Document generated on 07/19/2025 6:25 a.m.

ETC

La profondeur du visible

Christiane Ainsley, *Paysage*, Édifice Belgo, Espace 410, Montréal. Du 2 au 30 octobre 1999

Marie-France Bérard

Number 49, March–April–May 2000

URI: https://id.erudit.org/iderudit/35826ac

See table of contents

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)
1923-3205 (digital)

Explore this journal

Cite this review

Bérard, M.-F. (2000). Review of [La profondeur du visible / Christiane Ainsley, *Paysage*, Édifice Belgo, Espace 410, Montréal. Du 2 au 30 octobre 1999]. *ETC*, (49), 43–46.

Tous droits réservés © Revue d'art contemporain ETC inc., 2000

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

MONTRÉAL

LA PROFONDEUR DU VISIBLE

Christiane Ainsley, *Paysage*, Édifice Belgo, Espace 410, Montréal. Du 2 au 30 octobre 1999

« ... la peinture ne célèbre jamais d'autre énigme que celle de la visibilité. »

Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*

« La peinture, œuvre muette et immuable, agit si puissamment en nous qu'elle semble quelquefois plus expressive que la parole. »

Quintilien, *De l'Institution Oratoire*

Dès le premier coup d'œil, le rouge vermillon, le rouge écarlate, le rouge sanguin ont fait éclater les murs gris de notre pâle journée d'automne. Avec sa plus récente exposition, Christiane Ainsley a choisi de renouer avec la couleur. Une couleur lumineuse, chatoyante, séductrice comme elle nous l'avait fait connaître dans ses tableaux *Les petites Tina* ou *La Série des Poissons* présentés au début des années 90. Il y a aussi, dans ce nouveau cycle des paysages, la poursuite de son travail sur le motif de la colline ou de la montagne qui est apparue récemment dans son exposition intitulée *Le feu et l'eau*. Situés en opposition, deux énormes volcans, l'un en pleine éruption et l'autre éteint, ou simplement en latence, se confrontaient. Une réflexion sur deux éléments symboles de vie et signes de la dualité dans le processus de création.

L'exposition *Paysage* conjugue à son tour les éléments de la terre et de l'air. Une première série de six toiles et deux œuvres sur papier donnent à voir une imposante masse hémisphérique, évoquant une montagne qui se découpe sur un ciel partiellement ennuagé. Chaque tableau décline des variations chromatiques et lumineuses comme si les toiles avaient cherché à rendre différents moments du jour ou d'une saison. Dans une petite salle adjacente, une deuxième série montre trois toiles peintes dans un format paysage. Une large plaine ou un champ défriché s'étire paresseusement, leur relief suggéré par les traces du geste pictural. Dialoguant avec l'abstraction, l'horizontale et le traitement pictural empêchent pourtant le tableau de basculer du côté de la non-représentation.

Si Christiane Ainsley s'intéresse au genre traditionnel du paysage, ce n'est certes pas pour en faire une quête absolue de la mimésis. D'une part le choix des couleurs, les montagnes rose Kennedy, bourgogne ou d'un rouge vermillon et les ciels parsemés de vert tendre ou de jaune clair créent une nette distanciation dans une volonté de représentation du réel. D'autre part, loin des principes d'Alberti et des règles de la perspective, l'espace suggéré dans l'œuvre est extrêmement équivoque. Notre regard perçoit, au premier abord, un espace construit par la superposition d'une forme sur un fond mais on constate rapidement que la montagne, dont la base ronge la bordure inférieure du tableau, nous empêche d'évaluer la profondeur du paysage. Pour ajouter à notre déroute, l'absence de tout indice topologique amené par un autre élément naturel ou architectural fait défaut.

Consciente de l'importance des enjeux soulevés par un formalisme qu'elle ne veut pas réducteur, l'artiste nous met en présence d'une série de stratégies pour déstabiliser la lecture du tableau. Ainsi, la montagne solitaire, généralement peinte sans modelé tend à affirmer la planéité du support tout en contredisant l'ouverture spatiale de l'arrière-plan. La toile intitulée *Le feu sacré* met bien en scène ces paradoxes du parcours du regard. Non pas travaillée en aplat mais brossée par larges coups de pinceau dont on découvre la trace, rapide mais contrôlée, la montagne suggère un fort relief par le travail de la lumière. Étrangement, elle produit ainsi l'effet d'une excroissance prête à pénétrer l'espace du spectateur, alors que l'on aurait pu s'attendre à ce que le volume serve à creuser l'espace de la toile. Comme pour indiquer la richesse des détails qui se dégagent après un certain temps de lecture, toute cette ambivalence perceptuelle se concentre aussi dans une charmante coulisse de peinture rouge située dans la partie supérieure du motif. Une coulisse qui est fort probablement un simple accident de parcours, mais qui devient un fascinant *punctum*. L'œil ne peut s'empêcher de remarquer que ce « drip » minuscule ne peut être le signe d'aucun élément naturel, sinon qu'il n'est que peinture, et dont la présence souligne indéniablement la surface physique d'inscription de la toile.

