

MONOGRAPHIES

OPUS INTERNATIONAL 1983

SOPHIE BERNARD L'IMAGE ET SON DOUBLE

PAR ANNE TRONCHE

Il y a quelques années, Sophie Bernard vouait ses tableaux au gris. Non pas à ce gris neutre qui caractérise la tiède opacité de la nostalgie, mais à ce gris couleur de drame, qui semble excuser le sang et les larmes. Ce gris donnait forme à des casques, à des corps couchés, à des armes : il était le fantôme de la guerre. Déjà à cette époque, les formes séduites par

des doubles n'atteignaient pas l'imagination sous une apparence fixe et achevée. Le peintre laissait des blancs dans ses paysages, dérobaient des sols à la vue, enlevait aux scènes leurs coordonnées par trop réalistes. Comme l'étoilement d'un secret, les images pétrifiées dans un espace incertain nous confiaient à mi-voix que le tableau est un fragment d'une

perte où l'imaginaire devient ce qui existe. Depuis, en faisant varier ses thèmes, en prenant toujours plus de risques dans l'énoncé de ses compositions, Sophie Bernard a semé pas mal d'énigmes sur sa route. Cherchant dans le blanc de la toile à faire naître un monde d'êtres exilés dans l'espace de la peinture, elle a peu à peu dépeuplé ses compositions de tous les détails capables de le priver de cet état d'alarme recherché. En liant l'apparition de ses personnages à l'effacement de tout ce qui leur est étranger, elle a donné forme à des corps aux aguets, à des corps captifs, rivés à leur condition d'images. Peu à peu, les signes d'une histoire appartenant à d'autres souvenirs sont apparus. Vermeer, Michel-Ange, Rubens, Caravage et quelques autres abandonnèrent leurs ombres dans les tableaux. Devenu un arrière pays de revenants, l'espace pictural chercha un équilibre transparent entre les images du passé et l'écriture décalée que ce mouvement d'appropriation avait fait naître.

C'est ainsi que dans les œuvres récentes, on assiste à un curieux mouvement pendulaire entre un idéal formel incarné dans des références à la tradition picturale et une thématique tenant compte des constituants physiques du tableau : toile et châssis. Par ce biais, se met en place la double fascination du regard du peintre : fascination pour une généalogie picturale, véritable lieu de passage entre passé et présent ; fascination pour le temps conditionnel de l'analyse conceptuelle



accumulant des indices sur la visibilité artificielle des images. Dans cette perspective, les formes assemblées font l'objet d'une perception douteuse. Tantôt elles sont perçues comme pleines de sens ; tantôt elles apparaissent comme des subterfuges faisant de la représentation un genre ambigu qui autoriserait, de ce fait, un échange constant entre langage et silence, figures et masques.

Les modèles choisis, détournés de leur temporalité picturale d'origine, flottent dans un espace intermédiaire qui n'est pas celui de l'anecdote linéaire mais celui, retors, de la figure-toile. Se heurtant à des châssis, passant au travers de tissus devenus les métaphores du support textile, ils doivent, pour apparaître à la vue, s'extraire de ce qui les emprisonne : les constituants physiques du tableau, victimes eux aussi de la fiction de la représentation. Ayant perdu son innocence, l'image possède un double ou triple entendement, sans que l'on sache si ce sont les formes humaines qui sont plus réelles, plus logiques que les structures de la scénographie, ou le contraire. Le rapport entre les corps et les assemblages crée un tel sentiment d'incertitude, qu'il semble porteur de la toute puissance du jeu, à l'égal de dés en lesquels une main aurait su concilier les hasards, en leur imprimant la torsion qui leur donne nécessité.

