

## OBJET VOLANT NON IDENTIFIÉ

OVNI MAGAZINE  
LITTÉRATURE ART CINÉMA

NUMÉRO 03, AUTOMNE 2009  
12 \$ / 12 € • 72 PAGES

ISBN 978-2-923400-62-4  
ISSN 1916-3037

EN COUVERTURE : NICOLAS DICKNER  
PHOTO : FRÉDÉRIK DUCHESNE

## ÉDITORIAL

**LA CULTURE DE L'AMBIGUÏTÉ**  
PAR CHRISTOPHE BERNARD ..... PAGE 2

## APPARITIONS

LITTÉRATURE / ART / DANSE ..... PAGE 3

## DU 3<sup>e</sup> TYPE

LITTÉRATURE  
**NICOLAS DICKNER**  
PAR ÉRIC DE LAROCHELLIÈRE ..... PAGE 14

**STÉPHANE AUDEGUY**  
PAR ELSA PÉPIN ..... PAGE 26

PEINTURE  
**ÉTIENNE ZACK**  
PAR ANNIE LAFLEUR ..... PAGE 34

## CHRONIQUES

LITTÉRATURE  
**UN OPTIMISME TRISTOUNET**  
PAR NATHALIE QUINTANE ..... PAGE 18

**COMMENT SOIGNER SA MÉLANCOLIE...**  
PAR BERTRAND LAVERDURE ..... PAGE 20

**ENJEUX ET LIEUX ÉDITORIAUX**  
PAR DAVID CLERSON ..... PAGE 22

PERFORMANCE  
**L'ART EXTRÊME DE ZHU YU**  
PAR ÉRIK BORDELEAU ..... PAGE 65

MUSIQUE  
**FANTÔMES DE SCOTT WALKER**  
PAR THIERRY BISSONNETTE ..... PAGE 68

## VERSION ORIGINALE

**CARNET D'INSTANTANÉS**  
PAR HELEN FARADJI ..... PAGE 57

**XAVIER DOLAN ET LE QUÉBEC DREAM**  
PAR MARIE-HÉLÈNE MELLO ..... PAGE 60

**SECONDE VUE** ..... PAGE 62

## QWERTY & AZERTY

XANDAIRE SÉLÈNE ..... PAGE 29  
MATHIEU BERGERON ..... PAGE 30  
COREY FROST ..... PAGE 32

## OVNICOMICS

CRITIQUES ..... PAGE 49  
**LEIF TANDE / IRIS** ..... PAGE 52

## OVNI REÇOIT SALON DOUBLE

**CORMAC MCCARTHY**  
PAR SAMUEL ARCHIBALD ..... PAGE 41

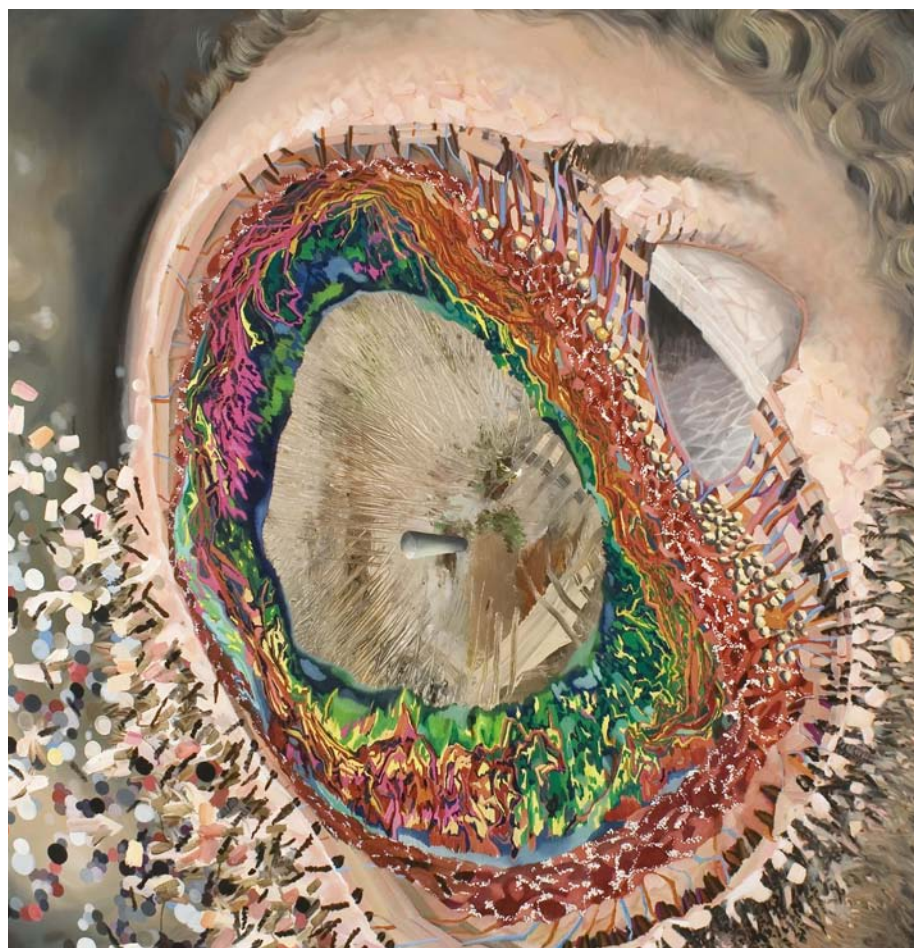
**LECTURES**  
PAR ANNIE RIOUX & AMÉLIE PAQUET... P. 43

