

**« L'architecture, la nature, la place du spectateur : l'œuvre de Sylvie Bouchard
aux sources de la peinture »**

par Christine Dubois

Architecture, nature, figure humaine : ces trois éléments ont été mobilisés par Sylvie Bouchard de façon récurrente dans son œuvre depuis maintenant plus de vingt ans. Tantôt principalement l'architecture, comme dans ses installations de 1983 à 1985, tantôt principalement la nature, comme dans les paysages sur panneaux présentés à partir de 1986, et la figure humaine, seule ou en relation dialectique avec l'un ou l'autre des éléments du bâti ou de la nature. Le recours à ces trois « motifs », si l'on peut dire, n'est pas sans effet important : car ceux-ci sont *aussi* les grands paradigmes par lesquels la peinture construit son rapport mimétique au réel à partir du XIV^e siècle, tout comme ils ont été également les outils premiers d'une narration, d'un récit dans l'image. La mobilisation qu'effectue Sylvie Bouchard de ces éléments particulièrement lourds — lourds du poids de leur histoire, lourds du poids de leur symbolique — ne vise pas à interroger la peinture comme institution socio-historique, ni ne prétend non plus opérer un retour critique sur les genres picturaux qu'ont générés ces topiques (« vue » d'architecture, paysage, portrait) : il s'avère plutôt que les *motifs* « architecture » et « nature » étant aussi deux modes de présentation et de définition de la peinture, deux *modes d'être* du médium peinture, et la figure humaine le nœud sémantique qui permet d'incarner le rapport de l'homme à la nature, d'un sujet au monde dans le tableau — et par là de définir la *place du spectateur* —, leur réactualisation va d'office avec un questionnement de fond sur « qu'est-ce que la peinture ? » Cette question de l'essence de la peinture, de l'essence de l'art, on le sait, la Modernité du XX^e siècle en a fait son moteur premier, la postmodernité l'a considérée quant à

elle comme une illusion constitutive à débusquer par le biais de diverses « stratégies », et la période contemporaine (depuis les années 1990) autorise *enfin*, oserais-je dire, à la reposer comme telle, quoique sous les auspices de l'esthétique philosophique. De ce fait, on constate a posteriori que ce qu'a interrogé Sylvie Bouchard depuis les débuts de sa production (au cœur de la postmodernité) jusqu'à aujourd'hui apparaît d'autant et à tout moment éminemment *contemporain*, c'est-à-dire, en d'autres mots, que dans sa spécificité, son travail n'a pas cessé néanmoins d'assumer une *pertinence* historique, conceptuelle, esthétique — et ce, à même une continuité de forme et de contenu auxquels elle a imprimé, de fois en fois, de légers mais fondamentaux déplacements de « point de vue ». Son œuvre traduit une connaissance, tant intuitionnée que réflexive, des données conceptuelles mouvantes qui irriguent continuellement le milieu de l'art — données qu'elle aura autant contribuées à façonner et cristalliser par son travail qu'à asseoir comme représentatives, a posteriori, des « moments » formels et conceptuels importants de l'art montréalais des vingt dernières années.

Ce qu'impliquent les motifs « architecture » et « nature »

Les œuvres de Sylvie Bouchard sont marquées, disais-je, par une réappropriation propre des trois *topiques* maîtresses de la peinture que sont l'architecture, le paysage et la figure humaine. Ses premières œuvres ont trouvé leur impulsion dans le contexte des années quatre-vingt, qui fut marqué entre autres par un renouveau de la peinture — notamment par ce coup de force appelé le « retour de la figuration », c'est-à-dire par la sorte d'*autorisation de refaire de la peinture*, et de surcroît de la peinture figurative, le tout accompagné d'un verdict de *pertinence* au même titre que l'installation, la photographie... Cela dit, il reste que le choix de Sylvie Bouchard de peindre de l'architecture, du paysage et la figure humaine est loin d'être simple-

