



**SYLVIE  
BOUCHARD**







# Sylvie Bouchard

*Pierre Landry*  
*avec un essai de*  
*Christine Dubois*

Du 7 octobre 2005 au 8 janvier 2006  
Musée d'art contemporain de Montréal

## Sylvie Bouchard

Une exposition organisée par le Musée d'art contemporain de Montréal et présentée du 7 octobre 2005 au 8 janvier 2006.

CONSERVATEUR : Pierre Landry

DOCUMENTATION BIOBIBLIOGRAPHIQUE : Martine Perreault

Cette publication a été réalisée par la Direction de l'administration et des activités commerciales du Musée d'art contemporain de Montréal.

ÉDITRICE DÉLÉGUÉE : Chantal Charbonneau

RÉVISION ET LECTURE D'ÉPREUVES : Susan Le Pan, Olivier Reguin

TRADUCTION : Susan Le Pan, Colette Tougas, Jennifer Westlake

CONCEPTION GRAPHIQUE : Fleury/Savard, design graphique

PHOTOGRAPHIES : Louis Lussier ; à l'exception des pages 33 et 45, Richard-Max Tremblay ; et des pages 42 et 43, Denis Farley.

IMPRESSION : Quad

Le Musée d'art contemporain de Montréal est une société d'État subventionnée par le ministère de la Culture et des Communications du Québec, et il bénéficie de la participation financière du ministère du Patrimoine canadien et du Conseil des Arts du Canada.

© Musée d'art contemporain de Montréal, 2005

DÉPÔT LÉGAL : 2005

Bibliothèque nationale du Québec

Bibliothèque nationale du Canada

CATALOGAGE AVANT PUBLICATION DE  
BIBLIOTHÈQUE ET ARCHIVES CANADA

Landry, Pierre, 1957-

Sylvie Bouchard

Catalogue d'une exposition présentée au Musée d'art contemporain de Montréal du 7 oct. 2005 au 8 janv. 2006.

Comprend des réf. bibliogr.

Texte en français et en anglais.

ISBN 2-551-22782-8

I. Bouchard, Sylvie - Expositions. I. Dubois, Christine, 1956-

II. Bouchard, Sylvie. III. Musée d'art contemporain de Montréal. IV. Titre.

ND249.B6217A4 2005 759.11 C2005-941518-5F

Tous droits de reproduction, d'édition, de traduction, d'adaptation, de représentation, en totalité ou en partie, réservés en exclusivité pour tous les pays. La reproduction d'un extrait quelconque de cet ouvrage, par quelque procédé que ce soit, tant électronique que mécanique, en particulier par photocopie ou par microfilm, est interdite sans l'autorisation écrite du Musée d'art contemporain de Montréal, 185, rue Sainte-Catherine Ouest, Montréal (Québec) H2X 3X5.

REMERCIEMENTS

Le Musée d'art contemporain de Montréal désire exprimer sa reconnaissance la plus vive aux personnes et aux institutions suivantes, qui ont généreusement consenti à lui prêter des œuvres : Wayne Boone, Manon et J. J. Bourgeault, Monsieur et Madame David Cohen, Lucien Dubois, Maurice Forget, Frank Giordano (Giordano Gallery, Edmonton), Rhéal Olivier Lanthier et François St-Jacques (galerie Art Mûr, Montréal), Jacques Lussier, Marc Lussier, la Banque d'œuvres d'art du Conseil des Arts du Canada, la Banque nationale du Canada, CTRL, Loto-Québec, le Musée des beaux-arts de Montréal et le Musée national des beaux-arts du Québec.

L'artiste souhaite remercier Louis Lussier pour son soutien constant au fil des années.

### DISTRIBUTION

ABC Livres d'art Canada / Art Books Canada  
372, rue Sainte-Catherine Ouest, bureau 229

Montréal (Québec) H3B 1A2

Téléphone : (514) 871-0606

Télécopieur : (514) 871 2112

www.abcartbookscanada.com

info@abcartbookscanada.com

### COUVERTURE :

*Étape d'un labyrinthe imaginaire* 7, 2004-2005

Citation de la page 6 choisie par Sylvie Bouchard :

Roland Barthes, « Le Monde-objet », écrit en 1953, d'abord publié dans *Lettres nouvelles* puis repris dans *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1964, p. 19-28 ; p. 28.



Conseil des Arts  
du Canada

Canada Council  
for the Arts

## Table des matières

9

Avant-propos

*Marc Mayer*

11

Sylvie Bouchard. Inquiéter le regard

*Pierre Landry*

21

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

*Christine Dubois*

33

Œuvres

89

Foreword

*Marc Mayer*

91

Sylvie Bouchard. Disquieting the Gaze

*Pierre Landry*

100

Painting from the Source: Architecture, Nature and the  
Place of the Spectator in the Works of Sylvie Bouchard

*Christine Dubois*

113

Biobibliographie sélective

118

Liste des œuvres

*La profondeur ne naît qu'au moment où le spectacle lui-même tourne  
lentement son ombre vers l'homme et commence à le regarder.*

ROLAND BARTHES





*Document de travail, photographie prise par l'artiste, 2001*



*Document de travail, photographie prise par l'artiste, 1998*

## **Avant-propos**

*Marc Mayer, directeur*

Les premiers tableaux introduits au Québec le furent comme éléments du programme décoratif des églises. Telle est la genèse de la carrière de peintre de Sylvie Bouchard : sa propre pratique s'est développée à partir de l'installation, dont la décoration d'églises est une forme noble. Fin des similitudes.

Contrairement à ceux de la grande histoire des images religieuses, les tableaux de la nouvelle figuration qui ont commencé à nous intéresser dans les années 1980, à la suite des rigueurs réductrices du haut modernisme, tendaient à l'hermétisme et à l'opacité. À l'opposé de la propagande, ils résistent à la communication tout en raffinant leur expression. Réussies, ces nouvelles images sont aussi mystérieuses que le formalisme lui-même, dont l'épuisement leur a ouvert la voie, avec son insistance sur l'abstraction et son aversion pour tout contenu non artistique.

Sylvie Bouchard maîtrise une forme particulièrement énigmatique et fascinante de ce qu'on a déjà qualifié de peinture postmoderne. À la fois explicites et abstrus, ses tableaux minutieusement réalisés semblent tout dire sans pourtant révéler quoi que ce soit. Pierre Landry, conservateur au Musée d'art contemporain de Montréal, a accompli un travail remarquable dans son décryptage de la densité autoréférentielle qui compose l'iconographie philosophique de l'artiste. Pour sa part, Christine Dubois a su dégager avec brio les principaux axes thématiques et théoriques du travail de l'artiste.

Le Musée d'art contemporain de Montréal est voué à la représentation de ce qui se fait aujourd'hui en art et il essaie de demeurer à l'écoute d'une culture artistique en mouvement. Même si nos artistes ont donné à tous les nouveaux médias leurs lettres de noblesse, l'ancien médium de la peinture continue à captiver notre imaginaire collectif. La forte présence de la peinture dans l'art actuel, dont l'œuvre de Sylvie Bouchard offre un merveilleux exemple, démontre la vitalité de notre milieu aujourd'hui. Le catalogue et l'exposition qu'il documente célèbrent une contribution unique et intellectuellement stimulante à ce champ d'activité.



## 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 peinture <sup>1</sup> ». 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 québécoise <sup>2</sup>.

À partir de 1986, l'artiste 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'intérieurs – 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*, p. 12-13) 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*, (p. 14-15) 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 ponctuaient 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, p. 24-25), 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 peinture<sup>3</sup>. »

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, constituant encore et toujours un donné essentiel de la discipline – paramètre incontournable et limite à faire jouer.

*Installation*, 1983  
Galerie Powerhouse, Montréal  
Vues partielles



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* (p. 33) et le « sol » elliptique de *Paysage inversé, l'enracinement du ciel* (p. 39), qui agit à la façon d'un repoussoir.

Ailleurs, la fenêtre est parfois également représentée, c'est-à-dire, littéralement, montrée. Dans *Paysage itinérant n° 1* (p. 34), 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* (p. 62), 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 *Intermittence* (p. 68), la forme diptyque 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 le 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 <sup>4</sup>. » 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, surface et profondeur, cadre et trouée.

Plusieurs œuvres de Sylvie Bouchard pointent cette ambivalence de façon plus particulière. Dans *Pavillon* (p. 54), 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* (p. 55), 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* (p. 33). Le procédé de mise en abyme est également à l'œuvre dans *Random* (p. 61) et dans certains tableaux récents, 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* (p. 29), 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" <sup>5</sup>. »

Un petit dessin intitulé *Interstice* (p. 58) 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 <sup>6</sup>. »

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* (p. 59) et dans *Modèles* (p. 60), 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 ».



*Dessin / installation, 1984*  
Centre Saidye Bronfman, Montréal  
Vues partielles



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* (p. 42-43), 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* (p. 47) et dans les différents éléments des suites *Le Bandeau d'Arlequin* (p. 40-41) et *Les Chambres colorées* (p. 50-51) – 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 se dérouler...



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, ceux-là strictement bidimensionnels, d'autres coffres, quelques tables ; ici et là des pièces de vêtements ; 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'objets ; 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 (p. 84) 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'arbres, 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* (p. 71). 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<sup>e</sup> 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<sup>7</sup>.»

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 correspondraient 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* (p. 50-51) 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 certains 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<sup>8</sup>.

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 [...] <sup>9</sup>. »

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 [...] <sup>10</sup>. »

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 <sup>11</sup>... » 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<sup>12</sup> », 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<sup>13</sup>. »

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<sup>14</sup>. »

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.

1. Au Québec comme ailleurs, ce « retour » s'est effectué après plus de vingt ans 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.
2. 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.
3. 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.
4. 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.
5. 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, 2004, 470 pages ; p. 233.
6. Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1992, 208 pages ; p. 185.
7. Roland Barthes, « Le Monde-objet » in *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 19-28 ; p. 21 et 22.
8. Pour reprendre les termes de 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.
9. Gérard Wajcman, *op. cit.* à la n. 5, p. 274-275.
10. Georges Didi-Huberman, *L'homme qui marchait dans la couleur*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2001, 93 pages ; p. 51.
11. Georges Didi-Huberman, *op. cit.* à la n. 6 ; p. 19-21.
12. *Id.*, p. 192.
13. Sigmund Freud, « L'Inquiétante Étrangeté », in *L'Inquiétante Étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985, 342 pages ; p. 216.
14. 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.



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

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 plus tard 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 a construit son rapport mimétique au réel à partir du XIV<sup>e</sup> 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 : *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<sup>e</sup> 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 contribué à façonner et à 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 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 simplement 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 accorder 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)<sup>1</sup>. Des caractéristiques solidement ancrées dans la tradition de représentation permettent donc de définir 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 : dans des œuvres faisant appel au « motif d'architecture » et dans d'autres convoquant le « motif de nature », certes ; mais plus encore, comme nous allons le voir – car sur ce point son travail est des plus intéressants, du



fait qu'il dépasse l'application mécanique et répétitive du procédé de déconstruction –, elle fera également se parler d'œuvre en œuvre, à même la progression de sa production, ces deux mondes donnés comme antinomiques. Elle rend compte ainsi explicitement de l'idée qu'ils sont intrinsèquement solidaires et que même isolés l'un de l'autre, aucun des deux ne manque d'évoquer l'autre – présent comme en arrière-fond<sup>2</sup>. 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).

### Déconstruire

À 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 des pouvoirs 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, p. 12-13), puis dans l'exposition collective *Drawing – Installation – Dessin* (p. 14-15) au Centre Saydie Bronfman, et dans *L'Observatoire des mille lieux* à la galerie Appart', art actuel en 1985 (p. 24-25), Sylvie Bouchard reprend à cet effet tout un *vocabulaire* du « construit » – fenêtre, porte, escalier, échelle, édicule, sol en damier, chaise ; voûte, coupole, arcatures –, celui-là même qui, depuis les premières tentatives de la peinture grecque, a jalonné et nourri 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 puissants chromatismes 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* <sup>3</sup>.

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 efficaces 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* (p. 29), *Interstice* (p. 58), *Horizons* (p. 71) – 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 a 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

Les œuvres de Sylvie Bouchard produites à partir de 1986 montrent 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 de l'artiste 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 lui 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 » au deuxième, son double antinomique – la « négation meurtrière et ironique<sup>4</sup> » de l'ordre architectural qu'est la nature. Elle consolide 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 spécifiques<sup>5</sup>.

Avec *Paysage itinérant n° 1* (p. 34), *De la nature à l'émergence d'un paysage* (p. 35), *Paysage avec figure* (p. 33), *Point fond* (p. 37), *Chemins* (p. 38), *Paysage inversé*, *l'enracinement du ciel* (p. 39), 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

*L'Observatoire des mille lieux*, 1985  
Appart', art actuel, Montréal  
Vues partielles



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 qu'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* (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 », quel que 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 matiériste 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 originnaire 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 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. L'artiste 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 part 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 tapés sous le réalisme.