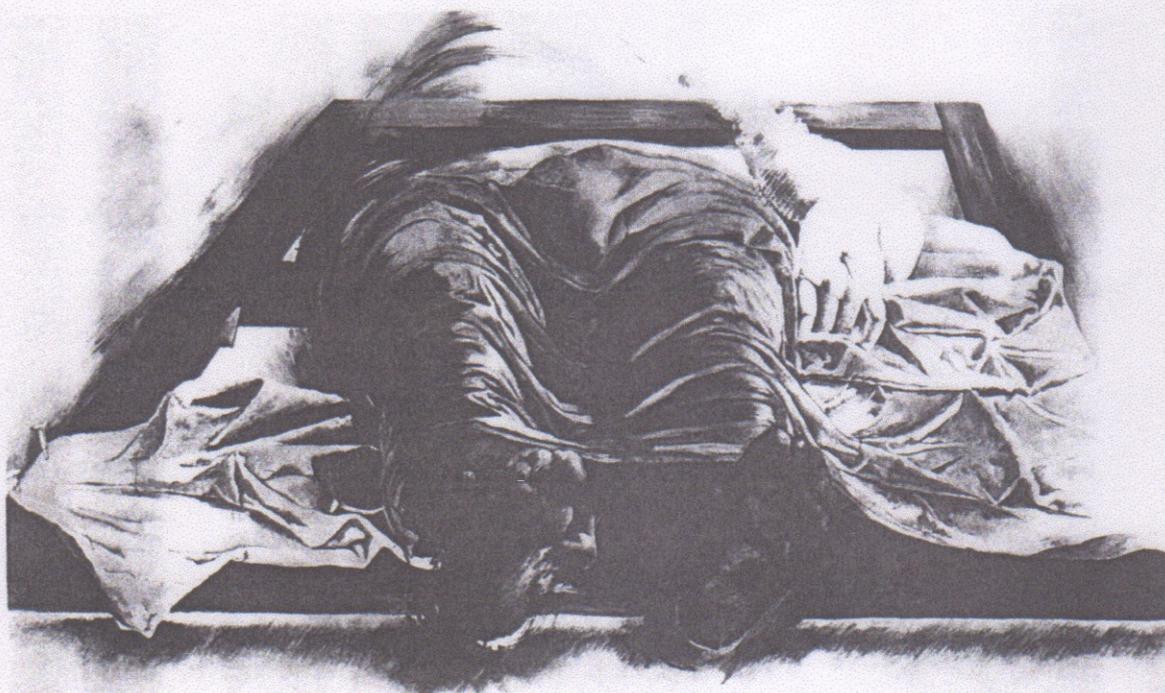
Cernées par des réserves de blanc, les formes occupent partiellement les toiles, comme s'il leur manquait quelques données aptes à resserrer

les mailles de l'ouvrage. Dans ce dénuement, nulle scène n'est vraiment décrite, nul sens n'est clairement posé. Seule demeure une violente tension. Ici, les artifices se donnent pour ce qu'ils sont. Certaines formes se parent d'un chromatisme fidèle au ton local, tandis que d'autres, tracées simplement sur le fond, renouent avec le prestige du dessin. En conséquence, le regard du spectateur doit faire jouer les formes entre elles, combler les vides qui se creusent pour bâtir en trompe-l'œil le simulacre d'une histoire laissée, toutefois, à ses points de suspension. On dirait par moment que l'inachèvement est le sujet du tableau, comme si la peinture, rendue à une vue brisée, ne pouvait que collationner les débris d'une fonction narrative, tombée dans l'ordre de l'oubli.

Par le besoin que ressentent les personnages de s'agripper tels des naufragés, à quelque chose de stable dans ces lieux ouverts sur le vide, les châssis composent des métaphores de lucarnes, de croix ou de tables. Ligotés, crucifiés, penchés sur ces objets détournés de leur fonction initiale, les formes humaines sont le plus enchâssées dans l'anneau mystérieux d'une mort inévitable, à la fois meurtries et menacées. Allongées sur des châssis qui sont leur mémoire et leur tombeau, s'effondrant dans une chute ou se dissimulant dans les plis d'une toile repliée, elles palpent le vide, emportent avec elles des signes qu'il faut capter.

