

Sylvie Bouchard
Inquiéter le regard

Pierre Landry

Amorcée durant la première moitié des années 1980, la pratique de Sylvie Bouchard se développe d'abord dans le contexte de ce qu'il fut convenu d'appeler «le retour de la peintureⁱ». Son travail y prend la forme d'installations (1983-1985) dont la facture et le caractère frontal — et, dans une certaine mesure, l'iconographie — réfèrent principalement à la peinture (sa pratique, son histoire), rejoignant en cela certaines orientations alors prises par d'autres pratiques émergentes de la scène québécoiseⁱⁱ.

À partir de 1986, le travail s'éloigne de l'installation pour adopter la forme plus traditionnelle du tableau — encore que ce dernier, parfois de grand format, soit d'abord réalisé à l'aquarelle jusqu'en 1990, puis à l'huile, sur un support en bois jusqu'en 1993. D'étranges compositions s'y déploient, dont les allures de paysage onirique se trouvent accentuées par le rendu technique (effets de transparence mettant en relief les qualités ligneuses du support). À partir de 1992, la figure humaine, jusqu'alors plutôt discrète (petits personnages épars) ou représentée de façon indirecte (silhouettes fantomatiques), apparaît en force au sein de compositions — principalement des représentations d'intérieur — où elle occupe une position centrale, contribuant ainsi à interpeller le spectateur. Sans délaisser la figure humaine, d'ailleurs toujours présente dans le travail récent, les œuvres de la dernière décennie, essentiellement des huiles sur toile,

représentent quant à elles des intérieurs dont l'échelle intime et la douceur (les surfaces sont lisses, parfois même d'aspect moelleux) dégagent une impression de calme.

Parallèlement, Sylvie Bouchard a toujours ménagé dans ses œuvres des zones d'*imprécision*, ou même ici et là quelques incohérences spatiales dont l'étrangeté, au sein d'un travail par ailleurs si mesuré, provoque chez le spectateur une sensation de désorientation, voire de l'inquiétude. Et celle-ci sera d'autant plus troublante qu'elle semble naître de la structure même des œuvres — effets de cadrage, *définition* de l'objet, rôle de la figure humaine — et qu'elle se manifeste au contact d'un univers pictural de prime abord des plus sécurisants, caractérisé en outre par un indéniable savoir-faire.

Présentée en 1983 à la galerie Powerhouse, la première installation de Sylvie Bouchard (simplement intitulée *Installation*) se composait d'éléments à deux ou trois dimensions, suspendus ou posés, contre le mur ou à proximité, et entre lesquels existait une certaine parenté sur le plan de la forme ou sur celui des fonctions (chaises, bancs, structures évoquant une grille ou une fenêtre, etc.). L'accent ainsi mis sur la frontalité caractérisera également l'installation montrée un an plus tard dans l'exposition collective *Drawing – Installation – Dessin*, où Bouchard opta toutefois pour une présentation plus unifiée, constituée de panneaux de bois juxtaposés de manière à créer un lieu distinct de l'espace d'exposition, quoique partageant ses limites verticales, sol et plafond. Les murs ainsi créés étaient peints de formes se rapportant à l'architecture (arcades, portes, fenêtres,

tours, escaliers) et, comme dans l'installation précédente, des éléments tridimensionnels punctuaient l'œuvre, tels ces deux coffres en bois stratégiquement placés au pied des murs de manière à évoquer à la fois l'idée de seuil (repoussoirs donnant accès au champ de la représentation) et celle d'obstacle (masses peintes et pourtant bien réelles dont la présence contredisait l'illusion des formes peintes).

Dans *L'Observatoire des mille lieux* (1985), une installation elle aussi constituée de panneaux peints, le travail sur l'espace se complexifie, en raison principalement du positionnement des panneaux, qui font angle avec les murs réels. L'espace d'exposition s'en trouve simultanément désarticulé et recomposé, les repères habituels (portes, fenêtres, moulures, etc.) étant partiellement éclipsés. À l'instar de l'installation précédente, l'iconographie de *L'Observatoire des mille lieux* emprunte à l'architecture (arcades, escaliers) — encore qu'ici certaines formes soient plus difficilement lisibles, faisant simultanément référence au paysage et à l'environnement bâti.