ment dépendant de ce contexte pro-peinture et pro-figuration : ce qu'il est essentiel de voir c'est que cela demeure un choix de « motifs », un choix de paradigmes de travail, plus exactement, qui est loin d'être anodin. Il faut se rappeler en effet que les deux « motifs » d'architecture et de nature ont pour particularité d'avoir été, dans la tradition picturale, des entités de transcription du réel et d'interprétation symbolique du rapport de l'homme au monde. Chacun s'est vu accordé un rôle pictural précis de façon à couvrir les aspects essentiels de ce rapport au monde, avec pour résultat qu'architecture et nature ont été définies comme distinctes absolument l'une de l'autre dans la tradition picturale : chacune s'est faite le véhicule d'un mode spécifique d'investigation puis de rendu du réel, au point, finalement, d'avoir été établies comme le contraire l'une de l'autre sur le plan plastique et sémantique. Cette antinomie ne fait que reprendre à son compte, en fait, une conception générale déjà en vigueur chez les grecs — celle d'une opposition entre l'homme et la Nature —, que reconduira et prolongera la conception judéo-chrétienne d'une extériorité rude et hostile à l'homme depuis la Chute. En peinture, l'opposition s'établira ainsi comme celle entre le monde domestique et la nature sauvage, le lieu bâti par l'homme et la nature « naturelle », entre un espace humanisé (espace architecturé, ville et campagne) et le grand Dehors, l'altérité radicale — *ce qui est au-delà*, c'est-à-dire les confins, source de tous les dangers et de toutes les pertes, espace de la solitude absolue, et où règne la matière brute (figurée par la montagne, dans la tradition judaïque et le Christianisme latin, et par la forêt séculaire, sombre et profonde, dans la tradition celtique et germanique)¹. Des caractéristiques solidement ancrées dans la tradition de représentation permettent donc de définir

¹ La conception du partage entre un espace humanisé, comprenant ville et campagne (*polis, agros*, chez les grecs, *urbs, rus*, chez les romains puis dans le christianisme latin), et ce qui est au-delà (*eschatiai* et *gaste*, respectivement) se retrouvera ainsi dans la représentation d'une ville, figurée par ses remparts ou ses murs d'enceinte — qui font d'elle un espace humanisé, un lieu clos, un refuge, comme le thématise le *Hortus Conclusus* dans les miniatures des manuscrits et livres d'heures du début du XV^e siècle. La représentation de ville sera souvent accompagnée de celle de sa campagne agricole immédiate ; et à côté, très distinctement séparée, sera signifié le grand Dehors à travers les motifs de montagne, de forêt, de gros rochers etc..

formellement et conceptuellement la « vue » d'architecture et la « vue » de nature et de les différencier distinctement.

Ce sera par la mobilisation expresse de ces caractéristiques dans son travail — et par leur déconstruction systématique — que Sylvie Bouchard atteindra le cœur de ce qui « fait image » en peinture : elle le fera dans des œuvres faisant appel au « motif d'architecture » et dans d'autres faisant appel au « motif de nature », certes, mais plus encore, comme nous allons le voir — car sur ce point son travail est des plus intéressants, du fait de dépasser l'application mécanique et répétitive du procédé de déconstruction —, elle fera également en sorte de faire se parler d'œuvre en œuvre, à même la progression de sa production, ces deux mondes donnés comme antinomiques. Elle rend compte ainsi explicitement qu'ils sont intrinsèquement solidaires et que même isolés l'un de l'autre, chacun ne manque d'évoquer l'autre — présent comme en arrière-fond². Lorsqu'elle positionnera la figure humaine par rapport à ces deux mondes, notamment dans ses œuvres les plus récentes (2001-2005) où cette figure porteuse d'enjeux symboliques puissants est placée en situation d'architecture ou de nature, elle prendra soin de constamment court-circuiter la rhétorique convenue attachée à la présentation de cette figure, ou de suspendre les *effets de sens* attendus d'emblée (ceux notamment psycho-optiques engageant un processus d'identification du spectateur).

² La peinture mimétique a intégré cela dans sa constitution même, en faisant de la nature l'« Autre » du système perspectiviste et de ses principes constructeurs et régulateurs, comme l'a montré Damisch dans une analyse de l'expérience brunelleschienne de la Tavoletta : « la perspective n'a à *connaître* que les seules choses qu'elle peut ramener à son ordre, les choses qui occupent un lieu et dont le contour peut être défini par des lignes[...] La perspective apparaît comme une structure d'exclusion, dont la cohérence se fonde sur une série de refus, et qui doit cependant faire place, comme au fond sur lequel elle s'imprime, à cela même qu'elle exclut de son ordre » Hubert Damisch, *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*, Paris, Seuil, 1972, pp.170-171. Ce « fond » auquel il faut bien faire place, ce sera le ciel dans l'expérience de la Tavoletta, ou, d'une façon plus générale, le « fond » de nature immanquablement convoqué dans toute représentation située hors du cube scénique.

