

ÉTUDE SCIENTIFIQUE

SUR L'ART CHEVALESQUE ET MINIMALISTE

1978-2018

Bernard Boucheix de Reyvialles

Étude historique, esthétique, morphologique et épistémologique d'une pratique graphique fondée sur la réduction du signe

Résumé

Bernard Boucheix de Reyvialles développe, sur plusieurs décennies, une pratique artistique fondée sur la représentation simplifiée de paysages, reliefs, châteaux, demeures, villages et édifices religieux. Selon les textes consacrés à sa démarche, cette pratique commence dès l'enfance et se prolonge jusqu'à l'âge adulte, avec une production particulièrement importante de dessins et, parallèlement, une œuvre picturale signée « Baryton ».

L'ensemble présente plusieurs caractéristiques récurrentes : économie extrême du trait, réduction volontaire de la couleur, importance du blanc de la feuille, prédominance de l'architecture et du paysage, référence au Moyen Âge, à la Renaissance et à l'imaginaire chevaleresque, spontanéité revendiquée, perspective simplifiée et recherche d'une représentation immédiatement lisible.

Cette étude propose de considérer cette pratique non comme une simple préférence esthétique, mais comme un **système graphique cohérent**, susceptible d'être décrit par des variables formelles observables.

Le terme « Chevalerie », employé pour désigner cette démarche, doit toutefois être compris ici comme une **désignation artistique revendiquée par l'auteur**. L'existence d'un système stylistique peut être étudiée scientifiquement ; son statut comme courant historique autonome de l'art constitue une question distincte qui nécessite une étude comparative avec d'autres artistes et mouvements.

I. Données biographiques et constitution du corpus

Bernard Boucheix de Reyvialles est présenté dans le texte source comme né le 25 octobre 1968 à Chamalières, dans l'environnement géographique de Royat et des volcans d'Auvergne.

Le document situe le commencement du dessin à l'enfance, avec une indication particulièrement précise : **1973, à l'âge de cinq ans**.

La période étudiée, 1978-2018, couvre donc environ quarante années de pratique artistique.

Le corpus revendiqué est considérable. Le texte mentionne **plus de 10 000 dessins inventoriés**, auxquels s'ajoutent de nombreuses feuilles ou esquisses non conservées.

Cette continuité temporelle est scientifiquement importante.

Un style ne peut être étudié uniquement à partir d'une œuvre isolée. La répétition d'un même système de signes sur plusieurs décennies permet au contraire de rechercher des **invariants graphiques**.

Le corpus présente donc trois dimensions :

- une dimension chronologique ;
- une dimension quantitative ;
- une dimension stylistique.

La présence simultanée de ces trois dimensions permet d'envisager l'œuvre comme un véritable corpus d'étude.

II. Une hypothèse fondamentale : la permanence du geste

L'une des caractéristiques les plus importantes de la démarche est la volonté déclarée de conserver quelque chose du dessin d'enfance.

L'artiste ne cherche pas à remplacer son langage graphique initial par une sophistication académique.

Au contraire, il revendique une continuité entre :

enfant qui dessine → adulte qui dessine.

Cette donnée doit être interprétée avec précision.

Il ne serait pas scientifiquement exact de conclure que les œuvres adultes sont « des dessins d'enfant ». Il serait plus rigoureux de parler de :

réappropriation volontaire de certaines propriétés du dessin enfantin dans une pratique artistique adulte.

Cette distinction est essentielle.

La recherche contemporaine sur le dessin montre que la simplicité graphique ne signifie pas nécessairement absence d'information. Des travaux portant sur plus de 37 000 dessins d'enfants ont notamment montré que des productions extrêmement simplifiées peuvent contenir des informations visuelles et sémantiques identifiables.

Dans le cas de Boucheix de Reyvialles, la simplicité devient donc potentiellement non pas une limitation, mais une **stratégie de représentation**.

III. Le principe de réduction

Le principe central de cette esthétique peut être formulé ainsi :

représenter davantage avec moins de signes.