Rétrospectivement, ces premières œuvres s'avèrent annonciatrices de certaines des orientations du travail ultérieur. Ainsi, elles usent volontiers de l'illusionnisme inhérent au travail peint, et ce, paradoxalement, dans le but d'en souligner les artifices. De même, elles interpellent le spectateur tout en le maintenant à distance, créant ainsi une dynamique qui animera tout l'œuvre de Sylvie Bouchard.

Des diverses opérations qui s'imposent au peintre en vue de réaliser une œuvre, le cadrage, c'est-à-dire l'établissement des limites à l'intérieur desquelles la composition s'inscrira, constitue la première. C'est du moins, comme on le sait, ce qu'affirme Alberti dans le *De Pictura*: « Je parlerai donc, en omettant toute autre chose, de ce que je fais lorsque je peins. Je trace d'abord sur la surface à peindre un quadrilatère de la grandeur que je veux, fait d'angles droits, et qui est pour moi une fenêtre ouverte par laquelle on puisse regarder l'histoire, et là je détermine la taille que je veux donner aux hommes dans ma peintureⁱⁱⁱ. »

La fortune de ce court passage, dans ses implications théoriques aussi bien que pratiques, n'est plus à démontrer. Au-delà de sa visée première, qui est de l'ordre de l'instruction, voire de l'injonction, la notion albertienne de fenêtre est en effet devenue, en raison des diverses extensions qu'elle permet (trouée, seuil, passage...), à la fois un modèle de vision et un des principaux moteurs de la peinture, pratique et théorie confondues, constituant encore et toujours un donné essentiel de la discipline — paramètre incontournable et limite à faire jouer.

Le motif de fenêtre (et son corollaire, celui de porte) apparaît de façon récurrente dans le travail de Sylvie Bouchard, où il joue différents rôles. Il y est bien sûr présent, d'abord et avant tout, de manière instrumentale (suivant en cela la leçon d'Alberti), c'est-à-dire en tant que dispositif servant à faire voir (à circonscrire ce qu'il faut voir) — qui délimite et ordonne, inclut ou exclut. C'est ce dont témoigne, entre autres, la composition rigoureusement centrée de chacun des deux éléments de *Paysage avec figure* (ill.) et le

« sol » elliptique de *Paysage inversé, l'enracinement du ciel* (ill.), qui agit à la façon d'un repoussoir.

Ailleurs, la fenêtre est parfois également représentée, c'est-à-dire, littéralement, montrée. Dans *Paysage itinérant 1*, un pourtour sombre et irrégulier délimite un paysage imprécis, qu'on dirait en train d'émerger. L'image de la fenêtre est présente aussi dans *Atelier Groover*, où elle fait par ailleurs écho au thème de l'atelier en ce que l'un et l'autre évoquent les conditions (dispositif et lieu) présidant à l'élaboration de l'œuvre. Dans *Sites intermittents*, la forme polyptyque permet la juxtaposition des deux états précités, c'est-à-dire la fenêtre comme instrument du regard — ce dont témoigne le cadrage très serré du pan de rideau représenté dans un des éléments — et la fenêtre comme image — la fenêtre représentée qui suggère, quant à elle et comme le veut la formule consacrée, une ouverture sur le monde...

Dans *Histoires de peintures*, Daniel Arasse rappelle que « la fenêtre d'Alberti n'ouvre pas du tout sur le monde, ce n'est pas un détail du monde qu'on voit à travers cette fenêtre, c'est la cadre à partir duquel on peut contempler l'histoire. C'est le dessin rectangulaire de la surface qu'on va peindre, le cadrage, qui détermine toute la perspective^{iv}.» Ce qui n'exclut pas, pourrait-on ajouter, que l'on tente de regarder au-delà du cadre... Car ce qu'Arasse rappelle ici, de manière implicite, c'est que l'œuvre peinte est porteuse d'une ambivalence qui lui est constitutive — à savoir que toute peinture est à la fois matière et illusion, cadre et trouée, surface et profondeur.