Déconstruire

Dans ses débuts, entre 1983 et 1991, le travail de Sylvie Bouchard a été en partie supporté dans sa recherche et sa novation par un contexte d'interprétation proprement québécois de la postmodernité, c'est-à-dire qu'il s'est développé au plus près d'une sensibilité « matiériste » alliée à un intérêt marqué pour une déconstruction systématique et poussée de la « mécanique » illusionniste de la peinture et des ressorts mythologiques de l'image. Cela s'est concrétisé, chez elle comme chez d'autres artistes, par un retour sur les « codes de construction » (codes de construction d'une « vue », codes de la perspective illusionniste, codes d'élaboration de la mythologie de la nature), de même que par un repli sur le *matériau* des œuvres (selon une appropriation novatrice du diktat autoréférentiel moderniste), et par une préoccupation constante quant à la place du spectateur (en prenant directement à partie les diverses « contraintes » imposées à ce dernier par le système illusionniste et la tradition).

Dans ses premières installations, Sylvie Bouchard va ainsi « déconstruire » quelques uns des principaux paramètres gouvernant la vocation illusionniste de la représentation picturale. Elle va prendre au pied de la lettre, en quelque sorte, le fait que l'illusion de « fenêtre ouverte » qui fonde et gouverne l'élaboration d'un tableau depuis la Renaissance est *construite* et plus encore *bâtie*. C'est en effet sur le « motif architecture » qu'elle va engager un premier travail de déconstruction des règles syntaxiques qui régissent l'illusion d'espace tridimensionnel et qui lui assurent cohérence et efficacité psycho-optique. Elle fait sienne la « vue » architecturée afin d'être en mesure d'explorer ce « lieu » privilégié du *système* de création d'illusion — qui a fait justement de cette « vue » un objet à sa mesure, c'est-à-dire à la fois un outil de démonstration de la toute puissance de la perspective géométrique, et une métaphore métonymique des pou-

voirs de la création humaine. Son travail va alors consister en une mise à plat des rouages qui composent activement ce système, et par là elle le révèle comme *construction*. Déconstruire le bâti tel que représenté en peinture, donc, afin de déconstruire le procédé illusionniste et sa métaphysique sous-jacente : dans sa première installation à la Galerie Powerhouse (*Installation*, 1983), puis dans l'exposition collective *Drawing – Installation – Dessin au Centre Saydie Bronfman (Sans titre, 1984)*, et dans *L'observatoire des mille lieux à la Galerie Appart en 1985*, Sylvie Bouchard reprend à cet effet tout un *vocabulaire* du « construit » — fenêtre, porte, escalier, échelle, édicule, sol en damier, chaise ; voûtes, coupole, arcatures —, celui-là même qui, depuis les premières tentatives de la peinture grecque, a jalonné et participé à l'appropriation de la vue en perspective. Elle les dessine de manière graphique et linéaire sur panneaux de verre (1983), qu'un éclairage transfère sur le mur de la galerie, reproduisant ainsi le principe et le procédé de *projection* qui sont à la base de la vue en perspective. Elle les peindra aussi dans de puissantes teintes chromatiques sur de grands panneaux (1984, 1985), en entretenant toutefois une constante ambivalence entre la mise en aplat et le rendu en volume, entre la contraction d'échelle en profondeur et une véritable profondeur des objets dans l'espace, entre la perspective empirique et la perspective géométrique ; par ailleurs, de par leur grandeur (à hauteur de plafond), les panneaux se font à la fois cimaise et tableau, et font entrer le spectateur *dans* le tableau : Sylvie Bouchard rend ainsi concrète — et même kinesthésique — une tridimensionnalité jusqu'alors *seulement optique* et obtenue par synthèse perspectiviste. Elle redonne au corps dans son entier son pouvoir d'appréhension du réel, sa motricité, plutôt que de faire appel au seul œil ; cependant dans le même temps la picturalité forte des œuvres (leurs couleurs, leur grand format) maintient une ambiguïté dans l'expérience phénoménologique que

l'on en fait, le spectateur ayant le sentiment d'être à la fois *dans* le tableau et néanmoins encore *au dehors*, maintenu *devant* ³.