## RECENSIONS

LIVRES – FICTION / POÉSIE ..... PAGE 45

## SOAPBOX

**TRÈS CHER CRITIQUE DE THÉÂTRE...**  
PAR OLIVIER CHOINIÈRE ..... PAGE 70



Étienne Zack, *Thorough*, 2009,  
acrylique et huile sur toile, 168 x 152 cm (photo : Éliane Excoffier)

# ÉTIENNE ZACK

## LA PEINTURE EST UNE TECHNOLOGIE

PAR ANNIE LAFLEUR



**R**ENCONTRÉ à deux occasions en août 2008 et en avril 2009 dans son atelier à Montréal, Étienne Zack a répondu aux questions d'Annie Lafleur sur son travail, la figuration et l'abstraction, les objets et les personnages, son rapport au cinéma et à la photographie, et sur la condensation propre à l'image picturale. On retrouve dans ses toiles des assemblages complexes de lieux incertains et d'objets éclectiques qui témoignent de l'importance que Zack accorde, en soi mais aussi comme sujet de sa pratique ou thème de ses œuvres, au geste de peindre en tant que processus autonome de production d'images, propre

à se constituer en une sorte de rétro-ingénierie personnelle. Le recours à sa mémoire visuelle et affective, comme source « documentaire » du geste pictural, joue un rôle de premier plan.

**Annie Lafleur – Quelles influences ou rencontres ont été significatives au début de ta carrière artistique ?**

**Étienne Zack** – Dès l'âge de 17 ans, j'ai développé une sorte d'intellectualisme artistique. Au cégep, je peignais constamment. Je pouvais exécuter jusqu'à 60 tableaux par session, petits et grands formats. Je trouvais ardu l'acte de peindre, ce qui m'a encouragé à poursuivre, par essais et erreurs. Il faut une bonne dose

d'entêtement pour peindre. Je ne considérais pas cette activité sérieusement à mes débuts et je m'exerçais sur n'importe quel support. L'acte me suffisait à ce moment-là. J'ai donc rapidement été encadré artistiquement. D'ailleurs, bien avant de fréquenter les institutions, je consacrais de longues heures avec mon grand-père sculpteur à créer des bas-reliefs et à apprendre le travail du bois. Aussi, j'avais une copine à l'époque dont la mère, Denise Bouchard, était également sculpteure. Elle partageait sa vie avec Jean Dumont du journal *Le Devoir*. La culture générale de ce journaliste me fascinait, et le contact avec une artiste rendait l'art concret, accessible. Par conséquent, les



conversations et les réflexions partagées avec eux m'ont fait prendre conscience que l'art avait une capacité englobante. Une fâcheuse tendance à me disperser trouvait là une façon de contenir égarements, rêveries et intérêts divers. Je suis persuadé que ces échanges ont permis le déclic intellectuel nécessaire à mes nouvelles ambitions de peintre.

