

La construction hétérogène d'un métalangage érotique Les objets-fétiches de Paryse Martin

Claude-Maurice Gagnon

Number 17, Fall 1991

Concours ESPACE/CRITIQUE

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/941ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Gagnon, C.-M. (1991). La construction hétérogène d'un métalangage érotique : les objets-fétiches de Paryse Martin. *Espace Sculpture*, (17), 15–18.

*La construction hétérogène
d'un métalangage érotique:
les objets-fétiches de*

PARYSE MARTIN

Claude-Maurice Gagnon



(S') INTRODUIRE

«Le rapport de la critique à l'oeuvre est celui d'un sens à une forme. Le critique ne peut prétendre "traduire" l'oeuvre, notamment en plus clair, car il n'y a rien de plus clair que l'oeuvre. Ce qu'il peut, c'est "engendrer" un certain sens en le dérivant d'une forme qui est l'oeuvre».[...] «On dira d'une autre façon que le critique affronte un objet qui n'est pas l'oeuvre, mais son propre langage. Quel rapport un critique peut-il avoir avec le langage? C'est de ce côté qu'il faut chercher à définir la "subjectivité" du critique».

Roland Barthes¹

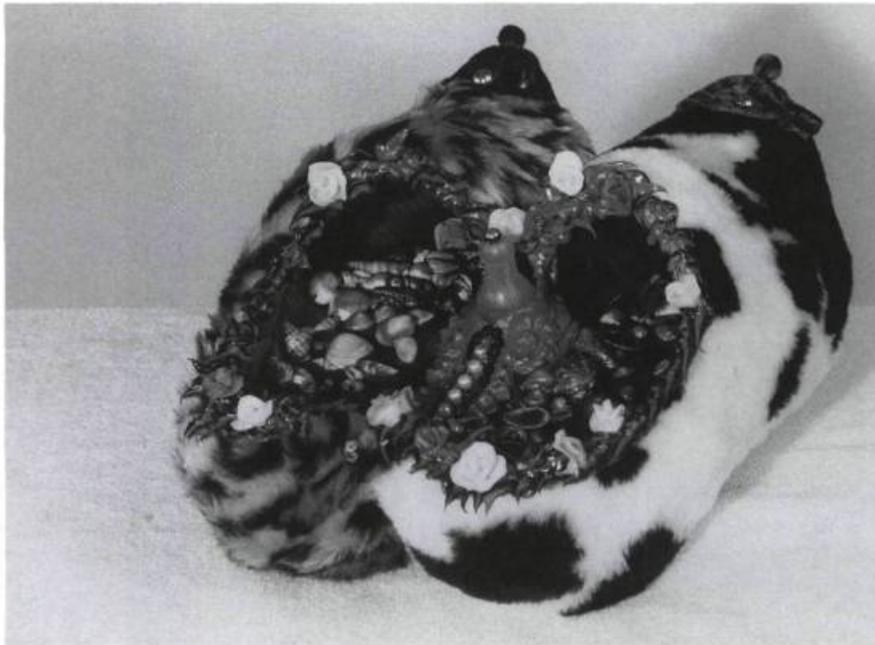
Paryse Martin, *Les grandes ambitions amoureuses*, Elba Gastatelier de Nijmegen. Hollande, du 1er au 16 juin, 1991.

Ma première participation à la revue *Espace*, remonte à l'automne 1990. J'avais proposé un compte rendu de l'exposition *Hommage à Pie V*, regroupant, dans une perspective néo-baroque, des peintures sur bois et des objets sculptés de Paryse Martin. Depuis, trois autres textes ont suivi. L'un d'eux traite des "objets spécifiques" de Donald Judd et de Claes Oldenburg. Il montre comment ce type de production cherche à se rapprocher de l'objet arbitraire et favorise le croisement des disciplines, rejetant ainsi la spécificité greenbergienne au profit de l'interspécificité. Un autre aborde, par le biais de la question de l'hétérogénéité et du simulacre, les corpus respectifs de Jean-Marie Martin, Michel Saulnier et Alex Magrini. L'analyse insiste sur la construction bi et tridimensionnelle de ces oeuvres qui, tout en référant à la pluralité des codes artistiques, réactualisent la présentation du paysage. Comme dans le cas des "objets spécifiques" de Judd et d'Oldenburg, les rapports de ces constructions hétérogènes à l'objet arbitraire y est aussi pointé. Enfin, ma plus récente contribution réexamine les démarches et pratiques interdisciplinaires de Kandinski, Tatline et Rodtchenko, face à l'obsession de la pureté dans le suprématisme pictural de Malevitch².

