

T PAR RENÉ PAYANT RAVESTISSEMENTS S

(...) mais vraisemblablement des raisonnements après tout importants pour son projet de construire et d'achever le Cône, des raisonnements de savants inconnus de moi mais qui s'occupaient de l'art de la construction; les termes: *architecte ou architecture*, il les détestait et il ne disait jamais: *architecte ou architecture*, et toutes les fois que je disais ces mots ou qu'un autre prononçait les mots: *architecte ou architecture*, il répliquait aussitôt qu'il ne pouvait entendre les mots *architecte ou architecture*, que ces deux mots n'étaient rien d'autre que des difformités verbales, des avortons qu'un être pensant ne saurait se permettre d'utiliser et je ne le faisais d'ailleurs jamais en sa présence puis, même ailleurs, je n'usais plus des mots *architecte et architecture*, Höller aussi s'était accoutumé à ne pas employer les mots *architecte et architecture*, nous ne disions toujours que *construction ou bien art de la construction*: que le terme *construire* était l'un des plus beaux qu'il soit, nous le savions depuis que Roithamer avait parlé à ce sujet (...)

Thomas Bernhard, *Corrections*, Gallimard, 1978, pp. 15-16.

Même si je me limiterai ici à n'en commenter principalement que quelques-uns, il faut rappeler que les rapports entre la peinture et l'architecture sont fréquents tout au long de l'histoire et qu'ils ont connu des modalités et des fonctions diverses. Mes rappels historiques ne visent nullement à en faire l'histoire; ils me permettront plutôt de réfléchir sur une iconographie récurrente dans la peinture actuelle. Il n'y a cependant pas que les problématiques relatives à l'iconographie, mais aussi les cas où l'architecture devient un système régulateur qui donne un sens à l'agencement des éléments. Par exemple, lorsqu'une forme architecturale contient la répartition des parties du corps humain¹, ou que l'architecture donne une dimension iconique à un texte en réglant la distribution de ses éléments référentiels et l'élaboration de son argumentation, comme on en trouve une belle application dans le traité sur la peinture de Giovan Paolo Lomazzo, *Idea del Tempio della Pittura* (1590). On analyserait alors dans de tels cas la fonction structurante et la portée idéologique du modèle architectural choisi.

Pour le moment, je m'en tiendrai à des cas plus simples: ceux que la production picturale qué-

bécoise des dernières années donne à voir et à penser. C'est donc dire que nous n'occuperons qu'un versant de la question, négligeant temporairement l'insertion de la peinture dans un ensemble architectural. Il y aurait beaucoup à dire des rencontres tentées entre l'architecture et la peinture. Plus que d'intégration intelligente et efficace, il s'agit la plupart du temps d'adjonctions banales ou de compléments incohérents. Les intérieurs publics sont remplis de tableaux (et de sculptures) qui se dressent sans dialogue avec leur environnement. Les meilleures réussites sont probablement les grands trompe-l'oeil d'architecture que l'on rencontre depuis quelques années sur des murs d'édifices urbains. Cependant, l'opération généralement en vigueur reste la simple juxtaposition².

Il y a d'autre part l'inclusion de formes architecturales dans la peinture. Je dis bien l'*inclusion* de formes architecturales et non leur présence exclusive. Autrement dit, la présence/présentation d'une forme architecturale au sein d'un contexte de nature différente. Co-présence d'éléments hétérogènes dont il faudra analyser et commenter la modalité et les effets. Il ne s'agit donc pas de la peinture de paysage, urbain ou autre, ni du dessin d'architecte qui souvent isole la forme architecturale de tout contexte pour la donner à comprendre³. Donc, encore et autrement dit, pas de forme architecturale située réalistement, en contiguïté et continuité spatiales et logiques avec un contexte référentiel, ni isolément idéal où l'abstraction dématérialise en quelque sorte les formes pour donner à lire la logique des relations et l'efficacité (la virtuelle rentabilité: fonctionnelle, économique, idéologique, etc.) de la proposition réalisée. Il s'agit plutôt d'une forme architecturale greffée, confrontant par conséquent son lieu, le propre de son lieu, à d'autres organisations de l'espace. Confrontation qui révèle la spécificité de l'architecture, l'arbitrarité de ses règles de constitution⁴ et l'artificialité que représente son retrait du contexte de sa réalisation. La forme architecturale ne devrait pas être concevable sans l'espace qu'elle aménage, qu'elle transforme et qualifie, mais qui la déborde et l'infiltré aussi à la fois. En la mettant en scène dans des compositions qui accentuent son étrange insularité, la peinture *dramatise* les traits du lieu architectural, c'est-à-dire les explicite en les transformant en images, en les rendant visibles et signifiants par le fait même de cette visibilité.