Le dessin ne cherche pas à accumuler les détails.

Il procède par sélection.

Un château n'a pas besoin de tous ses éléments architecturaux pour être identifié.

Une montagne n'a pas besoin d'une modélisation réaliste du relief.

Un village n'a pas besoin de reproduire chacune de ses maisons.

Quelques lignes peuvent suffire à produire une reconnaissance.

Cette caractéristique permet de définir une première variable scientifique :

Indice d'économie graphique

On peut concevoir un indice mettant en relation :

quantité de signes graphiques / quantité d'information figurative.

Plus une forme reste reconnaissable malgré la réduction du nombre de signes, plus son économie graphique est élevée.

Cet indice pourrait être calculé expérimentalement sur un corpus numérisé.

IV. Le trait comme unité fondamentale

Dans cette démarche, le trait devient l'unité plastique fondamentale.

La couleur ne constitue plus le principal vecteur d'identification.

La matière picturale est réduite.

La texture est réduite.

Le détail est réduit.

Il reste :

la ligne.

La ligne peut alors simultanément :

- délimiter ;
- suggérer ;
- construire ;
- séparer ;
- donner une direction ;
- produire une perspective ;
- évoquer un relief ;
- identifier une architecture.

Le dessin fonctionne donc comme un système de signes à haute densité sémantique.

Une recherche contemporaine sur la production des dessins montre précisément que l'analyse des traits et des parties représentées peut servir à mesurer la quantité d'information diagnostique contenue dans une image.

V. Le vide comme élément plastique

L'un des éléments les plus originaux de la démarche décrite dans le texte est l'importance accordée au vide.

Le blanc de la feuille n'est pas considéré comme une surface à remplir systématiquement.

Il devient une composante du dessin.

On peut donc distinguer :

surface dessinée

et

surface non dessinée.

Le rapport entre ces deux surfaces constitue une variable mesurable.

Taux de vide

Taux de vide = surface non occupée par les signes / surface totale.

Cette mesure permettrait de comparer objectivement différentes œuvres.

Dans cette esthétique, le vide peut assurer plusieurs fonctions :

- donner de la légèreté ;
- créer une profondeur ;
- séparer les éléments ;
- suggérer l'espace ;
- éviter la saturation ;
- laisser une part à l'imagination du spectateur.

Le vide n'est donc pas nécessairement une absence.

Il peut constituer une **information négative**, c'est-à-dire une information produite par ce que l'artiste choisit de ne pas représenter.

VI. La suppression volontaire de la couleur

Le texte est particulièrement explicite sur ce point.

La couleur est volontairement limitée, voire supprimée.

Cette décision n'est pas seulement technique.

Elle constitue une véritable **restriction du vocabulaire plastique**.

L'artiste renonce à plusieurs moyens traditionnels de différenciation :

- couleur locale ;
- effets atmosphériques colorés ;
- contrastes chromatiques ;
- modulation des matières.

La charge expressive repose alors davantage sur :

- le contour ;
- la forme ;
- la composition ;
- la perspective ;
- la densité du trait ;
- le rapport entre noir et blanc ;
- le vide.

Cette réduction peut être rapprochée du principe général de l'art minimaliste : obtenir une forte efficacité visuelle avec un nombre limité de moyens.

Il faut cependant distinguer cette caractéristique de l'histoire institutionnelle du **Minimal Art** américain des années 1960. Le texte de Boucheix de Reyvialles utilise « minimaliste » dans un sens esthétique et personnel ; il ne suffit donc pas à établir une filiation historique directe avec ce mouvement.

VII. La montagne comme structure génératrice

Le texte fournit une indication particulièrement importante concernant le processus de création.

La montagne ou l'éperon rocheux apparaît d'abord.

Il détermine ensuite l'emplacement des constructions.

Le processus peut donc être schématisé :

hasard du relief → montagne → implantation architecturale → perspective → espace imaginaire.

Cette séquence est capitale.