La rigueur qui fragmente l'espace à l'aide d'un trapèze, de quelques

morceaux de toile drapée, repliée ou froissée, garantit en lui l'inclusion d'une irréductible complexité. Il suffit d'un ou plusieurs de ces éléments, placés dans des perspectives audacieuses, souvent outrées, pour que la composition emprisonne sujet et objet dans une vision claustrale qui les épuise l'un par l'autre. Ainsi, dans un tableau un personnage, penché dans un équilibre périlleux, tente de saisir un drap noué à un châssis qui, un peu plus haut dans le plan, fait figure de lucarne. La lucarne-châssis est la limite territoriale qu'il faut franchir pour avoir accès à cet ailleurs, cet espace global exclu de la composition. Le drap-toile est l'outil de la fuite, l'archétype qui explicite la scène, du moins partiellement. Car, à peine la pensée a-t-elle fourni cette interprétation qu'elle est saisie par le doute. La main qui tente de saisir le drap, ne ferait-elle pas le geste du désespéré approchant de la corde salvatrice de la pendoison ? Essentiellement interrogative, la mise en scène ouvre des parcours multiples, favorise des liaisons entre sens et contre-sens, institue un jeu d'échanges entre des rôles donnés pour inconciliables. En fait, Sophie Bernard tente d'incorporer à sa sensibilité stylistique des images qui conserveraient la trace de leur séparation avec le monde. Fréquemment on constate que des fragments corporels s'exercent à franchir des lignes de séparation (figures du cadre ou du châssis), en traversant en quelque sorte des limites imaginaires, jusqu'à donner l'impression que le corps tout entier va sortir du



