

Devant la couleur, comment dire? Before Colour, How to Say?

Marie-Ève Beaupré

Number 86, Winter 2008–2009

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/9047ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Beaupré, M.-È. (2008). Devant la couleur, comment dire? / Before Colour, How to Say? *Espace Sculpture*, (86), 10–14.

DEVANT la couleur, comment dire? Before Colour, HOW TO SAY?

Marie-Eve BEAUPRÉ

La couleur, cet objet d'étude polymorphe, discursif et transgenre, parvient tout aussi bien à représenter qu'à dérouter les mots et les procédures habituelles du langage par les affects qu'elle suscite. Partant de ce constat, les artistes préoccupés par la couleur et ses modalités de perception soumettent les histoires de l'art à des questionnements féconds. Ainsi, dans le cadre de ce dossier thématique, il me semblait pertinent de réfléchir aux applications de la couleur en sculpture, en tentant de cerner les traits distinctifs de certains praticiens québécois, afin de saisir en quoi les recherches chromatiques affectent, chargent et motivent les différentes formes de discours, multipliant par le fait même les réponses à la question : « Comment dire ? »

Notre perception de la couleur — tout comme les discours qui la supportent — a toujours été liée à l'observation des objets dans la lumière. Mais au cours du dernier siècle, un déplacement important s'est graduellement produit. La couleur, tout comme la forme et la lumière, a été dissociée de sa fonction représentative. C'est précisément ce désengagement envers la *mimesis* qui permet à la couleur d'acquiescer son autonomie, de se désencombrer du registre représentatif pour devenir une valeur autonome. Elle peut donc aujourd'hui être envisagée indépendamment de la matière, dans sa dimension purement *colorique*. Une fois détachée de son support, la couleur « [...] n'est plus alors qu'un chiffre, une longueur d'onde, un mot ou une idée. Transparente. À la charnière précisément de la matière et de l'invisible¹. » Alors que la couleur et la lumière étaient définies au départ comme des qualités ou des propriétés de la matière, elles sont aujourd'hui devenues des matériaux. Ainsi, la couleur, envisagée comme matière ou comme forme, selon sa pesanteur et son épaisseur, peut osciller entre les deux pôles du matériel et de l'immatériel, dorénavant susceptible de nous entraîner à la croisée de la forme, du concept et de l'affect.

MONTREZ OU ÉVOQUER

Alors que, de manière indépendante mais parallèle, l'art abstrait se développe dans les grands centres européens et américains, le paysage artistique québécois voit naître, dès le milieu du XX^e siècle, toute une génération d'artistes motivés par l'invention de nouvelles structures qui relèvent de la nature spécifique du médium employé. De nombreux plasticiens s'engagent dans une direction esthétique qui prône l'autonomie de la couleur et proposent des pratiques inédites entièrement réservées, comme leur nom l'indique, à l'étude des faits plastiques. Les développements subséquents de cette position déboucheront, d'une part, sur la création d'un langage qui tentera d'éradiquer les liens qui relient encore la sculpture à la tradition classique de la représentation et, d'autre part, sur des théories sémiotiques (notam-

Colour, that polymorphous object of study, both discursive and genre-straddling, manages to equally represent and divert words and ordinary linguistic processes by calling up feelings. Starting from this, those artists preoccupied with colour and its perceptual modalities put art history to a fruitful interrogation. In the context of this issue's theme it seems pertinent to me, while searching for the distinctive traits of particular artists, to consider current uses of colour in order to determine how contemporary chromatic practices affect, charge and drive diverse discourses, and in so doing, to multiply the possible responses to the question "How to Say?"

Our perception of colour — like the language supporting it — has always been tied to the viewing of objects in light. However, in the past century, an important shift has gradually taken place. Colour became separated from its representational function along with form and light, and it is precisely this dissociation from *mimesis* that allowed colour to become autonomous, to free itself from the representational register and become an independent value. It may be seen independently of material today, in its state *purely as colour*. Once detached from any support, colour "... Is now simply a number, a wavelength, a word or an idea. Transparent. At the very junction of matter and the invisible."¹ Though colour and light were originally defined as qualities or properties of a material, they would themselves become materials. Thus colour, envisioned as matter or form and in accordance with its weight and thickness, could oscillate between the poles of the material and the immaterial, and is able, henceforth, to pull us through the very crossroads of form, of concept and affect.