L'architecture ne serait donc pas nécessairement le point de départ de la composition.

Elle serait **conditionnée par la topographie**.

La montagne devient une matrice spatiale.

Cela explique également l'importance accordée à l'Auvergne comme modèle mental et géographique.

VIII. Architecture et paysage : un système indissociable

Le corpus décrit associe constamment deux catégories :

1. Le paysage

- montagnes ;
- vallées ;
- reliefs ;
- horizons ;
- éperons rocheux.

2. L'architecture

- châteaux ;
- manoirs ;
- villages ;
- églises ;
- clochers ;
- cathédrales ;
- bâtiments fortifiés.

Cette association constitue l'un des invariants possibles du système.

Le bâtiment n'est pas isolé.

Il est implanté dans un relief.

Le relief n'est pas seulement décoratif.

Il détermine la position et parfois la hiérarchie des constructions.

On peut donc parler d'une **architecture topographique**.

IX. La perspective comme ouverture

Le texte affirme que l'artiste aime terminer ses œuvres par la perspective et par l'ouverture vers des horizons plus lointains.

La perspective possède ici une fonction qui dépasse la simple représentation géométrique.

Elle devient une **structure d'ouverture narrative**.

La question :

« Qu'y a-t-il derrière la montagne ? »

résume particulièrement bien cette fonction.

Le dessin montre une partie du monde mais en dissimule une autre.

Le spectateur est donc invité à compléter mentalement l'espace.

La réduction graphique produit paradoxalement une augmentation de l'espace imaginaire.

X. L'architecture médiévale comme matrice iconographique

Le vocabulaire architectural décrit dans le texte comprend :

- manoirs ;
- châteaux ;
- fortifications ;
- églises romanes ;
- cathédrales gothiques ;
- villages ;
- clochers ;
- toitures ;
- fanions ;
- étendards.

Il existe donc une cohérence iconographique.

Le Moyen Âge n'est pas seulement un thème parmi d'autres.

Il constitue une **matrice visuelle**.

La Renaissance intervient ensuite comme contrepoint : aux constructions défensives et compactes répondent des architectures plus ouvertes et verticales.

L'œuvre peut ainsi être étudiée comme une confrontation permanente entre :

défense / ouverture
épaisseur / légèreté
fortification / horizon
Moyen Âge / Renaissance
fermeture / imaginaire.

XI. La dimension chevaleresque

La dimension chevaleresque ne doit pas être réduite à la présence de châteaux.

Elle concerne également l'imaginaire qui accompagne ces constructions :

- noblesse ;
- protection ;
- courage ;

- fidélité ;
- religion ;
- histoire dynastique ;
- courtoisie ;
- mémoire médiévale.

Le terme « chevaleresque » désigne donc dans cette œuvre un **ensemble iconographique et imaginaire**, plutôt qu'un simple style architectural.

La référence à la chevalerie fonctionne comme une structure culturelle permettant de relier :

architecture + paysage + histoire + récit + mémoire.

XII. L'Auvergne comme matrice géographique

L'expression :

« J'emporte l'Auvergne en héritage »

constitue l'une des clefs interprétatives majeures du texte.

L'Auvergne n'est pas seulement un lieu représenté.

Elle devient une **structure mentale de représentation**.

Les montagnes auvergnates sont transposées dans des paysages imaginaires et, selon le texte, dans des paysages européens.

Il ne s'agit donc pas nécessairement de reproduire un site réel.

Il s'agit plutôt de **transposer un modèle topographique intérieur**.

Cette distinction est fondamentale pour l'analyse artistique.

XIII. Le hasard et la construction

Le processus créatif décrit une combinaison intéressante :

hasard + construction.

Le relief initial provient du « hasard ».

Mais l'architecture qui vient ensuite est construite.

L'œuvre associe donc deux principes apparemment opposés :

Le hasard

Le geste initial, spontané, imprévisible.

La construction

L'organisation architecturale, la perspective et la composition.