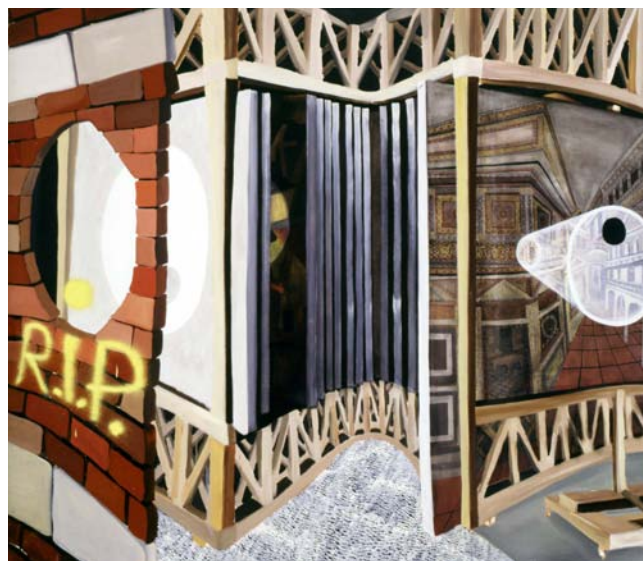
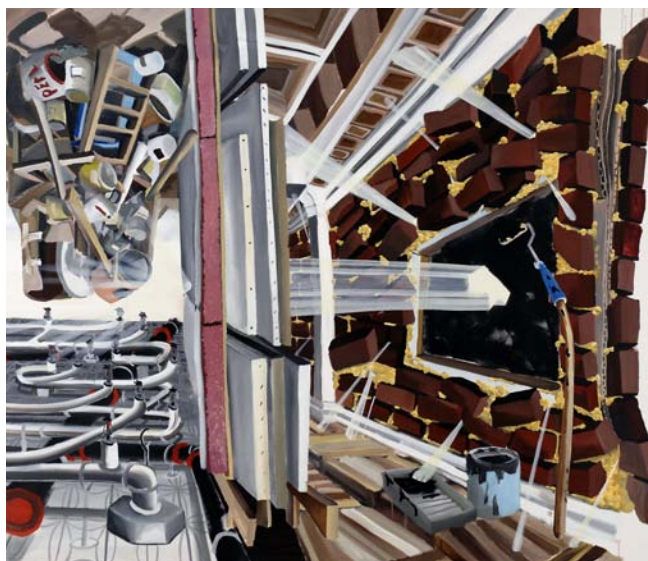
Il faut dire que l'art était très local à l'époque. Je me suis donc intéressé aux Automatistes, groupe avec lequel j'ai senti des affinités. Puis j'ai quitté Montréal en 1997 pour étudier au Emily Carr Institute of Art & Design à Vancouver. Pendant les dix années de mon séjour dans cette ville, je me suis rendu compte que l'art se transformait

rapidement, devenait plus international. Aujourd'hui, je constate que bon nombre d'étudiants en art s'inquiètent de leur avenir en galeries, et pour cette raison je crois que les artistes s'accrochent plus facilement à des styles sans se questionner ni se situer dans une pensée. Ce phénomène a pris une ampleur mondiale.

**A. L. – Les personnages sont pour ainsi dire absents de tes tableaux, ou alors ils sont déformés et masqués. Pourquoi privilégier l'objet plutôt que le personnage ?**

**É. Z.** – S'il y a des personnages, c'est qu'ils proviennent d'abord d'une source matérielle. Comme les portraits tirés de chefs-d'œuvre ou de dessins animés tels que Pinocchio, qui est en bois. Je trouve davantage de sens et

de plaisir à animer un objet qu'à matérialiser une personne. L'objet sert mieux mon propos par sa capacité de représentation, par son identité malléable et indéfinie, qu'une personne à part entière avec son ego et sa personnalité. Il s'agit donc de créer une chair animée à partir d'un objet X. Or, étrangement, la plupart des œuvres que j'apprécie comportent des personnages ou des personnalités. Elles nourrissent pourtant une interprétation à l'opposé de leur représentation plastique. Pour ma part, je ne cherche pas à représenter une action : je souhaite plutôt que l'action ait lieu *par* le tableau. Le désir de se projeter dans l'autre ne me préoccupe pas, car je suis intéressé par l'animisme. La projection de soi par l'objet détourne le factice



vers une peinture plus sincère. L'intervention d'un personnage ne fonctionne pas au sein de ma conception de la peinture, qui appellerait un autre parcours. Je vise au-delà de ce qu'un personnage peut nous livrer. De plus, un personnage mal développé peut nuire à un tableau, comme il peut nuire à un film. Et peut-être ne suis-je pas encore assez habile pour intégrer cet élément dans mes œuvres? Les personnages sont peut-être déformés pour masquer à la fois un inconfort et une indifférence, quoique je m'intéresse de plus en plus à la relation que nous entretenons avec le corps à notre époque. Son absence, sa distorsion ou son sectionnement dans mon travail m'apparaît d'autant plus comme une présence que s'il était figuré en totalité. C'est un lieu commun qui demande à être repensé.