Mon corpus d'oeuvres sera plutôt réduit. Ce n'est pas à cause de la rareté des cas que je le présente ainsi, mais tout simplement parce qu'il m'apparaît actuellement suffisant pour tracer les grandes lignes d'une réflexion qui me semble d'ores et déjà mériter d'être (et peut-être devoir être) poursuivie et raffinée. Pourquoi, demandera-t-on, isoler et privilégier l'iconographie architecturale dans l'abondance et la diversité actuelles des iconographies que la pratique picturale a réveillées ou inventées en remettant la figuration comme élément principal de la peinture? Elle me semble tout simplement de plus d'intérêt que tous les serpents, oiseaux, avions, portraits déformés, scènes scatologiques ou autres images qui déferlent dans les galeries et les musées et dont le réalisme ou le symbolisme sont supposés libérer une "subjectivité nouvelle" ou une "nouvelle expressivité". Sans nécessairement tout rejeter de ces tendances picturales où tous les peintres du monde finissent par se confondre, il est cependant urgent de s'inquiéter des effets des illusions qu'elles entretiennent naïvement (inconsciemment, puisqu'il s'y trouve très souvent comme fondement une ignorance historique) ou des idéologies qu'elles supportent délibérément en jouant un rôle compensatoire, en enduisant d'un baume bien fragile et temporaire les déceptions historiques qui composent notre situation sociale et culturelle actuelle.

Si, dans l'ensemble, la peinture figurative maintenant pratiquée mérite quelque critique, ce n'est pas principalement à cause de son répertoire d'images mais plutôt parce qu'elle restaure le dispositif même de la *représentation* qu'elle utilise au premier degré, littéralement, dans sa pleine fonction transitive. Restaurant dans le même mouvement un renvoi (transcendantal) à l'auteur, au contexte social ou à toute autre instance en laquelle elle trouve sa signification, sa légitimation... Il y a cependant certaines productions picturales qui ne s'engagent pas dans cette restauration et qui, au contraire, suspendent le processus de représentation en interrogeant la nature, les fonctions et les effets de la représentation. De même, lorsque la peinture se fait apparemment narrative, elle ne produit souvent qu'un effet de narration, retenant le contenu du récit pour mettre en scène les éléments et les relations définissant le dispositif narratif qui, ailleurs, fonctionne en parfaite transparence au profit du contenu énoncé. Les tableaux où des formes architecturales se trouvent pré-

