

Louise Prescott, actualité et post-actualité L'instabilité de la peinture

Anne Bénichou

Volume 39, Number 156, Fall 1994

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/53501ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Bénichou, A. (1994). Louise Prescott, actualité et post-actualité : l'instabilité de la peinture. *Vie des Arts*, 39(156), 27–28.

LOUISE PRESCOTT

ACTUALITÉ ET POST-ACTUALITÉ

L'INSTABILITÉ DE LA PEINTURE

Anne Bénichou

■

Les peintures récentes de Louise Prescott sont de grandes compositions colorées, de type allover. À la fois abstraites et figuratives, elles évoquent, plus qu'elles ne représentent, des signes connus, des diagrammes et des schémas de vieux ouvrages scientifiques, ou encore des cartes géographiques et des plans urbains.

Géométrie variable peintures-carnets

**Louise Prescott
Galerie Elca London
1616, rue Sherbrooke ouest
Montréal**

Chaque tableau de Louise Prescott est structuré en plusieurs zones dont le traitement pictural est extrêmement contrasté. Le passage d'une zone à l'autre opère une rupture visuelle. Il est cependant matérialisé par un élément pictural. Dans *Fonctionnement mnémorique*, le lien entre la masse texturée et colorée à droite et la bande verticale et graphique à gauche est figuré par un trait de peinture rouge.

L'artiste réalise tous ses tableaux selon un même procédé. Le début de l'exécution est automatiste : Prescott fait couler la peinture fluide sur la toile libre, posée au sol. Puis, elle intervient par couches successives sur le « dripping » afin de définir les différentes zones. L'ajout du blanc, dernière étape de la réalisation, permet de simplifier et de structurer la composition.

Les références à la peinture moderne sont nombreuses. Dans le diptyque *Agencement machinique*, les teintes froides de bleu-gris et de mauve juxtaposées à des zones blanches rappellent les palettes givrées d'un Riopelle ou d'un Borduas. Les éléments figuratifs qui évoquent l'imagerie machinique du début du siècle et dont l'agencement spatial stimule le déplacement oculaire créent, à l'instar des œuvres futuristes, une illusion de mouvement. Les coulures de peinture fluide, laissées à l'état brut ou masquées par les couches picturales ultérieures, deviennent dans certaines œuvres, comme *Secteur névralgique*, un véritable « drip-

ping ». Un travail qui, à première vue, exalte la peinture et se situe dans la lignée du formalisme et du modernisme pictural.

LE SECRET DES CARNETS

Mais, lorsqu'on les regarde davantage, les tableaux de Louise Prescott échappent à la simplicité de cette lecture. L'espace purement pictural, hérité de la peinture moderne, est supplanté par un autre type d'espace, éclaté, qui anéantit nos repères géométriques et qui tient davantage du médium vidéographique. Pourtant, on ne relève aucun élément extra-pictural dans ces immenses toiles. Il convient alors de se demander comment la désintégration de l'espace et l'extra-pictorialité émergent d'un langage purement pictural ?

Les *Carnets* de l'artiste, également exposés à la Galerie Elca London, fournissent un élément de réponse. Collages de petites dimensions, ils sont composés de papiers collés, provenant de vieilles encyclopédies, de cartes géographiques, de plans urbains, de réseaux routiers, le tout intégré à des compositions colorées, gestuelles et abstraites. Dans ces collages, Prescott élabore

« Je puise dans tous les styles de la peinture abstraite du XX^{ème} siècle, dans la période où la peinture commence à se déconstruire. »
Louise Prescott



Géobiographie, 1993
Acrylique et papier choisis sur papier
76 x 56 cm



Fonctionnement mnémonique, 1993
Acrylique sur toile
92 x 92 cm

les compositions et les structures spatiales qu'elle reprend par la suite dans ses peintures. Ainsi, la forme organique et biologique du collage *Projet de société* se retrouve dans *Secteur névralgique*; le plan de ville découpé, dans la partie supérieure de *Géobiographie*, est repris et traité picturalement dans *Fonctionnement mnémonique*; de même, la composition en bandes verticales de *Espace musical* est appliquée à *Thèse: idées maîtresses*. Les peintures qui nous apparaissent jusqu'ici comme des espaces purement picturaux sont à reconsidérer comme collages.