Plusieurs œuvres de Sylvie Bouchard pointent cette ambivalence de façon plus particulière. Dans *Pavillon* (ill.), un paysage est clairement visible à l'arrière-plan, au-delà de ce qui semble être une fenêtre — à moins que celle-ci ne soit en fait qu'une représentation illusionniste, un tableau de paysage, ce que la composition de l'œuvre, qui fait alterner bidimensionnalité et illusion de profondeur, tendrait à confirmer. Dans *Paysage intérieur* (ill.), le paysage représenté se révèle d'emblée comme étant un tableau dans le tableau — en l'occurrence, l'élément paysager de l'œuvre *Paysage avec figure*. Le procédé de mise en abyme est également à l'œuvre dans *Random* (ill.) et dans certains tableaux récents (ill.), mais de manière indirecte, par la reprise de motifs caractéristiques du travail de l'artiste plutôt que par la référence à une œuvre précise. Dans *Intérieur* (ill.), ce qui apparaît de prime abord comme étant une fenêtre pourrait également être perçu comme un plan de couleur bleu pâle texturé de manière à évoquer un ciel. Fait à noter : à proximité de ce plan, selon un angle de 90 degrés, une porte partiellement fermée par des rideaux se découpe dans le mur, donnant ainsi accès à un escalier, à un espace autre...

La porte, comme la fenêtre, constitue une trouée qui à la fois sépare et rapproche, qui unit intérieur et extérieur tout en contribuant à les distinguer. Mais l'une et l'autre notion opèrent différemment, chacune possédant son propre registre de connotations : « La porte ne ressortit pas au visuel. Par la porte, on entre et on sort. Par la fenêtre, on regarde. C'est la fenêtre, et non pas la porte qui, depuis Alberti, joue le rôle de métaphore du tableau. Mais si la fenêtre implique, structurellement, le regard de l'intérieur vers l'extérieur (en l'occurrence de la culture vers la nature), la porte peut, elle aussi, être l'objet d'un investissement visuel, mais en sens inverse. C'est le regard tourné vers l'*intérieur* qui la

définit. Et plus encore : ce n'est pas le simple regard de l'extérieur vers l'intérieur [...] qui lui confère vraiment ses connotations caractéristiques, mais le regard d'un intérieur vers un autre intérieur. Il s'agit de la porte perçant le mur entre deux chambres, deux pièces, deux espaces. Elle représente une limite moins tranchante que la fenêtre, laquelle sépare " culture " et " nature "v. »

Un petit dessin intitulé *Interstice* (ill.) illustre bien cette opposition à la fois nette et subtile entre porte et fenêtre. Il s'agit, comme le titre l'indique, de la représentation d'un espace *entre deux*, suffisamment profond pour qu'un personnage et une table puissent y tenir mais tout de même relativement restreint. Au premier plan, une porte permet le passage d'une pièce à l'autre tandis qu'à l'arrière-plan, des fenêtres percent le mur à hauteur d'yeux, suggérant ainsi une hypothétique échappée du regard. Bien que la similitude des formats tende ici à rapprocher les deux types d'ouverture, l'opacité des fenêtres et les connotations de la porte (regard tourné vers l'intérieur) contribuent au contraire à créer l'impression d'un espace étroit, qui se présente au spectateur sous l'aspect d'une interrogation, d'une invitation conditionnelle : « Le motif de la porte est, bien sûr, immémorial : traditionnel, archaïque, religieux. Parfaitement ambivalent (comme lieu pour passer au-delà et comme lieu pour ne pas pouvoir passer), utilisé à ce titre dans chaque rouage, dans chaque recoin des constructions mythiques [...] C'est que la porte est une figure de l'ouverture — mais de l'ouverture conditionnelle, menacée ou menaçante, capable de tout donner ou bien de tout reprendre^{vi}. »

Comme le motif de fenêtre, celui de porte revêt différentes formes dans le travail de Bouchard. On le retrouve d'abord en tant qu'image, par exemple dans *D'entrée de jeu* (ill.) et dans *Scène d'atelier* (ill.), où il fait trouée dans un des murs latéraux, rejoignant ainsi, à travers cette représentation oblique, la connotation d'« ouverture conditionnelle » que lui prête Didi-Huberman. La porte joue donc encore ici de son ambivalence : invitation à sortir, à aller voir ailleurs ou, au contraire et comme le propose Stoichita, intrusion dans l'espace de l'œuvre d'un espace voisin — voire d'un autre tableau, qui existerait en puissance et qui, par là même, serait à la fois menace (à l'intégrité de l'œuvre existante) et promesse (d'autres œuvres, *en continuité* avec l'œuvre existante). D'une œuvre, l'autre — comme si, grâce à cette circulation du regard et des espaces, l'œuvre donnée à voir ne pouvait se résoudre à n'être qu'« une ».