De Kandinski et Malevitch, à Alex Magrini, en passant par Donald Judd et Claes Oldenburg, c'est en quelque sorte ma vision du monde que je transpose dans ces textes, laquelle oriente, implicitement, les questions que j'adresse à l'art qui se (ou s'est) fait, de même que mes choix d'oeuvres, d'artistes, de mouvements, de moments historiques, d'avenues critiques et théoriques (etc.). Car



(photo de gauche) Robert Mapplethorpe, *Man in Polyester Suit*, 1980. Photo N/B. Tiré de E. Barents, *Robert Mapplethorpe : Ten by Ten, Photographies*, Munich, RFA, Schirren/Mosel, 1988.



(photo de droite) Paryse Martin, *Les grandes ambitions amoureuses*, 1991 (détail). Techniques mixtes. Les dimensions des sabots-seins varient de : hauteur 20 à 30 cm; largeur 25 cm; longueur 30 à 35 cm. Photo: Ton Bruystens.

la démarche intellectuelle du critique se fonde sur l'opération subjective du choix d'un objet et sur l'édification d'un prédicat. Par le biais de la langue écrite, qui comporte ses propres codes, le critique dé-

crit les particularités visuelles de l'oeuvre bi et/ou tridimensionnelle, questionne ses dimensions syntaxiques et sémantiques, établit des relations avec d'autres objets, d'autres systèmes, contribuant ainsi à dégager la pluralité de sens qui la traverse. Pourtant, cette fonction (du) critique, qui est celle de "faire sens", en considérant, dans l'objet, la coexistence des différents niveaux de sens, ne doit pas nier la sensualité qu'entraîne la manipulation des langues : dit autrement, l'acte créatif du discours critique est un acte libidinal, chargé d'érotisme, par lequel l'auteur transpose sur l'objet de son choix, l'objet de son désir, dévoilant, inconsciemment, l'objet de son manque...

La persistance de l'hétérogénéité comme suite de l'histoire

Mes investigations portent sur la compréhension du phénomène historique de l'hétérogénéité. Plus précisément, je cherche à montrer que l'expérience de l'hétérogénéité n'est pas exclusive aux productions que l'on qualifie de "postmodernes". Dans mon article intitulé *Le surplus comme métaphore de l'interdisciplinarité*, j'ai commencé à développer l'idée que cette tendance hyper-critique s'est d'abord déployée dans les oeuvres composites (collages, tableaux-objets, sculptures-assemblages, et ready-made, etc.) d'une minorité d'artistes issus de l'avant-garde historique (soit, principalement, les futuristes, Duchamp, les dadaïstes, les cubistes, les constructivistes, les surréalistes), ceux-ci déclarant ainsi leur mépris des règles de la spécificité, laquelle exigeait, au nom de l'autonomie et de l'autoréférentialité de chacune des disciplines, la séparation rigoureuse des différents arts.

Conséquemment, une telle approche de l'hétérogénéité laisse sous-entendre que l'avant-garde historique s'est constituée à partir de deux orientations antagonistes : l'une privilégiant, par une entreprise dogmatique et apologétique, la

purification des arts³; l'autre optant pour le décloisonnement et même la suppression totale des genres⁴. Elle considère également que dans leur pratique, les artistes de la néo et de la trans-avant-garde se sont réappropriés, en les citant, les préoccupations de cette part délinquante de l'avant-garde historique, qui était fascinée par le mélange des codes artistiques, les objets de la culture industrielle et la contestation de l'esthétique et de la spécificité⁵.