Dans l'histoire de l'art, le collage contribue au passage d'une représentation traditionnelle à une représentation moderne. Comme le remarque René Payant à propos de l'œuvre de Jasper Johns, dans une représentation conventionnelle, les éléments juxtaposés sur la surface de la toile sont perçus comme superposés dans l'espace illusionniste, alors que dans le collage, les éléments apparaissent juxtaposés même lorsqu'ils sont réellement superposés⁽¹⁾. Le collage inverse les propriétés de l'espace pictural traditionnel et, par là même, déconstruit l'espace classique.

LES ESPACES ACCIDENTELS

L'artiste pousse davantage la capacité du collage à déconstruire l'espace. Dans ses peintures, de nombreux éléments viennent bouleverser notre perception ainsi que nos repères géométriques et spatiaux. Des figures bidimensionnelles et tridimensionnelles ainsi que des échelles

de représentation très différentes sont juxtaposées dans *Fonctionnement mnémonique* et *Agencement machinique*. Le plan de la ville figure le très grand, alors que la masse colorée intervient comme un gros plan sur le paysage urbain et représente par conséquent le très petit. La superposition et la transparence des zones obligent une lecture du tableau par strates et abolissent définitivement toute notion de profondeur et d'apparence. Le blanc intervient comme un trop-plein de lumière où les figures sur lequel il est appliqué disparaissent. « L'expérience du blanc, écrit Payant, étant l'expérience de la lumière pure elle-même, elle se résumerait vraisemblablement à l'éblouissement et, étant alors l'impossibilité de voir, coïnciderait avec l'expérience du noir qui est la possibilité de voir *rien* ».⁽²⁾ Autrement dit, le blanc provoque l'impossibilité de voir; et la durée de l'image correspond dès lors à celle de la persistance rétinienne. Nous sommes en présence d'images instables qui relèvent d'une esthétique de la disparition.⁽³⁾ Esthétique mise en place, au cours du XX^{ème} siècle, avec l'avènement des nouvelles technologies, largement explorées par le médium vidéographique, et qui se définit en opposition avec l'esthétique de l'apparition d'images stables à laquelle la peinture appartient par excellence. « Je suis très marquée par la vidéo, reconnaît Louise Prescott, la vitesse, la juxtaposition des images dans un temps très bref, la transparence, le rythme, la juxtaposition de l'infinit grand et de l'infinit petit. »

Les peintures de Prescott donnent à voir des espaces extra-picturaux, acci-

dentels et hétérogènes, dans lesquels les figures et les repères visibles se désintègrent. Ce sont des représentations spatiales qui correspondent à notre sensibilité contemporaine bouleversée par les techniques de l'électronique. L'iconographie et les titres qui évoquent, non sans humour, les progrès techniques et scientifiques, les réseaux de communication, la surmédiatisation de nos sociétés occidentales prennent, dans ce contexte, toute leur signification.

PERSISTANCE VISUELLE

Chez Prescott, les emprunts au modernisme ne sont pas à comprendre comme une réévaluation de notre héritage artistique. La peinture, ici, pose moins la question de la modernité et de la post-modernité que celle de l'actualité et de la post-actualité. Parce que, pour reprendre les termes de Virilio, elle se situe dans « un système de temporalité technologique qui n'est plus de l'ordre de la longue durée d'un quelconque support matériel, mais de l'ordre des seules persistances visuelles et auditives. »⁽⁴⁾ □

(1) René Payant, Collage at Large, in: *Vedute, Pièces détachées sur l'art*, Éditions Trois, 1987, p.79.

(2) René Payant, La reproduction photographique comme sémiotique, in: *Vedute, Pièces détachées sur l'art*, Éditions Trois, 1987, p.282.

(3) Les concepts d'esthétique de la disparition et de l'apparition sont développés par Paul Virilio dans *L'Espace critique*.

(4) Paul Virilio, *L'Espace critique*, p.106.