Cette déconstruction se voit poussée plus loin avec la série intitulée *Le Bandeau d'Arlequin* (p. 40-41) 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 (*Le Quodlibet, 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 Chœur 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 de citation qui instaure un repli de l'œuvre sur elle-même et l'établit comme image construite : dans *Paysage intérieur* (p. 55), elle cite très nettement comme « tableau » le volet paysager de *Paysage avec figure* (p. 33), et dans *Random* (p. 61), 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 ?*

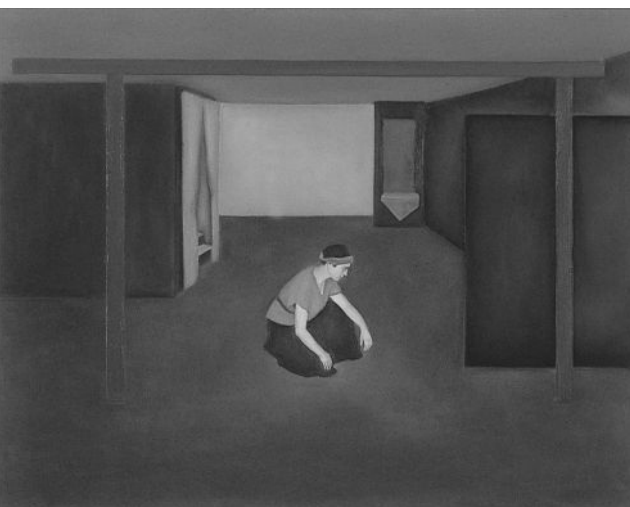
### **La place du spectateur**

Une des particularités du travail de Sylvie Bouchard est de n'avoir jamais cessé de concevoir *la place du spectateur*<sup>6</sup> 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, sous forme concrète ou allusive. Ses premières installations lui

avaient 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 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* (p. 33), 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 termes symboliques dans le paysage qui l'accompagne. Une même nécessité d'inscrire la complexité inhérente à l'intégration de la figure humaine se retrouve dans *De la nature à l'émergence d'un paysage* (p. 35), un très grand panneau peint sur bois où cette figure 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 la façon de placer la figure humaine par rapport à son environnement – et plus exactement par rapport à un « décor », va petit à petit signifier Sylvie Bouchard, en particulier dans ses œuvres les plus récentes. L'étude *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 du fond avec la forme est comme une première réponse minimaliste qui augure d'une 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 les rapports en jeu. Déjà dans le tableau *Colin-maillard* (p. 42-43) qui suit l'étude, et dans deux autres *tondi* subséquents (*Merry-go-round* [p. 48] et *La Partie quarrée* [p. 49]), un fragment d'environnement d'intérieur (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 la question : « comment situer la figure humaine ? », et non pas : « 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 l'échiquier du sol au gré des besoins de l'*istoria*, et en calculant la récession d'échelle adéquate à cette figure 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 architectural qui se traduit formellement en termes de

*position* (à la manière du spectateur *situé situant* dans l'installation), Sylvie Bouchard abordera donc la problématique de situer la figure humaine à partir principalement d'environnements bâtis. 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 plus 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* [p. 29] ; *Interstice* [p. 58] ; *Horizons* [p. 71]), continuant de cette façon à aménager une affirmation de la surface à même la représentation illusionniste de la 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* [p. 47] ; *Intérieur* ; *Jeu de l'envers*, 1995 ; *Croisées* [p. 50] ; et la série *Les Chambres colorées* [p. 50-51]).



*Intérieur*, 1997  
Huile sur toile, 58 x 76 cm  
Avec l'aimable permission de la  
Giordano Gallery, Edmonton

Une des difficultés que Sylvie Bouchard 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, symbolique inhérente à la représentation de la nature, en la traitant à partir de ses formes dérivées (primitivisme, onirisme) et des archétypes (la statuaire antique), 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 la représentation de la figure humaine, qui est d'engager un rapport d'identification 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 spectateur<sup>7</sup>. 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, que mettent ici 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 que peindre dans l'Après de la modernité auto-réflexive ?* La spécificité du travail de Sylvie Bouchard aura été de répondre à cela en explorant la voie du *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 termes de *Qu'est-ce que cela veut dire (de peindre cela) ?* et en termes de *Qu'est-ce que cela produit ?* en regard 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 spécificités 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 qui est celle désormais de la peinture – en négociation constante avec son lourd héritage, son futur incertain, et les autres médiums jugés plus contemporains.



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 la *Hortus Conclusus* dans les miniatures des manuscrits et livres d'heures du début du XV<sup>e</sup> siècle. La représentation de la ville sera souvent accompagnée de celle de sa campagne immédiate ; et à côté, très distinctement séparé, sera signifié le grand Dehors à travers les motifs de montagne, de forêt, de gros rochers, etc.
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, p. 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.
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 repose sur le système pictural. » Martine Meilleur, « La reconnaissance et le dépaysement », *Parachute*, n° 67 (juill.-août-sept. 1992), p. 6.
4. Jean Louis Schefer, *Scénographie d'un tableau*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel Quel », 1969, p. 78-79. Comme l'a souligné par ailleurs Damisch, on doit à Vitruve la conceptualisation et la formalisation d'une opposition 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 satirique 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 faite moins impérative et contraignante qu'elle n'a offert, en fait, toutes sortes de possibilités de jeu par rapport aux dispositifs picturaux à vocation mimétique qui lui étaient 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 opposée l'approximation 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 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.
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 Press, 1980 ; trad. franç. *La place du spectateur*, Paris, Gallimard, 1990.
7. Voir entre autres ce que thématise Michael Fried (*op. cit.*) 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 *La Promenade Vernet*, dans le *Salon* de 1767.





*Paysage avec figure, 1988*



*Paysage itinérant n° 1, 1986*

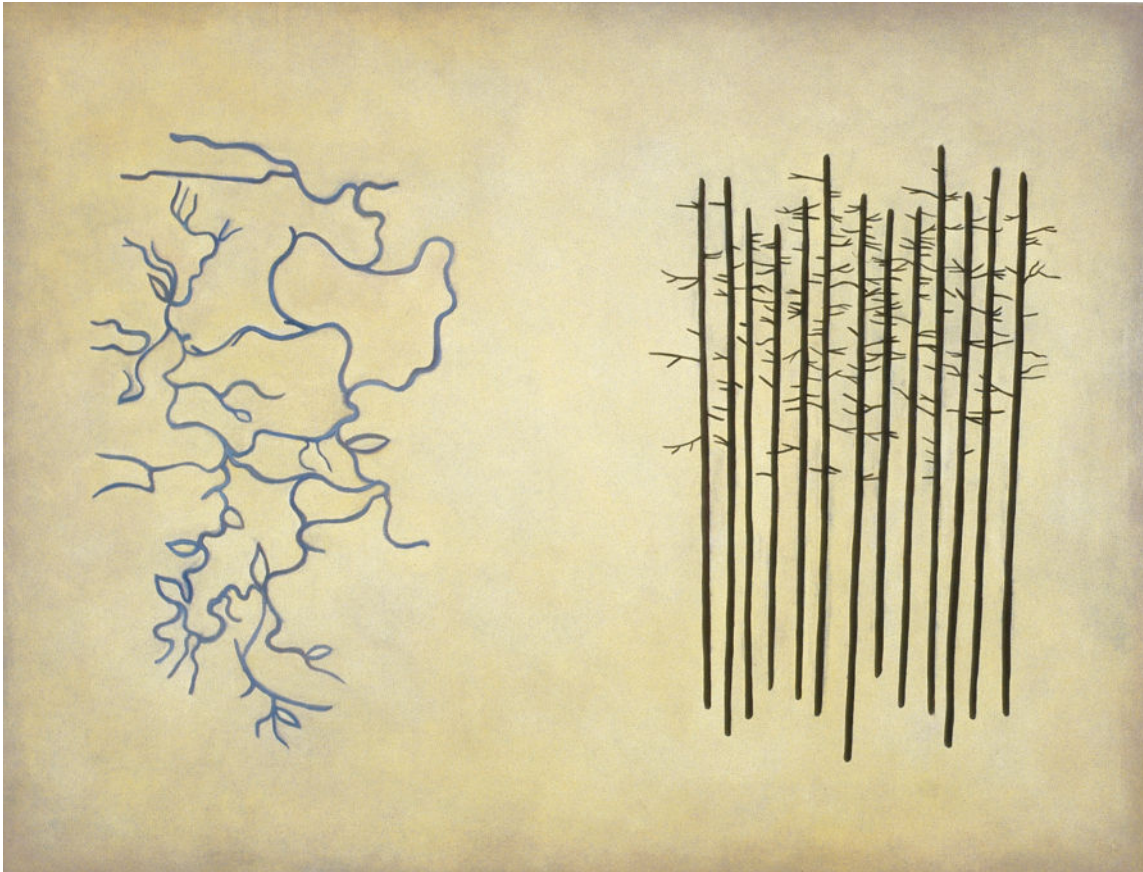


*De la nature à l'émergence d'un paysage, 1988*





*Point fond*, 1989







*Paysage inversé, l'enracinement du ciel, 1990*



*Le Bandeau d'Arlequin, 1991 :*  
*Sur le rocher, des racines qui poussent au loin*  
*Jalonnement des prés*  
*Le Quodlibet, double nature*  
*Arbres sur fond bleu, le don*  
*Le Chœur laissé aux autres*



*Colin-maillard, 1992*





*Portrait du jeune fumeur, 1992*



*Pair non-pair*, 1993



*Autoportrait, 1993*



*Merry-go-round*, 1995





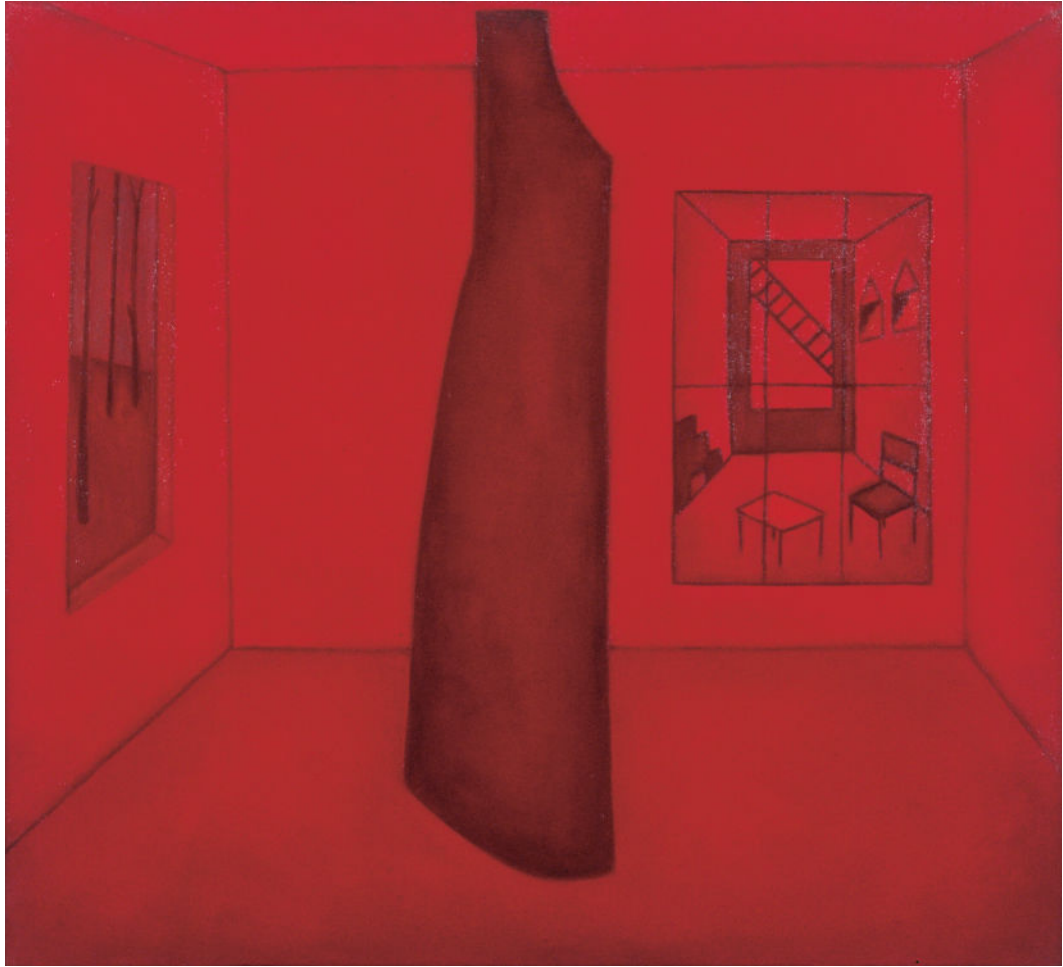
*La Partie carrée, 1995*



*Les Chambres colorées, 1996-1997*  
*Children's Corner, 1997*  
*Croisées, 1997*  
*Double fond, 1996*  
*La Largeur du cercle, 1997*