Ceci dit, cette récurrence du phénomène de l'hétérogénéité, qui caractérise autant les productions de l'avant, de la néo et de la trans-avant-garde, m'amène à me demander si nous avons bel et bien quitté le modernisme et la notion très imprécise de "postmoderne" (dont l'usage peut-être imprudent, m'a séduit dans les textes précédents) ne connoterait pas strictement les limites historiques du modernisme, soit sa phase terminale, laquelle serait marquée par le règne de la citation, du repli et/ou d'un "retour de" opérant, dans le sens psychanalytique du terme, à la manière du "retour du refoulé", comme l'a suggéré Guy Scarpetta⁶.

Dans l'analyse que je propose, je tiendrai compte de l'hétérogénéité, et de la citation, mais j'oublierai, pour l'instant, cette question de l'extension du modernisme : il faut savoir se garder des réserves et remettre à demain ce que l'on ne peut réaliser aujourd'hui. Plus précisément, mon choix se portera sur les nouveaux objets hétérogènes de Paryse Martin, exposés au Elba Gastatelier de Nijmegen (Hollande), du 1er au 16 juin 1991, sous le titre *Les grandes ambitions amoureuses*. Ils ont sûrement à voir avec l'objet de mon désir et dévoilent, probablement, l'objet de mon manque...

L'hétérogénéité, c'est quoi?

« Il n'est plus possible, aujourd'hui, s'agissant d'art, de s'en tenir à un discours étroitement spécialisé. Il est important, me semble-t-il, de risquer une analyse transversale, susceptible d'interroger la façon dont les différents arts réagissent les uns sur les autres, se provoquant, se défiant, s'éclairant réciproquement ».

Guy Scarpetta⁷

Essentiellement, le phénomène de l'hétérogénéité se concrétise par la réunion d'éléments disparates

Paryse Martin, *Les grandes ambitions amoureuses*, 1991 (détail). Techniques mixtes. Les dimensions des pantalons-socles : 4 paires à 77 cm et 6 paires à 92 cm. Photo : Ton Bruystens.

cohabitant au sein d'une même structure artistique, laquelle, par définition, est hybride. Dans sa négation totale de la spécificité, il encourage la fusion de la bi et de la tridimensionnalité (dessin, gravure, photographie, peinture, sculpture, collage, architecture, etc.), intègre les nouvelles technologies (vidéo, écran cathodique, ordinateur, etc.), l'objet industriel et même le langage, par des procédés de glissement, de déplacement, d'emprunt et d'appropriation permettant la confrontation et l'interpénétration des différents champs de la création et donnant lieu à des oeuvres transdisciplinaires.

L'hétérogénéité se définit aussi par l'interrelation dynamique entre les codes du "majeur", qui participent de la culture d'élite et les codes du "mineur", qui relèvent de la culture industrielle et populaire⁸. Dans les réalisations artistiques, cette interaction se manifeste par la présence de matériaux et d'objets industriels (laquelle s'oppose à l'utilisation exclusive des matériaux nobles de "l'aventure de la pureté"); ainsi que par la récupération de formes d'expressions populaires, telles que les graffiti, les dessins d'enfants, les arts exotiques de l'Afrique et de l'Océanie, les arts dits folkloriques plutôt rattachés aux traditions régionales et locales, les bandes dessinées, les annonces et les affiches publicitaires, (etc.). Comme le souligne Scarpetta, le passage du "mineur" dans le "majeur" (et vice versa) n'abolit pas les hiérarchies, mais leur manipulation réciproque donne l'occasion, justement, de montrer comment ces hiérarchisations opèrent dans l'idéologie et dans l'expérience de la perception esthétique⁹. Pour toutes ces raisons, les productions artistiques hétérogènes sont transculturelles.