**A. L. – À la différence de nombre de peintres de ta génération qui travaillent à partir de la photographie, tu peins en impliquant beaucoup ta mémoire. D'autres médiums, le dessin par exemple, occupent-ils malgré tout une place au sein de ta démarche?**

**É. Z. –** Je ne suis pas nécessairement doué en dessin, malgré que je le pratique régulièrement. Le dessin est plus défini et coupé. Avec lui, il faut suivre la ligne vers le centre, tandis que je travaille davantage du centre vers la ligne. J'improvise autant que possible quand je peins. J'avance au fur et à mesure, dans l'erreur et la surprise, alors que les images se forment, sans que je ressente le besoin de l'exactitude propre au dessin. Les objets que j'accumule dans mon studio me donnent aussi des repères visuels pendant la création. Mais, plus souvent qu'autrement, je recours à ma mémoire. Le temps passé à observer une photographie, qui sera ensuite retranscrite en image sur la toile, constitue mon réel intérêt. J'évite de gaspiller le potentiel qui a été réfléchi au cours de ce processus. Les idées doivent rester en état d'alerte pendant les actions penser/peindre. Je sens que le mode de transcription direct conduit inéluctablement à un lieu commun : je préfère incarner le médium et le traduire en moi avant de le peindre. Ainsi, pendant quelque temps, la sculpture en studio me

servait de modèle à toutes sortes de natures mortes improbables. Ma nouvelle série exploite justement l'idée que ces modèles pourraient soudainement exister.

Récemment, j'ai fait un voyage à Londres où j'ai visité le Tate Modern. J'ai gardé en mémoire les œuvres et même l'ornement de leur cadre. De retour au studio, j'ai tenté de recréer la dynamique des compositions et le motif des cadres, comme gravés dans ma mémoire. Ceci étant dit, l'usage des croquis s'impose lorsque certains tableaux particulièrement complexes l'exigent. Cela n'empêche pas que la majorité de mes idées sont travaillées individuellement pour ensuite être colligées. Or, sur le plan du rendu et de la facture, tout est de mémoire.