*Étude pour le tableau « Horizons », 1998*



*L'Informe*, 1998



*Pavillon, 1998*



*Paysage intérieur, 1998*

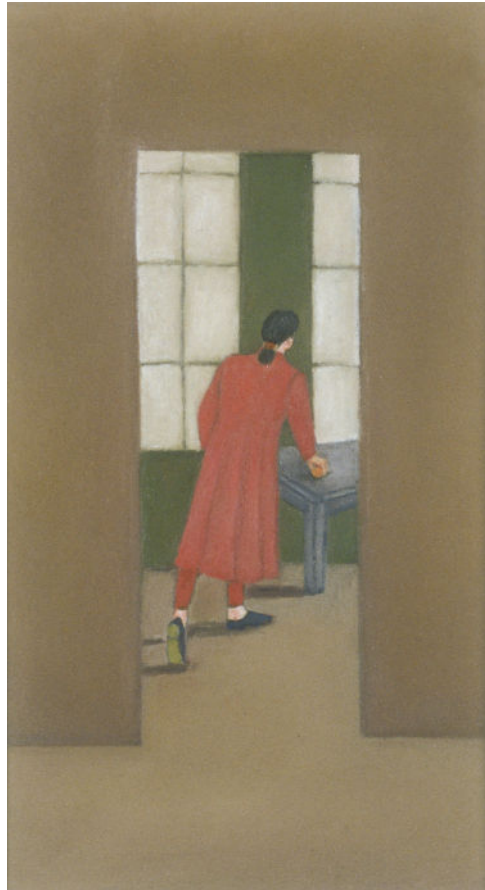


*Salon*, 1998



*Cachette*, 2001





*Interstice*, 1999



*D'entrée de jeu, 2001*



*Modèles, 2001*



*Random*, 2001



*Atelier Groover, 2002*



*Seuil*, 2003





*Ville invisible*, 2003







*Déplacement, 2004*



*Intermittence*, 2001-2005





*Horizons, 2003-2005*



*Étape d'un labyrinthe imaginaire 1, 2004-2005*

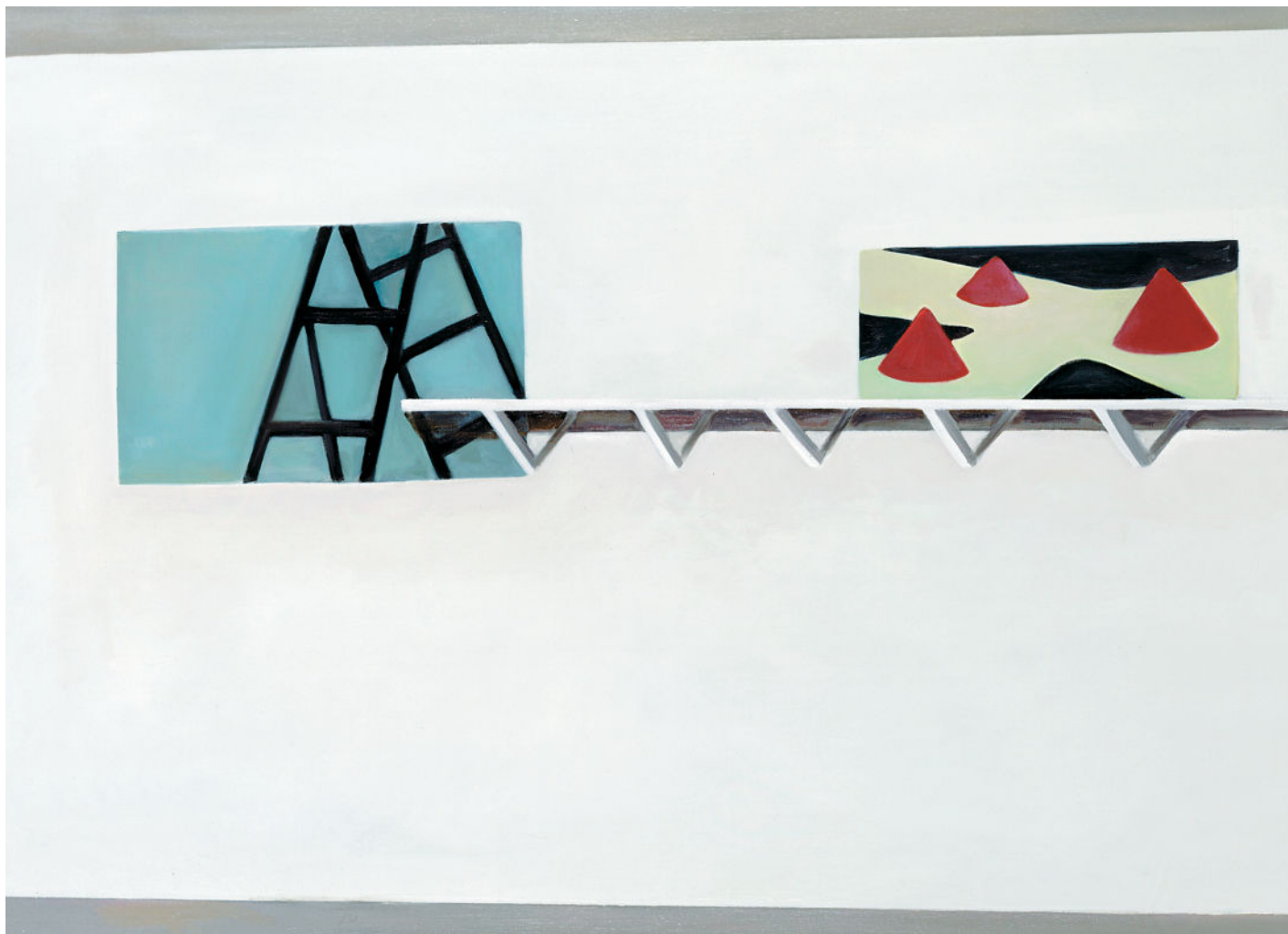


*Étape d'un labyrinthe imaginaire 2, 2004-2005*



*Étape d'un labyrinthe imaginaire 3, 2004-2005*





*Étape d'un labyrinthe imaginaire 4, 2004-2005*



*Étape d'un labyrinthe imaginaire 5, 2004-2005*



*Étape d'un labyrinthe imaginaire 6, 2004-2005*





*Étape d'un labyrinthe imaginaire 7, 2004-2005*





*Sentinelle I, 2004-2005*



*Sentinelle II*, 2004-2005





*Sentinelle III*, 2004-2005



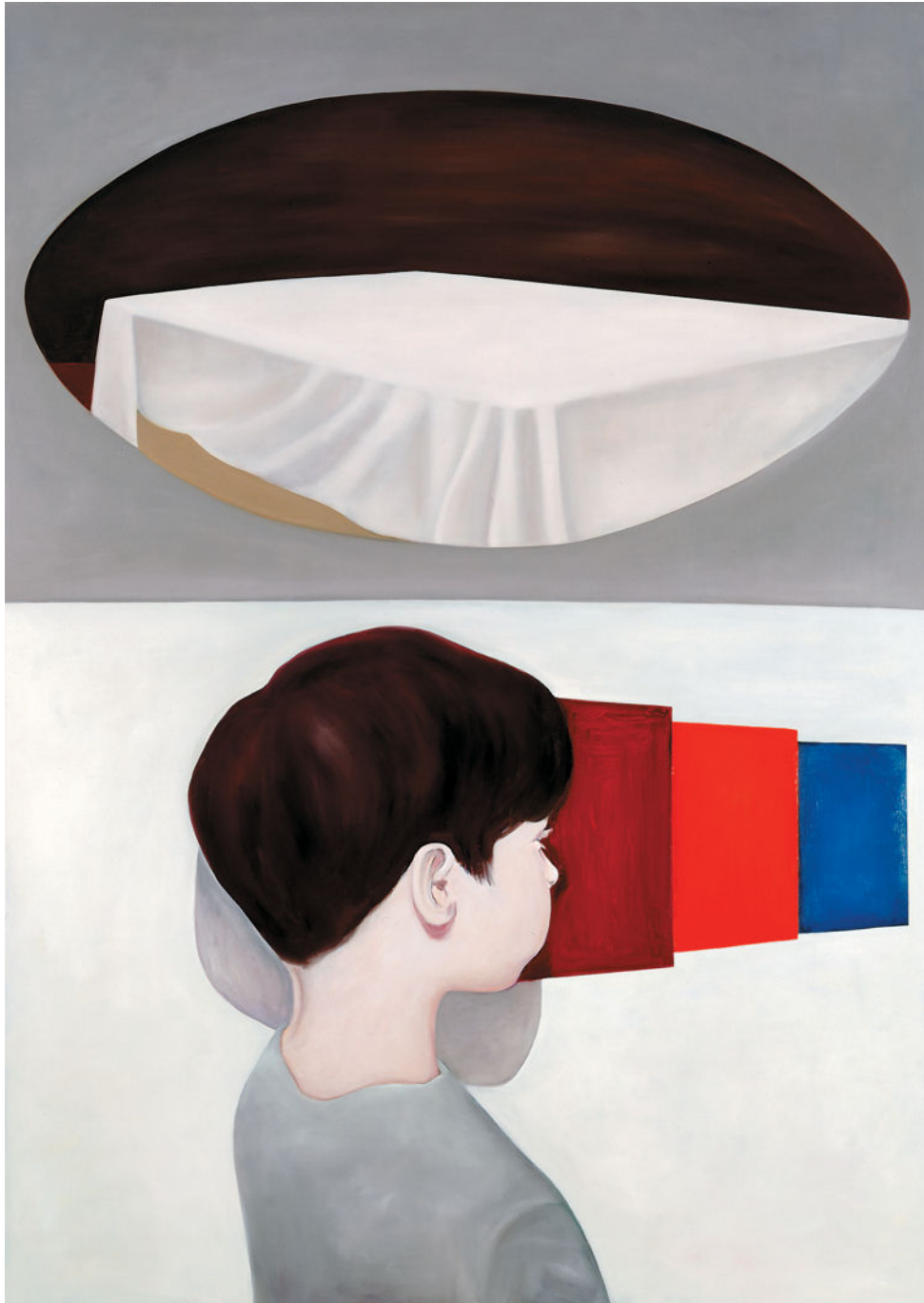
*Sentinelle IV*, 2004-2005



*Sentinelle V*, 2004-2005



*Silence*, 2005



*Chimère, 2005*



## Foreword

*Marc Mayer, Director*

Among the earliest uses to which paintings were put in Québec was as elements in the decorative program of churches. Such is the genesis of Sylvie Bouchard's career in painting, which emerged out of installation art, of which church decoration is a high form. The similarities end there.

Unlike the vast history of religious pictures, the new figurative paintings that began to call our attention in the 1980s, after the reductive rigours of high modernism, have tended to be hermetic and opaque. The opposite of propaganda, they resist communication while refining expression. At their best, these new images are as mysterious as formalism itself, from whose exhaustion they sprang, with its insistence on abstraction and its aversion to non-artistic information.

Sylvie Bouchard has mastered a particularly cryptic and delightful form of what was once called postmodern painting. At once explicit and abstruse, Bouchard's precisely crafted pictures appear to be telling us everything, while revealing nothing. Musée d'art contemporain de Montréal curator Pierre Landry has done an admirable job of decrypting the density of self-reference that makes up Bouchard's philosophical iconography. For her part, Christine Dubois has, with some panache, managed to sort out many themes and theories that underlie this artist's work.

The Musée d'art contemporain de Montréal is devoted to representing the present in art and strives to stay close to our evolving artistic culture. Despite the brilliance with which our artists have taken all new media to maturity, the ancient medium of painting maintains a strong hold on our collective imagination. The strong presence of painting in new art, so marvellously exemplified by the work of Sylvie Bouchard, proves the liveliness of our scene today. This catalogue and the exhibition it documents celebrate a unique and intellectually rewarding contribution to the field.





## Sylvie Bouchard Disquieting the Gaze

Pierre Landry

When Sylvie Bouchard embarked on her career in the early 1980s, she was working in the context of what was then termed “the return to painting.”<sup>1</sup> At that time (1983-1985), she produced installations whose construction, frontal quality and, to some extent, iconography principally referred to painting (its practice and history), an orientation she shared with other emerging artists on the Québec scene.<sup>2</sup>

After 1986, she moved away from installation, adopting instead the more traditional medium of painting, though on wood: she produced watercolours until 1990, some of them large in scale, then oil paintings until 1993. The paintings deploy strange compositions, their dreamlike landscape quality accentuated by Bouchard’s technique (creating a transparency that reveals the grain of the wood surfaces). Starting in 1992, the human figure, until then used discreetly (scattered, miniature figures) or indirectly (ghostly silhouettes), appears as a central focus in the compositions—mainly in interior scenes—positioned in direct relation to the spectator. Without abandoning the figure, which is still present in her recent pieces, her work of the last decade, made up for the most part of oils on canvas, represents interiors whose peacefulness (the surfaces are smooth, sometimes even soft) and intimate scale give off a sense of calm.

At the same time, Bouchard has always maintained certain areas of *imprecision* in her works or even, here and there, the odd spatial inconsistency that, in such otherwise measured work, is disorienting—disquieting even—to the spectator. This disquiet is all the more troubling since it seems to stem from the very structure of the works—from their framing, their *definition* of the object, the role the human figure plays in them—and since it emanates from an initially reassuring pictorial universe characterized, moreover, by an undeniable technical assurance.

Presented in 1983 at the Powerhouse Gallery, the first of Bouchard’s installations (simply titled *Installation*, p. 92-93) consisted of two and three-dimensional elements—hung or standing, but always near a wall—between which existed a certain relationship in either their form or their function (chairs, benches, structures recalling a window or grid). This frontal approach was similarly evident in an installation exhibited a year later in the group show *Drawing – Installation – Dessin* (p. 94-95). Here, Bouchard opted for a more unified presentation made up of juxtaposed wood panels that created a separate space even while it shared the same vertical boundaries of the gallery, namely floor and ceiling. The walls thus created were painted with

forms reminiscent of architecture (arches, doors, windows, towers, stairs). And, like the preceding installation, the work was punctuated by three-dimensional elements, such as two wooden boxes strategically placed at the foot of the walls, evoking the idea of the doorstep (a *repoussoir* setting off the field of representation) and of an obstacle (painted yet real masses whose presence contradicts the illusion created by the painted forms).

In *L'Observatoire des mille lieux* (1985, p. 102-103), an installation also composed of painted panels, the spatial work became more complex, mostly due to the positioning of the panels, which were placed at an angle to the actual walls. The exhibition space was simultaneously dislocated and recreated, the usual reference points (doors, windows, mouldings) partially eclipsed. As was the case in the preceding installation, the iconography of *L'Observatoire des mille lieux* borrowed architectural forms (arches, stairs), even while rendering some of these forms less legible, simultaneously referring to landscape and the built environment.

With hindsight, these first works foreshadow the direction of the later pieces. They make ready use of the illusionism inherent in painting with the paradoxical goal of underlining its artifice. They address the spectator directly while maintaining a distance, creating a dynamic that would continue to be a driving force in Bouchard's work as a whole.

Of the various operations painters must perform in creating a work, framing—establishing the limits that will contain the composition—is the first. At least, that is what Alberti maintains in *De Pictura*: “Let me tell you what I do when I am painting. First of all, on the surface on which I am going to paint, I draw a rectangle of whatever size I want, which I regard as an open window through which the subject to be painted is seen; and I decide how large I wish the human figures in the painting to be.”<sup>3</sup>

The theoretical and practical significance of this short passage is well established. Aside from its instructive, even commanding quality, the Albertian notion of the window has in fact become, thanks to its extended associations (opening, threshold, passage), at once a model of vision and one of painting's fundamental features, still constituting a basic precept of the discipline—an essential parameter, a constraint to be tested.

The motif of the window (and its corollary, the door) recurs in Bouchard's works, where it takes on different roles. It is present, above all, in an instrumental manner (following in this way Alberti's instructions), that is to say, as a device that brings us to see (that defines what must be seen), that delineates and orders, includes or excludes. This is evident in the carefully centred composition of each of the two parts of *Paysage avec figure* (p. 33) and the elliptical “ground” of *Paysage inversé, l'enracinement du ciel* (p. 39) that acts as a *repoussoir*.



At other times, the window is also represented—that is, literally shown. In *Paysage itinérant n° 1* (p. 34), a dark, irregular perimeter outlines a vague landscape that seems to be just emerging. In *Atelier Groover* (p. 62), the image of the window echoes the theme of the studio in that they both evoke the conditions (the device and place) that preside over the elaboration of the artist’s work. In *Intermittence* (p. 68), the diptych form allows for the juxtaposition of the two previously mentioned states: the window as an instrument for the gaze—as witnessed by the very tight framing of the drapery of curtains represented in one of the parts; and the window as image—the represented window that suggests, as the expression goes, an opening onto the world.

In *Histoires de peintures*, Daniel Arasse reminds us that “Alberti’s window does not open onto the world at all; it is not a detail of the world that we see from this window, but the frame through which we can contemplate the subject. It is the rectangular drawing of the surface that will be painted, the framing, which determines the perspective.”<sup>4</sup> This does not mean we cannot attempt to look beyond the frame, however. For what Arasse implicitly notes here is that painted works convey an inherent ambivalence: paintings are at once substance and illusion, surface and depth, frame and opening.

Many of Sylvie Bouchard’s works underscore this ambivalence in a more pointed way. In *Pavillon* (p. 54), a landscape is clearly visible in the background, beyond what seems to be a window—unless it is just an illusionistic representation, a landscape painting, as the work’s composition, alternating between its two dimensions and the illusion of depth, seems to confirm. In *Paysage intérieur* (p. 55), the represented landscape reveals itself at the outset as a painting within a painting: it is in fact the landscape seen in *Paysage avec figure* (p. 33). This *mise en abyme* is also at work in *Random* (p. 61) and in certain recent paintings, but indirectly, through the repetition of motifs characteristic of Bouchard’s painting rather than through any reference to a particular work. In *Intérieur* (p. 107), what at first appeared as a window could as easily be seen as a pale blue textured plane suggesting the sky. It is also notable that from close up, at a 90-degree angle, a door partially hidden behind curtains is outlined in the wall, leading to a staircase and yet another space.