De plus, elles sont transhistoriques, c'est-à-dire qu'elles participent de la résurgence de la culture historique du passé, en revalorisant les mythologies construites par la mémoire collective. De la même façon, on y repère des traces de l'histoire individuelle des artistes, lesquels cherchent volontairement à révéler, par l'usage de la métaphore et de la métonymie, des bribes de leur univers symbolique. Enfin, par le biais de la citation, les moments majeurs de l'histoire de l'art sont réactualisés, provoquant la reprise systématique de tous les motifs iconographiques et de tous les styles d'un art profondément impur, connotant le "patchwork". Cette stratégie de décontextualisation s'inscrit dans la logique du transcodage propre à l'intertextualité et entraîne, irréversiblement, des transformations sémantiques (déplacé de son lieu original, l'objet cité trouve une autre signification dans son nouveau cadre), de même qu'elle contribue à créer des disjonctions dans la narration de l'oeuvre¹⁰.

En s'exprimant par des croisements et des métissages entre les disciplines, entre les cultures, entre les arts et entre les différentes strates de l'histoire, l'hétérogénéité participe d'une volonté de syncrétisme et conduit au baroque. Soit, à une liberté totale des associations iconographiques et des procédés formels, dont les effets oniriques sont supportés visuellement par une profusion d'ornements marquant l'érotisme des messages et de leur énonciation; ainsi qu'à la théâtralisation de l'oeuvre par une tactique détronant le réalisme et le naturalisme, au profit d'un art de la dé-réalisation et

de la dé-naturalisation, c'est-à-dire un art de l'artifice et du simulacre.

Somme toute, je pose que l'hétérogénéité d'une oeuvre se manifeste par la combinaison de ses aspects transdisciplinaires, transculturels et transhistoriques, lesquels sont indissociables de l'hétérogénéisation et de la baroquisation globale de la réalité sociologique du XXe siècle, comme en discute Michel Maffesoli dans son nouvel essai *Au creux des apparences; pour une esthétique de l'esthétique*¹¹.

Exhiber le sexe ou le rappel délicieux du plaisir

L'installation *Les grandes ambitions amoureuses*, de Paryse Martin, est structurée par une syntaxe misant sur les procédés de répétition, de fragmentation et d'hybridation des éléments tridimensionnels. Au total, on compte dix paires de sabots-seins, dix pénis en fleurs et dix pantalons-socles, lesquels constituent dix ensembles, regroupant, chacun, une paire de sabots-seins, un pénis et une paire de pantalons-socles¹². L'objet arbitraire règne en roi et maître, malgré ses transformations artistiques. Usant de la métaphore et de la métonymie, ces objets polysémiques exaltent l'imagination par des transferts de sens. D'une part, ils suggèrent une représentation synthétique et hyper-sexuelle du corps féminin et masculin axée sur les parties génitales : ici, les parties deviennent le tout par leur grossissement hypertrophique. Ces objets évoquent aussi un propos ironique et érotique sur les plaisirs de la sexualité hétérosexuelle : l'hyper-décoration des attributs sexuels en fait des objets-fétiches connotant les rites d'exhibition dans l'activité séductrice de la drague, et laisse sous-entendre que la réunion des partenaires ne peut avoir lieu que si chacun d'eux répond aux critères esthétiques de l'autre (sexe). Ils véhiculent, également, avec humour et ironie, l'idée hédoniste que le sexe et la jouissance sont "toujours" des valeurs primordiales, au moment même où une psychose du sida et des autres maladies transmises sexuellement mine l'imaginaire des individus. Aussi, pour dédramatiser cette vision angoissante de la sexualité, associée à une pulsion de mort et générant le refoulement du désir, Paryse Martin recouvre de condoms plusieurs de ces ravissants pénis. Or, si la présence de ce recouvrement de plastique rappelle sa fonction hygiénique et contraceptive, son intégration aux autres matériaux décoratifs, participe de l'érotisation du membre viril, le transforme en *Objet de désir*, tout en rejoignant le message des publicités télévisuelles, faites au Québec, sur le port du condom, dont le slogan souligne que «l'amour est bien meilleur protégé».

Préfabriqués, les pénis et les sabots-seins sont taillées dans le bois de saule et ornements par une multitude de matériaux, tels que la dentelle, le cuir, le cuivre, les clous, la peluche aux couleurs de sucettes, les rubans, les fausses fourrures, les grappes de raisins en plastique, les perles de toc et les fleurs en pâte Fimo¹³.