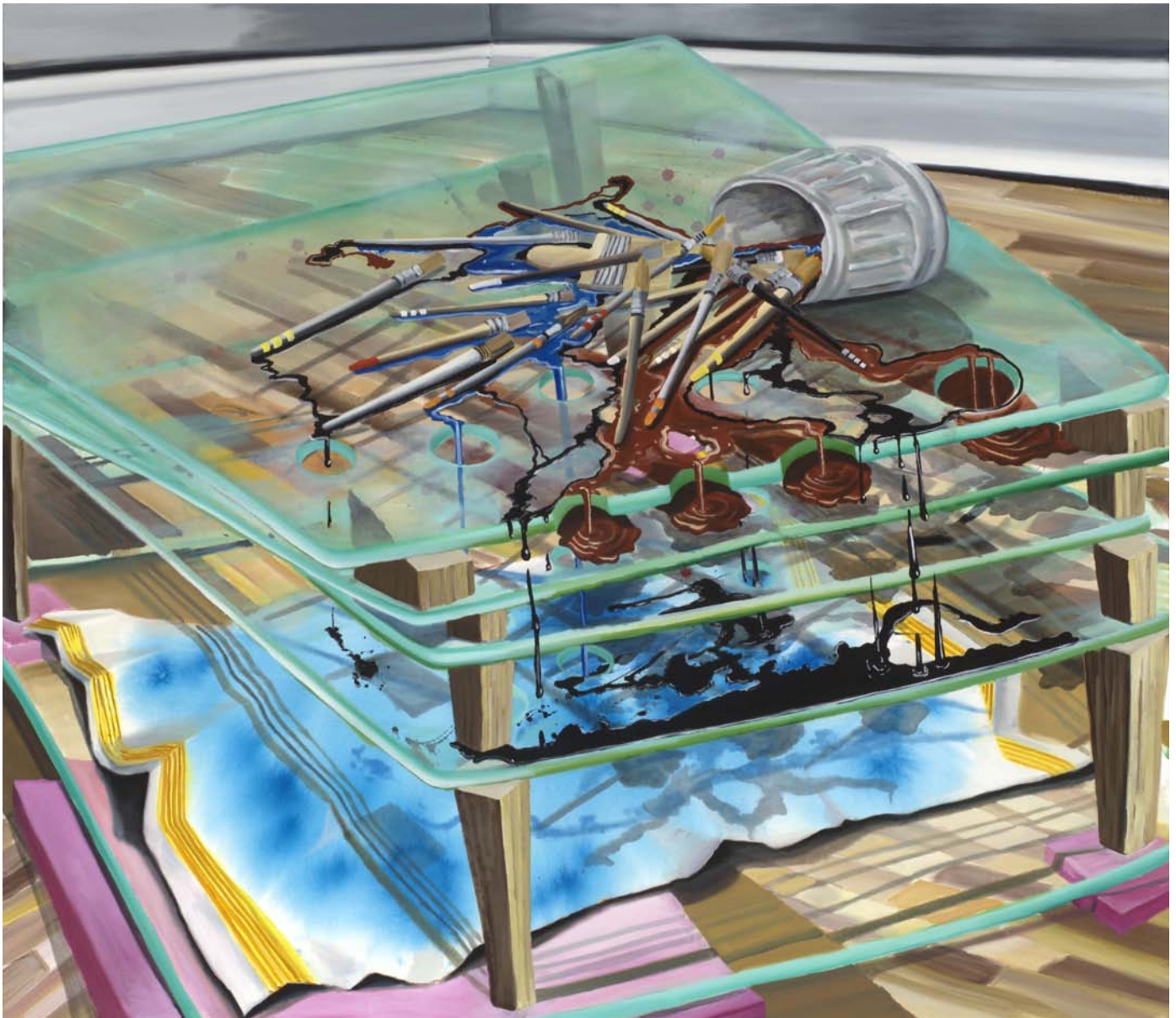
Le cinéma est mon art de prédilection. J'ai commencé à visionner des films régulièrement depuis peu, parce que, plus jeune, je trouvais l'expérience trop violente. En position assise, le spectateur se fait bombarder de lumière vive, d'idées et de valeurs. J'étais rapidement saturé par l'histoire. J'étais incapable de rester à la surface, je participais en quelque sorte trop activement au récit. Il y a eu les films français des années 60 et 70, mais ce sont les films russes qui m'ont le plus fortement marqué. Tarkovsky, par exemple.

Il y a quelques années, je travaillais la série de façon moins soutenue, chaque tableau comportait donc sa propre narration, complète et définitive. Mais je me suis vite rendu compte que la pierre angulaire de ma peinture s'articulait à la fois sur le temps d'absorption immédiat et sur la capacité à circuler dans un espace pictural. Contrairement au cinéma, il n'y a pas de défilement en peinture, alors je tends à me détacher sensiblement de celui-ci, en conservant tout

Né à Montréal en 1976, ÉTIENNE ZACK complète en 2000 ses études en arts visuels à l'institut Emily Carr, à Vancouver, où il vit pendant onze ans. En 2004, ses œuvres sont sélectionnées pour l'exposition *East International 2004* à la Norwich Gallery en Angleterre, commissionnée par le peintre Neo Rauch et le galeriste Gerd Harry Lybke. L'année

suivante, ses œuvres prennent part à une tournée internationale intitulée *Genre-Bending: New Art From Vancouver*. En 2008, la galerie Art45 (Montréal) et la Blackwood Gallery (Université de Toronto, Mississauga) présentent à tour de rôle une exposition solo de sa production récente et une exposition collective sous forme de rétrospective, regroupant les

œuvres de l'artiste entre 2004 et 2008. La même année, la Triennale québécoise d'art contemporain au Musée d'art contemporain de Montréal expose quelques-uns de ses tableaux, préambule auquel donnera suite le musée en février 2010 en lui accordant un solo. Étienne Zack est lauréat du Concours de peintures canadiennes RBC 2005 et du prix Pierre-Ayot 2008.



de même une certaine idée de la condensation des images. La peinture condense un moment d'exécution unique en surgissant brusquement, alors que les images défilent en moi selon des temporalités variables. Durant l'élaboration de l'œuvre *You Don't Need a Light Meter to Know Where the Light Goes*, j'ai renversé le canevas tête-bêche pour mettre l'accent sur l'autonomie de la peinture par rapport à la photographie.

