

ETC



## Paryse Martin : Le mur de la démesure

Paryse Martin, *Petits effleurements pour un gourmand illicite*,  
Galerie Simon Blais, Montréal. Du 2 décembre 1992 au 9 janvier  
1993

Claude-Maurice Gagnon

Numéro 22, mai–août 1993

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/36067ac>

[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

Gagnon, C.-M. (1993). Compte rendu de [Paryse Martin : Le mur de la démesure / Paryse Martin, *Petits effleurements pour un gourmand illicite*, Galerie Simon Blais, Montréal. Du 2 décembre 1992 au 9 janvier 1993]. *ETC*, (22), 48–49.

## MONTRÉAL

### PARYSE MARTIN : LE MUR DE LA DÉMESURE

Paryse Martin, *Petits effleurements pour un gourmand illicite*, Galerie Simon Blais, Montréal.

Du 2 décembre 1992 au 9 janvier 1993

« Tout art cherche à plaire. Il est mise en œuvre de moyens de séduction, qui lui sont propres ».

R. CAILLOIS

« Séduire, c'est fragiliser. Séduire, c'est défaillir. C'est par notre fragilité que nous séduisons, jamais par des pouvoirs ou des signes forts. C'est cette fragilité que nous mettons en jeu dans la séduction, et c'est ce qui lui donne cette puissance ».

J. BAUDRILLARD

D'emblée, la singularité de cette exposition réside dans sa mise en scène baroque, laquelle procède littéralement du défi, du jeu, de la séduction, de l'artifice, du simulacre et de l'excès, par le recours à la parodie et au travestissement burlesque des procédés traditionnels de l'art. Dans l'apparente légèreté de l'humour, Paryse Martin propose, au spectateur, une agglomération d'objets artistiques profondément hétérogènes qui prolifèrent, protéiformes, sur l'espace d'un seul mur de la galerie, contaminant également, dans le déséquilibre de la surcharge, toutes les règles de présentation : ici, les seules lois qui puissent être observées sont celles de l'exploration transversale des codes du langage visuel et de la liberté de défier toutes les conventions.

Sur ce mur peint d'un vert outrageusement acide et criard sont accrochées, pêle-mêle, dans un jeu de superposition et de juxtaposition, 43 pièces de formes et de formats différents, toutes inclassables ou indéfinissables selon les catégories taxinomiques de la spécificité. Ni peintures, ni sculptures, mais répondant toutes, selon leur construction syntaxique hétérogène, à la logique bâtarde des croisements transdisciplinaires et translinguistiques, ces 43 assemblages muraux (s')allient, à la fois, dans le plus joyeux des méli-mélos visuel, les codes de la peinture, de la sculpture, du dessin, de la gravure, de la photographie, du modelage et combinent des matériaux aussi farfelus que de la fourrure, des coquillages, des tissus synthétiques - principalement, de la peluche et des velours - souvent capitonnés et rehaussés de clous, des vieux cadres redorés ou recouverts de céramique picturalisée, ainsi que de l'aluminium, du cuivre et du plomb.

Au sol, toujours placés devant ce même mur, s'affirment, à distance égale l'un de l'autre, 4 objets tridimensionnels de céramique peinte, lesquels sont déposés frontalement sur des socles également peints, dans une disposition qui ne permet pas au spectateur d'en faire le tour : par cette décision délinquante de colorer ces objets volumétriques et de les adosser au mur, Paryse Martin fait

donc volte-face aux lois spécifiques de la sculpture et déstabilise les acquis du spectateur. Ainsi colorés et fixés contre le mur, ces objets reprennent, à leur tour, tout en la déplaçant dans l'espace, la problématique du métissage des codes de la bi et de la tridimensionnalité déjà actualisée dans les assemblages muraux, laquelle participe d'une entreprise de contamination des codes de la peinture et de la sculpture, entraînant une remise en question des habitudes de mise en espace et de réception du dispositif artistique.

Par l'application uniforme et lisse sur le mur d'une couleur brillante, Paryse Martin attribue à ce support architectural une fonction de support pictural. Dit autrement, il serait naïf de croire que l'espace picturalisé de ce mur n'a qu'une valeur strictement décorative, puisqu'il constitue, à partir d'une intention conceptuelle, une région topologique de l'ensemble visuel qui contient les autres régions déterminées par les assemblages muraux et les objets tridimensionnels placés sur les piédestaux, tout en marquant les frontières spatiales de cet ensemble. Conséquemment, le choix effectué par l'artiste de peindre ce mur et d'y regrouper frontalement et massivement tous les objets hybrides de l'exposition, en laissant vides et inoccupés les autres murs, tout comme l'espace central, témoigne d'une volonté d'intervenir sur la structure physique du lieu, laquelle oriente et dirige l'activité perceptuelle du spectateur, ses déplacements et son décodage des œuvres dans l'espace.