À travers le motif « architecture », à même le motif du bâti, comme on vient de le voir, Sylvie Bouchard rétablit le caractère *construit* de la re-présentation en peinture : sous l'illusion, une « machine » opère, nous dit-elle, et l'intérêt de ses œuvres est justement de faire jouer ensemble, sur le même plan, la cause et l'effet, la « mécanique » opérante (la perspective) et l'illusion résultante (un espace tridimensionnel en deux dimensions). Sylvie Bouchard exploite pleinement le motif du bâti comme mise en abyme des plus efficace pour élaborer une réflexion sur les principes et procédés de *construction* — ceux de l'illusion de profondeur, en l'occurrence — ainsi qu'en ce qui a trait aux dispositifs de perception et de réception que cette topique complexe de la *profondeur* implique chez le spectateur. Et cela est tout aussi vrai pour ses installations des années quatre-vingt que pour ses œuvres plus récentes (je pense notamment à *Intérieur* (1997), *Interstice* (1999), *Horizons* (2003-2005)) qui aménagent un jeu perceptif complexe d'appui mutuel et de contradiction entre un cube scénique tracé et solidement établi, et une perspective empirique instable, fondée sur des dégradés subtils de couleur qui ont pour particularité de générer une récession adéquate de l'espace en profondeur, d'une part, mais aussi d'autre part d'indiquer à contrario la planéité du support, du fait de l'opacité du pigment et de son mode d'étalement en fines couches très lissées.

La nature primitive

³ Comme le fait remarquer Martine Meilleur dans une analyse approfondie de ce travail, « à cheminer dans les installations de Sylvie Bouchard, le déambulateur ne réussit jamais à réconcilier les impressions antithétiques d'être à l'intérieur et à l'extérieur d'un lieu construit pour être arpenté mais où l'essentiel des repères significatifs

Les œuvres de Sylvie Bouchard produites à partir de 1986 se font un prolongement important de cette réflexion sur les paradigmes du « peindre » et de la représentation en peinture, et ce, malgré les changements drastiques qu'elles introduisent. Le format se modifie profondément, certes, puisqu'il passe de l'installation au « tableau », et le contenu représentationnel aussi, qui passe du motif « architecture » à celui de « nature », mais il est essentiel de voir là, me semble-t-il, un déplacement de l'axe de questionnement plutôt qu'un changement dans sa réflexion générale sur les fondements de la peinture. À partir de 1986, Sylvie Bouchard fait « simplement » sienne *l'autre* tradition de représentation du réel en peinture, dont elle va explorer là encore les tenants et aboutissants : elle continue ainsi de prendre en compte un certain absolu mis en place par la tradition, et accepte de suivre cette dernière sur le terrain qu'elle a aménagé de longue date — et qui fait que tout comme la construction illusionniste *rencontrait son objet* dans l'architecture et se faisait être par elle, l'élément constitutif premier de la peinture qu'est la matière pigmentaire trouvait quant à elle son objet dans la représentation de la nature, en jouant là aussi d'une mise en abyme (la matière pigmentaire ayant la capacité de citer et de mimer la matière naturelle selon des degrés divers d'adéquation). C'est comme si poussant toujours plus loin sa réflexion sur la peinture, Sylvie Bouchard n'avait pu éviter que s'impose — presque de lui-même — cet *Autre* du système pictural, c'est-à-dire l'autre volet de la logique binaire de représentation du réel en peinture qu'est le paysage, la représentation du Dehors. À travers le motif de nature, elle trouve à prolonger sa réflexion entamée avec l'architecture, assumant en quelque sorte que son premier horizon de réflexion en appelle « forcément » du deuxième, son double antinomique — la « négation meurtrière et ironique »⁴ de

repose sur le système pictural. » in Martine Meilleur, « la reconnaissance et le dépaysement », *Parachute*, n° 67, juil.-août-sept. 1992, p.6.

⁴ Jean-Louis Schefer, *Scénographie d'un tableau*, Paris, Éditions du Seuil, coll.«Tel Quel», 1969, pp.78-79.

Comme l'a souligné par ailleurs Damisch, on doit à Vitruve la conceptualisation et la formalisation d'une opposi-

l'ordre architectural qu'est la nature. Elle solidifie ainsi une des intuitions à la base de son travail, à savoir qu'en peinture, peindre de l'« architecture » ou de la « nature » signifie mobiliser une pratique illusionniste définie et engager des enjeux plastiques spécifiques⁵.