La porte est également présente, mais de manière implicite (en tant que vague trouée plutôt que sous forme d'élément architectural), dans le diptyque *Colin-Maillard* (ill.), où le plan gris violacé de l'élément de droite peut être perçu comme faisant obstacle à un passage, tandis que le plan jaune de l'élément de gauche semble quant à lui donner accès à un vide coloré — ou mieux, semble être lui-même ce vide coloré. Cette idée d'une porte / plan ouvrant sur un espace de pure couleur (au point de faire corps avec celui-ci) est aussi présente dans *Autoportrait* et dans les différents éléments des suites *Le Bandeau d'Arlequin* (ill.) et *Les Chambres colorées* (ill.) — œuvres dont le format même appelle la métaphore de la porte plutôt que celle de la fenêtre. Une porte qui, ici, donnerait accès à des lieux étrangement composés, à la fois vides et habités, où un récit, une *histoire*, devraient normalement avoir lieu...

Les objets jouent un rôle de premier plan dans la peinture de Sylvie Bouchard — un rôle d'autant plus important que leur nombre est restreint et leur fonction, à première vue, obscure. On a souligné, précédemment, la présence d'objets dans les installations du milieu des années 80, tels ces coffres placés tout contre les panneaux peints. Au fil des années, d'autres objets ont fait leur apparition : d'autres coffres, ceux-la strictement bidimensionnels, quelques tables; ici et là des pièces de vêtement; des rideaux servant à masquer partiellement une ouverture, à bloquer une profondeur ou simplement représentés sous forme de pan; des maquettes, en nombre sensiblement plus important que les autres types d'objet; une sphère bleue (un ballon?) et divers autres objets dont on ne saurait dire précisément la nature et le rôle...

Car l'objet, chez Bouchard, est en effet fort ambigu. Dire avec certitude de la sphère bleue (ill.) qu'il s'agit d'un ballon, c'est pousser trop avant l'interprétation, car le contexte dans lequel cette sphère prend place (elle est posée sur un sol gris, devant un tableau représentant des troncs d'arbre, et à proximité d'une bande rose longeant la bordure droite de l'œuvre...) ne fournit pour ainsi dire aucun indice sur sa nature véritable. De même, il est difficile, voire impossible, de préciser l'identité des objets placés sur les petites tablettes de l'œuvre intitulée *Horizons*. Certes, les rideaux, blasons, vêtements, coffres, tables et maquettes représentés ailleurs sont-ils, quant à eux, plus aisément identifiables — mais ils n'en sont pas moins muets en ce qui concerne leur

véritable utilité. Pourquoi sont-ils là? Quelle fonction doit-on leur attribuer? Bref, comment les *qualifier*?

Barthes affirme, au regard des objets représentés dans les natures mortes hollandaises du XVII^e siècle, que « l'usage d'un objet ne peut qu'aider à dissiper sa forme capitale et surenchérir au contraire sur ses attributs. » Représenter un objet sous l'angle de son usage contribue donc à le qualifier, à le singulariser. C'est ainsi que Barthes oppose la « face d'usage » d'un objet à sa « forme principielle », affirmant, toujours au regard de la peinture hollandaise, qu' « il n'y a jamais ici un état générique de l'objet, mais seulement des états qualifiés. Voilà donc, poursuit-il, un véritable transfert de l'objet, qui n'a plus d'essence, et se réfugie entièrement dans ses attributs. On ne peut imaginer asservissement plus complet des choses^{vii}. »

À la différence de la nature morte hollandaise, qui semble dresser un inventaire des usages de l'objet, la peinture de Sylvie Bouchard offre au regard des objets apparemment dénués de fonction, comme si l'artiste avait parcouru en sens inverse le chemin emprunté par les peintres hollandais : d'objets habituellement très « qualifiés » et dont la valeur d'usage semble aller de soi (table, vêtement, rideau, etc.), elle donne à voir un état autre, auquel correspondrait d'autres fonctions, telles celles de participer à l'équilibre de la composition, de faire rupture ou trait d'union entre deux lieux, d'ouvrir ou de fermer une profondeur dans l'espace du tableau...

