Document généré le 5 juil. 2025 20:37

Vie des arts

Vie des arts

Hybridité et impureté

Jean Tourangeau

Volume 30, numéro 122, mars–printemps 1986

URI : https://id.erudit.org/iderudit/54052ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (imprimé)
1923-3183 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Tourangeau, J. (1986). Hybridité et impureté. *Vie des arts*, *30*(122), 65–66.

Tous droits réservés © La Société La Vie des Arts, 1986

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

HYBRIDITÉ ET IMPURETÉ

Jean TOURANGEAU

Le mot hybride est à la mode[1]. Pourtant l'intention d'intégrer en un ensemble cohérent des éléments éparpillés n'est pas nouveau. Ainsi, au début du siècle, les collages cubistes de Braque et de Picasso réunissaient sur papier des matières et des fragments de papier journal qui n'avaient pas en soi de rapports immédiats. Peu après, Schwitters posait sur du bois différents objets qu'il tirait de son environnement familier. Plus récemment, en Amérique, Cornell procédait de façon similaire à l'intérieur de ses boîtes. Et encore plus récemment, Rauschenberg assemblait sur une surface plane ou dans l'espace divers éléments figuratifs, démarche qu'on a nommée *combine painting*. En ce sens, le procédé du collage participe à part entière à la modernité, énoncerait même l'un de ses processus fondamentaux au niveau de l'organisation interne de sa pensée.

Si on a vu le collage se libérer de l'emprise de la surface pour se diriger vers un espace de plus en plus important pendant plus de cinquante ans, on assiste maintenant à la redéfinition de ses supports tridimensionnels qui semble indiquer un retour à la surface. Cette réinsertion s'accompagne par ailleurs d'un traitement plus pictural où la couleur et les motifs figuratifs produisent un impact apparenté à l'art pop et où l'échelle mime le grand format américain. Les environnements des années 60 qui se présentaient comme un collage tridimensionnel parcouru par les participants et les performances où l'intervenant déplace dans le temps et l'espace des objets connotés, ont-ils rendu plus dynamique la valeur symbolique? Les démarches des années 80 marquent-elles alors un retour sur les acquis qui tenterait de redéfinir la pureté du collage en relation avec ses dérivés comme l'assemblage?

10. Denis Pellerin.

Lorsque Denis Pellerin mélange la technique de l'empreinte à celle du *dripping*, la première posée sur la seconde ou vice versa, il use de techniques mixtes afin de créer des images tout aussi mixtes où le regardeur ne peut identifier laquelle précède ou suit l'autre. Or le style qui en résulte tient autant de l'*action painting* que d'un travail plus conceptuel qui porterait sur les rapports entretenus entre la couleur, la surface et le geste. L'empreinte délimite ainsi le procédé ou l'image de base qui démontre une vision de la peinture où la trace de l'action dénote la présence de l'artiste. C'est le mélange des techniques et des styles, parce qu'utilisés en fonction de leur interaction au lieu de leur spécificité, qui définirait les fondements de l'hybridité.

Si l'emprunt à une histoire de l'art récente permet d'aborder l'œuvre de Pellerin, l'emprunt à la mythologie est mis de l'avant chez Roger Pilon. La figure principale qu'il compose est un hybride entre l'animal et l'humain ressemblant au répertoire hellénique de personnages mi-animaux ou mi-humains. Cette figure mi-naturelle ou mi-représentative est placée au centre d'un paysage fragmenté qui est l'amalgame d'une île exotique et d'un paradis artificiel. En regroupant les peintures de façon à former un immense cube dans lequel on nous invite à entrer, l'idée de la maison passe aussi de la représentation murale à sa réalité métaphorique puisque nous pouvons pénétrer à l'intérieur. La symbolique prend donc le pas sur le procédé.