Cette combinaison peut être considérée comme l'un des mécanismes fondamentaux du système graphique.

Le dessin commence par une liberté du geste et s'achève par une organisation spatiale.

XIV. Une esthétique de l'absence de sophistication

Le texte revendique explicitement l'absence de sophistication.

Cette caractéristique peut être reformulée scientifiquement en termes de **réduction de complexité graphique**.

Il faut néanmoins éviter une équivalence simpliste :

simple $\neq$ facile.

Une représentation très simplifiée peut nécessiter une sélection particulièrement rigoureuse des signes.

La difficulté consiste précisément à déterminer quels signes peuvent être supprimés sans faire disparaître l'identité du motif.

Ainsi, le minimalisme graphique peut être compris comme une **optimisation de l'information visuelle**.

XV. Le paradoxe fondamental : simplicité et reconnaissance

Le principal paradoxe esthétique du corpus peut être formulé ainsi :

moins il y a de signes, plus chaque signe devient important.

Dans un dessin extrêmement détaillé, la disparition d'un détail peut être sans conséquence.

Dans un dessin extrêmement réduit, chaque trait peut modifier profondément la reconnaissance de la forme.

La simplicité augmente donc potentiellement la responsabilité de chaque ligne.

C'est ce qui permet de considérer la ligne comme une véritable **unité informationnelle**.

XVI. Le dessin comme écriture

Le texte affirme qu'une œuvre véritable devrait pouvoir être reconnue sans signature.

Cette idée permet de rapprocher le dessin d'une écriture.

Une écriture possède une syntaxe.

Le système décrit ici semble posséder lui aussi une syntaxe :

relief → architecture → perspective → espace.

Il possède également un vocabulaire :

montagne, château, village, clocher, toiture, horizon.

Et il possède une grammaire :

réduction + ligne + vide + architecture + profondeur.

On peut donc proposer l'hypothèse suivante :

Le Chevalerisme constitue moins une simple iconographie qu'une **grammaire graphique personnelle**.

XVII. La continuité sur quarante années

La période 1978-2018 est particulièrement intéressante parce qu'elle permet d'étudier la permanence.

Si les mêmes caractéristiques apparaissent dans les œuvres anciennes et tardives, elles peuvent être considérées comme des **invariants stylistiques**.

Les invariants potentiels sont :

1. réduction du trait ;
2. importance du paysage ;
3. architecture médiévale ou historique ;
4. prédominance du noir et blanc ;
5. importance du vide ;
6. perspective ;
7. spontanéité ;
8. imagination architecturale ;
9. dimension chevaleresque ;
10. recherche d'une représentation non surchargée.

La validation définitive de ces invariants nécessiterait cependant l'analyse systématique d'un échantillon représentatif du corpus.

XVIII. Les deux périodes : dessin et abstraction lyrique

Le texte fourni fait apparaître une autre composante essentielle de la carrière de l'artiste.

Entre 1992 et 2012, Bernard Boucheix est présenté comme ayant produit plus de 2 000 toiles dans une période d'**abstraction lyrique**, sous la signature « Baryton ».

Cette production doit être distinguée du corpus de dessins minimalistes.

Il devient alors possible d'étudier deux régimes artistiques :

Baryton

Abstraction lyrique, peinture, couleur et matière.

Bernard Boucheix de Reyvialles / Chevalieriste

Dessin figuratif, réduction, architecture, paysage, noir et blanc et vide.

Cette dualité est scientifiquement intéressante.

Elle montre que la réduction graphique n'est pas nécessairement la conséquence d'une incapacité à utiliser la couleur ou la matière picturale.

Elle peut au contraire correspondre à un **choix de langage spécifique**.

XIX. Le Chevalierisme comme système graphique

À partir des données fournies, on peut proposer une définition scientifique provisoire :

Le Chevalierisme est un système graphique figuratif personnel fondé sur une forte économie de signes, la prédominance de la ligne, la réduction volontaire de la couleur, l'utilisation active du vide, l'association structurale du paysage et de l'architecture et la réinterprétation d'un imaginaire médiéval, chevaleresque et romantique.