**A. L. – Le titre de ce tableau me rappelle justement que tu nommes souvent tes œuvres de façon ludique ou aphoristique, et qu'on trouve même parfois dans tes titres des prises de position ou des sortes d'indices sur ta conception de l'art.**

**É. Z. –** Les titres nous informent tout simplement sur la manière dont l'œuvre a été

conceptualisée. Ce titre est tiré des paroles d'une chanson de Bob Dylan (« Subterranean Homesick Blues ») : « You don't need a weatherman to know which way the wind blows ». À l'époque où j'ai réalisé cette œuvre, j'habitais à Vancouver, là où la photographie demeure encore prépondérante et très intéressante dans le cercle artistique. Les artistes photographes, pour la plupart, s'inspirent abondamment de la peinture. Étonnamment, le fait d'être autant exposé à la photographie m'a aidé à conceptualiser une approche de la peinture. *You Don't Need a Light Meter...* relate en quelque sorte mes observations sur cette expérience, dans le sens où l'œuvre peinte n'a pas besoin d'indicateur de lumière pour déduire sa source lumineuse. C'est au peintre que revient

cette décision plastique. J'aime bien, justement, que la lumière pose un regard ironique sur elle-même en se faisant dure, presque cartonnée. En ce sens, la peinture se veut beaucoup plus approximative comme médium. Je me sers de ma mémoire comme quelqu'un d'autre se servirait d'un boîtier photographique. J'incarne en quelque sorte la mécanique nécessaire à la réalisation de l'œuvre. Cette mécanique mise au premier plan, je me prends moi-même pour ce qu'elle illustre, en établissant des paramètres pour chercher à tromper le spectateur. Ainsi, l'œuvre *Speaking in the Whites of the Eye (Wrest in Paint)* est conçue de sorte à reproduire les mécanismes de la *camera obscura* et des anciennes caméras en accordéon (l'accordéon est lui-



même constitué de toiles de siècles différents). La source lumineuse, provenant d'une brèche ovale dans un mur de briques, transperce les toiles pour ressortir de l'autre côté, renversée. La lumière fait allusion à

jeu différentes idées au sein d'une peinture. J'aime voir émerger une multitude d'idées et de concepts une fois l'œuvre achevée.

**A. L. – L'abstraction précède-t-elle la figuration dans ton œuvre ?**

Entre 1998 et 2001, on me cataloguait comme un peintre abstrait. Pourtant, les toiles que je réalisais à cette époque ne concernaient ni l'abstraction pure ni le formalisme au sens strict. Je lisais des traités de mathématique et de physique quantique, qui m'intéressaient particulièrement pour les mises en images d'algorithmes, des trous noirs et des problèmes scientifiques.

un œil de dessin animé dont la pupille renvoie à l'ombre du point sur le « I » dans le graffiti « R.I.P. » Cette œuvre, dont la source lumineuse provient de la droite du tableau, est dans le style de Fra Angelico, qui fait usage de la lumière pour démontrer l'omniscience de la puissance divine. Ceci n'est qu'un exemple de la façon dont je mets en

**É. Z. –** L'abstraction n'a été que de passage dans mon travail jusqu'à présent. Entre 1998 et 2001, on me cataloguait comme un peintre abstrait. Pourtant, les toiles que je réalisais à cette époque ne concernaient ni l'abstraction pure ni le formalisme au sens strict. Je lisais des traités de mathématique et de physique quantique,

qui m'intéressaient particulièrement pour les mises en images d'algorithmes, des trous noirs et des problèmes scientifiques. Les planches accompagnant ces traités m'ont largement inspiré, parce qu'elles me paraissaient appartenir à un champ visuel concret, même dans l'abstraction. La part figurative est à mon avis une focalisation sur la part reconnaissable des mêmes idées concrètes. Cette focalisation s'amplifie dans mon travail, ce qui m'amène à croire que je m'éloigne de l'abstraction pour le moment. D'autant plus que j'aime bien inventer constamment. Je m'interroge, par ailleurs, à savoir si l'abstraction existe vraiment ou si elle n'est pas plutôt le simple produit d'une illusion ou d'une invention. En fait, l'abstraction n'est qu'une mise au point d'une réalité; la figuration en est une autre. Ces deux représentations se relaient en fonction de ce qui sert mieux une idée.