Avec *Paysage itinérant n°1* (1986), *De la nature à l'émergence d'un paysage* (1988), *Paysage avec figure* (1988), *Sans titre diapo 50* (1989), *Chemins* (1990), *Paysage inversé, l'enracinement du ciel* (1990), le paysage accapare tout l'espace des œuvres. En abordant *l'autre* face du monde (le monde du Dehors, la nature, et non plus le monde domestique du Dedans, l'architecture), Sylvie Bouchard aborde aussi une *autre* façon de représenter le réel : les éléments naturels s'y donnent en effet traditionnellement comme *matière* plutôt que comme surfaces, et ils appellent une sorte de désignation immédiate plutôt qu'une reconstruction mentale, cela avec une « économie » de vocabulaire et de syntaxe plutôt que par la mise en place de rapports complexes. Ce sont ces différents aspects que l'on retrouve dans la série des tableaux de paysage de 1986 à 1990 : ils sont construits de planches de bois de récupération jointoyées qui, bien que aplanies et polies, confèrent néanmoins à la surface l'essence de leur caractère brut et rugueux — primitif — que les nombreuses couches d'aquarelle et de cire ou d'huile fine qui font corps avec cette surface ne cherchent pas à masquer. Avec *Les bras de Daphnée*

tion entre architecture et nature, à travers celle qu'il établit au théâtre entre la scène tragique (ou comique) qui se définit « positivement » grâce à sa présentation d'un bâti architectural, et la scène satyrique qui se présente comme son antithèse, sa négation *ironique* : les « cavernes et montagnes » que l'on y retrouve s'opposent aux « édifices bâtis de main d'homme » présents dans les scènes comique et tragique, tout comme la nature s'oppose à la culture (*L'origine de la perspective*, Paris, Flammarion, coll. « Idées et Recherches », 1987, p.259).

⁵ Précisons que la tradition de représentation de ces deux motifs s'est fait moins impérative et coercitive qu'elle n'a offert, en fait, toutes sortes de possibilités de jeu par rapport aux dispositifs picturaux à vocation mimétique qui leur était attachés : autant des jeux de contradiction, de subversion, de dépassement, que de reconduction pure et simple. Ainsi, en résumé, au rigide, au poli, au lisse, aux surfaces favorisant le reflet ou le glissement de la lumière, donnés comme caractéristiques du matériau du bâti, ont été opposés le mou et l'ondoyant, le rugueux, le mat, l'opaque des éléments naturels ; à la pleine maîtrise de l'espace qu'apporte la perspective à visée synthétique (la *prospectiva artificialis*) est opposé l'approximatif de la perspective empirique (la *prospectiva naturalis*) ; au règne de l'optique et de la *lisibilité*, à la circulation de l'œil sur la toile, est opposée la suggestion d'une expérience

(1991), la surface de bois cirée constituera même le centre de l'œuvre, offrant son grain et le dessin de ses veines comme motif. Sylvie Bouchard développe donc, par l'entremise de ces tableaux de « paysage » un traitement particulier du matériau pigmentaire qui perdurera jusqu'à ses œuvres les plus récentes. On doit mentionner à cet égard que ses œuvres sont toujours « très travaillées », quelque soit leur motif : elles procèdent d'un travail singulier, long et méticuleux d'application de la matière pigmentaire, et Sylvie Bouchard trouve à assumer en cela l'*autre* part constitutive de la peinture qui est, outre celle de faire image et illusion, d'être de la matière pigmentaire, de la couleur en aplat, de l'opacité, tout autant que des lignes, du dessin, de la transparence. Elle fait en sorte que cette dimension matérielle qui a souvent transité en catimini dans la tradition figurative jusqu'aux modernes, côtoie en pleine lumière la dimension mentale engagée dans l'élaboration méthodique et rigoureuse de l'image.

Or, si la représentation de motifs naturels et de paysage a le pouvoir d'engager une réflexion sur le statut de la matière en peinture, elle convoque par ailleurs et d'office une métaphysique de la nature. Et tout comme ce motif avait permis à Sylvie Bouchard d'aborder le fondement matériel de la peinture, il va l'amener également à mettre en scène et à déconstruire le soubassement originare du rapport de l'homme à la nature qui lui est inhérent. Les motifs naturels qu'elle choisit (des arbres principalement) et surtout sa façon de les traiter et de les placer dans l'image sont chargés d'emblée d'une forte connotation symbolique — qui n'est pas sans rappeler celle présente dans la peinture des romantiques allemands, qui avaient comme volonté explicite de traiter du Sacré caché dans la nature et qui évoquèrent régulièrement à cet égard — quoique sous le signe de la perte — l'*Urwald*, la grande forêt des origines. Les arbres de Sylvie

kinesthésique ; et finalement, aux « arts libéraux » convoqués par le monde architecturé sont opposés les « arts mécaniques », sollicités dans le rapport de labeur à la nature.