On peut avoir l'impression qu'Anne Youldon s'intéresse davantage aux procédés de fabrication car ses dessins sont constitués de plusieurs types de papiers collés ou attachés les uns sur les autres. La transparence de celui qui est disposé en surface est renforcée par un traitement de la couleur plus ou moins opaque ou liquide et qui révèle en cela les nombreuses couches de supports. Aussi le regardeur assimile ses couches matérielles à celles du sens. Les ondulations peuvent conséquemment être interprétées comme des formes serpentines ou une route en forme de lacis autour desquelles se meut la figure. Comme on peut à la fois comparer cette figure à une gargouille ou à un être humain et que ce personnage hybride est situé entre un traitement réaliste et une représentation symbolique, on peut alors parler d'impureté du personnage. L'intérêt réside ici dans l'instauration de l'impureté puisque à celle du personnage correspond celle de la surface, des formes et des interprétations.

Il en va de même chez Luc Béland dont les dessins sont de fait des collages de différentes matières et pigments et dont les peintures sont parsemées irrégulièrement de reports sérigraphiques entourés d'acrylique. Ce processus additif est accentué par des images tirées de magazines, un traitement du champ coloré qui réfère au *pattern painting* et un emploi divergent de la grille qui illustre une barrière traditionnelle ou, tout simplement, délimite l'espace vis-à-vis les plans. Comme l'œuvre s'articule autour d'une mise en scène à facture théâtrale plutôt que picturale, on peut parler d'impureté et d'hybridité puisque tout le tableau est un ramassis de données aux natures opposées. C'est le croisement d'acquis visuels antérieurs et de schèmes provenant d'autres disciplines dont la structure du montage cinématographique qui expliquerait cette pratique.

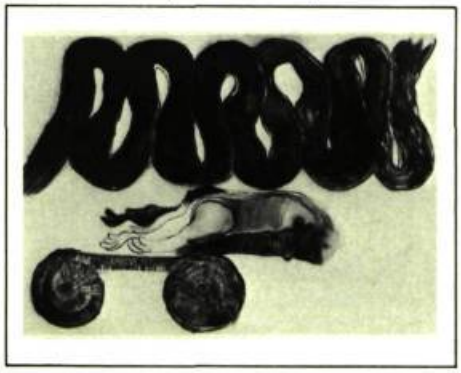
En faisant appel au mélange des techniques ou des procédés, en obligeant le regardeur à différencier les styles des acquis visuels, en proposant une composition qui dérive d'autres schèmes que la peinture, la nature du collage est passée à l'assemblage pour aboutir aujourd'hui à un résidu que je nomme pour l'instant hybride parce qu'impur. Du début du siècle à maintenant, il y a donc survivance de cette attitude qui fit une importante trouée au sein de l'art pop grâce aux environnements d'Oldenburg. Elle réapparaît actuellement au moment où les artistes réintroduisent la symbolique, ce que déterminent les personnages composites de Pilon et de Youldon.

Si les formes présentes de Youldon sont polysémiques, on ne peut oublier qu'elle se référait, dans ses œuvres antérieures, à la colonne ionique. Ses travaux récents cherchent à effacer la citation architecturale tandis que l'installation des bâches de Pilon en forme de maison a pris le pas sur le motif même. Leur art serait en ce cas de

11. Luc BÉLAND
Combinatio: Double Bind
(2e version, selon James Ensor), 1984.
Sérigraphie et techniques mixtes sur toile; 188 cm x 210.
Montréal, Galerie Graff.

12. Roger PILON *La Maison bleue.*
Acrylique sur bâche; 427 cm x 274.
Montréal, Galerie Oboro.

13. Anne YOULDON Dessin de 1985.
Techniques mixtes sur papier.
(Phot. G. Cadieux)



plus en plus hybride parce qu'il appartient de moins en moins à un monde spécifique et hermétique.

