

ETC



## Du détail dans la peinture

Christiane Ainsley, *Après*. Galerie Trois Points, Montréal. 30 mars - 27 avril 2002

Christine Bernier

Numéro 60, décembre 2002, janvier–février 2003

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/35315ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)

1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Bernier, C. (2002). Compte rendu de [Du détail dans la peinture / Christiane Ainsley, *Après*. Galerie Trois Points, Montréal. 30 mars - 27 avril 2002]. *ETC*, (60), 59–60.



## ACTUALITÉS/EXPOSITIONS

Montréal

### DU DÉTAIL DANS LA PEINTURE

Christiane Ainsley, *Après....*,  
Galerie Trois Points,  
Montréal. 30 mars - 27 avril 2002

« Une histoire dont le point de vue serait celui des peintres comme celui du spectateur, quand, appelé par le tableau, il s'en approche pour en voir et en goûter le détail. »

Daniel Arasse, *Le Détail*

**e**n pénétrant dans la première salle de la Galerie Trois Points, le visiteur peut être frappé par l'aspect solennel, presque austère, de cette récente production de Christiane Ainsley. Cinq grandes peintures nous entourent, toutes peintes en noir et blanc. Les surfaces picturales laissent voir l'empreinte de larges coups de pinceaux, et la matière est appliquée selon d'amples mouvements aussi décisifs que prononcés. Ensuite, dans la deuxième salle, nous pouvons apercevoir trois œuvres de facture similaire, mais d'un effet radicalement différent : les blancs y font place, ici à un bleu, là à un jaune, là encore à un rose, tous des plus saturés, et qui nous rappellent, après le choc initial provoqué par la vision de ces couleurs vibrantes, combien la peinture est d'abord affaire de chromatisme.

#### Le geste et la couleur

Devant ces œuvres, le regardeur peut examiner à loisir la trace du geste et y déceler celle de « l'instant » pictural. Mais là, encore, les pistes sont brouillées; car, dans cette trace, peu ou pas de sillons laissés par les poils du pinceau; et, dans cet instant, aucune spontanéité qui ne soit « réfléchi ». Pourtant, la matière picturale est abondante, nous sentons bien qu'elle a été manipulée, mais en même temps, nous voyons qu'elle s'impose, épaisse et turbulente, comme si elle

se développait d'elle-même sur le support. La peinture acrylique, du point de vue chimique, demeure active pendant longtemps lorsqu'elle est appliquée en couches épaisses, comme peuvent le confirmer tous les restaurateurs de peinture. Et ce travail, justement, nous donne l'impression d'y voir, comme à l'échelle microscopique, l'activité énergétique de la matière.

Mais il ne s'agit pas seulement de nous rendre témoins du geste dans une matière abondante; le travail d'Ainsley n'a que peu de rapports avec, par exemple, celui de Ron Martin, une peinture qui se doit d'être non figurative, parce que le geste, précisément, y prend toute la place. Ces œuvres de Christiane Ainsley se présentent plutôt comme les détails d'improbables tableaux figuratifs, où chacune est composée comme un détail pictural, comme le fragment agrandi d'un tableau qui se poursuivrait hors cadre, dans l'imagination du spectateur. Le travail de Christiane Ainsley s'est développé autour d'une préoccupation pour la couleur et sa démarche a toujours impliqué l'introduction d'un nouveau cycle de variations sur un thème iconographique, traité avec une grande liberté, qui finissait par égarer la figuration dans l'abstraction. Pensons, par exemple, à son exposition *Paysage*, tenue en 1999,<sup>1</sup> qui témoignait de cette stratégie picturale où la figuration est d'abord un prétexte pour explorer les possibilités chromatiques de la peinture. Déjà, à la fin des années 80, sa peinture exploitait les rythmes compositionnels et les contrastes chromatiques en piégeant le regard du spectateur dans une multitude de détails colorés; les couleurs percutantes, les formes peintes avec hardiesse, semblaient exalter le pur plaisir de la sensation, avec cette audace qui suggère le mépris des prétentions intellectuelles. L'effet n'en était que plus déstabilisant, car l'art actuel se veut sérieux et nous, spectateurs du travail de nos contemporains, avons pris l'habitude de réfléchir avant de jouir.

#### La séduction et le détail

Cette pratique picturale exerce sa force d'attraction sur le regardeur à partir d'une modalité particulière du voir: le détail agrandi, qui constitue l'essentiel de la



Christiane Ainsley, *Lapin, lapin, que fais-tu...* ?, 2002. Acrylique sur toile, 82 x 100 cm. Galerie Trois Points, Montréal. Photo: Paull Litherland.

composition de chacune des œuvres. Or, la séduction, comme l'écrivait René Payant, est le lieu du détail. On aurait tort de penser que le détail renvoie à une « profondeur énigmatique », car il se manifeste plutôt comme « une simple petite surface qui fait relief parce qu'elle ouvre le regard à l'imaginaire. [...] Le détail est un petit écran : il éveille le désir et procure de secrets plaisirs par ce que le spectateur y « voit »<sup>2</sup>.