Bouchard sont de longs fûts malingres que chapeaute un maigre bouquet de branches courtes : ils ne constituent pas à proprement parler une forêt. Ils se font à la fois motif et emblème, et le lieu qu'ils créent est tout aussi ambivalent : les arbres (et parfois un édicule) s'énoncent en effet clairement comme « motifs » picturaux, et le « lieu » décrit se présente comme un continuum pictural, mais, dans le même temps, ces arbres et leur rapport à ce lieu vide véhiculent une symbolique forte, quoique tronquée dans ses effets de sens justement par cette énonciation autoréférentielle des éléments en jeu. Sylvie Bouchard nous place ainsi devant une « image », qui possède une certaine charge d'allusion symbolique à la nature momifiée ou gelée des origines, ou à celle encore, post-adamique, de la perte et de l'abandon. Dans cet espace qui semble déserté par le sens, elle ouvre cependant des chemins de traverse : par leur composition et leur traitement, ces œuvres semblent plonger dans le registre des profondeurs qui gouverne notre lien primitif et notre rapport atavique au monde. Elle incite à emprunter les dédales et les modes obliques de la pensée pour les comprendre, tels ceux qui forgent la poésie, et quelques œuvres font signe vers la fraction onirique de notre rapport au réel (*Paysage inversé, l'enracinement du ciel*). Sylvie Bouchard reconduit de cette façon une inévitable mythologie du paysage mais pour en déconstruire, et ainsi en révéler, les fondements archaïques et oniriques tapis sous le réalisme.

Cette déconstruction se voit poussée plus loin avec la série intitulée *Le Bandeau d'Arlequin* (1991) qui comprend cinq panneaux, cinq huiles sur bois. Sylvie Bouchard y développe une certaine forme de citation des œuvres précédentes sur le paysage, selon une stratégie particulière : en insérant un même motif d'arbres à l'intérieur d'une forme circonscrite se détachant sur fond rouge (*Sur le rocher, des racines qui poussent au loin*), ou du feuillage (*Quodli-*

bet, double nature), ou encore en les radicalisant dans leur tracé linéaire (*Arbres sur fond bleu, le don*), elle réaffirme la clôture du motif « paysage » et en évacue la charge symbolique au profit de sa pure qualité de « motif ». Dans *Le Choeur laissé aux autres*, elle ouvre ce travail d'affirmation du pictural en plaçant côte à côte et sans lien sémantique le « motif » nature (un arbre) et le « motif » architecture (un espace perspectif). Elle reprendra dans des œuvres ultérieures, avec plus de netteté encore, ce travail citationnel qui instaure un repli de l'œuvre sur elle-même et l'établit comme image construite : dans *Paysage intérieur* (1998), elle cite très nettement comme « tableau » le volet paysagique de *Paysage avec figure* (1988), et dans *Random* (2001), le « fond » de la scène intérieure dépeinte nous est donné comme un grand tableau mural, tronqué en hauteur, sur lequel sont peints des arbres. Ce repli autoréférentiel trouve une première expression avec le motif de paysage et Sylvie Bouchard réussit à l'instaurer par une mise à distance systématique de la connotation « nature », celle-là même qu'elle avait investie dans sa première série de paysages. Elle va appliquer par la suite un même dispositif de repli sur le motif « architecture », mais en l'intégrant à une autre question centrale de son travail sur les fondements de la peinture représentationnelle : *Comment placer la figure humaine dans l'œuvre ?*