A door, like a window, is an opening that simultaneously divides and connects; that both joins interior and exterior and sets them apart. But each notion operates differently, each possesses its own range of connotations: “The door is not essentially visual. Through the door, one enters and exits. Through the window, one looks. It is the window, and not the door, according to Alberti, that acts as a metaphor for painting. But if, on a structural level, the window suggests a gaze directed from the interior to the exterior (in this context, from culture towards nature), the door can be the object of visual investment as well, but in the opposite direction. It is defined by the gaze turned towards the *interior*. What is more, it is not simply the gaze from the exterior into the interior . . . that really confers these characteristic connotations on

*Installation*, 1983  
Powerhouse Gallery, Montréal  
Partial views



it, but the gaze from one interior into another interior—as in the door through the wall between two rooms, two spaces. It represents a less clear-cut delimitation than the window, which separates ‘culture’ and ‘nature.’”<sup>5</sup>

A small drawing titled *Interstice* (p. 58) illustrates the sharp yet subtle contrast between door and window. As the title suggests, the drawing represents an intermediate space, relatively limited but big enough to fit a person and a table. In the foreground, a door offers a passage from one room to the next, while in the background, windows are set in the wall at eye level, suggesting a hypothetical opening for our gaze. As much as the similarities between the formats of the door and window tend to link these two openings, the opacity of the windows and the connotations of the door (the gaze turned inwards) contribute, on the contrary, to creating the impression of a narrow space that presents the spectator with a question, a conditional invitation. “The door as motif is, to be sure, immemorial: traditional, archaic, religious. Perfectly ambivalent (as a place for passing beyond and a place that prevents our passing), and used as such in every mechanism and every hidden corner of mythical constructions. . . . For the door represents an opening—but a conditional opening, threatened or threatening; capable of giving all, or of taking everything back.”<sup>6</sup>

Like the window motif, the door takes on different forms in Bouchard’s work. It is first found as an image, for example in *D’entrée de jeu* (p. 59) and *Modèles* (p. 60), where it forms an opening in one of the side walls, recalling, in this oblique representation, the “conditional opening” defined by Didi-Huberman. The door once again calls its ambivalence into play: is it an invitation out, to go see what is beyond, or on the contrary, as Stoichita suggests, an intrusion into the space of the work by a neighbouring space—or even another potential painting that could be both a threat (to the integrity of the existing work) and a promise (of other works *forming an extension* of the existing work). From one work would come another—as though, through this circulation of the gaze and between the spaces, the work shown could not be resolved into only “one.”

The door is likewise present, but in an implicit manner (as a vague opening more than an architectural element), in the diptych *Colin-maillard* (p. 42-43). The purplish grey plane in the right half can be seen as an obstacle, whereas the yellow plane in the left half seems to give access to a colourful void—or better yet, seems to be itself that colourful void. The idea of a door / plane opening onto a space of pure colour (to the point of becoming one with it) is also present in *Autoportrait* (p. 47) and in the various elements in the series *Le Bandeau d’Arlequin* (p. 40-41) and *Les Chambres colorées* (p. 50-51)—works whose very format recalls the metaphor of the door more than that of the window. A door that, here, leads to strange compositions, places that are at once empty and inhabited, where a narrative would normally take place, a *subject* would be set.





*Dessin / installation, 1984*  
Saidye Bronfman Centre, Montréal  
Partial views

Objects play a leading role in Sylvie Bouchard's painting—a role that is all the more important as they are limited in number and as their function is, at first glance, obscure. The presence of objects in the installations of the mid-eighties, such as the chests placed up against the painted panels, has already been noted. Over the years, other objects have appeared, strictly two-dimensional ones: more chests; a few tables; here and there, items of clothing; curtains that partially mask an opening, blocking the space or simply represented as a panel; models, significantly more numerous than the other types of objects; a blue sphere (a ball?) and various other objects, the natures and roles of which one would be hard pressed to precisely identify.

Indeed, in Bouchard's work, objects are very ambiguous. Describing the blue sphere (p. 84) definitely as a ball would be taking the interpretation too far, as its context (it is set on a grey ground, in front of a painting representing tree trunks, not far from a pink strip running along the right border of the work) does not provide any indication of its true nature. It is similarly difficult, even impossible, to precisely identify the objects placed on the little shelves in the work entitled *Horizons* (p. 71). Certainly, the curtains, coats of arms, clothes, chests, tables and models represented elsewhere are more easily identified, but they are no less silent regarding their real use. Why are they there? What function should we attribute to them? In short, how are we to *designate* them?

Barthes, referring to the objects represented in seventeenth-century Dutch still lifes, writes: "An object's use can only help dissipate its essential form and emphasize instead its attributes." Representing an object in the light of its use helps to describe and distinguish it. Barthes contrasts the "useful aspect" of an object with its "fundamental form," affirming, in regard to Dutch painting, that "here, in other words, is never a generic state of the object, but only circumstantial states." He continues: "Behold then a real transformation of the object, which no longer has an essence but takes refuge entirely within its attributes. A more complete subservience of things is unimaginable."<sup>7</sup>

In contrast with the Dutch still life, which seems to present an inventory of the uses of the object, Bouchard's paintings offer to our gaze objects that are apparently devoid of function, as though the artist were on the same road as the Dutch painters but had taken the opposite direction: objects that are usually highly "circumstantial" and whose usefulness seems to be self-evident (table, clothes, curtain, etc.) she displays in a different state with correspondingly different functions: they play a part in the balance of the composition; act as a break or link between two spaces; open up or close off a kind of depth within the painting space.

And when a certain usefulness is conferred on them by the context—when, for example, a table serves to display a model or when a coat dresses a figure—the

narration, only just begun, immediately breaks down. Yet it all seems to have been put in place so that the “narrative” may take “form,” so that a subject may be laid out: framing and depth, texture and modelling—it is all so convincing at first glance . . .

The human figure occupies a central position (literally) in Bouchard’s work. What does it do there? What are its surroundings? What relationship does it maintain with the spectator? First of all, it is defined through poses rather than actions. The figures’ gestures, in the rare cases when they make them, seem directed, dictated by the imperatives of the pose rather than by an action already set in motion before the picture was produced. The environment surrounding the figures is usually an interior, and therefore “constructed.” These are spaces that appear to be carefully delineated but that, on closer examination and at certain angles, prove slightly improbable. Each of the four paintings in the series *Les Chambres colorées* (p. 50-51), for example, presents a space where colour, whether it covers an entire wall or only a few sections of it, seems to have the principal function of articulating space in order to create depth—but where, in reality, planes and sections of colour merge to produce surprising spatial articulations.

Alone in this space, and consequently in intense interaction with it, the human figure (sometimes shown in close-up, and hence fragmented, as in some of the recent paintings, but generally represented in its totality) is seen as shorn of its usual attributes (for example, as the primary narrative device), becoming purely the object of our vision.<sup>8</sup>

We are touching here on an old dichotomy between the visible and the sayable which Alberti exacerbated by saying that the window allows us to “see the subject.” In so doing, “Alberti sets up a relationship between two heterogeneous terms: a window, which is for the eyes, and a subject, which is for language,” writes Wajcman. He goes on to say, “rather than causing an inconsistency, the heterogeneity of the relationship is the source of the richness and strength of Alberti’s analogy—its substance, its very reason. Far from disqualifying it, the tying together of the sayable and the visible is a sign of its newness and the basis of its significance.”<sup>9</sup>

At first glance, Bouchard’s paintings seem to pose an enigma and, in this sense, to contain a narrative. But beyond the “realism” of their rendering (at least in the works of the last ten years), which gives them an undeniable sense of plausibility, and even with their occasional gestures, the figures shown offer little hold for verbal description. In fact, these paintings are above all silent spaces, representations of absence. But, as Didi-Huberman notes, “the deserted space is not a simple space where there is nothing at all. To show visual evidence of absence, it takes, at the very least, a symbolic alliance, or its fiction.”<sup>10</sup>

Painting revolves around a series of paradoxes that, as Arasse reminds us, the idea of framing contains and summarizes better than any other concept. When we look at a painting, we also see the frame facing us. This frame presupposes a *front* and an *interior*—not one *or* the other but one *and* the other, simultaneously, indissolubly linked.

In *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Didi-Huberman focuses on two apparently opposing “figures” of the spectator, which are consequently emblematic of a dichotomy at the very core of our relationship with the work of art: on the one hand, “the man of tautological vision” who holds strictly to what he sees, affirming, “The object I see *is* what I see; that is all”; on the other hand, “the man of trusting vision” who turns the experience of seeing into an exercise centred on a hypothetical *beyond* revealed by the work of art. The former does everything possible to “deny the temporal nature of the object, the effect of time or metamorphosis on the object, the work of memory—or obsession—in the gaze” with, as a result, “an overly enthusiastic, pitiful triumph of language over vision.” The latter believes with certainty that something is hidden in what we see—something like “a grand statement of truths from beyond, of hierarchical Elsewheres, of paradisaic futures and messianic confrontations . . .”<sup>11</sup> To move beyond these two positions, which come together in their implication of the supremacy of language over vision, Didi-Huberman creates a dialectical relationship between them—bringing into play, one in relation to the other, that which is *this side* and that which is *beyond*. He returns to the idea that “the image is structured like a threshold,”<sup>12</sup> and implicitly suggests that the gaze directed at the work is constructed at the precise point where language joins the act of seeing—and is engulfed by it.

This idea that the painting acts as a threshold in relation to which the gaze occupies an unstable position (between faith and tautology) is the driving force behind many artistic practices. However, some attest more than others to a keen consciousness of this state of affairs. Sylvie Bouchard’s approach seems to belong to this group.

When the artist creates illusionistic spaces whose apparent depth she contradicts by inserting within them spatial inconsistencies; when from one work to another or within the same piece she employs the various connotations of the window and door motifs (surfaces or gaps, open or closed passages, suggestions of a different—exterior or adjacent—place); when she places, here and there, objects whose simple presence is all the more affirmed since their nature or function seems enigmatic; and, above all, when she depicts the human figure in a realistic manner without incorporating it into any subject or narrative—in this way directly addressing the spectator while maintaining a certain distance (absorbed poses, averted gazes)—Bouchard summons up both that which is *this side* and that which is *beyond* in

the work, permitting the painting to simultaneously unfold on different levels (figurative, material, symbolic) and, in this way, offer the viewer a new experience that is in many ways paradoxical, and may even provoke a feeling of disquiet, a sense of “uncanny” strangeness.

This “uncanny” strangeness nevertheless seems to have little to do with the nature of the things represented (landscapes, architecturally structured spaces, objects, figures). Indeed, their strangeness is hardly disquieting in the context of pictorial fiction. In fact, what Freud termed “the uncanny” relates more to the placement (and not the nature) of things: “The uncanny would always, as it were, be something one does not know one’s way about in. The better orientated in his environment a person is, the less readily will he get the impression of something uncanny in regard to the objects and events in it.”<sup>13</sup>

It is notable that Bouchard’s paintings are rarely framed—yet another disorienting factor. If the function of the frame, as observed by Wajcman after Poussin, is to separate the space in the painting from all the objects around it, what happens when the frame is absent? “The frame is a presenter. . . . The frame reveals the painting and reveals it as a painting. . . . Conversely, the absence of frame always leaves the nature of the image in doubt: painting? mirror? real image? The question can become undecidable within the painting itself when interiors are featured.”<sup>14</sup>

Certainly, the risk of confusion is minimal in a museum exhibition. But the absence of frames nonetheless has an impact, in particular on the relationship between the work, the exhibition space and the spectator. The presence of structural and figurative echoes between the work and the surrounding space only adds to the spectator’s disorientation. At the same time, the calm strength emanating from the works, regardless of their size, is striking. Without coming under the *in situ* heading, Bouchard’s works take their place in the exhibition space with remarkable aplomb, establishing such a rapport with the space that it seems to be an integral part of the work, becoming both container and contents, real space and representational device.



1. In Québec as elsewhere, this “return” came after more than twenty years of questioning modernist dictates (formalism and the quest for specificity)—dictates that painting, more than any other art form, had come to embody.
2. Many solo and group exhibitions demonstrated the role then played by installation on the Québec art scene. Examples that come to mind include the exhibition *Aurora Borealis* (1985, Centre international d’art contemporain, Montréal), devoted to Canadian installation art, as well as the event *Montréal tout-terrain*, which was held a year earlier by a collective of art historians and artists (among them Sylvie Bouchard) and which brought together, in what had formerly been a clinic in Plateau Mont-Royal, fifty-five artists, most of them at the beginning of their careers, many of whom had chosen to create installations with pictorial qualities.
3. Leon Battista Alberti, *On Painting and On Sculpture*, trans. Cecil Grayson (London: Phaidon, 1972), p. 55.
4. Daniel Arasse, *Histoire de peintures* (Paris: Denoël, 2004), p. 57. This work is actually the transcription of a radio series entitled *Histoires de peintures* by Daniel Arasse, aired from July 28 to August 29, 2003, on France Culture.
5. Victor I. Stoichita, *L’Instauration du tableau* (Paris: Méridiens Klincksieck, 1993), p.58; quoted by Gérard Wajcman in *Fenêtre. Chroniques du regard et de l’intime* (Paris: Verdier, 2004), p. 233.
6. Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* (Paris: Les Éditions de Minuit, 1992), p. 185.
7. Roland Barthes, *Critical Essays*, trans. Richard Howard (Evanston: Northwestern University Press, 1972), p. 5-6.
8. To paraphrase Jean Louis Schefer, Sylvie Bouchard’s painted spaces are, like Saenredam’s churches, sites that are “totally absent of function” where figures pose “as though they have been excused from signification.” Jean Louis Schefer, “L’Interprétation suspendue,” *Artstudio* 18 (Fall 1990), p. 10.
9. Wajcman, *Fenêtre* (cited in note 5), p. 274-275.
10. Georges Didi-Huberman, *L’Homme qui marchait dans la couleur* (Paris: Les Éditions de Minuit, 2001), p. 51.
11. Didi-Huberman, *Ce que nous voyons*, p. 19-21.
12. *Ibid.*, p. 192.
13. Sigmund Freud, *Psychological Writings and Letters* (New York: Continuum, 1995), p. 122.
14. Wajcman, *Fenêtre*, p. 311-312. In his discussion on the representation of interiors, Wajcman refers to the spatial ambiguity of the background in Titian’s *Venus of Urbino*—an ambiguity similar to the spatial imprecision of Bouchard’s works.