ARCHITECTURAUX

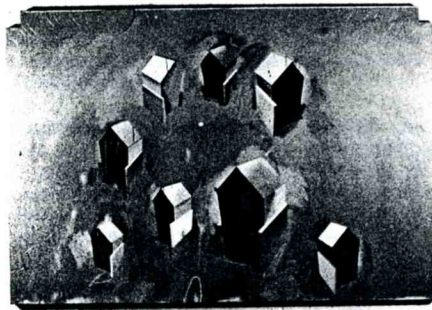
sentées, par inclusion — comme je l'ai décrite plus haut — me semblent appartenir à cette deuxième orientation de la peinture figurative actuelle. À regarder attentivement ces tableaux, plusieurs détails amènent à penser que ces formes architecturales ne sont pas là en tant que représentations. Malgré leur valeur iconique — valeur à laquelle ne peut se réduire toute la dimension signifiante des formes picturales analogues — ces architectures peintes, ces architectures en peinture, se dressent davantage comme un *motif* dont la signification est à lire en lui-même plutôt que dans sa référentialité virtuelle. Ces formes architecturales deviennent la *figure* où est dramatiquement mise en scène, rendue visible, l'idée même de l'architecture: c'est-à-dire l'art de la *construction*. Ces formes architecturales exposent donc la construction même, l'élaboration qu'elle constitue (assemblage, fabrication, édification, production d'un espace, détermination d'un lieu, etc.) plus que le résultat qu'elle engendre. Autrement dit, en tant que figure, ces formes architecturales auraient une *fonction méta-discursive*: ayant une valeur théorique, elles guideraient, d'une manière rhétorique, la lecture des tableaux. Une lecture qui ne se développerait pas dans la perspective d'une interprétation plus approfondie des tableaux, mais plutôt dans celle d'une détermination plus aiguë de leur pragmatique.

Que le paradigme de la construction soit aujourd'hui mis en scène n'est pas sans intérêt. En plus d'éveiller une série associative à partir de *construire*: combiner, agencer, monter, assembler, organiser, édifier, bâtir, élever, fabriquer, élaborer, composer, imaginer..., il marque peut-être plus directement le déplacement qu'opère l'entrée dans le postmodernisme. Un mouvement traverse la période moderniste d'émancipation, de Nietzsche à Derrida en passant par Heidegger⁵, qui préconisa la *déconstruction* comme l'attitude philosophique, ou intellectuelle, la plus critique. Déconstruction de l'histoire, du sujet, de l'État,.... de la représentation, des discours, des savoirs, des pouvoirs,.... de leur système, de leur idéologie,.... Le renouveau d'intérêt pour la construction vient-il effacer la critique de la déconstruction pour renouer avec ce qu'elle s'est appliquée à faire trébucher? Le postmodernisme ne serait-il qu'un pré-modernisme? Beaucoup d'éléments porteraient d'emblée à le croire. Mais il reste néanmoins plusieurs manifestations qui permettent une lecture positive du postmodernisme. L'architecture serait vraisemblablement un lieu à scruter et interroger de ce point de vue. Je ne m'arrêterai cependant qu'aux formes architecturales que l'on retrouve en peinture. Elles ne sont pas la représentation des architectures post-modernes que l'on a vues pousser dans le paysage urbain depuis quelques années un peu partout dans le monde. Si la peinture qui inclut des formes architecturales a quelque chose à voir avec ces architectures, c'est du côté d'un état d'esprit, d'une conception de la construction et d'un intérêt pour la rhétorique que les rapprochements sont à opérer.

Un des éléments les plus évidents (du moins de l'extérieur, pour un profane) des architectures postmodernes — qui s'opposent au réductionnisme puriste et fonctionnaliste — c'est l'intérêt et l'enthousiasme manifestés pour l'*ornementation*⁶. Fini le temps où l'ornement est un crime. Que ce soit par les effets des textures, des couleurs et des formes dans l'assemblage, ou plus explicitement par des éléments décoratifs

annexés pour atténuer ou accentuer les lignes de forces de l'architectonique, l'ornementation insiste sur le jeu de l'apparence, d'un paraître qui s'intensifie et dynamise l'ensemble jusqu'à immatérialiser les architectures pour laisser jouer leur force expressive, pour leur donner du caractère, pour créer une ambiance. Les traits de l'architecture n'ont plus pour fonction de communiquer la fonction (tectonique ou d'usage) de l'édifice mais sont là pour produire des effets. L'architecture n'est plus un lieu "invisible" qui détermine nos parcours, que l'on contourne ou traverse, dont on se sert en y séjournant pour diverses activités (travail, loisir, repos); elle devient maintenant quelque chose que l'on regarde vraiment, que l'on interroge comme modulation de l'ambiance de nos espaces. Par le travail de l'ornementation, on passerait d'une valeur sémantique de l'architecture à une valeur pragmatique, ou encore d'une sémiotique à une rhétorique.