La place du spectateur

Une des particularités du travail de Sylvie Bouchard est de n'avoir jamais cessé de concevoir *la place du spectateur*⁶ et elle a cherché à mettre en scène cette problématique à travers une recherche principalement axée sur *la place de la figure humaine dans l'œuvre*. Cela s'est donc fait essentiellement par une intégration réflexive de la figure humaine dans ses œuvres,

sous forme concrète ou allusive. Ses premières œuvres — des installations — lui ont donné l'opportunité d'expérimenter directement un mode d'implication active du spectateur dans l'œuvre, puisqu'elle faisait de celui-ci le pivot central du dispositif du *situé situant*, un dispositif qui est à la base des œuvres installatives. Par la suite, dans ses tous ses tableaux, c'est par **le biais d'une insertion concrète de** la figure humaine que va **se prolonger** cette recherche, imprimant progressivement à sa problématique, en toute contemporanéité, un déplacement de questionnement de l'ordre d'une phénoménologie à celui d'une esthétique de la réception. Dans *Paysage avec figure* (1988), la figure humaine apparaît sous la forme d'un petit portrait autonome, complètement indépendant du paysage qui lui est collatéral : dans cette façon de placer la figure humaine à côté de la nature, se trouve reconduite et traduite plus explicitement la conception d'une altérité radicale de l'homme et de la nature déjà traitée en terme symbolique dans le paysage qui l'accompagne. Une même nécessité d'inscrire la complexité qu'il y a à intégrer la figure humaine se retrouve dans *De la nature à l'émergence d'un paysage* (1988), un très grand panneau sur bois où la figure humaine transite par le biais d'une médiation forte et distanciatrice — des profils de **statues gréco-romaines**, traités comme des fantômes flottant dans le « médium » paysage. Puis dans le tondo-étude *Colin-maillard* (1992), la figure humaine devient motif unique. C'est le début d'un questionnement plus serré sur « comment placer la figure humaine par rapport à son environnement » — et plus exactement comment la placer par rapport à un « décor », va petit à petit signifier Sylvie Bouchard, en particulier dans ses œuvres les plus récentes. L'étude de *Colin-maillard*, dans son dépouillement et sa simplicité radicale, présente une figure sur un fond purement chromatique : cette présentation qui exclut tout rapport autre que celui fond/forme est comme une première réponse minimaliste qui augure d'une

⁶ Je reprends ici volontairement le titre d'un livre de Michael Fried consacré à la création d'une esthétique de la réception chez Diderot et à son invention du spectateur, in *Absorption and Theatricality*, University of California

complexité à venir. Et effectivement, dans les œuvres qui vont suivre, Sylvie Bouchard n'aura de cesse de reposer cette question sous divers angles, en densifiant de plus en plus les rapports en jeu. Déjà dans le tableau *Colin-maillard* (1992) qui suit l'étude, et dans deux autres toiles subséquents (*Merry-go-round*, 1995 et *La partie quarrée*, 1995), un fragment d'environnement d'architecture intérieure (angle de mur, table, fenêtre) et de troncs d'arbres est intégré ; la figure humaine est immobile, elle pose (sauf dans le tableau *Colin-Maillard*, seule exception pendant plusieurs années de production), ce qui contribue à serrer la problématique de près (celle-ci ayant trait à « comment situer la figure humaine » et non pas à « comment la faire se mouvoir dans l'espace »).

Sylvie Bouchard reprend ainsi à nouveaux frais un problème présent dès les débuts de la peinture illusionniste, et que le système de la perspective pensait « régler » en assimilant la figure humaine à un pion placé sur un échiquier de sol au gré des besoins de l'*istoria*, et en calculant la récession d'échelle correspondante et adéquate de celle-ci par rapport aux édifices environnants. Parce que le système de la perspective posait explicitement le problème, d'une part, et parce que c'est le rapport de la figure humaine à l'environnement d'architecture qui se traduit formellement en terme de *position* (à la manière du spectateur *situé situant* dans l'installation), Sylvie Bouchard abordera donc la problématique du « comment situer la figure humaine » à partir principalement d'environnement d'architecture. Elle choisira l'architecture intérieure, qui permet d'établir un « cube scénique » et par là d'aborder le problème de front : elle construira ce cube à l'aide de plans géométriques s'emboîtant dans l'espace (et sur ce point *Colin-Maillard* apparaît d'autant comme l'amorce de ce travail que le tableau figure une avancée à tâtons), et elle fera parfois jouer ces plans entre eux de manière à générer certaines ambiguïtés

spatiales entre la bi et la tridimensionnalité (*Intérieur*, 1997 ; *Interstice*, 1999 ; *Horizons*, 2003-2005), continuant de cette façon à aménager une affirmation de surface à même la représentation illusionniste de profondeur. Elle déclinera ainsi divers sites, dans lesquels se « situera » la figure humaine, toujours immobilisée, en pose, et où l’aspect de pur cube scénique conféré à ces *scènes* renoue avec le souci constant chez Sylvie Bouchard de mettre en évidence la nature *construite* de l’image et d’établir un contraste actif entre planéité et profondeur (*Autoportrait*, 1993 ; diapos 75, 79, ***Croisées*** (1997) et la série *Les chambres colorées* (1996-1997).