**A. L. –** Dans un essai (*La trahison de Philip Guston, L'Échoppe, 2000*) sur un peintre que tu apprécies, Didier Ottinger écrit que le formalisme américain a été la théorisation du désintéressement esthétique hégélien. Dans ce cas, l'abstraction a supposé une prise de distance avec toute expérience sensible du monde. Or, Guston ressentait plutôt une proximité avec son œuvre, il disait : « J'avais l'impression que j'étais en train de vivre dans la peinture plutôt qu'en train de la peindre. » Y a-t-il, de la même

**façon, une forme de « possession » ou de « cordon ombilical » entre toi et l'œuvre, ou alors s'agit-il d'une relation plus désintéressée ?**

**E.Z.** – Je ne saisis pas comment Ottinger a pu présupposer que l'abstraction implique une prise de distance avec toute expérience sensible du monde. Une œuvre d'art s'accomplit à une période déterminée dans un schéma de pensée précis. Cette relation est cruciale. Pour ma part, une fois l'œuvre exécutée, je perds souvent le sentiment d'attachement qui me reliait à elle, sans toutefois développer un rapport formaliste (au sens hégélien) avec cette œuvre. Elle a dorénavant sa propre existence puis absorbe d'autres éléments autour d'elle; je n'en ai plus le contrôle. Je m'implique émotivement dans les œuvres auxquelles je travaille, parce qu'elles sont d'abord conceptualisées sur plusieurs mois pour ensuite être exécutées, période pendant laquelle je me sens résolument lié à elles. Je dois forcément croire à la fiction que je propose au spectateur. Je dois pouvoir me projeter dans les espaces

fictionnels que je construis. Comme un ingénieur peintre, je pousse l'œuvre le plus loin possible afin que les idées initiales soient constamment activées. Ensuite, je procède à une sorte de rétro-ingénierie ou de rétroconception pour pouvoir sortir de la fiction de la peinture. C'est ce que j'entends par « perdre le sentiment d'attachement » envers l'œuvre.

**A. L. – Qu'est-ce qu'un sujet valable aujourd'hui en peinture ?**

**É.Z.** – « Comment un sujet est-il valable » est plus valable comme question et réponse pour moi.

**A. L. – Quelle problématique souhaites-tu explorer ou poursuivre dans ta nouvelle série de tableaux ?**

**É.Z.** – Celle du « faire-de-la-peinture ». Récemment, j'ai terminé un tableau intitulé *Spills in Safe Environment (Abstraction)* qui traite justement de la facticité de l'abstraction. Il s'agit plus précisément d'un commentaire sur l'expressionnisme abstrait et son rôle dans l'histoire de l'art. Comme je le disais plus tôt, en peignant de manière abstraite pendant quelques années, j'ai

manifesté un choix dans le traitement de mes idées. J'ai senti beaucoup plus tard le besoin de m'interroger sur la nature de ce choix. Vient-il du concept? De la vie? En accordant une plus grande place à l'humour et au cynisme, j'ai envisagé l'œuvre comme une farce ou un calembour : ici, un pot de couleur est renversé sur une plaque de verre trouée, par conséquent, le support qui recueille la peinture engendre une abstraction. C'est une équation simple qui met en perspective certaines notions. J'organise mes tableaux pour créer une réaction qui demande qu'on soit actif, éveillé et prêt à accueillir la surprise. De fil en aiguille, je choisis des sujets actuels pour qu'il y ait ce délice, cet effet d'instantanéité. Mon travail devient pop sans être pop art. La base de ce nouveau tableau est éminemment *cheap*, pop et humoristique, tout en étant détournée puis plongée dans des questions qui concernent l'art directement. ●

Étienne Zack est représenté par la galerie Art45 à Montréal et la Equinox Gallery à Vancouver.