Et lorsque le contexte leur confère une certaine utilité — lorsque, par exemple, la table tient lieu de présentoir pour une maquette ou que le manteau sert à vêtir un personnage — la narration, à peine amorcée, s'enraye aussitôt. Pourtant, tout semble avoir été mis en place pour que le « récit » prenne « forme », pour que s'articule une histoire : effets de cadrage et de profondeur, de texture et de modelé — le tout étant à première vue si vraisemblable...

La figure humaine occupe une position centrale (littéralement) dans l'œuvre de Sylvie Bouchard. Qu'y fait-elle? Dans quel environnement évolue-t-elle? Quel rapport entretient-elle avec le spectateur? Précisons d'abord qu'elle se définit par la pose plutôt que par les actes. Les gestes des personnages, dans les rares cas où ils en esquissent, semblent en effet mis en scène, dictés par les impératifs de la pose plutôt que par une action déjà en cours et dont l'amorce serait antérieure à l'exécution de l'œuvre.

L'environnement dans lequel se trouvent ces personnages est quant à lui généralement intérieur, donc « construit ». Il s'agit d'espaces en apparence rigoureusement délimités mais qui, dès lors qu'on les observe plus attentivement, se révèlent être, sous certains angles, quelque peu improbables. Ainsi, chacun des quatre tableaux de la série *Les Chambres colorées* propose un lieu où la couleur, qu'elle recouvre un mur entier ou seulement quelques parties, semble avoir comme fonction principale d'articuler l'espace afin d'y aménager une profondeur — mais où, en réalité, plans et pans de couleur se confondent au point de créer d'étonnantes articulations spatiales.

Dans cet espace où elle est seule et avec lequel, par conséquent, elle interagit fortement, la figure humaine (parfois rendue par le biais de plans rapprochés — donc de façon fragmentée, comme c'est le cas dans les tableaux récents — mais généralement représentée en totalité) se voit en quelque sorte dépouillée de ses attributs habituels (en tant, par exemple, que rouage principal de la narration) pour devenir un pur objet de vision^{viii}.

On touche ici à la vieille dichotomie entre le visible et le dicible, qu'Alberti aura exacerbée en disant de la fenêtre qu'elle permet de « regarder l'histoire ». Ce faisant, « Alberti met en rapport deux termes hétérogènes, une fenêtre, qui est pour les yeux, et une histoire, qui est pour la langue », écrit Wajcman qui précise par ailleurs : « Au lieu de manifester une inconsistance, l'hétérogénéité du rapport constitue la richesse, la force de l'analogie d'Alberti — sa matière, sa raison même. Loin de la disqualifier, le nouage du dicible et du visible en signe la nouveauté et en fonde toute la portée [...]»^{ix}.

À première vue, les tableaux de Bouchard semblent poser une énigme et, en ce sens, receler quelque récit. Mais au-delà du « réalisme » de leur rendu (du moins en ce qui a trait au travail des 10 dernières années), qui leur confère une indéniable vraisemblance, et malgré les gestes que parfois ils esquissent, les personnages représentés laissent peu de prise au dicible. En effet, ces tableaux sont d'abord des espaces de silence, voire des représentations de l'absence. Mais comme le précise Didi-Huberman, « le lieu déserté

n'est pas un simple lieu où il n'y aurait rien du tout. Pour donner l'évidence visuelle de l'absence, il faut le minimum d'une alliance symbolique ou de sa fiction [...]x. »

L'œuvre peinte s'articule donc autour d'une série de paradoxes que la notion de cadrage, comme le rappelle Arasse, contient et résume sans doute mieux que toute autre. Lorsque nous regardons une peinture, c'est aussi un cadre que nous voyons, qui nous fait face. Et ce cadre suppose un *devant* et un *dedans* — non pas l'un *ou* l'autre mais bien l'un *et* l'autre, indissociablement liés, présents de façon simultanée.