## Painting from the Source: Architecture, Nature and the Place of the Spectator in the Works of Sylvie Bouchard

Christine Dubois

Architecture, nature, the human figure: these have been recurring elements in the works of Sylvie Bouchard for more than twenty years. Architecture figured prominently in her installations from 1983 to 1985; later, nature became a principal element in her landscapes on panels beginning in 1986; later still, the human figure appeared, alone or in a dialectical relationship with built or natural elements. Her use of these three “motifs” is not without import: just as they served as the original narrative tools within the image, they are *also* the main paradigms through which painting has constructed its mimetic relationship with reality since the fourteenth century. Bouchard’s activation of these historically and symbolically charged elements is not intended to question painting as a socio-historical institution, nor does it claim to constitute a critical review of the pictorial genres generated by these topics (architectural “view,” landscape, portrait). Rather, since the “architecture” and “nature” motifs are also two ways of presenting and defining painting, two modes of existence for painting as a medium, and the human figure is the semantic node that permits the embodiment of the relationship between humankind and nature, between a subject and the world within the painting, and hence a definition of the place of the spectator, their reactivation is part and parcel of a fundamental question: *What is painting?* This question regarding the essence of painting, the essence of art, was, as we know, the driving force behind twentieth-century modernism, while postmodernism considered it a formative illusion to be driven out through various “strategies.” Contemporary times (since the 1990s) have *finally* allowed us, dare I say, to ask this same question, though only from the perspective of a philosophy of aesthetics. Looking back, we thus observe that from her earliest works (produced at the height of postmodernism) to the present day, Bouchard’s investigations have always seemed eminently *contemporary*. In other words, her work, in its own specific way, has nonetheless consistently remained historically, conceptually and aesthetically *relevant*, and has done so with a continuity of form and content on which she has impressed, time after time, subtle but fundamental shifts in “point of view.” Her work conveys a knowledge, as intuitive as it is reflexive, of the changing conceptual environments that continually flood the art world—environments that she has helped to shape and crystallize as much as to establish them as representative, in hindsight, of important formal and conceptual “moments” in Montréal art over the last twenty years.

### What Is Implied by the “Architecture” and “Nature” Motifs

Bouchard’s work is marked, as I said, by a re-appropriation of three principal topics in painting: architecture, landscape and the human figure. The impetus for her first

works came from the context of the 1980s, years that were characterized by, among other things, a return to painting, and notably by that powerful force known as “the return to the figurative”—in other words by a kind of *permission to resume painting*, and, what is more, figurative painting. Painting was thus deemed to be just as relevant as installation and photography. Nevertheless, Bouchard’s decision to paint architecture, landscape and the human figure is by no means a mere product of this pro-painting, pro-figurative environment. It is important to note that her deliberate choice of these motifs, or more precisely, her choice of these work paradigms is far from insignificant: indeed, in the pictorial tradition, these two motifs—architecture and nature—are distinctive for having been essential means of transcribing reality and symbolically interpreting humankind’s relationship with the world. Each was assigned a specific pictorial role in covering the essential aspects of this relationship with the world, with the result that architecture and nature have been defined in the pictorial tradition as absolutely distinct entities; each has become the vehicle of a specific mode of investigation and of rendering reality. Ultimately, they have been established as visual and semantic opposites. Actually, this antinomy simply adopts as its own a general concept familiar to the Greeks—the opposition between Man and Nature—which was taken up and continued by the Judeo-Christian concept of a harsh external world that has been hostile to humankind ever since the Fall. In painting, this is established as the opposition between the domestic world and untamed nature; the place built by human hand and “natural” nature; between a humanized environment (architecturally structured space, city and country) and the great Outside, total otherness, that which lies beyond—the outermost bounds, the source of all danger and all loss, the space of absolute solitude where raw matter (represented by the mountain in the Judaic and Latin Christian traditions, and by the ancient forest, dark and deep, in the Celtic and Germanic traditions)<sup>1</sup> reigns. Characteristics firmly rooted in the tradition of representation thus allow us to define, formally and conceptually, as well as clearly differentiate, the architectural “view” and the natural “view.”

By expressly mobilizing these characteristics in her work—and systematically deconstructing them—Bouchard would reach the core of what “creates an image” in painting, in works that make use of the architecture motif and in others that summon up the nature motif, certainly. More than that, however—for much of the interest in her work lies in the fact that it goes beyond the mechanical, repetitive application of the deconstruction process—these two supposedly contradictory worlds would speak to each other, from one work to the next, as her production progressed. She explicitly raises the notion that they are intrinsically interconnected and that, even in isolation, neither can fail to evoke the other, which is present as if in the background.<sup>2</sup> When she positions the human figure in relationship to these two worlds—notably in her most recent works (2001-2005) where this figure, with its

powerful symbolic weight, is placed in an architectural setting or in nature—she takes care to continually short-circuit the conventional rhetoric associated with the presentation of this figure, or to suspend the *effects of meaning* that we immediately expect, in particular those psycho-optical effects that engage the spectator in an identification process.

### Deconstructing

At the beginning of Bouchard's career, between 1983 and 1991, the exploratory, innovative quality of her work was sustained, in part, by a specifically Québec interpretation of postmodernism. That is, her work developed with a “material” sensibility coupled with a marked interest in a systematic, extensive deconstruction of the “mechanics” of illusionism in painting and the mythological substratum of the image. This took concrete shape, in her work as in the work of other artists, through a re-examination of the “codes of construction” (of constructing a “view”; of illusionistic perspective; of developing a mythology of nature), as well as through a return to the *material* of the works (with an innovative appropriation of the self-referential modernist dictate) and a constant preoccupation with the place of the spectator (taking into account the various constraints imposed on it by the illusionistic system and by tradition).

In her early installations, Bouchard “deconstructed” some of the principal parameters of the illusionistic vocation of pictorial representation. She applied, quite literally, the fact that the illusion of the open window, which had founded and presided over painting since the Renaissance, is not only *constructed* but *built*. Indeed, the architecture motif formed the basis of her first deconstruction of the syntactical rules that govern the illusion of three-dimensional space and give it a psycho-optic coherence and effectiveness. She adopted the architecturally structured “view” in order to explore this favourite “place” in the illusionistic *system*—which has made this view an object that serves its own purpose, both a tool that demonstrates the all-powerfulness of geometric perspective, and a metaphor for the powers of human creation. Her work then would involve re-examining the mechanisms that make up this system, thereby revealing it as a *construction*. It would entail deconstructing the built environment, as represented in painting, in order to deconstruct the illusionistic process and its underlying metaphysics. In her first installation at the Powerhouse Gallery (*Installation*, 1983, p. 92-93), then in the group exhibition *Drawing – Installation – Dessin* (p. 94-95) at the Saidye Bronfman Centre (*Untitled*, 1984) and in *L'Observatoire des mille lieux* at Appart', art actuel in 1985 (p. 102-103), Bouchard took up a whole *vocabulary* of building—window, door, stairway, ladder, aedicule, checkerboard floor, chair, vault, dome, arcade—that, since the first tentative steps of Greek painting, has punctuated and sustained the mastering of perspective. She drew them in a graphic, linear manner on glass panels (1983), which a light

*L'Observatoire des mille lieux*, 1985  
Appart', art actuel, Montréal  
Partial views



then transferred to the gallery wall, reproducing both the principle and process of *projection* that form the basis of perspective. She painted them as well in powerful colours on large panels (1984, 1985), maintaining a constant ambivalence between the flat tints and the rendering of volume, between the contracted scale of depicted depth and the real depth of the objects in space, between empirical perspective and geometric perspective. Reaching to the ceiling, the panels are at once wall and painting, taking the spectator *into* the painting: in this way, Bouchard makes concrete—even kinesthetic—a three-dimensionality that had previously been *merely optical*, obtained through the synthesis of perspective. Rather than appealing only to the eye, she restores to the whole body its motivity, its power to apprehend the real. At the same time, however, the strong pictorial quality of the works (their colours, their large size) preserves an ambiguity in the phenomenological experience they offer, the spectator having a sense of being both *in* the painting and nevertheless *outside* it, kept *in front* of it.<sup>3</sup>

Through the architecture motif and the building motif, as we have just seen, Bouchard re-establishes the *constructed* quality of re-presentation in painting: she shows us that beneath the illusion, a “machine” is at work. The interest of her art lies precisely in how she makes cause and effect—the operative “mechanics” (perspective) and the resulting illusion (a three-dimensional space in two dimensions)—work together on the same plane. She fully exploits the building motif as a highly effective *mise en abyme* for an examination of the principles and processes of construction—those creating the illusion of depth, in this case—as well as for the mechanisms involved in the perception and reception of depth and all the complexities this entails for the spectator. This is as true of her installations of the 1980s as of her most recent works—in particular, *Intérieur* (p. 107), *Interstice* (p. 58) and *Horizons* (p. 71)—which develop a complex perceptual play between the supporting and contradicting roles of a solidly established scenographic cube and an empirically unstable perspective based on subtle gradations of colour. These shadings generate sufficient recession and depth in the space, yet paradoxically also indicate, through the opacity of the pigment and its application in thin, smooth layers, the flatness of the support.



### Primitive Nature

The works produced by Sylvie Bouchard since 1986 significantly extend this examination of the paradigms of painting and of representation in painting, even while they introduce drastic changes. The format is considerably altered, from installation to painting, as is the representational content, which moves beyond the architecture motif to that of nature. Here, it seems important to me to see a shift in the artist’s line of questioning more than a change in her general thoughts on the foundations of painting. Since 1986, Bouchard has “simply” adopted as her own the *other* tradition of representing reality in painting, exploring all its ins and outs. In this way, she

continued to take into account a certain absolute established by tradition, following it into terrain she had long worked with, and showing that, just as illusionistic construction came into being and *achieved its end* in architecture, the pigment itself—that fundamental constituent element of painting, with its ability to quote and mimic natural materials to varying degrees—fulfilled its own purpose in the representation of nature, likewise making use of a *mise en abyme*. It is as though, while pursuing ever further her consideration of painting, Bouchard had not been able to prevent the *Other* of the pictorial system from imposing itself almost of its own accord—in other words, the other half of the binary logic of the representation of reality in painting: landscape, the representation of the Outside (the Beyond). Through the nature motif, she carried on the deliberation she had begun with architecture, on the assumption that this first layer of deliberation “inevitably” calls forth the second, its paradoxical double—the “deadly ironic negation”<sup>4</sup> of the architectural order, namely nature. In this way she consolidates one of the basic intuitions of her work: that painting “architecture” or “nature” means mobilizing a clearly defined illusionistic practice and introducing specific visual issues.<sup>5</sup>

With *Paysage itinérant n° 1* (p. 34), *De la nature à l'émergence d'un paysage* (p. 35), *Paysage avec figure* (p. 33), *Point fond* (p. 37), *Chemins* (p. 38) and *Paysage inversé, l'enracinement du ciel* (p. 39), landscapes begin to monopolize the space. In taking up the *other* face of the world (the world Outside, nature, instead of the domestic world Inside, architecture), Bouchard also takes up an *other* way of representing reality: here, natural elements are traditionally understood as *material* rather than as surfaces. These elements call for an immediate designation rather than a mental reconstruction, with an “economy” of vocabulary and syntax instead of an organization of complex relationships. This is evident in the series of landscape paintings from 1986 to 1990: they are constructed from jointed planks of recovered wood that, although planed and polished, still impart to the surface the essence of their rough, rugged, even primitive, character, which the many coats of watercolour and wax or oil that become one with this surface do not seek to hide. In *Les Bras de Daphnée* (1991), the surface of the plain waxed wood even constitutes the central focus of the work, its grain and the lines of its veins offered as a motif. Through these “landscape” paintings, Bouchard develops a specific treatment of pigment that has lasted until her most recent works. Her pieces, it should be noted, are always “highly worked,” whatever their motif; they proceed from a remarkable personal technique, a long and meticulous application of pigments. Through this process, Bouchard takes on the *other* constituent element of painting which is, in addition to creating an image and an illusion, to be pigment itself, flat colour and opacity, as much as it is lines, drawing and transparency. She sees to it that this material dimension, so often introduced stealthily in the figurative tradition, right up to the moderns, is out in the open, side by side with the intellectual dimension of methodically, rigorously elaborating the image.

While the representation of natural and landscape motifs has the power to elicit thought on the status of the material in painting, it also automatically summons up a metaphysics of nature. And, just as this motif had allowed Bouchard to address the material foundations of painting, it would also lead her to present and deconstruct the original basis of the inherent relationship of humankind to nature. The natural motifs she chooses (trees for the most part) and, above all, her treatment and placement of them in the image are charged from the outset with a strong symbolic connotation reminiscent of the painting of the German romanticists, their deliberate, explicit treatment of the Sacred that is hidden in nature and their frequent evocation of the *Urwald*, the great primeval forest, albeit as something irreparably lost. Bouchard's trees are long, puny trunks capped with thin bouquets of short branches; they could not be called a forest. They are both a motif and an emblem, and the place they create is just as ambivalent. The trees (and sometimes an aedicule) are clearly set out as pictorial "motifs," and the "place" described is presented as a pictorial continuum. At the same time, however, these trees and their connection with the empty space convey a powerful symbolism, though truncated in its effects of meaning by its self-referential statement of the elements in play. Bouchard sets us before an "image" that possesses a certain symbolic allusion to a mummified or frozen Original nature, or to a post-Edenic nature, one of loss and abandonment. In this space that seems to have been deserted by meaning, she nevertheless opens up pathways. Through their composition and treatment, these works seem to plunge into the depths that govern our primitive connection and atavistic relationship with the world. The artist encourages us to follow the mazes and oblique modes of thought, like those forged by poetry, in order to understand them, while some works gesture to a dreamlike connection to reality (*Paysage inversé, l'enracinement du ciel*). In this way, Bouchard brings us back to an inevitable mythology of landscape, but only in order to deconstruct, and thus reveal, the archaic and dreamlike substratum hidden beneath the realism.