Guido MOLINARI,
Continuum jaune, 1968.
Acier, contreplaqué peint
(4 éléments) / Steel, painted
plywood. 316 x 305 x 76 cm.
Collection : Musée d'art
contemporain de Montréal.
Photo : Ron Diamond.



ment celle élaborée par Fernande Saint-Martin) et des méthodes d'analyse adaptées à ces nouvelles pratiques qui viseront à définir, d'un point de vue perceptif, les mécanismes optiques, formels et chromatiques employés par les artistes.

En considérant la couleur comme une forme d'énergie à intégrer dans un espace abstrait, les néoplasticiens sont parmi les premiers artistes québécois à envisager la couleur comme une valeur autonome. Les recherches plastiques de ces derniers ont notamment permis le remplacement de la couleur mimétique au profit d'une adéquation dans le cadre de laquelle elle acquiert une fonction dynamique. En regard du *Triptyque lumineux* (v. 1969), de Guido Molinari, de ses sculptures monochromes telles que *Configuration* (1966) et *Continuum rouge [Structure orangée et rouge]* (1967), la couleur n'est plus réduite à une fonction représentative, mais se révèle exploitée pour les qualités énergétique et rythmique qu'elle

TO SHOW OR TO EVOKE

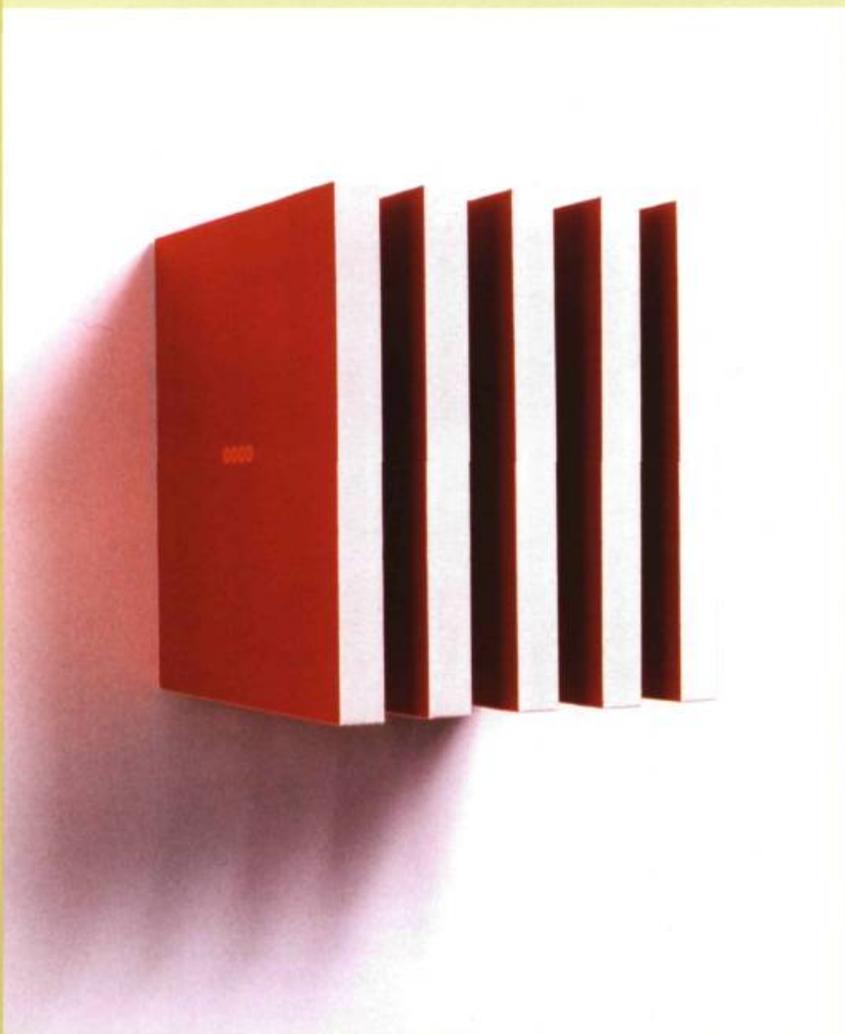
While abstract art was developing in large European and American centres in a parallel but independent manner, the artistic landscape of Quebec saw, from the mid-twentieth century, the emergence of a generation of artists driven by new structures arising from the specific nature of the media in which they worked. Numerous plasticians would explore an aesthetic direction that valued the autonomy of colour and offered new possibilities concerned entirely with (as their name suggests) a study of the physical properties and facts of their materials. Subsequent developments of this position would open up, on one hand, the creation of a language eradicating the ties that still bound sculpture to the classical tradition of representation, and on the other, semiotic theories (notably that developed by Fernande Saint-Martin) and analytical methods suited to the new practices attempting to outline (from a perceptive point of view) the optical, formal and chromatic methods employed by the artists.