Dans son livre intitulé *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Didi-Huberman met en relief deux « figures » du spectateur, apparemment situées à l'opposé l'une de l'autre et qui, pour cette raison, seraient emblématiques d'une dichotomie inscrite au cœur même de notre rapport à l'œuvre d'art : d'une part, « l'homme de la vision tautologique », qui s'en tient rigoureusement à ce qu'il voit au point d'affirmer : « Cet objet que je vois, il *est* ce que je vois, un point, c'est tout. » ; et, d'autre part, « l'homme de la vision croyante », qui fait de l'expérience du voir un exercice axé sur un hypothétique *au-delà* que l'œuvre aurait comme fonction de révéler. Chez le premier, tout est fait afin de « récuser la temporalité de l'objet, le travail du temps ou de la métamorphose dans l'objet, le travail de la mémoire — ou de la hantise — dans le regard », avec comme résultat « une victoire maniaque et misérable du langage sur le regard ». Chez le second, il y a la certitude que quelque chose se cache dans ce que nous voyons — quelque chose comme « un énoncé

grandiose de vérités au-delà, d’Ailleurs hiérarchisés, de futurs paradisiaques et de face-à-face messianiques^{xi}... » Afin de dépasser ces deux positions, qui se rejoignent en cela même qu’elles impliquent toutes deux une suprématie du langage sur le regard, Didi-Huberman crée entre elles une relation dialectique — faisant ainsi jouer, l’un par rapport à l’autre, l’*en deçà* et l’*au-delà*. Il retrouve de la sorte l’idée que « l’image est structurée comme un seuil^{xii} », et suggère implicitement que le regard posé sur l’œuvre se construit au point précis où le langage rejoint l’acte de voir — et s’y abîme.

Cette idée que l’œuvre peinte fonctionne à la manière d’un seuil par rapport auquel le regard occuperait une position instable (entre foi et tautologie), anime plusieurs parcours artistiques. Toutefois, certaines pratiques témoignent plus que d’autres d’une conscience aiguë de cet état de chose. La démarche de Sylvie Bouchard nous semble être de celles-là.

Lorsque l’artiste crée des espaces illusionnistes dont elle contredit l’apparente profondeur en y inscrivant certaines incohérences spatiales; lorsque, d’une œuvre à l’autre ou au sein d’une même œuvre, elle fait jouer les différentes connotations des motifs de fenêtre et de porte (surfaces ou trouées, passages ouverts ou fermés, suggestion d’un lieu autre, extérieur ou contigu); lorsqu’elle positionne ici et là des objets dont la présence est d’autant plus affirmée que leur nature ou leur fonction paraissent énigmatiques; et surtout, lorsqu’elle représente la figure humaine de façon réaliste sans pour autant l’intégrer à quelque histoire ou récit — interpellant ainsi le spectateur tout en le maintenant à distance (poses absorbées, regards détournés...) —, Sylvie Bouchard

convoque à la fois l'*en deçà* et l'*au delà* de l'œuvre, permettant de la sorte au travail peint de se déployer simultanément sur différents registres (figuratif, matérialiste, symbolique...) et, par là, d'offrir au regardeur une expérience inédite et à maints égards paradoxale, quitte à provoquer chez lui un sentiment d'inquiétude, voire une sensation d'étrangeté.

Cette « inquiétante étrangeté » aurait toutefois bien peu à voir avec la nature des choses représentées (paysages, espaces architecturés, objets, personnages...) — l'éventuelle étrangeté de celles-ci étant en effet peu inquiétante dans un contexte de fiction picturale. En fait, ce que Freud qualifie d' « inquiétante étrangeté » ressortit plutôt à la disposition (et non à la nature) des choses : « À proprement parler, l'étrangement inquiétant serait toujours quelque chose dans quoi, pour ainsi dire, on se trouve tout désorienté. Mieux un homme se repère dans son environnement, moins il sera sujet à recevoir des choses ou des événements qui s'y produisent une impression d'inquiétante étrangeté^{xiii}. »

On notera que les peintures de Sylvie Bouchard sont rarement encadrées — ce qui constitue, en quelque sorte, un facteur supplémentaire de désorientation. En effet, si le cadre, comme le rappelle Wajcman à la suite de Poussin, a pour fonction de séparer l'espace du tableau de tous les objets autour, alors qu'advient-il lorsqu'il y a absence de cadre? « Le cadre est un montreur [...] Le cadre fait voir le tableau et le fait voir comme tableau [...] À l'inverse, l'absence de cadre laisse en effet toujours un doute sur la nature de l'image : — tableau? miroir? image réelle? La chose peut devenir indécidable dans la peinture elle-même, quand on y figure des intérieurs^{xiv}. »