Devant la matérialité accusée des 43 assemblages muraux, le spectateur est confronté à la présence envahissante, insistante et redondante du cadre et à des constructions qui rappellent les *Shaped Canvas* de Frank Stella. De fait, l'actualisation de la référence à la fonction esthétique du cadre et à la déstructuration du format carré ou rectangulaire de la peinture, de même que l'intégration de matériaux non spécifiques à celle-ci, participe du désir qu'a Paryse Martin d'ironiser et de dépasser, dans sa production, les limites d'intervention assignées à ce champ visuel et de privilégier l'hétérogénéité. Car, comment pourrait-il en être autrement lorsqu'un assemblage mural définit par la bordure d'un cadre peint, contient, en son espace intérieur, une surface de vinyle ponctuée d'arabesques et que se trouvent appliqués sur celle-ci, dans la figure d'un rectangle, des motifs organiques (feuillages, pétales de fleurs, algues, fruits, etc.) dont le relief est souligné par l'usage de la céramique et de couleurs saturées, tandis qu'enfin, l'espace interne de ce rectangle en relief est spatialement organisé par une surface monochrome ? Et encore, comment pourrait-



PHOTO : PHARE LONGTIN

Paryse Martin, *Petits effleurements pour un gourmand illicite* (détail), 1992.

il en être autrement lorsque sur un contre-plaqué découpé dans la forme d'une « chemise » sont posés des empiècements de velours et de cuir capitonnés de clous, sur lesquels intervient la présence d'un objet tridimensionnel construit en bois, puis recouvert de métal et dont la forme phallique pénètre dans un espace gravé et peint connotant la représentation ovoïde d'un sexe féminin entouré d'une bande de velours rouge ? Or, ce désir ardent d'inscrire sa production dans la perspective impure de l'hétérogénéité ne peut pas être plus explicitement exprimé que dans cet assemblage mural, lequel projette, par le biais de la représentation érotique du sexe féminin et masculin, une métaphore sexuelle de la rencontre des codes du pictural et du sculptural qui se concrétise dans la corporéité kitsch, ambiguë et équivoque de l'objet.

Dans cette pratique artistique de l'hétérogénéité, qui ne cherche pas à provoquer pour provoquer mais à rendre compte d'une (re)construction sensuelle et intime du monde en « modèle réduit » (Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, 1962), les notions de désir et de séduction qui relèvent, plus concrètement, de la dimension pulsionnelle agissant le processus de la création artistique sont capitales. D'une part, elles s'articulent dans la manipulation syntaxique d'une diversité de matériaux hétéroclites, dont l'agencement, structurellement bigarré des différents codes, s'affirme comme autant de jeux de langues qui invitent le spectateur à entrer en contact avec une pluralité de formes, de formats, de couleurs, de textures, de perspectives, etc. et qui stimulent ainsi son rapport perceptuel à la spatialité, au visuel et au tactile, notamment. De fait, ces notions sont implicitement connotées par le titre de l'exposition dans la mesure où l'idée d'effleurements incite le spectateur à caresser lascivement du regard les surfaces épidermiques des peaux, des tissus, des fruits et des fleurs de céramique, etc. qui envahissent la production et, à le rendre illicitement « gourmand », c'est-à-dire séduit, tel un amant. Mais, plus encore, ces notions de désir et de séduction qui sous-

tendent ici l'exploitation hétérogène des codes syntaxiques du langage visuel seraient indissociables d'un projet de fusion cherchant à réunifier, sur le plan sémantique/symbolique de la représentation, les disparités linguistiques et à joindre les différences sexuelles. Ainsi, on remarque au centre de ce mur, une gravure sur bois et sérigraphie intitulée *Je t'aime, j'embrasse ta peau*, laquelle - déposée sur un cadre recouvert de coton imprimé de couleurs rose et beige et rembourré à la manière gonflée d'un meuble - , témoigne, elle aussi, de ce propos. Tout en transposant, par le biais de la citation, l'iconographie voluptueuse d'une peinture à l'huile de Rubens - qu'il avait lui-même copié d'après une esquisse du graveur Cornelis Bos - , Paryse Martin incarne la représentation de deux amants nus, tendrement enlacés, aux corps dodus, dont les bras et les jambes entrecroisés et les visages soudés par des feuilles d'arbres qui entourent leurs têtes s'apprentent à échanger la douceur du baiser. Positionnés dans un lieu indéfini, mais ténébreux, où pousse une végétation luxuriante et digne du plus fabuleux des paradis imaginaires, ces amants submergés de tendresse et plongés dans ce magma nocturne de sensations tactiles, olfactives et gustatives qu'illuminent, d'une vive lumière, la chair rose et enflammée de leurs peaux, rappellent, au spectateur, par le spectacle iconographique de leur représentation, ce désir d'osmose qui travaille le théâtre baroque de l'inconscient artistique, déjà mû par l'action sournoise et symboliquement hétérogène de la pulsion. Bref, ce qu'énonce cette œuvre, comme d'ailleurs toutes les autres accrochées sur ce mur, c'est la démesure du désir et l'intention d'introduire le spectateur dans l'espace toujours fragile et enivrant du corps de l'œuvre, par des stratégies de séduction et de mise en espace éclatée.

CLAUDE-AURICE GAGNON