In viewing colour as a kind of energy to be integrated into an abstract space, the *neoplasticians* were among the first Quebecois artists to conceive of it as an autonomous value. Their plastic research permitted, notably, the replacement of mimetic colour with an approach in which it acquired a dynamic function. In *Triptyque lumineux* (1969) by Guido Molinari, and his monochromatic sculptures, such as *Configuration* (1966) and *Continuum rouge [Structure orangée et rouge]* (1967), colour is no longer reduced to a representational function but foregrounds its ability to create rhythmic and energetic qualities in a space. In a similar manner *Danse Soupir* (1987), a monumental monochromatic polyptych created by the artist, is equally exemplary, being an installation within which Françoise Sullivan was invited to "dance the colour red."

In order to exploit the tensions between chromatic values and their deployment in space, Denis Juneau also undertook research into the immersive qualities of colour in sculpture. His investigation of the relationship between form and colour found an original solution when he created the group of *Spectrorames* (1970), an installation of forty painted panels, distributed on eight monochrome backgrounds. Visitors were invited to manipulate the colour panels during the exhibition, to move them about so as to reconfigure the overall arrangement. The haptic and participatory nature of the project stressed an awareness of the spatialization of colour and the effects of modifying its rhythms.

While the neoplasticians use of colour aimed to give rise to a conscious experience of its inherent processes such as saturation, dilation or contraction, with the aim of showing, or *making apparent*, the conditions of its very visibility, for other artists, such as Roland Poulin or Guy Pellerin, colour, being charged with affect, worked more as a prelude to evocation. Among them, reflecting on the poetic and allegorical weight of colour proved to be a means of unleashing interpretive and meditative processes. It became a solution that allowed one to reintroduce a sort of "figuration" within an abstract work.

Though Roland Poulin invariably used the same somber, dense hue in creating his works, Guy Pellerin developed chromatic stories that began with a man walking the city streets or a museum's galleries and aimed to build up a colour palette that could be put into space. Despite this artist's practice seeming fundamentally abstract and rooted in a conceptual and modernist heritage, an entirely evocative and referential universe operates in his work, as if colour was able to draw up a portrait or simulate actual perception. In citing the colours of visited places in his series of large monochromes, the notion of colour's site predominates and encourages the viewer to move about the space. Guy Pellerin is passionate about architecture and this passion influences his approach in presenting work. The braces, supports and blocks are simultaneously a strategy that assures an adequate spatialization of the colour in the exhibition venue. Since the artist's work is a response to constructed colour, insofar as it is taken from architectural fragments, it can be seen as referential. The distance between a piece and the wall supporting it conveys the importance given to place-



Francine SAVARD, *Rayon en rouge*, 1998. Ensemble de 5 éléments. Acrylique sur toile marouflée sur caissons de bois / Grouping of 5 elements. Acrylic on canvas affixed to wood. 30,3 x 25,2 x 27,8 cm. Photo : Denys Farley. Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Galerie René Blouin/Courtesy of the artist and Galerie René Blouin. Collection privée / Private Collection, Montréal.

confère à un espace. À cet égard est tout aussi exemplaire la réalisation de *Danse Soupir* (1987), un monumental polyptyque monochrome réalisé par l'artiste, une installation au sein de laquelle Françoise Sullivan fut invitée à « danser la couleur rouge ».