L'ornementation se développe de plusieurs façons, mais une des tendances privilégiées ou préférées par un grand nombre d'architectes semble être la citation⁷ de formes appartenant à des styles et des époques fort diversifiés. Il ne s'agit pas de nouveaux *revivals* (néo-gothique, néo-classique, néo-égyptien, etc.) comme le XIX^e siècle en connut abondamment. D'ailleurs, plusieurs styles ou époques co-existent souvent dans un même bâtiment. Et un même architecte



Raymond Lavoie, *M et moi*, 1983, acrylique sur toile, 175 x 265 cm, collection particulière, Montréal.

peut aussi changer fréquemment son réseau de références. Donc, plutôt bricolage qu'archéologie. Les ornements ou les traits stylistiques semblent utilisés non pour leur valeur symbolique ou pour l'esthétique dont ils étaient parties intégrantes et constituantes, mais comme des formes vides, ou plutôt vidées (ce qui ne veut pas dire neutres). Ces formes signifient *comme ornementation*, sans que l'on sache précisément à quelle esthétique les éléments assemblés conviennent ou à quelle convenance ils contreviennent. On peut du reste observer que l'ornementation est utilisée de manière généreuse: chaque forme intervient comme une greffe qui s'ajoute à d'autres pour affaiblir la stabilité ou la rigidité visuelle de la forme principale, voire même, quelquefois, pour la faire disparaître. Plutôt détournement qu'usage herméneutique quant à l'histoire de l'architecture, les citations ornementales (ou l'ornementation citationnelle) se développent sous les modes de la prolifération, de l'hybridisation, du raffinement excessif, pour intensifier l'expressivité plastique de l'édifice.

En se développant ainsi sous la forme de la citation⁸, l'ornementation insiste sur sa valeur rhéto-

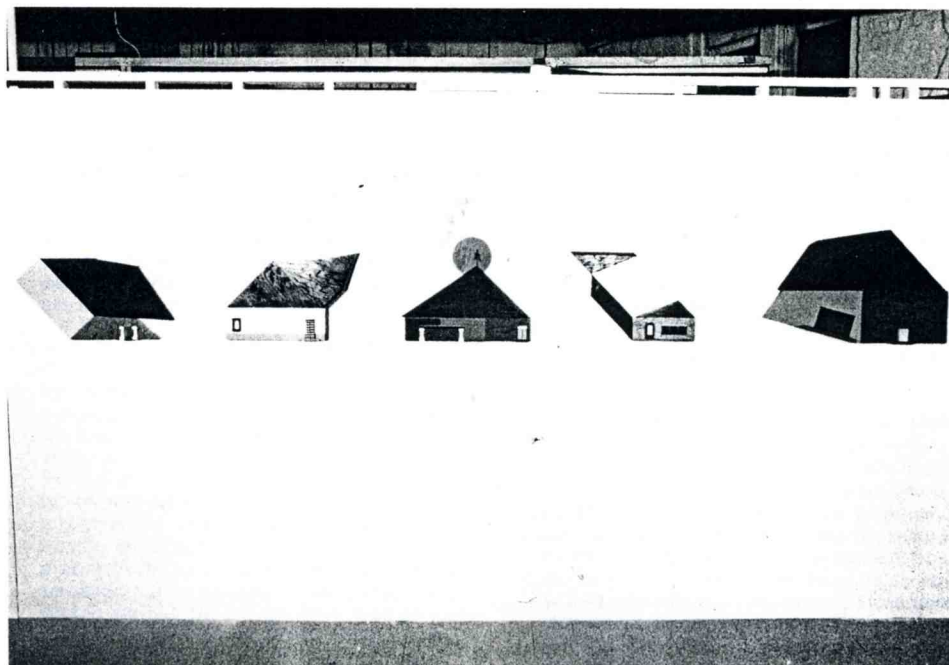
rique, mais en déplaçant la question de la conviction et de la persuasion vers celle de la séduction et de l'expression. Autrement dit, la rhétorique comme stimulation sensorielle. *Ornementation*: c'est depuis le XVI^e siècle déjà la définition des figures du discours, de la rhétorique. Forme surnuméraire, accessoire, superflu d'attention, frivolité; bref: danger pour le sens unique, pour le tracé de la raison, pour la morale, pour l'identité. En redonnant droit de cité à l'ornementation, l'architecture postmoderne accentue la dimension rhétorique de toute architecture. Autrement dit, la rhétorique s'y auto-indique, alors qu'ailleurs elle fonctionne sans s'expliquer (par exemple, dans les normes qui régissent la simplicité du classicisme, les emportements du baroque, le réductionnisme du modernisme) parce que les principes esthétiques qu'elle inscrit dans les formes représentent une idéologie (au sens faible et fort) qui la règle et la légitimise mais à laquelle elle donne en même temps une existence et une efficacité. En mettant en scène la rhétorique par l'explicitation des opérations d'importation, de greffe, de montage citationnel, c'est le *rhétorique* qui est exposé dans le système: visible, dramatisé, exhibé — sans doute aussi exhibitionniste, mais pas nécessairement narcissique.