Cette définition comporte six paramètres :

1. économie

Réduction du nombre de signes.

2. linéarité

Primauté du trait.

3. vacuité

Importance du blanc.

4. figuration

Reconnaissance de formes et de lieux.

5. architecture-paysage

Interaction entre construction et relief.

6. médiévalité imaginaire

Châteaux, églises, villages, fortifications et références chevaleresques.

XX. Le caractère « minimaliste »

Le qualificatif minimaliste peut être scientifiquement défini ici non par l'appartenance au mouvement historique du Minimal Art, mais par plusieurs propriétés observables :

- nombre réduit de signes ;
- faible densité graphique ;
- limitation chromatique ;
- absence de détails superflus ;
- simplification des formes ;
- importance du vide ;
- économie de moyens.

Il s'agit donc d'un **minimalisme graphique et figuratif personnel**.

XXI. Le caractère « chevaleresque »

Le qualificatif chevaleresque correspond quant à lui à un autre ensemble de variables :

- iconographie médiévale ;
- châteaux ;
- fortifications ;
- architecture religieuse ;
- villages protégés ;
- bannières et étendards ;
- mémoire de la chevalerie ;
- imaginaire historique ;
- références à la chrétienté européenne ;
- noblesse et valeurs chevaleresques revendiquées.

Le système artistique repose ainsi sur l'intersection de deux axes :

Axe formel

minimalisme

Axe iconographique et culturel

chevalerie / Moyen Âge / héritage historique

C'est précisément leur association qui donne sa cohérence au terme **Art minimaliste et chevaleresque**.

XXII. Une esthétique de l'anachronisme

L'œuvre met en relation des éléments appartenant à des périodes différentes.

Le spectateur contemporain regarde des formes inspirées du Moyen Âge ou de la Renaissance, mais ces formes sont traitées avec une économie graphique contemporaine.

Le résultat peut être décrit comme une forme d'**anachronisme esthétique volontaire** :

imaginaire ancien + langage graphique contemporain.

L'intérêt du système réside alors moins dans la reconstitution historique que dans la coexistence de temporalités différentes.

XXIII. Dimension psychologique : prudence méthodologique

Le texte utilise à plusieurs reprises des notions telles que « inconscient », « enfance » et « héritage ».

Ces notions sont importantes pour comprendre le discours de l'artiste sur sa propre œuvre.

Cependant, elles ne doivent pas être transformées directement en conclusions scientifiques sur sa psychologie.

On peut scientifiquement constater :

l'artiste attribue lui-même une partie de sa pratique à son enfance, à son environnement auvergnat et à son imaginaire médiéval.

On ne peut pas, à partir de ces seuls textes, démontrer une causalité psychologique ou neurologique.

Cette distinction renforce au contraire la rigueur de l'étude.

XXIV. Une hypothèse anthropologique : l'enfance comme continuité créatrice

L'intérêt du cas Boucheix réside dans le fait que l'enfance n'est pas simplement évoquée comme un souvenir.

Elle est transformée en **principe esthétique**.

Le dessin d'enfant devient une référence de liberté.

L'adulte ne cherche donc pas nécessairement à dépasser l'enfant.

Il cherche à conserver certaines propriétés de son regard :

- immédiateté ;
- spontanéité ;
- imagination ;
- absence de surcharge ;
- plaisir du geste.

Le phénomène peut être décrit comme une **continuité volontaire du geste créateur**.

XXV. Une œuvre fondée sur la soustraction

Une formule permet de synthétiser l'ensemble du système :

L'œuvre ne se construit pas seulement par addition ; elle se construit par soustraction.

L'artiste retire :

- la couleur ;
- les détails ;
- la matière ;
- les ornements ;
- les éléments secondaires.

Mais il conserve :

- la montagne ;
- le bâtiment ;
- la ligne ;
- la perspective ;
- le vide ;
- l'imaginaire.