Au Québec, de nombreux artistes, tels Claude Tousignant, Henri Saxe, Ulysse Comtois, Jean-Marie Delavalle et Cozic, pour ne nommer que ceux-ci, ont défini leur pratique de la sculpture dans un rapport étroit à la couleur. De manière à exploiter les tensions entre les valeurs chromatiques et la mise en espace de celles-ci, Denis Juneau a lui aussi effectué des recherches sur le caractère immersif de la couleur en sculpture. Ses réflexions sur les relations entre forme et couleur trouvent une solution originale avec la réalisation de l'ensemble des *Spectrorames* (1970), une installation de quarante panneaux peints, disposés sur huit fonds monochromes. Dans le cadre de leur exposition, les visiteurs étaient invités à manipuler les pans de couleur, à les déplacer en vue de reconfigurer la séquence de l'ensemble. Le caractère haptique et participatif de ce projet

permettait notamment de prendre conscience de la spatialisation de la couleur et des effets découlant de la modification de sa rythmique.

Alors que la couleur telle qu'employée par les néoplasticiens vise à susciter une expérience réflexive sur son propre processus de saturation, de dilatation ou de contraction, en vue de montrer, de *faire voir* les conditions mêmes de sa visibilité, pour d'autres artistes, tels Roland Poulin ou Guy Pellerin, la couleur chargée d'affects se pose davantage comme un prélude à l'évocation. Réfléchir à la charge poétique ou allégorique de la couleur chez ces artistes se révèle soit un moyen de déclencher des processus interprétatifs méditatifs, soit une solution permettant de réintroduire une forme de « figuration » à même l'œuvre abstraite.

Pour Guy Pellerin et Roland Poulin, la monochromie est abordée comme un espace projectif. Cependant, les raisons qui justifient leur emploi du genre diffèrent. Alors que Roland Poulin utilise invariablement, comme une forme de signature, une même teinte sombre et dense, une sorte d'humeur noire mélancolique, pour la réalisation de ses œuvres, Guy Pellerin élabore des récits chromatiques qui débute avec un homme qui marche, soit dans les rues d'une ville, soit dans les salles d'un musée, qui observe en vue de constituer un nuancier de couleurs à mettre en espace. Alors que la pratique de cet artiste semble fondamentalement abstraite et issue d'un héritage conceptuel ou moderniste, c'est tout un univers évocatif et référentiel que déploie son œuvre, comme si la couleur parvenait à dresser un portrait ou à simuler un prélèvement. En citant la couleur des lieux visités dans le cadre de ses grandes séries monochromes, la notion de site de la couleur prédomine et appelle le spectateur à déambuler dans l'espace. Guy Pellerin se passionne pour l'architecture et cette passion influence ses modes de présentation. Les équerres, supports et tablettes sont autant de stratégies d'accrochage employées afin d'assurer une spatialisation adéquate de la couleur dans le lieu de présentation. En réponse à une couleur construite, puisque prélevée depuis des fragments d'architecture, le travail de l'artiste peut être qualifié de référentiel. Le prolongement entre l'œuvre et le mur qui la porte traduit l'importance qu'il accorde à la mise en espace de la couleur : les cimaises de la galerie deviennent alors le support du support de la couleur des lieux.

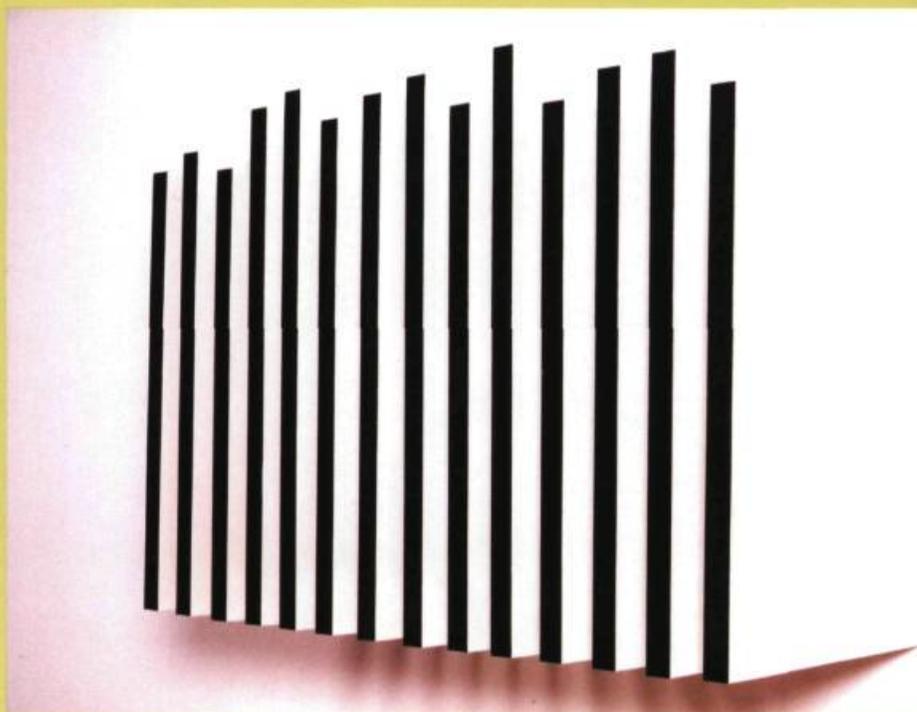
Parmi ceux qui ont réfléchi aux carences du langage face à la couleur, à la jonction des disciplines, soulignons la pratique de Francine Savard pour qui, dès ses premières expositions, il était possible de parler de peinture sans tableau puisque le pouvoir d'évocation de la couleur, du mot et de la forme parvient à figurer l'image manquante. Cette approche très conceptuelle du médium sculptural, voire radicale face aux conventions classiques de la peinture, est remarquée lors de l'exposition *La chambre à peinture : le dépôt* (1998).