On aura reconnu là plusieurs traits de la peinture des années quatre-vingt, principalement le travail d'interpicturalité et d'interstyle qu'elle élabore et qui s'incruste dans la nouvelle iconographie figurative. L'intérêt pour les empâtements exacerbés, pour les textures variées et les couleurs exubérantes, profitant des grands formats libérés par le formalisme moderniste des anecdotes extra-picturales, est à comprendre comme une attitude analogue à celle que représente l'exaltation de l'ornementation dans l'architecture actuelle. Emphase mise sur le processus citationnel, mais détournement de l'effet savant ou de la caution légitimante de la citation. L'attitude semble généralisée: dérision de la référence, de la référentialité elle-même (sans que la forme soit nécessairement explicitement parodique ou ironique). Disparaît l'unité qui caractérisait l'expressionnisme historique où l'état de la matière picturale coïncidait avec la thématique de l'iconographie (angoisse, guerre, chaos...). Ce n'est pas non plus un retour à une esthétique de la texture (matérialisme, ou matériologie) où le matériau vaut à lui seul tout le tableau. Au contraire, ici, la matière travaillée (pigments, chromates, facture, densité, etc.) fait *image* en ce qu'elle mime, cite, paraphrase... Se produit alors une tension, une discontinuité (logique, mais aussi souvent spatiale) entre l'icônique et le pictural: entre l'introspection, la "subjectivité" rêvée, fantasmée, l'espace privé que représente l'iconographie du niveau iconique et la dynamique du niveau pictural qui exacerbe la citation, la réappropriation, la délocalisation, la relocalisation, qui accentue la dimension historique des styles en les utilisant d'une manière anachronique, en les anonymisant, en affichant leur caractère public.

Je disais plus haut exhibitionnisme plus que narcissisme. En effet, le narcissisme spécifierait plutôt la période moderniste où l'autoréférentialité formaliste repliait la peinture sur elle-même (auto-représentation), en assurant l'émancipation, l'identité, dans le fantasme d'un retrait idéal, d'une autonomie qui pouvait donner l'illusion d'une indépendance absolue, souveraine. Puis le narcissisme a cédé la place à la paranoïa. Les spécificités picturale, sculpturale, etc., n'apparaissent plus assurer la présence

...e et inébranlable de l'art comme entité sé-
 ée. La puissance des systèmes est révélée,
 pouvoir des institutions menace l'intégrité
 réalisée (mythique?) de l'art. L'art n'est pas
 que l'objet qui le proclame; il est lui-même un
 champ où s'agitent des rapports de force, un
 champ qui a toutes les caractéristiques d'une
 institution. Si les limites de ce champ peuvent
 être assez précisément définies, elles restent
 néanmoins poreuses et, dès lors, le champ se
 voit traversé par les effets d'autres institutions
 (l'économique, le politique, etc.). Pour échapper
 à sa perte d'intégrité, à sa "récupération", il
 mime sa disparition, se mine lui-même, se fait
 d'emblée insaisissable: "the dematerialization
 of the art object" (land art, installations tempo-
 raires ou éphémères, performances). Jusqu'à
 ce que, paradoxalement, les systèmes de repro-
 duction soutiennent la mémoire, redonnent vie
 et histoire (présence, diffusion, signification) à
 ces formes qui espéraient garder l'art en retrait.