Les sabots-seins sont attachés en paires par des vis de métal et sont posés, contre le mur, de façon frontale, sur de petites plates-formes individuelles¹⁴, ce qui amplifie leur aspect décoratif, non-fonctionnel et artificiel, bref, leur fonction simulacre. La

structure est recouverte de mousse de polyuréthane et de plâtre, garantissant la rondeur des objets, tandis que les extrémités se terminent par des excroissances référant aux mamelles, comme, par exemple, des tétines de plastique pour bébés. De plus, Paryse Martin reprend, à la lettre, le contenu sémantique de l'expression populaire associant le sexe et le pied, en garnissant l'intérieur des sabots de babioles : conséquemment, c'est le vagin et son pouvoir de fertilité qui sont symboliquement signifiés.

Les pénis et les pantalons-socles sont placés devant les sabots-seins. Chacun des pénis est installé sur une petite tablette recouverte de tissu à laquelle se greffent les pantalons (produits en l'industrie et non à la main, comme ceux de Claes Oldenburg), dont la volumétrie et la verticalité sont valorisées par des tubes de carton insérés à l'intérieur du vêtement. Cette mise en forme fragile et précaire du socle s'oppose à la massivité et à la stabilité que lui accorde généralement la sculpture traditionnelle. Si plusieurs sortes de pantalons ont été choisis (salopettes de travail, pantalons sport en coton imprimé de rayures, pantalons de velours, jeans, pantalons de soirée à galons de soie, etc.), ils ont tous la braguette ouverte... Cette érotisation et fétichisation de la région phallique, complétée par l'exposition d'un pénis en érection, au gland complètement découvert et aux nervures dessinées par des lignes (droites ou courbes) de clous ou de perles, rejoint les mises en scène des photographies gay de Robert Mapplethorpe¹⁵. D'autre part, la base du pénis rappelle la rondeur des testicules ou celle des seins, surtout lorsqu'elle est habillée de dentelle, laissant ainsi transparaître les taches du bois.

L'ensemble du dispositif est théâtralisé par un éclairage strictement dirigé sur les pièces, ce qui ajoute au caractère intime et sensuel de l'oeuvre, et accentue le voyeurisme du visiteur, qui a le sentiment de se trouver face à un spectacle dont il commanderait le récit à partir de ses propres fantasmes. Somme toute, ces objets sont conçus sous le mode du *ready-made assisté*, c'est-à-dire celui du recyclage, de l'assemblage et du bricolage. L'abus des métissages transhistoriques, transculturels et



transdisciplinaires, ainsi que les excès d'ornementation, amènent à situer l'oeuvre en dehors de toutes les spécificités et de toutes les certitudes, soit entre la culture populaire et la culture d'élite, entre le kitsch et le néo-baroque, entre l'art et le non-art, entre le fantasme et le réel : du côté de l'artifice et du simulacre, car, « l'art n'est pas autre chose que la tentative de construire, par la représentation, un monde artificiel »¹⁶. ♦

- 1 Roland Barthes, *Critique et vérité*, Éd. du Seuil, Paris, 1966, p. 64 et pp. 69-70.
- 2 C.-M. Gagnon, "Le "surplus" comme métaphore de l'interdisciplinarité", in *Espace*, vol. 7, no 4, été 1991, p. 18; "Hétérogénéité et simulacre de paysages", in *Espace*, vol. 7 no 3, printemps 1991, pp. 28-33; "La pertinence postmoderne des "objets spécifiques" de Donald Judd et de Claes Oldenburg", in *Espace*, vol. 7 no 2, hiver 1991, pp. 10-13; "Baroque Paryse, Paryse baroque, ou Paryse s'amuse", in *Espace*, vol. 7 no 1, automne 1990, p. 42.
- 3 Antoine Compagnon, "Avant-gardes et récits orthodoxes", in *Les cinq paradoxes*

de la modernité, Éd. du Seuil, Paris, 1990, p. 56.