Dans le cadre de ce projet, neuf rouleaux de toile recouverts de gesso étaient soigneusement disposés dans l'espace d'exposition. L'apprêt, appliqué uniformément par l'artiste de manière à recouvrir la surface des rouleaux, s'étendait comme un voile et agissait à la manière d'un palimpseste, une sorte de pellicule de matière qui servait à cacher et dévoiler, d'un même geste, l'image logée au creux de la toile roulée. Ne sachant trop s'il était question d'un dépliement, d'un recouvrement ou d'une négation des modalités classiques de présentation de la peinture, la mise en exposition de sa production, déjà à ce moment, convoquait des images auxquelles nous n'avions pourtant pas accès. Nul besoin d'images peintes pour exposer une conception de la peinture. Habilement, Francine Savard misait déjà sur cette idée et pointait d'un même geste l'importance accordée à l'aspect graphique. En présentant au public des rouleaux plutôt que des surfaces peintes, l'artiste non seulement créait une référence littéraire à la page blanche, mais faisait aussi allusion au parchemin, la forme primitive du livre, ainsi qu'au rouleau de papier peint. Dès lors, ses œuvres convoquaient explicitement le langage au moyen d'adéquations entre le sujet annoncé et l'image à laquelle il donne lieu.

ment of colour: thus the gallery's picture rails become the support of the support of the space's colour.

In Quebec many artists — Claude Tousignant, Henri Saxe, Ulysse Comtois, Jean-Marie Delavalle and Cozic, to name just a few — defined their sculpture practice by a narrow relationship to colour. Among those — working at the junctions of various disciplines — to investigate language's weaknesses when faced with colour, one should single out the practice of Francine Savard for whom, from her first solo exhibition, a point of view was clear: it is possible to speak of painting without pictures because of colour's evocative power, and because of how word and form may compensate for a missing image. This very conceptual approach, taken from sculpture and radical in terms the classical conventions of painting, can be detected from her first exhibition *La chambre à peinture : le dépôt* (1998).

For this project, nine rolls of canvas covered with sizing were carefully placed in the exhibition space. Fourteen others were stored onsite. The sizing, uniformly applied by the artist so as to cover the surface of the rolls, spread like a veil and acted like a palimpsest, a sort of material film whose function was to hide and unveil in a single gesture the image housed inside