Je disais donc plutôt exhibitionnisme que nar-
 cissisme. L'art revendique encore aujourd'hui
 l'autonomie de son lieu, mais il ne s'illusionne
 plus sur son indépendance. Il est autonome et
 dépendant. Placé au coeur de la société (quelle
 que soit sa forme), lié à toutes les institutions qui
 la composent et la représentent, mais toujours
 en relation d'*incompatibilité* avec elle(s)⁹. En de-
 venant exhibitionniste, la peinture (une des for-
 mes actuelles de l'art) indique cette incompati-
 bilité en mettant en scène ses règles de
 constitution et de fonctionnement comme art.
 Exhiber le rhétorique, s'exhiber comme rhétori-
 que, c'est pour elle dramatiser une dimension
 de ses opérations. Rien n'assure que, comme
 jeu de langage spécifique, elle puisse dialoguer
 avec les autres jeux de langages qui ont cours
 dans la société. D'autre part, s'exhiber comme
 rhétorique, c'est aussi révéler, expliciter une
 dynamique: la relation qui existe avec le specta-
 teur. Les formes picturales induisent toujours
 des conduites perceptives. L'autoréférentialité
 moderniste de la peinture formaliste à l'améri-
 caine a cherché à isoler l'oeuvre dans son idéal-
 ité ontologique par une dénégation de la pré-
 sence active du spectateur¹⁰. La peinture post-
 moderne, exhibitionniste, convoque au con-
 traire explicitement le spectateur. Et elle le con-
 voque comme *spectateur*. Elle lui donne à voir
 du visible qui est spécifié par la mise en scène,
 la dramatisation, de la visibilité même: le pro-
 cessus de la citation (de l'ornementation, de la
 rhétorique) est donné à voir dans une visibilité
 exacerbée qui court-circuite son fonctionne-
 ment canonique. Lui donnant à voir comme telle
 une visibilité insistante, elle rend le spectateur
 visible à lui-même dans son acte de voir. Il
 s'opacifie à lui-même, sent le poids de sa pré-
 sence condensée dans le regard. Mais il se sent
 aussi montré à lui-même voyant. Une telle *situa-
 tion* peut se révéler frustrante à qui espère rece-
 voir quelque chose de l'oeuvre reconstruite. Il n'y
 a pas ici de communication (transfert de signi-
 fiés), mais plutôt une situation qui définit et po-
 sitionne les instances d'une relation où les élé-
 ments se retirent, ou se retiennent, dans
 l'autonomie de leur lieu tout en assurant la
 structure relationnelle à laquelle ils appartiennent.
 S'il n'y a pas communication, cela ne signi-
 fie pas que la situation est sans effet. Ce qu'elle
 fait est sans doute d'ordre analytique: dans
 l'émotion qu'elle produit, dans le trouble qu'elle
 engendre, l'histoire des conduites perceptives,
 de leur idéologie respective, peut se réveiller et
 tomber sous le coup d'une critique.



Michel Saulnier, *Rue de banlieue*, 1982, media mixtes, 45 x 450 cm (ensemble), collection particulière, Montréal.
 photo: Yvan Boulterice

Il n'y a pas que les formes exubérantes et tapa-
 geuses de la nouvelle peinture "expression-
 niste" qui produisent cet effet critique. Parce
 qu'ils sont utilisés avec excès, et largement pra-
 tiqués dans divers pays, l'inter picturalité et
 l'interstyle attirent beaucoup de jeunes artistes
 et mobilisent tous les regards sur la scène artis-
 tique. Mais il y a des formes plus discrètes,
 moins hystériques, qui méritent notre attention.
 On y retrouve plus explicitement l'idée de cons-
 truction dont j'ai parlé plus haut.