This deconstruction is taken further in a series of five oil paintings on wood panels titled *Le Bandeau d'Arlequin* (p. 40-41). Here, Bouchard quotes, in a way, from earlier landscape works, following a particular strategy: inserting the same motif of trees inside a clearly defined form that stands out against a red ground (*Sur le rocher, des racines qui poussent au loin*) or foliage (*Le Quodlibet, double nature*), or else by emphasizing them in their linear outline (*Arbres sur fond bleu, le don*), she reasserts the boundaries of the landscape motif and eliminates its symbolic content in favour of its pure "motif" quality. In *Le Chœur laissé aux autres*, she begins this process of affirming the pictorial by placing side by side, without any semantic link, the nature motif (a tree) and the architecture motif (space in perspective). She would, in later works, make even more definite use of this quotation technique, which brings an inward-looking dimension to the work and establishes it as a constructed image: in

*Paysage intérieur* (p. 55), she clearly quotes as a “painting” the landscape section of *Paysage avec figure* (p. 33); and in *Random* (p. 61), the “background” of the depicted interior scene is shown as a large mural, truncated in height, on which trees are painted. This self-referential inwardness, which is first expressed in the landscape motif, is introduced by Bouchard through a systematic distancing from the nature connotation, the same one that characterized her first series of landscapes. She would subsequently apply a similar, inward-looking, device to the architecture motif, but integrating it with another central question in her work on the foundations of representational painting: *How should the human figure be placed in the work?*

### **The Place of the Spectator**

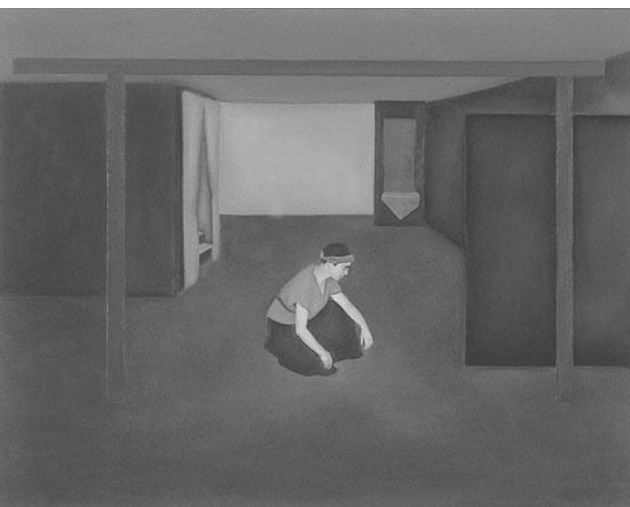
One of the distinctive characteristics of Sylvie Bouchard’s works is their continual consideration of the *place of the spectator*,<sup>6</sup> which she has sought to present through an exploration centred mainly on the *place of the human figure in the work*. This she has done essentially by reflexively integrating the human figure, in concrete form or allusively. Her earliest installations gave her the opportunity to experiment with a means of actively involving the spectator in the work, who she made the linchpin of the *situated-situating* device, a device that is the basis of installation works. She continued this investigation in her paintings with the concrete insertion of the human figure, gradually—and in a very contemporary approach—shifting her questioning from one of a phenomenological order to that of the aesthetics of reception. In *Paysage avec figure* (p. 33), the human figure appears in the form of a small autonomous portrait, completely independent of the landscape beside it: this way of placing the human figure *next to* nature extends and conveys more explicitly the concept of a total otherness distinguishing humankind and nature, which has already been dealt with in symbolic terms in the accompanying landscape. A similar need to register the inherent complexity of integrating the human figure may be found in *De la nature à l’émergence d’un paysage* (p. 35), a very large painting on wood panel. Here, this figure is introduced through a pronounced “distancing,” with profiles of Greco-Roman statues, treated like phantoms floating in the landscape “medium.” In the tondo-study *Colin-maillard* (1992), the human figure becomes the sole motif, forming the beginnings of an investigation that is more closely focused on the placement of the human figure in its environment—and more precisely in relation to a “setting,” as Bouchard would gradually indicate, particularly in her latest works. The study *Colin-maillard*, in its sparseness and utter simplicity, depicts a figure on a purely chromatic ground: this presentation, which rules out any relationship other than the one between form and ground, is like an initial minimalist response auguring a complexity yet to come. And, indeed, in the works that would follow, Bouchard would continue to pose this question from various angles, increasing the connections in play. Already, in the painting *Colin-maillard* (p. 42-43) that followed the study,



and in two other subsequent tondi (*Merry-go-round*, [p. 48] and *La Partie quarrée*, [p. 49]), a fragment of an interior (corner of a wall, table, window) and tree trunks are added; the human figure is immobile, posed (except in the painting *Colin-maillard*, the only exception in many years of work), contributing to a closer examination of the question: “How should the human figure be placed in the work?” and not “How should the human figure be moved in the pictorial space?”

In this way, Bouchard takes up anew a problem which has been present since the beginning of illusionistic painting, and which perspective supposedly solved by likening the human figure to a piece on the checkerboard of the ground, following the requirements of the *istoria*, and calculating the appropriate recession in scale that would set this figure in relation to the surrounding buildings. Because the perspective system explicitly posed this problem, and because it was the relationship between the human figure and the architecturally structured environment that was formally expressed in terms of position (in the manner of the *situated-situating* spectator in the installation), Bouchard tackled the problem of how to place the human figure principally through built environments. She chose architectural interiors that would establish a “scenographic cube” and thereby tackle the problem head-on: she would construct this cube using geometric planes that fit together in space (and on this point, *Colin-maillard* seems even more to mark the beginning of this work since the picture shows a person groping his way along). She would sometimes play these planes against each other, generating spatial ambiguities between the two- and three-dimensionality (*Intérieur*, [p. 107]; *Interstice*, [p. 58]; *Horizons*, [p. 71]), and affirming the painting’s surface from the illusionistic representation of depth. She would thus display various sites in which the human figure would be “situated,” always immobilized, striking a pose, and where the appearance of pure scenographic cube given to these scenes recalls Bouchard’s constant concern with revealing the *constructed* nature of the image and establishing an active contrast between surface flatness and depth (*Autoportrait*, [p. 47]; *Intérieur*; *Jeu de l’envers*, 1995; *Croisées*, [p. 50]; and the series *Les Chambres colorées*, [p. 50-51]).

One of the difficulties that Bouchard would successfully overcome in this deconstruction and re-examination of the representational tradition is the question of how to re-appropriate the human figure as a *figure*, and how to hold the symbolism of Man, and specifically, man in actuality, at a respectable distance. As in the landscape paintings, where she “negotiated” the symbolism of the relationship between man and nature—a symbolism inherent in the representation of nature—by approaching it through its derivative forms (primitivism, onirism) and archetypes (ancient statuary), here Bouchard once again “negotiates” the symbolic charge associated with the motif of the human figure. Through the position she gives these figures—in the centre, striking a “pose,” generally in a full-face or three-quarter view—she modulates the heavy symbolism associated with this figure according to her



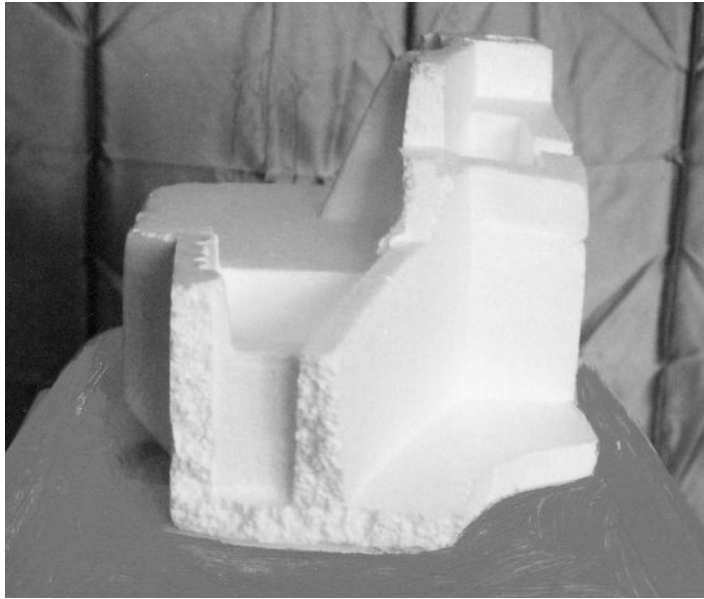
*Intérieur*, 1997  
Oil on canvas, 58 x 76 cm  
Courtesy Giordano Gallery,  
Edmonton

needs. In this endeavour, she makes use of a device particular to the representation of the human figure, namely the initiating of an identification between the painted figure and the spectator by means of the *point of view*, that is, through a process of optical, mental, psychological and moral association between the figure and the spectator.<sup>7</sup> She once again adopts as her own a topic of the pictorial tradition and “works” it, revealing its premises and conditions: the fixed nature of the point of view / vanishing point, in this case, underscored here by the fixed, static nature of the figures.

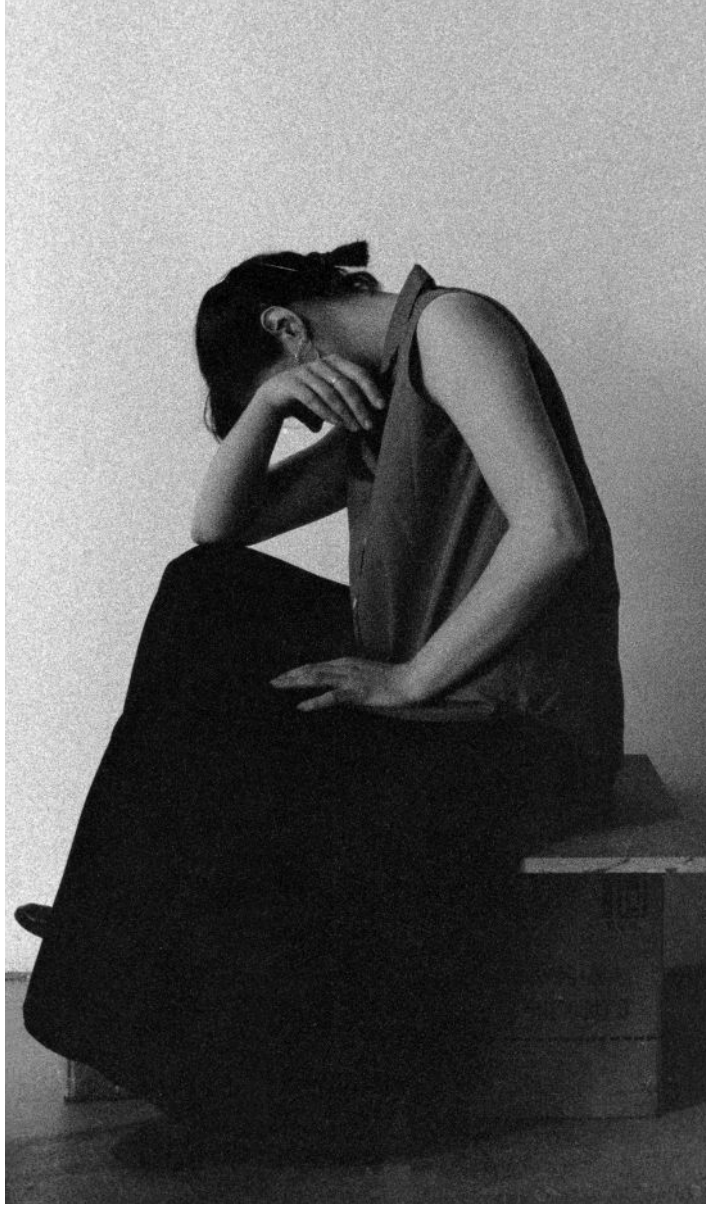
In all her works, from her installations to the present day, Sylvie Bouchard has addressed the question *What is painting?* by striving to systematically deflect it onto the question of praxis, the question of the practice of “painting,” onto the determinants and issues of pictorial practice. What she summons up through her renewed use of the fundamentals of the pictorial representation of reality is not so much the modernist question of the essence of painting as a highlighting of its *constructed* nature. While Bouchard’s work from the first decade initially asked: *What does it mean to paint?*—as did that of many artists in a time dominated both by installation and by a return to painting—we may observe that these works actually posed the considerably more precise question: *What does it mean to paint After self-reflexive modernism?* The specific character of Sylvie Bouchard’s work has been to respond to this by exploring the path of *What does it mean to paint the foundations of representation in painting in the 1980s and 1990s?* The answer to this question would be developed in terms of *What does it mean (to paint this)?* as well as *What does it produce?* in regards to deconstructive theory and the aesthetics of reception. Elaborating her own investigation of the “practice of painting,” Bouchard, rather than rejecting a self-reflexive pictorial modernism—which allows painting to define itself through the specificity of flatness and pigment—accepts this modernism, but in her own way. What she retains from this dictate of self-referentiality is the most open, changeable statement, to the effect that: painting talks about painting. In re-examining this self-definition of painting through the prism of its two modes of representation (architecture and nature) and its two modes of being (the construction of illusion and pigment), she surpasses the formalist impasse—surpasses in the philosophical sense of the term, that is, not by denying or dismissing it, but by creating a new form that incorporates it. In so doing, she enters, subtly and creatively, into the complex situation that now characterizes painting: a state of constant negotiation with its weighty heritage, its uncertain future, and other media deemed more contemporary.