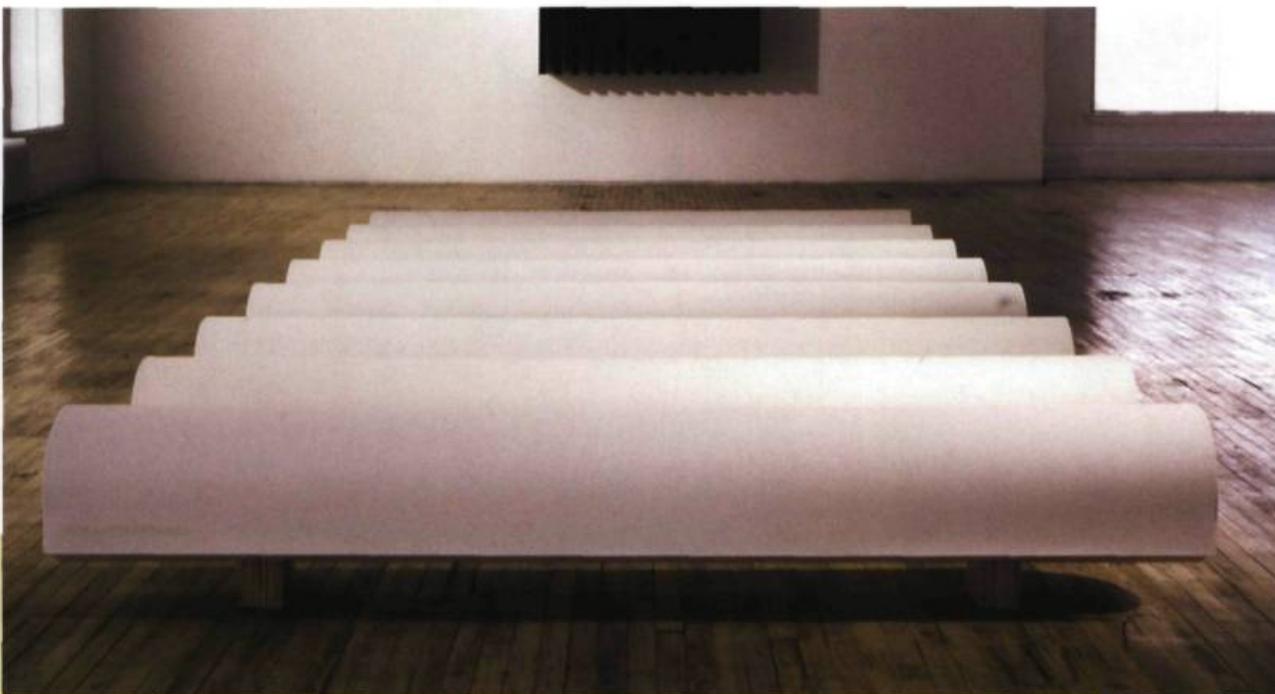


the rolled canvas. Without really knowing whether it was a question of a deployment, a covering up or a negation of the classic modalities of presenting painting, the exhibition of her work — even then — offered images to which we were denied access. No need for painted images to exhibit a kind of painting. Francine Savard skillfully gambled on this idea and targeted the importance given to the graphic dimension. In publicly presenting rolls rather than painted surfaces, the artist created not only a literal reference to the blank page but also alluded to parchment, the primitive form of the book, as well as wallpaper rolls. From there, her work explicitly took up language via the tension between a subject's enunciation and the image to which it gives rise.

TO PROJECT

Colours do not only arise from optical experimentation. They also reveal themselves via concepts, engendering referential spaces opening up on innumerable associative possibilities, permutations and relationships. It is therefore by examining what a colour refers to that it seems possible to create meaning, especially when a work is guided by a lexical conceptual logic. This is the case for, among others, Stéphane Gilot, an artist interested in the power structures revealed by games. In his installations, colours bear symbolic charges and metaphors that refer to the history of utopias and dystopias. In this way he uses colour as a tool for "fictionali-

Francine SAVARD, *Le Musée imaginaire*, 1997. Ensemble de 14 éléments. Acrylique sur toile marouflée sur caissons de bois/Grouping of 14 elements. Acrylic on canvas mounted on wood. 122 x 172 x 76,2 cm. Photo: François LeClair. Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Galerie René Blouin/Courtesy of the artist and Galerie René Blouin. Collection: Musée d'art contemporain de Montréal.



Francine SAVARD,
La chambre à peinture : le départ, 1998. Centre d'exposition Circa (Montréal).
Photo : François LeClair.
Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Galerie René Blouin / Courtesy of the artist and Galerie René Blouin.

PROJETER

Les couleurs ne procèdent pas que de l'expérimentation optique. Elles se dévoilent aussi au moyen de concepts, engendrant par le fait même des espaces référentiels qui s'ouvrent sur d'innombrables possibilités d'association, de permutation et de mise en relation. C'est donc en examinant ce à quoi la couleur réfère qu'il nous semble possible de créer du sens, notamment lorsqu'une œuvre est régie par une logique conceptuelle de lexicalisation. C'est entre autres le cas avec Stéphane Gilot, un artiste intéressé par les structures de pouvoir révélées par le jeu. Dans ses installations, les couleurs sont porteuses de charges symboliques et métaphoriques référant à l'histoire des utopies/dystopies. Il emploie donc la couleur comme un outil de « mise en fiction ». Une attitude caractéristique chez certains sculpteurs contemporains.