Certes, les risques de confusion sont minimes dans le contexte d'une exposition muséale. Mais l'absence de cadres n'en a pas moins d'impact, notamment en ce qui a trait aux rapports entre l'œuvre, le lieu d'exposition et le spectateur. En effet, la présence d'échos structurels et figuratifs entre l'œuvre et l'espace environnant ne fait qu'ajouter à la désorientation du spectateur. Par ailleurs, on sera frappé par la force tranquille qui émane des œuvres, quel que soit leur format. Sans pourtant ressortir à l'*in situ*, les œuvres de Sylvie Bouchard se positionnent dans l'espace d'exposition avec un remarquable aplomb, établissant avec le lieu un rapport tel que ce dernier semble intégré à l'œuvre — devenant à la fois contenant et contenu, espace véritable et boîte à représentation.

ⁱ Au Québec comme ailleurs, ce « retour » s'est effectué après une vingtaine d'années de mise en question des diktats modernistes (formalisme et quête de spécificité) - diktats que la peinture, plus que toute autre forme d'art, en était venue à incarner.

ⁱⁱ Plusieurs expositions individuelles et collectives témoignèrent alors de la place occupée par l'installation au sein du milieu de l'art québécois. On pense entre autres à l'exposition *Aurora Borealis* (1985, Centre international d'art contemporain de Montréal), consacrée à la pratique de l'installation au Canada, mais aussi à l'événement *Montréal tout-terrain*, organisé un an plus tôt par un collectif formé d'historiennes de l'art et d'artistes (parmi lesquelles figurait Sylvie Bouchard), et qui réunissait, dans une ancienne clinique du Plateau Mont-Royal, quelque 55 artistes pour la plupart au début de leur carrière, et dont plusieurs avaient choisi de créer des installations à caractère pictural.

ⁱⁱⁱ Leon Battista Alberti, *De la peinture – De Pictura (1435)*, préface, traduction et notes par Jean Louis Schefer, introduction par Sylvie Deswarte-Rosa, Paris, Macula, Dédale, 1992, 269 pages; p. 115.

^{iv} Daniel Arasse, *Histoires de peintures*, Paris, Denoël, 2004, 222 pages; p. 57. Cet ouvrage est en fait la transcription de la série radiophonique intitulée *Histoires de peintures*, de Daniel Arasse, diffusée du 28 juillet au 29 août 2003 sur France Culture.

^v Victor I. Stoichita, *L'Instauration du tableau*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1993, p. 58; cité par Gérard Wajcman dans *Fenêtre. Chroniques du regard et de l'intime*, Paris, Verdier, 470 pages; p. 233.

^{vi} Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1992, 208 pages; p. 185.

^{vii} Roland Barthes, « *Le Monde-objet* » in *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 19-28; p. 21 et 22.

^{viii} Pour reprendre les termes des Jean-Louis Schefer, les espaces peints par Sylvie Bouchard seraient, à l'instar des églises de Saenredam, des lieux « en pure vacance de fonction », où les personnages posent « comme s'ils avaient reçu congé de signification. » Jean-Louis Schefer, « L'Interprétation suspendue », *Artstudio*, n° 18 (automne 1990), p. 6-19; p. 10.

^{ix} Gérard Wajcman, *op. cit.* à la n. 5, p. 274-275.

^x Georges Didi-Huberman, *L'Homme qui marchait dans la couleur*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2001, 93 p.; p. 51.

^{xi} Georges Didi-Huberman, *op. cit.* à la n. 6; p. 19, 20, 21.

^{xii} *Id.*, p. 192.

^{xiii} Sigmund Freud, « L'Inquiétante étrangeté », in *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985, 342 pages; p. 216.

^{xiv} Gérard Wajcman, *op. cit.* à la n. 5, p. 311-312. Précisons que Wajcman poursuit son commentaire sur la représentation d'intérieurs en rappelant l'ambiguïté spatiale de l'arrière-plan de *La Vénus d'Urbino*, de Titien — ambiguïté qui n'est pas sans rappeler certaines imprécisions spatiales contenues dans le travail de Sylvie Bouchard.