1. The concept of the division between a humanized space, including city and country (for the Greeks, *polis*, *agros*; for the Romans and later in Latin Christianity, *urbs*, *rus*), and that which is beyond (*eschatiai* and *gaste*, respectively) may be seen in the depiction of a city, represented by its ramparts or its outer walls—which make of it a human space, an enclosed place, a refuge, as it is thematically presented in the *hortus conclusus* of the miniatures in early fifteenth-century manuscripts and books of hours. The depiction of the city would often be accompanied by that of its surrounding countryside; and, next to it, very distinctly separate from it, the great Outside would be signified by the mountain, forest and boulder motifs, for example.
2. Mimetic painting integrated this into its very constitution, making nature the “Other” of the perspectivist system and its formative, regulatory principles, as Damisch showed in his analysis of Brunelleschi’s *tavoletta* experiment: “Perspective only needs to ‘know’ things that it can reduce to its own order, things that occupy a place and the contour of which can be defined by lines. . . . Perspective [is revealed] as a structure of exclusion, the coherence of which is founded upon a series of rejections, and yet which has to make room for the very things that it excludes from its order, just as it does for the background upon which it is imprinted.” Hubert Damisch, *A Theory of Cloud: Toward a History of Painting*, trans. Janet Lloyd (Stanford, Calif.: Stanford University Press, 2002), p. 124. This “background,” which clearly must be provided for, would be the sky in the *tavoletta* experiment or, more generally, the “background” of nature inevitably summoned up by all depictions that lie outside the scenographic cube.
3. As Martine Meilleur remarked in an in-depth analysis of this work, “a visitor wandering through Sylvie Bouchard’s installations is never able to reconcile the contradictory impressions of being inside and outside a space built to be paced but where the meaningful reference points are essentially based on the pictorial system.” Martine Meilleur, “La reconnaissance et le dépaysement,” *Parachute* 67 (July-August-September 1992), p. 6.
4. Jean Louis Schefer, *Scénographie d’un tableau* (Paris: Éditions du Seuil, coll. “Tel Quel,” 1969), p. 78-79. As Damisch emphasizes, moreover, we owe to Vitruvius the conceptualization and formalization of an opposition between architecture and nature, through the opposition he established in the theatre between the tragic (or comic) scene which is defined “positively” by its presentation of an architectural built environment, and the satyric scene presented as its antithesis, its ironic negation: the “caves and mountains” seen here being opposed to the “structures built by the hand of man” present in the comic and tragic scenes, just as nature is opposed to culture. Hubert Damisch, *The Origin of Perspective*, trans. John Goodman (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1994), p. 283.
5. Note that the representational tradition of these two motifs has become less imperative and binding as it has offered all sorts of possibilities in regard to their associated pictorial mimetic devices: possibilities of contradiction, subversion, surpassing, as well as simple renewal. Thus, contrasted with the rigid, the polished, the smooth, with surfaces that reflect or deflect light—offered as characteristics of the raw material of the built environment—are the soft, the rippled, the rough, the mat, the opaqueness of natural elements; contrasted with the full mastery of space afforded by synthetic perspective (*perspectiva artificialis*) is the approximation of empirical perspective (*perspectiva naturalis*); contrasted with the realm of the optical and the legible, with the travelling of the eye over the canvas, is the suggestion of a kinesthetic experience; and finally, contrasted with the “liberal arts” summoned up by the architecturally structured world are the “mechanical arts,” called upon in the relationship between labour and nature.
6. I am intentionally referring to the title of the French translation (*La place du spectateur*) of the book by Michael Fried devoted to Diderot’s creation of an aesthetics of reception and invention of the spectator. Michael Fried, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot* (Berkeley: University of California Press, 1980).
7. See, among others, Michael Fried (ibid.) on “absorption,” a concept he develops in explanation of the aesthetic device that centres on the spectator’s reception, as defined by Diderot in *La Promenade Vernet*, in the *Salon* of 1767.





*Documents de travail, photographies prises  
par l'artiste et retouchées à l'acrylique, 2003*



*Document de travail, photographie prise par l'artiste, 1992*

## Biobibliographie sélective

L'astérisque (\*) signale une publication.

### Sylvie Bouchard

Née à Montréal (Québec), le 18 juillet 1959.  
Vit et travaille à Montréal.

### Expositions individuelles

#### 2005

*Sylvie Bouchard*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC). \*

#### 2003

*Tableaux*, Sylviane Poirier art contemporain, Montréal (QC).

#### 2001

*D'entrée de jeu*, Expression, Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe, Saint-Hyacinthe (QC). \*

#### 1998

*Gypsy Eyes, les chambres colorées*, espace 502, édifice Belgo, Montréal (QC).

*Intérieurs et autres scènes*, Galerie Charles & Martin Gauthier, Québec (QC).

#### 1997

*Gypsy Eyes, les chambres colorées*, Musée régional de Rimouski, Rimouski, Québec (QC)  
[itinéraire : (sous le titre *Les Chambres dans l'espace*), Galerie d'art du Centre culturel de l'Université de Sherbrooke, Sherbrooke (QC)]. \*

*Pavillons*, Plein Sud, Centre d'exposition et d'animation en art actuel à Longueuil, Longueuil (QC). \*

#### 1993

Southern Alberta Art Gallery, Lethbridge (Alb.).  
*Sylvie Bouchard*, Galerie Verticale, Québec (QC). \* (1994)

#### 1992

*Sylvie Bouchard*, Galerie Verticale, Québec (QC).

#### 1991

*Le Bandeau d'Arlequin*, Galerie Chantal Boulanger, Montréal (QC).

#### 1988

*Paysages*, Galerie Chantal Boulanger, Montréal (QC).

#### 1987

*Paysages itinérants*, Oboro, Montréal (QC).

#### 1985

*Entre l'installation et la ville*, La Chambre Blanche, Québec (QC). — Résidence. \* (1995)  
*L'Observatoire des mille lieux*, Appart', art actuel, Montréal (QC).

#### 1984

*Sylvie Bouchard – Pierre Dorion*, Axe Néo-7 art contemporain, Hull (QC).

#### 1983

*Installation*, Galerie Powerhouse, Montréal (QC).

#### 1982

*Profil / vitrine*, 2236, av. De Lorimier, Montréal (QC). — Œuvre *in situ*.

### Expositions collectives

#### 2003

*La Collection Prêt d'œuvres d'art. Acquisitions 2003*, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec (QC).  
*Peinture en liberté : Perspective sur les années 1990*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC).

#### 2002

Giordano Gallery, Edmonton (Alb.).  
*Salle comble*, Galerie Art Mûr, Montréal (QC).  
*Réciprocités*, Galerie B-312, Montréal (QC). \*

#### 2001

*Classicismes*, Montréal Télégraphe, Montréal (QC).

#### 2000

Giordano Gallery, Edmonton (Alb.).  
*Idées de paysage, paysages d'idées*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC).

**1999**

Giordano Gallery, Edmonton (Alb.).  
*Les Peintures*, Galerie René Blouin, Montréal (QC); Galerie Lilian Rodriguez, Montréal (QC).

**1998**

*Collection Prêt d'œuvres d'art du Musée du Québec. Acquisitions récentes*, Musée du Québec, Québec (QC).  
*La forêt s'expose*, Maison Théâtre, Montréal (QC) [itinéraire : Centre d'exposition de Mont-Laurier et Maison de la culture, Mont-Laurier (QC)].  
*Moments entrelacés*, La Centrale, Galerie Powerhouse; édifice Belgo, Montréal (QC). \*

**1997**

Giordano Gallery, Edmonton (Alb.).  
*L'Histoire à l'œuvre*, Galerie du Centre des arts Saidye Bronfman, Montréal (QC). \*  
*Sylvie Bouchard, Geoffrey James, Roberto Pellegrinuzzi, Michel Saulnier*, Galerie Charles & Martin Gauthier, Québec (QC).

**1996**

Giordano Gallery, Edmonton (Alb.).  
*Sylvie Bouchard, Nathalie Caron, Sylvain P. Cousineau, Michel Saulnier*, Galerie Charles & Martin Gauthier, Québec (QC).

**1995**

Giordano Gallery, Edmonton (Alb.).  
*Art sans frontière / Art Without Border*, École du Versant, Larouche (QC). — Exposition organisée par Claude Simard, en collaboration avec Langage Plus, Alma (QC).  
*La Collection*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC).

**1994**

Giordano Gallery, Edmonton (Alb.).  
*L'Abécédaire*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC). \*  
*Le Lieu de l'être : lieux de passage et portraits d'être*, Musée du Québec, Québec (QC). \*  
*Pièces de collection*, Galerie Christiane Chassay, Montréal (QC).

**1992**

*Diagonales Montréal*, 3576, avenue du Parc, Montréal (QC). — Exposition présentée dans le cadre de la 7<sup>e</sup> édition des Cent jours d'art contemporain de Montréal. \*  
*La Collection : tableau inaugural*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC). \*

**1990**

*Arbora versa : Sylvie Bouchard, Lorraine Gilbert, Rodney Graham, Jerry Pethick, Rhoda Rosenfeld*, Contemporary Art Gallery, Vancouver (C.-B.). \*  
*Sylvie Bouchard, Serge Murphy, Danielle Sauvé (œuvres de 1980 à 1984)*, Galerie Chantal Boulanger, Montréal (QC).  
*Visions 90*, Galerie d'art Lavalin, Montréal (QC); Centre international d'art contemporain, Montréal (QC). — Le travail de Sylvie Bouchard était présenté à la Galerie d'art Lavalin. \*

**1989**

*L'Histoire et la mémoire : acquisitions récentes en art québécois*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC). \*

**1988**

Jack Shainman Gallery, New York, N. Y.  
*Les Temps chauds*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC) [itinéraire : Musée des Augustins, Toulouse, France; Musée des Beaux-Arts de Mons, Mons, Belgique; Mackenzie Art Gallery, Regina (Sask.)]. \*  
*Quebec 88: A Selection / Québec 88: Une sélection*, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto (Ont.).

**1987**

*Sylvie Bouchard, Thomas Corriveau, Serge Murphy, Jean-Claude Rochefort et Carol Wainio*, Galerie Chantal Boulanger, Montréal (QC).  
*Table-Tableau-Toile : La demeure et l'exil*, Galerie Optica, Montréal (QC) [itinéraire : La Chambre Blanche, Québec (QC), et autres lieux au Canada]. \*

**1986**

*Le Musée imaginaire de...*, Centre d'art du Centre Saidye Bronfman, Montréal (QC).  
*Montréal / Genève / Genève / Montréal*, Centre Saidye Bronfman, Montréal (QC); Centre d'art visuel, Genève, Suisse; Villa du Jardin Alpin, Meyrin, Suisse. \*

**1985**

*Artistes canadiennes / Canadian Women Artists – Tomiyo Sasaki, Sylvie Bouchard, Susan Scott, Shelagh Alexander*, Centre culturel canadien, Paris [itinéraire : Canada House Cultural Centre Gallery, Londres]. \*



**1984**

*Drawing – Installation – Dessin*, Centre Saidye Bronfman, Montréal (QC). \*

*F(r)ictions : en effet(s)*, Galerie Jolliet, Montréal (QC).

*Montréal tout-terrain*, Clinique Laurier, Montréal (QC). \*

**1982**

Galerie Yvon Lavoie, Montréal (QC).

## Livres

**1997**

*L'installation : pistes et territoires : l'installation au Québec, 1975-1995 : vingt ans de pratique et de discours*. — Sous la direction de Anne Bérubé, Sylvie Cotton. — Montréal : Centre des arts actuels SKOL, 1997. — 255 p.

Boulanger, Chantal. — *Le champ historique : entre trajectoire et stase : autour des œuvres de Sylvie Bouchard, Joseph Branco, Alain Laframboise, Sylvie Readman, Danielle Sauvé, Louise Viger*. — Montréal : Heinrich Fitzback, [1997?]. — 47 p.

## Textes dans catalogues d'expositions

**2005**

Dubois, Christine. — « L'architecture, la nature, la place du spectateur : l'œuvre de Sylvie Bouchard aux sources de la peinture ». — Sylvie Bouchard. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 2005. — En anglais, sous le titre « Painting from the source: architecture, nature and the place of the spectator in the works of Sylvie Bouchard », p. 100-109. — P. 21-31

Landry, Pierre. — « Sylvie Bouchard. Inquiéter le regard ». — Sylvie Bouchard. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 2005. — En anglais, sous le titre « Sylvie Bouchard. Disquieting the gaze », p. 91-99. — P. 11-19

**2001**

Branco, Joseph. — « Cinq intuitions sur le travail de Sylvie Bouchard ». — Sylvie Bouchard : d'entrée de jeu. — Saint-Hyacinthe : Expression, 2001. — En anglais, sous le titre « Five intuitions on Sylvie Bouchard's work ». — N. p.

**1997**

Johnson, Carl. — « Gypsy eyes, les chambres colorées ». — Sylvie Bouchard : gypsy eyes, les chambres colorées. — Rimouski : Musée régional de Rimouski, [1997]. — N. p.

Perozzi, Fabrizio. — « Pavillons ». — Sylvie Bouchard : pavillons, peinture / Jean-Paul Mauny : lent détour, peinture, installation. — Longueuil : Plein Sud, Centre d'exposition et d'animation en art actuel à Longueuil, 1997. — N. p.

**1994**

Denée, Michel. — « Configurations en palissade ». — Sylvie Bouchard. — Québec : Galerie Charles & Martin Gauthier, 1994. — En anglais, sous le titre « Enclosing configurations », p. 5-6. — P. 3-4

Mercier, Guy. — « Sylvie Bouchard : " ... la profondeur de la surface ; ... les plaisirs de la métamorphose " ». — *Le lieu de l'être : lieux de passage et portraits d'être*. — [Québec] : Musée du Québec, 1994. — (Le Musée du Québec en images ; 8). — P. 38-39

**1992**

B[élisle], J[osée]. — « Sylvie Bouchard : Sans titre, 1986 ». — *La collection : tableau inaugural*. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1992. — P. 308

**1991**

Jeffries, Bill. — « Sylvie Bouchard ». — *Arbora versa: Sylvie Bouchard, Lorraine Gilbert, Rodney Graham, Jerry Pethick, Rhoda Rosenfeld: an exhibition*. — Vancouver : Contemporary Art Gallery, 1991. — Comporte une citation (texte) de Sylvie Bouchard : « Ciel ancien, terre nouvelle ». — P. 12-17

**1989**

Bélisle, Josée. — « Sylvie Bouchard ». — *L'histoire et la mémoire : acquisitions récentes en art québécois*. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, [1989]. — P. [4]

**1987**

« Le symbolisme et la béance du passé = Symbolism or yearning of time past ». — *Table-tableau-toile : la demeure et l'exil [...]*. — Montréal : Galerie Optica, [1987]. — P. 5-7

Denée, Michel. — « Table – tableau – toile : la demeure et l'exil = Table – tableau – toile : la demeure et l'exil ». — Table-tableau-toile : la demeure et l'exil [...]. — Montréal : Galerie Optica, [1987]. — P. 8-14

#### 1985

Lessard, Denis. — « Sylvie Bouchard : des jeux d'espaces et de peinture = Sylvie Bouchard: playing with space and paint ». — Artistes canadiennes = Canadian women artists: Tomiyo Sasaki, Sylvie Bouchard, Susan Scott, Shelagh Alexander. — Paris : Centre culturel canadien ; London : Canada House Cultural Centre Gallery, [1985?]. — Repris (en partie) sous le titre « [Sylvie Bouchard] » dans *Montréal, Genève = Genève, Montréal*, [s.l., s.n., 1986?], p. 5. — P. 15-17

Pontbriand, Chantal. — « [Sans titre] ». — Artistes canadiennes = Canadian women artists: Tomiyo Sasaki, Sylvie Bouchard, Susan Scott, Shelagh Alexander. — Paris : Centre culturel canadien ; London : Canada House Cultural Centre Gallery, [1985?]. — P. 3-11

#### 1984

Nemiroff, Diana. — « Introduction: on the “contamination” of drawing ». — Drawing installation = Dessin installation. — Montréal : Centre Saidye Bronfman, 1984. — Sylvie Bouchard, p. 9. — En français, sous le titre « Introduction : sur la “contamination” du dessin », p. 11-18, Sylvie Bouchard, p. 17. — P. 4-10

### Textes dans livres

#### 2003

Saint-Onge, Michel. — « Réciprocités ». — Les cahiers de la Galerie B-312, de septembre 2001 à juin 2002, coffret n° 6. — Montréal : Galerie B-312, 2003. — Cahier n° 60. — N. p.