Cette méthode peut être décrite comme une **esthétique de la soustraction**.

XXVI. Proposition de protocole scientifique pour le corpus 1978-2018

Une étude quantitative complète pourrait être réalisée à partir des dessins numérisés.

Pour chaque œuvre, on pourrait mesurer :

Variable	Mesure
Surface occupée	% de la feuille
Surface blanche	% de la feuille
Nombre de traits	comptage
Longueur totale du trait	mesure
Orientation	distribution angulaire
Courbure	mesure de la courbure moyenne
Densité	traits / surface
Figuration	échelle standardisée
Architecture	présence/absence et proportion
Paysage	présence/absence et proportion
Perspective	nombre de plans
Symétrie	coefficient de symétrie

Complexité	indice géométrique
Couleur	nombre de couleurs
Répétition	similitude entre œuvres
Date	analyse chronologique

On pourrait ensuite comparer :

1978-1988

1989-1998

1999-2008

2009-2018

afin de déterminer statistiquement si les caractéristiques du style restent constantes.

XXVII. Une possibilité particulièrement intéressante : l'analyse computationnelle

Les recherches contemporaines démontrent que des méthodes de vision artificielle peuvent être utilisées pour analyser de grands corpus de dessins et mesurer leur contenu visuel. Une étude publiée dans *Nature Communications* en 2024 a ainsi analysé plus de 37 000 dessins et utilisé des représentations issues de réseaux neuronaux pour quantifier l'information diagnostique contenue dans les productions graphiques.

Appliquée au corpus Boucheix, une telle approche permettrait de rechercher quantitativement :

- la stabilité du style ;
- les ressemblances entre dessins ;
- les changements au cours des décennies ;
- la densité graphique ;
- le degré de simplification ;
- la récurrence des architectures ;
- la proportion de vide ;
- les structures topographiques récurrentes.

Le corpus de plusieurs milliers de dessins constituerait à cet égard un matériau exceptionnel pour une étude de longue durée.

XXVIII. Définition scientifique synthétique

À partir du texte fourni, il est possible de proposer la définition suivante :

L'Art minimaliste et chevaleresque de Bernard Boucheix de Reyvialles est une pratique figurative de longue durée caractérisée par la réduction volontaire des moyens graphiques, la prédominance du trait, la limitation de la couleur, l'utilisation structurante du vide, l'association d'une topographie montagneuse et d'une architecture historique, ainsi que par la mobilisation d'un imaginaire médiéval, chevaleresque et romantique.

Son originalité potentielle ne réside donc pas dans chacun de ces éléments pris isolément, mais dans leur **combinaison systématique et durable**.

Conclusion

L'étude du corpus 1978-2018 conduit à considérer la démarche de Bernard Boucheix de Reyvialles comme une **recherche personnelle sur la réduction de la représentation**.

Son principe fondamental pourrait être résumé par la formule :

faire reconnaître beaucoup avec peu.

La montagne fournit la structure.

Le trait fournit l'information.

L'architecture fournit le récit.

La perspective fournit l'ouverture.

Le blanc fournit le silence.

L'imaginaire chevaleresque fournit la mémoire.

La réduction fournit l'unité stylistique.

Dans cette perspective, le « Chevalerisme » peut être étudié scientifiquement comme une **grammaire graphique personnelle**, sous réserve de vérifier ses caractéristiques sur un corpus représentatif des œuvres de 1978 à 2018.

Le caractère véritablement remarquable du corpus réside dans sa durée : l'artiste revendique non seulement une esthétique de la simplicité, mais la conservation de cette simplicité comme principe créateur à travers plusieurs décennies.

Il ne s'agit donc pas simplement de « dessiner simplement ».

Il s'agit de faire de la simplicité **un langage**.

Et c'est cette transformation de la simplicité en système graphique qui constitue l'hypothèse esthétique centrale de l'Art minimaliste et chevaleresque de Bernard Boucheix de Reyvialles.

Nathalie NICOL de LABESSIÈRE