Suivant les pas de leurs prédécesseurs, sans pour autant poser les mêmes questions à la couleur, des sculpteurs tels Alexandre David et Guillaume LaBrie réactualisent eux aussi la couleur en regard de leurs intérêts singuliers. Ces artistes nous obligent à fixer notre attention sur l'architecture qui expose leurs œuvres, les inscrivant du coup dans leur lieu de présentation. Mais bien qu'ils envisagent la couleur en alternance comme matière ou comme forme, les solutions de ces artistes diffèrent quant aux desseins qui motivent leur emploi de la couleur. Alors que Guillaume LaBrie recouvre certains objets domestiques de couleurs vives afin de capter l'attention sur les déformations de ceux-ci, Alexandre David préfère employer des matériaux bruts. De ce fait, ce dernier se positionne plus près de la pratique de Stéphane La Rue que de celle de Guillaume LaBrie qui vise à définir un espace chromatique narratif et ludique, un lieu où la couleur consiste à surligner la désarticulation de l'espace.

La pratique d'Alexandre David, tout comme celle de Stéphane La Rue, se base plutôt sur des opérations de réduction et de recadrage du réel. Tous deux emploient principalement des matériaux à l'état brut, sinon évitent de recourir à des couleurs vives pour centrer l'attention sur la reconfiguration de l'espace. Cependant, au regard de leurs œuvres, au-delà de notre saisie des tensions de l'espace et de leurs effets dynamiques, même dans la mesure où ces artistes résistent à l'héritage de la *mimesis*, il nous convient d'avouer que nous projetons à l'égard de ces œuvres une grande quantité d'indications issues de notre expérience.

Stéphane LA RUE,
Couverture, 1996. Ensemble de 30 éléments. Acrylique sur bois / Grouping of 30 elements. Acrylic on wood. 32,5 x 176,3 x 215,7 cm.
Photo : Guy L'Heureux.
Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Galerie Roger Bellemare / Courtesy of the artist and Galerie Roger Bellemare.



zing." An attitude characteristic of a number of contemporary sculptors.

Without asking the same questions, sculptors like Alexandre David and Guillaume LaBrie followed in the footsteps of their predecessors and updated colour in connection with their particular interests. These artists oblige us to be attentive to the architecture in which their work is exhibited, inscribing them within the exhibition space. However, while they may see colour as, alternately, material or form, these artists' solutions differ in terms of the intention motivating their use of it. Whereas Guillaume LaBrie covers certain domestic objects in bright colours in order to draw attention to the deformations in them, Alexandre David prefers to use raw materials. In so doing, the latter positions himself nearer to the practice of Stéphane La Rue

than that of Guillaume LaBrie who aims to define a narrative and playful chromatic space, a place in which colour consists of highlighting spatial breakdowns.

Alexandre David's practice, like Stéphane La Rue's, is based more on reductive operations and the reframing of the real. Both primarily employ raw materials, avoiding recourse to bright colours to center viewer attention on the reconfiguration of the space. However, one should admit of their work—beyond just an appraisal of the tensions in the space and their dynamic effects—that even as the work resists the heritage of *mimesis*, one projects onto it a great deal of information from one's own experience.

We interpret the meaning of colour *a priori* on the basis of information as much discursive as visual, delving into our own culture and drawing on our memory. However, though colour invites us to think on the relationship that comes into existence between direct perception and its mediated apprehension through knowledge extrinsic to the object, it also intuitively summons up our imagination. Without any process of mediation, the spaces depicted by colour remain our own. While the title of the works are often of great importance (they are frequently chosen in consideration of an individual work on a material, metaphorical or philosophical level) I don't always know, at first glance, how to begin deciphering colour. Since the artist is the inventor of the place, as Georges Didi-Huberman wrote, the type of space evoked by certain practitioners seems suited