C'est la juxtaposition d'éléments biographiques à une structure narrative de type allégorique qui rend l'œuvre de Béland impure. On doit alors regarder ses toiles sans faux cadre comme des relents de Jasper Johns et de tableaux religieux qui s'unissent pour former un ensemble *indescriptible*. Cette difficulté de la description, dans la même voie qu'il est impossible de reproduire un tableau en photographie, est une autre caractéristique de l'hybridité. C'est en ce sens que les préoccupations de Pellerin se rattachent à cette intention car il ironise sur le contrôle et le non-contrôlé, l'emprunt et le vrai. L'hybridité montre qu'elle dérive du collage et de l'assemblage, comme si elle en effaçait la pureté; elle s'énoncerait comme un lieu post-moderne car les outils interprétatifs doivent aussi faire appel à l'hybride.

1. J'analyserai ici quatre expositions particulières tenues à Montréal pendant le mois d'octobre 1985: Anne Youldon (Powerhouse), Denis Pellerin (Noctuelle), Roger Pilon (Oboro) et Luc Béland (Graff).

INVASION DE L'ESPACE...INTÉRIEUR

Manon BLANCHETTE

Si la sculpture a, pendant un moment, étendu ses limites jusqu'à l'environnement et l'installation, Space Invaders[1] réintroduit certainement l'objet, l'image, la culture et les énergies nouvelles.

Sous une allure superficielle et clinquante, les œuvres, réunies sous ce titre par neuf artistes, présentent plusieurs possibilités de lecture. Elles abordent les problèmes essentiels de la nouvelle matérialisation de l'art, de l'universalité de la pensée, de la vérité et des définitions limitatives. On peut y voir un discours sur la technologie industrielle et les communications.

La récente exposition, Les Immatériaux, montée, l'an dernier, à Beaubourg par Jean-François Lyotard, inspire pourtant un tout autre débat, philosophique celui-là, sur l'art et le statut de l'objet matériel. Au moment où Lyotard proclame les Immatériaux, les conservateurs de Space Invaders reconnaissent la matérialisation de l'objet dans la sculpture. La contradiction de ces énoncés trouve-t-elle une explication autre que celle d'une simple confrontation de points de vue historiques ou idéologiques?

Lyotard cherche à définir une post-modernité philosophique qui englobe l'art dans son ensemble. Il reconnaît que celui-ci appartient à l'époque qui l'a produite mais affirme qu'une dimension, dite transhistorique, relève d'enjeux plus fondamentaux. L'artiste se questionne sur ce qui l'entoure et sur ce qu'il fait. A la limite, l'interrogation se formule comme suit: «Pourquoi se passe-t-il quelque chose, plutôt que rien du tout?»[2] La science, qui s'est penchée sur l'objet afin d'en analyser chaque composante, nous a de plus appris, selon Lyotard, que la matière n'existe plus – tout au moins dans le sens traditionnel. Elle n'opère plus de résistance à tout projet d'aliénation, de transformation, d'utilisation. Elle n'est qu'une organisation structurée d'énergies.

Ne serait-ce que par son titre, l'exposition Space Invaders suggère cette non-matérialité des préoccupations. La fiction, voire la science-fiction, rejetée il n'y a pas si longtemps par les intellectuels, gagne aujourd'hui du terrain. Elle installe dans l'art une subjectivité assumée, propre à faire battre en retraite la notion d'universel. La vérité absolue des opinions ne peut plus être défendue. L'art exprime le doute. L'ironie et l'irrévérence deviennent stratégies consenties. L'objet qui renaît ainsi dans la sculpture actuelle n'échappe plus à son développement historique. Une coupure irréversible s'est opérée, si nette qu'elle permet d'utiliser des répliques exactes à des fins et à des fonctions qui dépassent l'analyse. Après avoir longtemps analysé, la sculpture procède maintenant à la synthèse. Elle crée un univers totalement indépendant de la matérialité de ses composantes; elle crée des immatériaux.

Sous la consigne du doute, les participants de Space Invaders questionnent les