Dans ce cycle, Christiane Ainsley inscrit sa démarche dans une exploration de la structure de base du paysage, ici l'horizontale et la forme archétypale de la montagne. On constate pourtant qu'elle récuse la transparence au sujet, ne cherchant pas à rendre fidèlement la Nature, pour favoriser l'opacification du rendu pictural et des traces du geste dans l'empâtement coloré. Le travail des titres sert aussi très bien l'ironie et l'ambiguïté de ses images. Si les tableaux *La moisson* et *Lumière d'août* servent de repères et nous rassurent dans nos lectures du paysage, les toiles aux titres évocateurs *La colère*, *Mange-moi*, *Alléluia*, *L'ardeur* poin-

Christiane Ainsley, *Alléluia*, 1999. Acrylique sur toile; 122 x 130 cm. Photo: Guy L'Heureux.

Christiane Ainsley, *La colère*, 1999. Acrylique sur toile; 93 x 153 cm. Photo: Guy L'Heureux.

Christiane Ainsley, *Le feu sacré*, 1999. Acrylique sur toile; 122 x 130 cm. Photo: Guy L'Heureux.

Christiane Ainsley, *Lumière d'août*, 1999. Acrylique sur toile; 93 x 153 cm. Photo: Guy L'Heureux.

tent vers des réflexions sur un paysage de type métaphorique ou intérieur.

Du point de vue de la réception, il est indéniable que l'artiste maîtrise de façon éloquente l'art de choisir ses couleurs et de manier ses pinceaux pour faire naître ou susciter des émotions chez son spectateur. Le rouge écarlate d'*Alléluia*, l'appétissant rose bonbon de *Mange-moi* ou la lourde masse noire aux interstices rouge de *La colère* nous transportent dans un espace affectif qui s'ajoute à nos interrogations sur l'image.

Or, avouons-le, au Québec, en art actuel, la couleur est encore suspecte. Entendons : les couleurs chaudes, vives, sensuelles, car on les condamne pour leurs qualités séductrices qui charment les sens et assoupissent le processus de réflexion. Si, l'art moderne a libéré la couleur de sa fonction représentative d'une réalité extérieure au tableau, mais le modernisme l'a acculée à ne souligner que les propriétés du tableau. Sa planéité et même la jouissance et le plaisir sont des termes à utiliser prudemment lorsqu'il s'agit d'aborder le sérieux d'une démarche. Il serait peut-être pertinent de relire les discours prononcés à l'Académie française au XVII[e] siècle si par Gabriel Blanchard ou Roger de Piles : « l'éloge du fard est la clé de voûte d'une argumentation qui débouche à la fois sur une nouvelle théorie de la peinture, définie en termes d'autonomie et de spécificité, et sur une esthétique originale du plaisir et de la séduction. »[1]

Dans ce travail qui revendique le pur plaisir de manipuler la matière, de rester sans voix devant l'effet d'un coloris, Christiane Ainsley réussit à contrecarrer nos résistances face à une peinture de paysage que l'on pourrait trop rapidement évaluer comme étant naïve, ludique ou bucolique pour ses motifs « pittoresques » et sa palette de couleur. L'articulation du tableau laisse entrevoir que c'est un théâtre qu'elle met en scène : « Lorsque je peins, je prends plaisir à créer cette ambiguïté en peinture qui devient pour moi presque épicurienne : matière physique de la peinture, jouissance et séduction de la couleur, ambivalence du thème, etc. »[2]

Non sans une certaine ironie, l'artiste met en scène un espace du féminin. Un espace qui ose s'afficher avec l'éclat de sa peinture et la sensualité de la touche tout en ébranlant le pouvoir de regard. Au cœur de ces tableaux se retrouve toute l'ambiguïté et la complexité de l'être sensible aux plaisirs mais aussi animé par la colère, le désir, la passion, l'exaltation et l'ardeur de vivre.

MARIE-FRANCE BÉRARD

NOTES

1 *La peinture*, sous la direction de Jacqueline Lichtenstein, Paris, Larousse, 1995, p. 522.

2 Propos de l'artiste, communiqué de presse, septembre 1999.