Ces œuvres de Christiane Ainsley privilégient le « gros plan » pour que la peinture soit donnée à voir sans détours. Une telle démarche n'est pas marquée par l'obsolescence, comme on pourrait le croire au premier abord; il s'agit au contraire d'une relecture portée par l'étude du détail qui, comme l'a montré Daniel Arasse, offre plusieurs possibilités d'interprétation nouvelles, puisque l'acte pictural y est donné à voir, et « de près ». L'utilisation du détail permet en outre à l'artiste de « disloquer le dispositif qui fonde la dignité de la peinture *cosa mentale* »<sup>3</sup>. On retrouve souvent, dans la production antérieure de Christiane Ainsley, une prolifération de détails qui s'enchevêtrent et s'interpénètrent avec aisance et liberté sur toute la surface de l'œuvre; aujourd'hui, nous sommes davantage confrontés à un austère surgissement du détail pictural qui nous livre une vision – entr'aperçue – de ce que Daniel Arasse appelle « une histoire rapprochée de la peinture ».

En dépit des apparences, le terme « austère » convient tout à fait pour qualifier ces œuvres d'Ainsley, dans la mesure où elles manifestent un abandon des anciens dispositifs hétérogènes et complexes propres à la peinture de l'artiste qui nous proposait, au début des années 90, des formes peintes, ou découpées et collées dans divers supports (toile, bois), puis organisées selon un principe d'instabilité des masses volumétriques. L'oscillation constante, entre l'impact de la perception initiale des fragments colorés et la lente découverte des multiples détails chromatiques, constituait une des stratégies essentielles de cette démarche artistique.

En contraste, mais toutefois sans rupture, ce travail nous propose actuellement une peinture dépouillée de toutes formes de collage ou d'espaces interstitiels, c'est-à-dire une peinture différente, qui tente de redéfinir l'abstraction – ou plutôt la non figuration, ou encore cette catégorie que l'on nous a appris à reconnaître comme telle dans les classifications de la peinture historique – selon de nouveaux horizons esthétiques. En effet, les surfaces picturales fonctionnent comme les détails agrandis de tableaux peints, où l'on sent une allusive figuration en percevant les dispositifs de la repré-

sentation, mais sans pouvoir identifier, finalement, quelque référence. Car, à y regarder de près – tout autant que de loin – c'est d'abord d'une impossible figurabilité qu'il s'agit.

#### La peinture, encore

Il semble qu'aujourd'hui, le commentaire sur le travail d'artistes qui pratiquent la peinture doit nécessairement passer par une réflexion sur la peinture même : son statut, son actualité (sa pertinence), son historicité et les idéologies qu'elle est censée véhiculer. Aucune vision prospective ne semble possible lorsqu'on compare les analyses de la peinture à celles des images tirées des nouvelles technologies. Le commentaire sur la peinture reste souvent confiné au domaine de l'expérience esthétique, de la délectation, ou encore d'une approche empreinte de phénoménologie.

Dans les pages même de cette revue, Yvan Moreau écrivait, en 1995, un texte intitulé *La persistance de la peinture*<sup>4</sup>, où il développait l'idée d'« inachèvement de la peinture » : l'histoire de l'art serait d'abord celle de la peinture. Le projet de la peinture n'est jamais achevé, en effet, et nous savons fort bien que plusieurs ont souhaité y mettre un terme. Lors d'un colloque tenu récemment à Montréal, Johanne Lamoureux rappelait le discours, maintenant familier, véhiculé par certaines pratiques artistiques et certains historiens de l'art, sur la nécessité d'en finir avec la peinture : « Le discours de dénonciation de la peinture, qui nous a été imposé, a été porté très haut en Amérique et toutes les institutions culturelles en gardent encore la trace. »<sup>5</sup>

On le voit bien, la peinture est irrémédiablement historicisée et chaque œuvre peinte est un renvoi au passé et à l'art, tel qu'on l'a défini – avant qu'il ne soit conceptuel, relationnel ou technologisé. Le travail de Christiane Ainsley propose, de toute évidence, une « spontanéité » picturale derrière laquelle se cache délibérément sa connaissance de l'art, sa mémoire des grands peintres coloristes et sa lecture critique des traditions de la peinture. Ces lectures critiques sont plus que jamais importantes, alors que l'espace d'intervention en peinture est aujourd'hui devenu très restreint<sup>6</sup>, et qu'aucune théorie de la vision ne semble pouvoir s'imposer d'emblée sur la scène culturelle actuelle.

CHRISTINE BERNIER

#### NOTES

- <sup>1</sup> Montréal, Édifice Belgo, Espace 410, du 2 au 30 octobre 1999.
- <sup>2</sup> René Payant, *Vedute*, Laval, Trois, 1987, p. 664.
- <sup>3</sup> Daniel Arasse, *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1992, quatrième de couverture.
- <sup>4</sup> Yvan Moreau, « La persistance de la peinture », *ETC MONTRÉAL*, n° 32, déc. 1995, janvier-février 1996, p. 18-20.
- <sup>5</sup> Il s'agit du colloque *Histoire-fiction*, tenu le 21 avril 2002; et organisé par les départements d'histoire de l'art de l'Université Concordia, de l'Université de Montréal et de l'UQAM, en collaboration avec le Musée d'art contemporain de Montréal.
- <sup>6</sup> Pour un examen pratique et théorique de cette question, voir le catalogue de l'exposition *As Painting: Division and Displacement*, Cambridge et Londres, MIT Press, 2001. Exposition présentée au Wexner Center for the Visual Arts, du 12 mai au 12 août 2001; commissaires invités : Philip Armstrong, Laura Lisbon et Stephen Melville.