de la série des grandes romancières.

Ce catalogue accompagne l'exposition *Stéphane La Rue. Retracer la peinture*, organisée par la Galerie de l'UQAM en collaboration avec le Musée national des beaux-arts du Québec.
Galerie de l'UQAM : 22 février au 29 mars 2008.
MNBAQ : 25 février au 30 mai 2010.
La publication a été réalisée grâce à l'appui du Conseil des arts et des lettres du Québec et du Conseil des Arts du Canada.

Commissariat : Louise Déry et Marie-Eve Beaupré (Galerie de l'UQAM)
Direction de la publication : Louise Déry
Rédaction des textes : Louise Déry, Marie-Eve Beaupré, Roger Bellemare, Nathalie de Blois, Bernard Lamarche et Monique Régimbald-Zeiber
Coordination : Audrey Genois
Révision linguistique : Micheline Dussault
Traduction : Donald Pistolesi
Lecture d'épreuves : Magalie Bouthillier, Ève Dorais et Jane Jackel
Conception graphique : Marc-André Roy
Impression : Transcontinental
Distribution : ABC Livres d'art Canada, www.abcartbookscanada.com

GALERIE DE L'UQAM
Université du Québec à Montréal
C.P. 8888, succursale Centre-ville, Montréal (Québec) H3C 3P8
Tél. : 514 987-6150 www.galerie.uqam.ca
Directrice : Louise Déry
Adjointe à la conservation : Audrey Genois
Responsable des programmes publics : Julie Bélisle
Techniciens : Johane Levesque, Louis-Philippe Côté, Stéphane Gilot et Frédéric Lavoie
Secrétaire de direction : Jocelyne Blanchard

MUSÉE NATIONAL DES BEAUX-ARTS DU QUÉBEC
Parc des Champs-de-Bataille, Québec (Québec) G1R 5H3
Tél. : 418 643-2150 www.mnba.qc.ca
Directeur général : John R. Porter
Directeur des collections et de la recherche : Yves Lacasse
Directrice des expositions et des publications scientifiques : Line Ouellet
Directeur des activités éducatives et de l'accès à la culture : Yvon Noël
Directeur de l'administration et des communications : Marc Delaunay

ISBN (Galerie de l'UQAM) 978-2-920325-20-3
ISBN (MNBAQ) 978-2-551-23660-2
Dépôt légal-Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2008 et Bibliothèque et Archives Canada, 2008
© Stéphane La Rue, les auteurs, Galerie de l'UQAM et Musée national des beaux-arts du Québec, 2008

Imprimé au Québec, Canada

Le Musée national des beaux-arts du Québec est une société d'État subventionnée par le ministère de la Culture et des Communications du Québec.

CATALOGAGE AVANT PUBLICATION DE BIBLIOTHÈQUE ET ARCHIVES NATIONALES DU QUÉBEC ET BIBLIOTHÈQUE ET ARCHIVES CANADA

Beaupré, Marie-Eve

Stéphane La Rue : retracer la peinture

Catalogue d'une exposition présentée à la Galerie de l'UQAM du 22 févr. au 29 mars 2008, et au Musée national des beaux-arts du Québec du 25 févr. au 30 mai 2010.
Comprend des réf. bibliogr.
Texte en français et en anglais.
Publ. en collab. avec: Musée national des beaux-arts du Québec.

ISBN 978-2-920325-20-3 (Galerie de l'UQAM)
ISBN 978-2-551-23660-2 (Musée national des beaux-arts du Québec)

1. La Rue, Stéphane - Expositions. I. Déry, Louise, 1955- . II. La Rue, Stéphane. III. Galerie de l'UQAM. IV. Musée national des beaux-arts du Québec. V. Titre. VI. Titre: Retracer la peinture.

ND249.L23A4 2008 759.11 C2008-940668-0F

BIBLIOTHÈQUE ET ARCHIVES NATIONALES DU QUÉBEC AND LIBRARY AND ARCHIVES CANADA CATALOGUING IN PUBLICATION

Beaupré, Marie-Eve

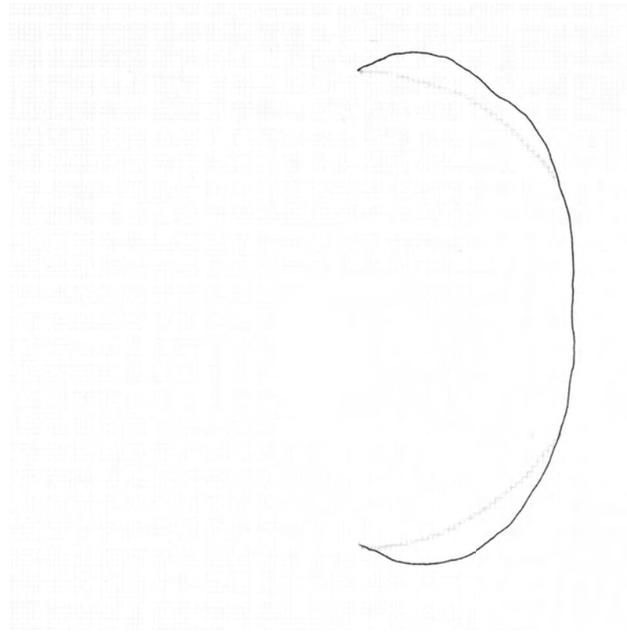
Stéphane La Rue : retracer la peinture

Catalogue of an exhibition held at the Galerie de l'UQAM, Feb. 22-Mar. 29, 2008, and at the Musée national des beaux-arts du Québec, Feb. 25-May 30, 2010.
Includes bibliographical references.
Text in French and English.
Co-published by: Musée national des beaux-arts du Québec.

ISBN 978-2-920325-20-3 (Galerie de l'UQAM)
ISBN 978-2-551-23660-2 (Musée national des beaux-arts du Québec)

1. La Rue, Stéphane - Exhibitions. I. Déry, Louise, 1955- . II. La Rue, Stéphane. III. Galerie de l'UQAM. IV. Musée national des beaux-arts du Québec. V. Title. VI. Title: Retracer la peinture.

ND249.L23A4 2008 759.11 C2008-940668-0E



Ce livre, composé en Akkurat et tiré à 1100 exemplaires, a été achevé d'imprimer sur papier Cougar Opaque 200M pour le compte de la Galerie de l'UQAM et du Musée national des beaux-arts du Québec sur les presses de Transcontinental à Beauceville (Québec) en avril 2008.