Nous interprétons a priori le sens de la couleur à partir de renseignements autant discursifs que visuels, puisés à même notre culture ou prélevés depuis notre mémoire. Mais bien que la couleur nous invite à réfléchir aux rapports qui s'établissent entre sa saisie directe et son appréhension médiatisée par des connaissances extrinsèques à l'objet, intuitivement, la couleur convoque notre imaginaire. Ainsi, sans aucun processus de médiation, les lieux dépeints par la couleur demeurent les nôtres. Bien que le titre des œuvres soit souvent d'une importance majeure, étant souvent choisi selon une appréhension de l'art sur le plan matériel, spirituel, métaphorique ou philosophique, nous ne savons pas toujours, d'un premier regard, comment opérer le déchiffrement de la couleur. Puisque l'artiste est inventeur de lieux, comme l'a écrit Georges Didi-Huberman, le genre de lieux qu'évoquent certains praticiens semble propice aux méthodes d'analyse discursives où se loge un récit. voire plusieurs.

Bien que la couleur, cette réalité sensible de la sculpture, ce visible expressif et silencieux, nous mette des mots plein la bouche, ceux-ci s'agrippent parfois à nos lèvres, nous laissant muets devant ses effets. Tout comme les mots de la langue, les couleurs ne prennent sens que si elles sont incluses dans un système de mise en relation. Ainsi, nous pouvons déduire qu'il existe autant de postures pour interpréter la couleur que de regards qui lui sont attentifs, dénombrés. Et ces différentes formes de mise en perspective, qu'elles soient motivées par des visées d'ordre phénoménologique, sociologique, sémiotique ou purement d'ordre affectif, s'inscrivent dans l'histoire, telles des aventures idéologiques et subjectives construites autour d'oppositions et de tensions entre l'ombre et la lumière, entre le contraste et son complémentaire, entre l'impression et le récit autorisé. En écho à l'objectif des artistes qui visent à circonscrire un vocabulaire personnel et inédit afin de renouveler les desseins de la couleur, la publication de ce dossier thématique constitue un geste concret posé par l'équipe d'*Espace* afin que les réponses à la question « Devant la couleur, comment dire ? » s'additionnent, se complètent, questionnent et se répondent. ←

Marie-Eve BEAUPRÉ travaille comme assistante de recherche à la Galerie de l'UQAM. Lauréate du concours du commissaire de la relève (Musée régional de Rimouski, 2008), elle prépare une exposition de François Lacasse qui sera présentée au Musée de Joliette à l'hiver 2009.



to methods of discursive analysis at the heart of which a story might be lodged. Or several.

While colour, a reality so susceptible to sculpture, that silent and expressive visible quality that fills our mouth with words—they sometimes cling to our lips, leaving us silent before its effects. Like the words of a language, colours take on sense only when they are part of a system of relationships. Thus, we may deduce that there exist as many positions, through which to interpret colour as there are gazes attentive to it—which is to say innumerable ones. And these different perspectives, whether driven by phenomenological, sociological, semiotic or purely emotional concerns, inscribe themselves in history, like ideological and subjective adventures constructed around oppositions and tensions between shadows and light, contrast and complementarity, impression and authorized account. To echo the goals of the artists hoping to create a personal, previously unknown vocabulary to renew colour's power, the publication of this thematic dossier is a concrete gesture by the *Espace* team to help add to, to complete, interrogate and respond to the question, "Before colour, how to say?" ←

Marie-Eve BEAUPRÉ works as a research assistant at the UQAM Gallery. The winner of the Musée régional de Rimouski's prize for emerging curators in 2008, she is preparing an exhibition by François Lacasse to be presented at the Musée de Joliette in the winter of 2009.

Stéphane GILOT, photographie de tournage du vidéo-gramme intitulé *3 frontières*, 2006. Bande vidéo (8,23 minutes) réalisée à Hasselt, Aix-La-Chapelle, Maastricht et Liège, en collaboration avec Espace 251 Nord / Set photograph and filming of the video titled *3 frontières*, 2006. Single channel video (8,23 mins.) Photo : avec l'aimable autorisation de l'artiste / Courtesy of the artist.

← Guillaume LABRIE, *Les envahisseurs de l'espace II*, 2007. Galerie AXENÉO7 (Hull). Photo : Guillaume LaBrie.

NOTE

1. Florence de Méredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Paris, Larousse / Sejer, 2004, p. 59. (Our translation)