## programmation automne 2009

### PASCAL CONVERT

Commissaire : Gaëlle Morel  
4 septembre au 10 octobre  
Exposition présentée dans le cadre  
du Mois de la Photo à Montréal 2009

### JACKO RESTIKIAN

4 septembre au 10 octobre

### OSCAR MUÑOZ

Commissaire : José Roca  
23 octobre au 21 novembre  
Exposition organisée et présentée par  
Prefix Institute of Contemporary Art, Toronto

### SIMON BERTRAND

23 octobre au 21 novembre

### PARAMÈTRES 2009

Étudiantes et étudiants du baccalauréat  
en arts visuels et médiatiques  
4 au 12 décembre

### GUERRILLA GIRLS

Commissaire : Mélanie Boucher  
4 au 19 décembre  
Exposition présentée dans le cadre de la commémoration  
des 20 ans de la tuerie de l'École Polytechnique

Appuis : Conseil des Arts du Canada, Mois de la Photo à Montréal  
et ministère du Patrimoine canadien

Image : © Guerrilla Girls, *Guerrilla Girls with Restroom Doors*, 1998,  
dimensions et médias variables, gracieuseté [www.guerrillagirls.com](http://www.guerrillagirls.com)



**galerie de l'uqam**  
[www.galerie.uqam.ca](http://www.galerie.uqam.ca)

## OVNI MAGAZINE 03

### DIRECTEURS DE LA PUBLICATION

Éric de Larochellière et Karine Denault

### RÉDACTEUR EN CHEF

É. de L.

### COMITÉ DE RÉDACTION

Mathieu Arsenaux, Christophe Bernard, Thierry Bissonnette, Érik Bordeleau, David Clerson, K. D., Geneviève Gravel-Renaud, Annie Lafleur, É. de L., Bertrand Laverdure, Wladimir Nguyen, Marc-Antoine K. Phaneuf, Patrick Poulin

### « APPARITIONS »

Karine Denault

### « VERSION ORIGINALE »

Helen Faradji

### « OVNICOMICS »

Wladimir Nguyen

### RÉVISION LINGUISTIQUE & CORRECTION

É. de L., Geneviève Gravel-Renaud, Fannie Denault, Hélène Taillefer, Marie-Hélène Sarrasin

### DIRECTION ARTISTIQUE & DESIGN

Élise Cropsal et TypoLab

### LOGO OVNI

Christian Bélanger

### DESIGN DE LA COUVERTURE

Christian Bélanger et TypoLab

### EN COUVERTURE

Nicolas Dickner

Photo : Frédéric Duchesne

### IMPRIMEUR

Imprimerie Gauvin

8, rue Leduc, Gatineau (Québec) J8X 3A1

819 777-5201 / www.gauvin.ca

### PAPIER

Rolland ST30 140M (certifié FSC Sources Mixtes)

### REMERCIEMENTS

Élise Cropsal, Jean-François Proulx; Frédéric Duchesne, Mathieu Jacques, Dominique Lafond; Iris, Leif Tande; Samuel Archibald, Mathieu Bergeron, Corey Frost, Amélie Paquet, Annie Rioux, Xandaire Sélène; et l'équipe de l'Imprimerie Gauvin

## PUBLICITÉ & DIFFUSION

### PUBLICITÉ

Pour connaître nos tarifs :

514 692-5276

ovnimagazine@gmail.com

### DIFFUSION AU CANADA

Dimedia

539, boulevard Lebeau

Ville Saint-Laurent (Québec) H4N 1S2

514 336-3941 / www.dimedia.com

### DIFFUSION EN EUROPE

Librairie du Québec/DNM

+33 1 43 54 49 02 / www.librairieduquebec.fr

●

OVNI Magazine est publié par Le Quartanier.

Dépôt légal

Bibliothèque et Archives nationales du Québec

Bibliothèque et Archives Canada, 2009

ISSN : 1916-3037 / ISBN : 978-2-923400-62-4

## ABONNEMENT

### CANADA UN AN / 3 NUMÉROS

Individu : 30 \$

Institution : 45 \$

Soutien : 60 \$ (montant suggéré)

### INTERNATIONAL UN AN / 3 NUMÉROS

Individu : 35 € / \$ 35 USD

Institution : 45 € / \$ 45 USD

Taxes et frais d'envoi inclus.

Libellez votre chèque à l'ordre de *OVNI Magazine* et envoyez-le à l'adresse ci-dessous, accompagné de vos coordonnées (adresse et courriel) :

OVNI Magazine

4418, rue Messier

Montréal (Québec) H2H 2H9

CANADA

Veuillez préciser à quel numéro vous souhaitez que commence votre abonnement.

### INFORMATIONS

514 692-5276

ovnimagazine@gmail.com



Sources Mixtes

Groupes de produits issus de forêts bien gérées et de bois ou fibres recyclés.  
www.fsc.org Cert no. SGS-COC-2624  
© 1996 Forest Stewardship Council