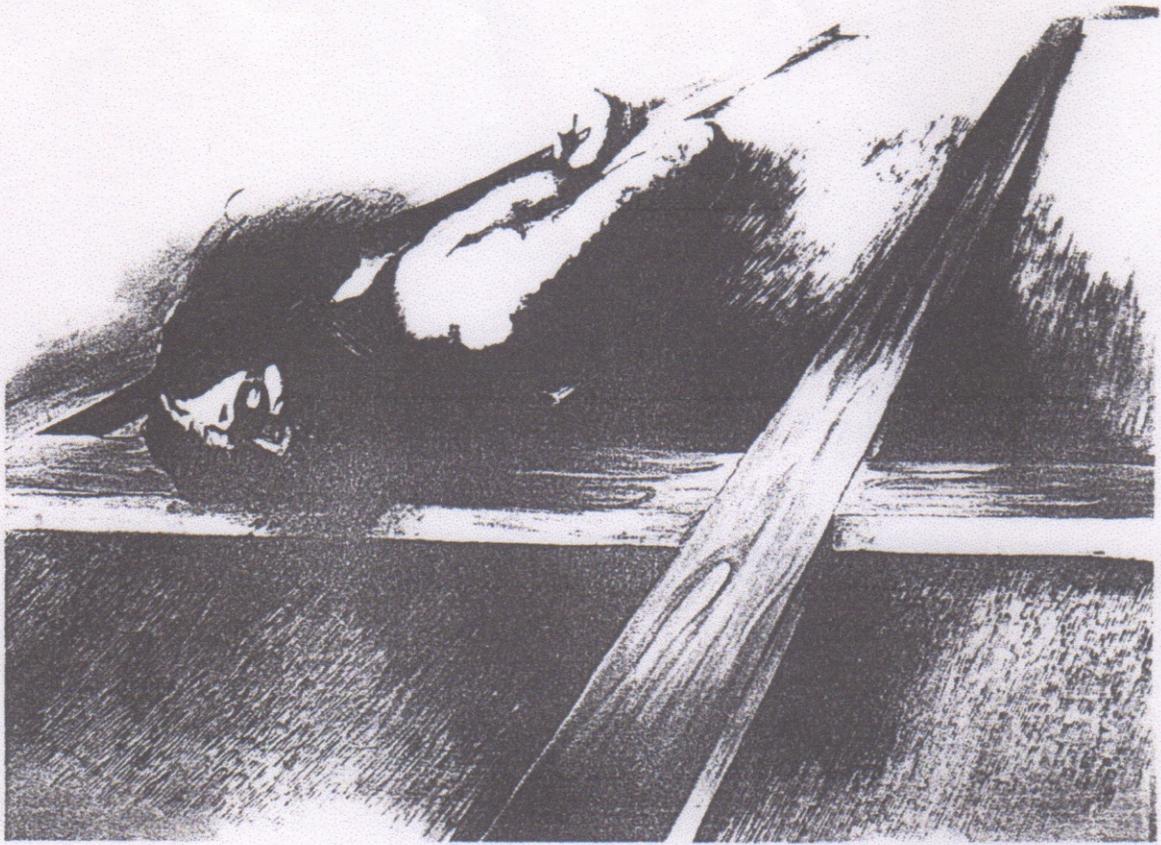


tableau. On dirait que la chair aspire à une bizarre mise en vie, comme si lui manquaient, dans ces lieux de haute solitude, le souffle, la chaleur, le soupir. D'une certaine façon, les images pétrifiées demandent compensation à la peinture en inventant une dramaturgie apte à rendre compte des tensions de la représentation, comme de sa dimension mortifère. L'expérience picturale, dès lors, est inachevable. Elle n'autorise que des mises en scène fragmentaires, des gestes amorcés, des fictions partielles. La peinture est, ici, nue, sans fard.

Cependant, le système de cristallisation qui commande à la genèse des mises en espace exclut tout laisser-aller, interdit toute hésitation. Il confère au choix des images et de leurs relations ce caractère de nécessité auquel se reconnaît la vision inspirée. Tant de précision et de sûreté dans le maniement des découpes du plan, dans les effets équivoques des attitudes, encourage à attribuer cette maîtrise à la seule volonté de signifier, avec la plus grande économie de moyens, ce qui échappe à la conscience claire parce qu'intimement mêlé à ce chaos d'où l'être n'émerge qu'à force de lucidité. Qu'ils soient verticaux, obliques ou horizontaux, les châssis peints opposent un vérita-

ble contre-système à la perspective traditionnelle. Leurs orientations diverses en font de véritables trappes à travers lesquelles s'abîme et se transfigure le visible. Une main venue de nulle part saisit un montant de bois, un buste disparaît derrière une toile déchirée : la vision se dérègle, les anciennes distinctions entre le possible et l'impossible ont disparu. L'inquiétude, le doute, la concentration se transforment en choses visibles. Les images deviennent des insinuations, des murmures pour le regard.

Cependant, toute l'œuvre reste animée par la nostalgie d'un paradis perdu. Ce ne sont pas seulement les toiles porteuses du souvenir fragmentaire de quelques tableaux célèbres — tels que *La Cène* du Caravaggio ou *L'Atelier* de Vermeer — qui l'indiquent, mais d'autres compositions qui, hantées par la couleur, ne cessent d'en limiter l'impact, d'en abolir l'intrusion impérative. En dotant la couleur d'une dimension fortement psychologique, Sophie Bernard montre de quelle façon l'acte de peindre s'auto-réfléchit dans le tableau, de quelle façon les formes gardent le souvenir de la lutte qui les forma. Ainsi, les personnages qui sommeillent dans une blancheur perçue comme une

menace d'assujettissement au tableau, s'opposent à une nature-morte dont les couleurs sont celles de la vraisemblance, dont les apparences (malgré la dénomination de l'objet) sont celles de la vie. En chaque toile, les corps humains deviennent le lieu d'une problématique dont on pressent la gravité de la façon dont leurs apparences, dotées d'un fort impact émotionnel, affrontent les interrogations de la pensée. Pourtant, leurs formes gonflées par une énergie qui court en eux ne les entraînent pas dans une modulation menacée. Pesant de tout leur poids de chair et de muscles sur les surfaces, affermissant par leurs attitudes les lois d'une perspective devenue paradoxale, ils communiquent aux compositions une respiration puissante, en faisant du tableau un espace où l'énergie transite et s'accumule. Un style nerveux, un sens du rythme fondé sur l'expressivité du geste, donnent à cette écriture picturale son pouvoir de suggestion, où toute tiédeur est interdite. La pénétration du regard y appelle, cependant, les formes avec cette manière tranquille, terrible de douceur et de révoltes contenues qui, atteignant sa cible, implique l'ordre magnétique de la vision. ■