#### 2000

Simms, Lorraine. — « Signs of the times: reading and writing, painting ». — Textura : l'artiste écrivain = The artist writing. — Montréal : La Centrale / Powerhouse ; Éditions du Remue-ménage, [2000?]. — Sylvie Bouchard, p. 37-39. — P. 33-39

#### 1997

Boulangier, Chantal. — « L'histoire à l'œuvre ». — L'histoire à l'œuvre. — Montréal : Galerie du Centre des arts Saidye Bronfman, 1997. — Sylvie Bouchard, p. 14-18. — P. 5-47

#### 1995

N[adeau], L[isanne]. — « Sylvie Bouchard : entre l'installation et la ville [...] ». — Résidence 1982-1993 : la Chambre blanche. — Québec : La Chambre blanche, 1995. — P. 68-71

#### 1994

Francœur, Cyrille-Gauvin. — « Sylvie Bouchard ». — Collection Prêt d'œuvres d'art. — [Québec] : le Musée, 1994. — N. p.

#### 1992

St-Gelais, Thérèse. — « Sylvie Bouchard ». — Diagonales Montréal : 10 monographies. — Montréal : Parachute, 1992. — Texte en français et en anglais sur des col. parallèles. — N. p.

#### 1990

[Bouchard, Sylvie]. — « [Sans titre] ». — Art contemporain 1990. — Montréal : Centre international d'art contemporain de Montréal, [1990?]. — Programme. — P. 17

Tenhaaf, Nell. — « A history, or a way of knowing ». — Instabili : la question du sujet = The question of subject. — [Montréal] : La Centrale (Galerie Powerhouse) : Artexes, 1990. — Reproduction. — P. 77-83

### Textes dans périodiques

#### 2003

Lamarque, Bernard. — « En flottaison : deux œuvres en état d'apesanteur à la Galerie Sylviane Poirier art contemporain ». — Le Devoir. — (5 avril 2003). — P. E-7

Lussier, Réal. — « Peinture en liberté : perspective sur les années 1990 ». — Le Journal du Musée d'art contemporain de Montréal. — Vol. 14, n° 1 (août/sept. 2003). — P. 7

#### 1994

Lamoureux, Johanne. — « La bête à deux têtes ». — Parachute. — N° 73 (janv./févr./mars 1994). — Repris dans *L'art insituable : de l'in situ et autres sites*, Montréal : Centre de diffusion 3D, [2001], (Lieudit Collection), p. 141-149. — P. 17-21

Landry, Pierre. — « Sylvie Bouchard ». —  
Le Journal du Musée d'art contemporain de  
Montréal. — Vol. 4, n° 4 (déc./janv./févr.  
1994). — P. 3

**1993**

Quine, Dany. — « Sylvie Bouchard à la galerie  
Verticale ; un œuvre sous le signe de  
l'ambiguïté ». — Le Soleil. — (23 oct. 1993). —  
P. C-10

**1992**

Meilleur, Martine. — « La reconnaissance et  
le dépaysement ». — Parachute. — N° 67  
(juill./août/sept. 1992). — P. 4-11

**1991**

Dumont, Jean. — « Drôle de nature ». —  
Le Devoir. — (21 déc. 1991). — P. C-9

**1990**

Tourangeau, Jean. — « Ateliers nomades ». —  
Vie des Arts. — Vol. 35 n° 140 (sept. 1990). —  
Reproduction(s). — P. 58-59

**1989**

Gravel, Claire. — « Les lieux méditatifs de Sylvie  
Bouchard ». — Le Devoir. — (7 janv. 1989). —  
P. C-10

Hakim, Mona. — « L'imaginaire réinvente la  
nature ». — Montréal Campus. — Vol. 9, n° 8  
(18 janv. 1989). — Journal étudiant de l'UQAM.  
— P. 17

Meilleur, Martine. — « Sylvie Bouchard ». —  
Parachute. — N° 55 (juill./août/sept. 1989). —  
P. 36-37

**1987**

Daigneault, Gilles. — « Paysages-itinérants ». —  
Le Devoir. — (14 févr. 1987). — P. D-8

Guilbert, Charles. — « Paysages-récits ». — Voir.  
— Vol. 1, n° 13 (26 févr./4 mars 1987). — P. 18

Pontbriand, Chantal. — « Histoire et post-  
modernité : des exemples dans l'art canadien ». —  
Parachute. — N° 47 (juin/juill./août 1987).  
— En anglais, sous le titre « The historical  
factor: a fundamental theme in Canadian  
contemporary art », p. 51-53. — P. 4-10

Racine, Rober. — « Table-tableau-toile : la  
demeure et l'exil ». — Vanguard. — Vol. 16,  
no. 5 (1987). — P. 41

**1985**

Daigneault, Gilles. — « L'observatoire des mille  
lieux ». — Le Devoir. — (23 févr. 1985). — Sous :  
« Hurtubise : les paysages réfléchis ». —  
P. 29

Lessard, Denis. — « Neuf portraits en  
silhouette ». — Vie des Arts. — Vol. 30, n° 120  
(sept. 1985). — P. 22-25

Lessard, Denis. — « Sylvie Bouchard ». —  
Parachute. — N° 39 (juin/juill./août 1985). —  
P. 61-62

Pencenat, Corinne. — « Sylvie Bouchard, Centre  
culturel canadien ». — Art Press. — N° 97 (nov.  
1985). — P. 72

**1984**

Baele, Nancy. — « Exhibition satirizes history ». —  
The Citizen. — (Apr. 27, 1984). — Ottawa.  
— P. 87

Payant, René. — « Une effervescence nouvelle ». —  
Spirale. — N° 40 (févr. 1984). — P. 12

Pontbriand, Chantal. — « Dessin – installation ». —  
Parachute. — N° 37 (déc. 1984/janv./févr.  
1985). — P. 37

Roy, Denis. — « Sylvie Bouchard ; Pierre Dorion ». —  
Vanguard. — Vol. 13, no. 7 (Sept. 1984). —  
P. 34

Tiffet, Paul. — « F(r)ictions : en effet(s) ». —  
Parachute. — N° 35 (juin/juill./août 1984). —  
P. 32-33

**1983**

Daigneault, Gilles. — « Installations et dessins ». —  
Le Devoir. — (15 oct. 1983). — P. 25

Nemiroff, Diana. — « Sylvie Bouchard ». —  
Vanguard. — Vol. 12, no. 10 (Dec. 1983/Jan.  
1984). — P. 41-42

La biobibliographie de l'artiste est disponible  
sur le site Web de la Médiathèque du  
Musée d'art contemporain de Montréal,  
accès : <<http://www.media.macm.org>>.

## Liste des œuvres

*Sauf mention contraire, les œuvres font partie de la collection de l'artiste. Les œuvres précédées d'un astérisque ne font pas partie de l'exposition.*

PAGE 34

*Paysage itinérant n° 1*, 1986  
Aquarelle sur bois, 256 x 310 cm  
Collection du Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal

PAGE 35

\* *De la nature à l'émergence d'un paysage*, 1988  
Aquarelle et gomme arabique sur bois, 256 x 442 cm  
Collection du Musée régional de Rimouski, Rimouski  
Don de l'artiste

PAGE 33

*Paysage avec figure*, 1988  
Aquarelle sur bois (diptyque)  
289,5 x 213 cm (gauche) ; 48,2 x 37,5 cm (droit)  
Collection du Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal

PAGE 37

*Point fond*, 1989  
Aquarelle sur bois, 46 x 70 cm  
Collection Manon et J. J. Bourgeault

PAGE 38

*Chemins*, 1990  
Huile sur bois, 56 x 73,4 cm  
Collection Prêt d'œuvres d'art du Musée national des beaux-arts du Québec, Québec

PAGE 39

*Paysage inversé, l'enracinement du ciel*, 1990  
Aquarelle sur bois, 90 x 114 cm  
Collection de la Banque nationale du Canada, Montréal

PAGES 40-41

*Le Bandeau d'Arlequin*, 1991

\* *Arbres sur fond bleu, le don*, 1991  
Huile sur bois, 178 x 118 cm  
Collection particulière

*Le Chœur laissé aux autres*, 1991  
Huile sur bois (diptyque)  
178 x 119,5 cm (l'ensemble)  
Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, Québec

\* *Jalonnement des prés*, 1991  
Huile sur bois, 178 x 118 cm  
Collection particulière

*Le Quodlibet, double nature*, 1991  
Huile sur bois, 178 x 119,5 cm  
Collection du Musée des beaux-arts de Montréal  
Achat, collection Ultramar du Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal

\* *Sur le rocher, des racines qui poussent au loin*, 1991  
Huile sur bois, 178 x 118 cm  
Collection particulière

PAGES 42-43

*Colin-maillard*, 1992  
Huile sur bois (diptyque)  
178 x 261 cm (l'ensemble)  
Collection du Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal

PAGE 45

*Portrait du jeune fumeur*, 1992  
Huile sur bois, 97,5 x 66,2 cm  
Collection du Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal  
Don de madame Yolande Dubé

PAGE 47

*Autoportrait*, 1993  
Huile sur bois, 178 x 119 cm

PAGE 46

*Pair non-pair*, 1993  
Huile sur bois, 98 x 66 cm  
Collection de la Banque d'œuvres d'art du Conseil des Arts du Canada, Ottawa

PAGE 48

*Merry-go-round*, 1995  
Huile sur toile marouflée sur panneau  
58,4 cm (diamètre)  
Collection Maurice Forget

PAGE 49

*La Partie quarrée*, 1995  
Huile sur toile marouflée sur panneau  
58,4 cm (diamètre)  
Collection Jacques Lussier

PAGES 50-51

*Les Chambres colorées*, 1996-1997

*Double fond*, 1996  
Huile sur toile, 178 x 118 cm  
Avec l'aimable permission de la Giordano Gallery, Edmonton

*Children's Corner*, 1997  
Huile sur toile, 178 x 118 cm  
Collection Prêt d'œuvres d'art du Musée national des beaux-arts du Québec, Québec

*Croisées*, 1997  
Huile sur toile, 178 x 118,2 cm

*La Largeur du cercle*, 1997  
Huile sur toile, 177 x 118 cm  
Collection monsieur et madame David Cohen

PAGE 52

*Étude pour le tableau « Horizons »*, 1998  
Huile sur toile, 45,5 x 50,5 cm  
Avec l'aimable permission de la Giordano Gallery, Edmonton

PAGE 53

*L'Informe*, 1998  
Huile sur toile, 45,5 x 50,8 cm

PAGE 54

*Pavillon*, 1998

Huile sur toile marouflée sur panneau  
58,5 x 40,6 cm  
Avec l'aimable permission de la Giordano  
Gallery, Edmonton

PAGE 55

*Paysage intérieur*, 1998

Huile sur toile marouflée sur panneau  
58,8 x 40,7 cm  
Collection Wayne Boone

PAGE 56

*Salon*, 1998

Huile sur papier, 51 x 71 cm  
Collection Lucien Dubois

PAGE 58

*Interstice*, 1999

Huile sur papier, 38 x 25 cm  
Collection particulière

PAGE 57

*Cachette*, 2001

Huile sur papier, 63 x 49 cm  
Collection Lucien Dubois

PAGE 59

*D'entrée de jeu*, 2001

Huile sur toile, 107 x 91,8 cm

PAGE 60

*Modèles*, 2001

Huile sur toile, 71,4 x 56 cm  
Collection Marc Lussier

PAGE 61

*Random*, 2001

Huile sur toile, 107 x 269,5 cm  
Collection Prêt d'œuvres d'art du Musée national  
des beaux-arts du Québec, Québec

PAGE 62

*Atelier Groover*, 2002

Huile sur toile, 48 x 53 cm  
Avec l'aimable permission de la galerie Art Mûr,  
Montréal

PAGE 63

*Seuil*, 2003

Huile sur toile, 35,5 x 30,5 cm

PAGE 65

*Ville invisible*, 2003

Huile sur toile, 52,5 x 39 cm  
Collection particulière

PAGE 64

*Réversibilité*, 2003-2004

Huile sur toile, 97 x 127 cm  
Collection de Loto-Québec, Montréal

PAGES 68-69

*Intermittence*, 2001-2005

Huile sur toile (diptyque)  
58 x 76 cm (chaque élément)

PAGE 71

*Horizons*, 2003-2005

Huile sur toile, 153 x 198,5 cm

PAGE 67

*Déplacement*, 2004-2005

Huile sur toile, 94 x 135 cm  
Collection de CTRL, Québec

PAGE 72

*Étape d'un labyrinthe imaginaire 1*, 2004-2005

Huile sur toile, 73,7 x 101,6 cm

PAGE 73

*Étape d'un labyrinthe imaginaire 2*, 2004-2005

Huile sur toile, 73,7 x 101,6 cm

PAGE 74

*Étape d'un labyrinthe imaginaire 3*, 2004-2005

Huile sur toile, 73,7 x 101,6 cm

PAGE 75

*Étape d'un labyrinthe imaginaire 4*, 2004-2005

Huile sur toile, 73,7 x 101,6 cm

PAGE 76

*Étape d'un labyrinthe imaginaire 5*, 2004-2005

Huile sur toile, 73,7 x 101,6 cm

PAGE 77

*Étape d'un labyrinthe imaginaire 6*, 2004-2005

Huile sur toile, 73,7 x 101,6 cm

PAGE 79

*Étape d'un labyrinthe imaginaire 7*, 2004-2005

Huile sur toile, 73,7 x 101,6 cm

NON REPRODUITE AU CATALOGUE

*Étape d'un labyrinthe imaginaire 8*, 2004-2005

Huile sur toile, 73,7 x 101,6 cm

*Sentinelles*, 2004-2005

PAGE 81

*Sentinelle I*, 2004-2005

Huile sur toile, 134,5 x 99,2 cm

PAGE 82

*Sentinelle II*, 2004-2005

Huile sur toile, 134,6 x 103 cm

PAGE 83

*Sentinelle III*, 2004-2005

Huile sur toile, 134,6 x 103 cm

PAGE 84

*Sentinelle IV*, 2004-2005

Huile sur toile, 134,6 x 106,8 cm

PAGE 85

*Sentinelle V*, 2004-2005

Huile sur toile, 134,6 x 99,1 cm

PAGE 87

*Chimère*, 2005

Huile sur toile, 177,8 x 127 cm

PAGE 86

*Silence*, 2005

Huile sur toile, 177,8 x 127 cm

© SODART, 2005







MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL  
Québec

ISBN 2-551-22782-8



9 782551 227822