- 4 Octavio Paz, *Point de convergence; du romantisme à l'avant-garde*, Éd. du Seuil, Paris, traduction française 1976, p. 201.
- 5 Pierre Restany, dans son ouvrage *L'Autre face de l'art*, Éd. Galilée, Paris, 1979, s'est intéressé à des thématiques qui rejoignent ma position. Notamment, son analyse de la "fonction déviante" conduisant les démarches d'artistes de l'avant et de la néo-avant-garde, et sa lecture de l'adjonction de l'objet industriel dans ces productions.
- 6 Guy Scarpetta, *L'Artifice*, Grasset, Paris, 1988, p. 15.
- 7 Guy Scarpetta, *ibid.*, p. 12.
- 8 Les notions de "majeur" et de "mineur" sont empruntées à Guy Scarpetta : voir *L'Impureté*, Grasset, Paris, 1985, chapitre 5, pp. 76-88.
- 9 Guy Scarpetta, *ibid.*, p. 77.
- 10 Je renvoie le lecteur à l'essai d'Antoine Compagnon sur la citation : *La seconde main ou le travail de la citation*, Éd. du Seuil, Paris, 1979.
- 11 Michel Maffesoli, *Au creux des apparences; pour une éthique de l'esthétique*, Plon, Paris, 1990.
- 12 Je donne les dimensions de ces objets : sabots-seins : largeur 25 cm, longueur 30 à 35 cm, hauteur 13 à 20 cm; pénis : hauteur 20 à 30 cm, base 12 x 12 à 15 x 15 cm; pantalons : 4 paires à 77 cm de haut et 6 paires à 92 cm de haut.
- 13 La majorité des matériaux utilisés ici renvoient à ceux que l'industrie du sexe (la sexculture) emploie dans les objets qu'elle produit et vend dans les sex-shop.
- 15 Deux photographies de Mapplethorpe, datant de 1980, participent de l'intertextualité de l'installation de Paryse Martin : il s'agit de *Man in Polyester Suit* et *Philip*. La première montre une représentation fragmentaire du corps d'un modèle masculin, vêtu d'un complet, dont la braguette ouverte du pantalon laisse voir un sexe au repos, mais prêt à s'épanouir et sur lequel l'oeil du photographe - et du spectateur - focalise. Car ce sexe

se donne à lire comme métaphore d'un fruit prêt à cueillir, une grappe de raisins mûrs et juteux, comme ceux que l'artiste capte avec sa caméra, dans une veine néo-baroque (je mentionne la photographie intitulée *Fruit and Urn*, 1987, et cette autre *Grapes*, 1985). Ici, l'ordre de Pie V, obligeant le recouvrement, dans l'art, des parties intimes de l'anatomie, par une feuille de vigne, est totalement perversi, comme dans les pénis aux raisins de Paryse Martin. La seconde photographie de Mapplethorpe reprend le corps du même homme : ayant baissé, cette fois, jusqu'à mi-cuisses, son jeans bien plissé, à la braguette détachée et à la ceinture pendante, il ne porte plus que son slip blanc, duquel jaillit son sexe dur, au gland dévoilé, qu'il tient dans sa main, pour son plaisir... Dans les deux cas, c'est-à-dire dans la vision homosexuelle masculine de Mapplethorpe et hétérosexuelle féminine de Paryse Martin, le phallus est regardé, envisagé, considéré et ensuite exhibé, dans la représentation artistique, comme un super-sexe, et cette survalorisation du phallus participe de son objectivation, au même titre que la représentation du corps féminin découlant de la vision hétérosexuelle masculine : le corps désiré ayant toujours été objet de fantasme.

- 16 Paul Caro, "Nature/Artificiel", in Jean-François Lyotard, *Les Immatériaux*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1985, p. 207.

Paryse Martin, *Les grandes ambitions amoureuses*, 1991 (détail). Techniques mixtes. Les dimensions des pénis varient de : hauteur 20 à 30 cm; base 12 x 12 à 15 x 15 cm. Photo : Ton Bruystens.