Une des difficultés qu’elle aura réussi à surmonter dans cette entreprise de déconstruction et de mise à plat de la tradition de représentation, est celle de procéder à une réappropriation de la figure humaine comme *figure* et de tenir à distance respectable la symbolique de l’Homme, et notamment de l’homme en acte. Tout comme dans ses tableaux de paysage où elle avait « négocié » la symbolique du rapport de l’homme à la nature inhérente à la représentation de la nature, en la traitant à partir de ses formes dérivées (primitivisme, onirisme) **et des archétypes (statuaire classique)**, Sylvie Bouchard « négocie » à nouveau ici la charge symbolique attachée au motif de la figure humaine. Et c’est par l’entremise de la position qu’elle donne à ses personnages — au centre, en « pose », et généralement de face ou de trois quarts —, qu’elle trouve à moduler selon ses besoins la lourde symbolique attachée à cette figure. Elle tire profit pour cela d’un dispositif propre à celle-ci qui est d’engager un rapport d’adéquation entre la figure peinte et le spectateur par l’entremise du *point de vue*, c’est-à-dire selon un processus d’association optique, mentale, psychologique et morale entre figure et spectateur⁷. Elle reprend ainsi à nouveau à son compte une topique de la tradition picturale et la fait « travailler », en en

révélant les prémisses et les conditions d'exercice : la fixité du point de vue/point de fuite en l'occurrence ici, que met en évidence la fixité et le statisme des personnages.

* * * * *

Dans toute sa production, de ses installations jusqu'à aujourd'hui, Sylvie Bouchard a traité de la question *Qu'est-ce que la peinture ?* en s'efforçant de la déporter systématiquement sur celle de la *praxis*, c'est-à-dire sur la pratique du « peindre », sur les déterminants et les enjeux de la pratique picturale. Ce qu'elle convoque à travers sa reconduction des fondements de la représentation picturale du réel est donc moins la question moderniste de l'essence de la peinture, qu'une mise en relief de la nature *construite* de celle-ci. Si les œuvres de Sylvie Bouchard de la première décennie posaient en tout premier lieu la question *Qu'est-ce que peindre ?*, comme ce fut le cas pour plusieurs artistes à une époque marquée à la fois par l'installation et le retour de la peinture, on constate qu'elles posent en fait celle éminemment plus précise de *Qu'est-ce peindre dans l'Après de la Modernité auto-réflexive ?* La spécificité de son travail aura été de répondre à cela en explorant *Qu'est-ce que peindre les fondements de la représentation en peinture en ces années quatre-vingt et quatre-vingt dix ?* et cette réponse se sera développée à la fois en terme de *Qu'est-ce que cela veut dire (de peindre cela) ?* et en terme de *Qu'est-ce que cela produit ?* dans les termes d'une pensée de la déconstruction et sur le plan d'une esthétique de la réception. En élaborant son propre questionnement sur la « pratique du peindre », Sylvie Bouchard se trouve à assumer de façon très particulière plutôt qu'à rejeter une Modernité picturale auto-réflexive — où la peinture se définit par elle-même, par ses spécifici-

⁷ Voir entre autres ce que thématise Michael Fried (*Ibid.*) en regard de l'« absorbement », un concept qu'il développe pour rendre compte du dispositif esthétique axé sur la réception du spectateur que met en place Diderot dans

tés de planéité et de pigment. Elle retient en effet de ce diktat de l'autoréférentialité l'énoncé le plus ouvert, le plus mobile, celui qui stipule que la peinture parle de la peinture : en faisant retour sur la définition de la peinture par elle-même par le biais de ses deux modes de représentation (architecture et nature) et de ses deux *modes d'être* (construction d'illusion et matière pigmentaire), elle dépasse, au sens philosophique du terme, c'est-à-dire sans la nier ni l'écarter mais en créant une forme nouvelle qui l'intègre, elle dépasse, donc, l'impasse formaliste et en cela elle s'inscrit avec créativité et subtilité dans la situation complexe qu'est celle désormais de la peinture — en négociation constante avec son futur incertain, son lourd héritage, et les autres médiums jugés plus contemporains.