Les tableaux dits "néo-expressionnistes" re-
 nouent aussi avec cette idée de construction,
 mais comme s'ils exprimaient un malaise: la
 mauvaise conscience qui accompagne l'intérêt
 nouveau. La figuration tortueuse ne serait pas la
 représentation des multiples thèmes désignés
 par l'iconographie, mais le lieu d'inscription, les
 traces où se manifeste une construction rete-
 nue, avortée ou détournée en son contraire. Rè-
 gne actuellement un fantasme de subjectivité¹¹,
 une névrose d'expression — devant l'ensemble
 des valeurs sociales qui tendent à l'absurde ou à
 l'insignifiance — qui exprime en fait l'absence
 réelle de projet collectif que l'on cherche à dé-
 nier. Comme si l'idée de construire était insoute-
 nable, mais malgré tout désirée, on s'applique à
 construire à moitié, à mal construire. Autrement
 dit, on développe un savoir mal-peindre qui seul
 permet de concilier, sans doute sous forme de
 dérélition, un désir d'images et un désir de
 construction avec la conscience aiguë de leur
 inutilité ou de leur inconvenance. Apparemment
 luxuriants, débordants de significations entre-
 mêlées, les tableaux "néo-expressionnistes" ne
 seraient que compensatoires, ne représenta-
 raient que l'absence de sens, l'épuisement de
 l'imagination, la sécheresse de l'art actuel, la
 pénurie de solutions aux grands problèmes so-
 ciaux. Vécue d'une manière consciente et aiguë,
 cette situation peut prendre la forme limite que
 soutient le mouvement *Post-Painting* où la répé-
 tition et l'absence de nouveauté ont valeur de
 manifeste¹².

En prenant l'architecture comme motif, certains

peintres répondent à la question de la construc-
 tion. Les formes architecturales qu'ils présen-
 tent n'annoncent aucune situation extra-pictu-
 rale¹³; elles fonctionnent seulement à
 l'intérieur même du tableau comme un relai ico-
 nographique qui donne sens à l'ensemble de la
 construction en en devenant en quelque sorte la
 "représentation". C'est pourquoi je disais au
 tout début que, pour le spectateur, elles avaient
 une valeur théorico-rhétorique: elles figurent et
 signalent ce qu'il y a à voir et à comprendre,
 c'est-à-dire, ici, le tableau comme construction.
 Une construction qui, de diverses manières que
 nous allons examiner brièvement, connote et/
 ou dénote l'architecture comme référent. Mais
 comme un référent en tant que mode de struc-
 turation et non en tant qu'ensemble d'édifices
 particuliers.

Donc quelques tableaux: principalement ceux
 de Raymond Lavoie et Michel Saulnier, mais
 aussi ceux de Denis Demers et Michel Lagacé,
 de Louis Comtois et de Michel Daigneault¹⁴.

Dans ces tableaux, les formes architecturales ne
 sont pas présentées comme des lieux d'habita-
 tion. On ne retrouve aucun personnage qui vien-
 drait indiquer une volonté de réalisme dans
 l'image. On pense aussitôt au célèbre tableau
 du Palais ducal d'Urbino, la *Citta ideale* de Piero
 della Francesca (c.1416-1492). Justement
 idéale parce qu'inhabitée, et probablement in-
 habitable. Les analyses récentes d'Hubert
 Damisch ont montré comment ce tableau ap-
 partient à une série et travaille la perspective
 comme sujet du tableau. Cette ville idéale ne re-
 présenterait donc pas une ville utopique, un
 projet de ville parfaite, mais serait le lieu d'ins-
 cription d'un idéal de la représentation dont la
 perspective est le nouveau dispositif. Tableau:
 idée: idée du tableau comme théorie de la ré-
 présentation en représentation, sous la forme
 d'une régulation de la perception et du perçu¹⁵.
 Ville théorique, inhabitable; tableau désert qui
 élimine toute idée d'un bâtir éventuel. Cons-
 truire et bâtir sont ici séparés, l'image isolant la
 construction comme terme privilégié. Construc-

