

Michel Parent

De l'image fabriquée à la fabrication de l'image

Fernande Saint-Martin

Volume 24, Number 96, Fall 1979

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54719ac>

[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

Saint-Martin, F. (1979). Michel Parent : de l'image fabriquée à la fabrication de l'image. *Vie des arts*, 24(96), 76–78.

Michel Parent

De l'image fabriquée à la fabrication de l'image

Fernande Saint-Martin

Le discours sur l'art a résisté plus vigoureusement que le langage littéraire à considérer les mérites de l'hypothèse de la linguistique contemporaine, qui veut que l'expression ne puisse s'effectuer qu'à partir d'emprunts à un répertoire de signes préalablement codés.

Ainsi, en dépit de la contribution spécifique de Lichtenstein, les emprunts de l'art pop aux signes composites déjà produits par la photographie, l'affiche, la bande dessinée et tout l'art antérieur n'ont finalement été examinés que sous l'aspect d'une simple variation dans l'éventail des objets/images dont l'art peut se doter.

1. Michel PARENT

Il me parlait de choses sues.

Collages, crayons et acrylique sur carton; 68 cm 60 x 94.

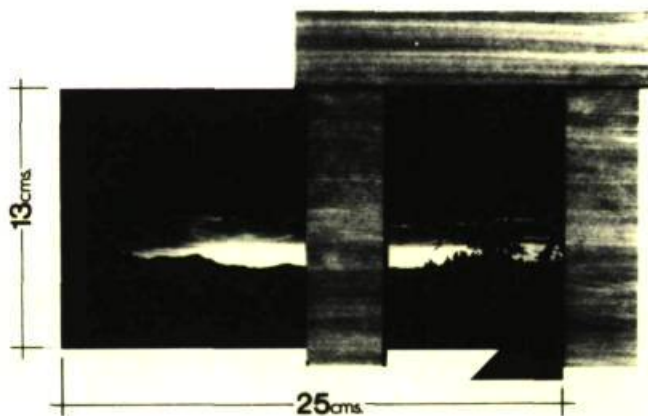
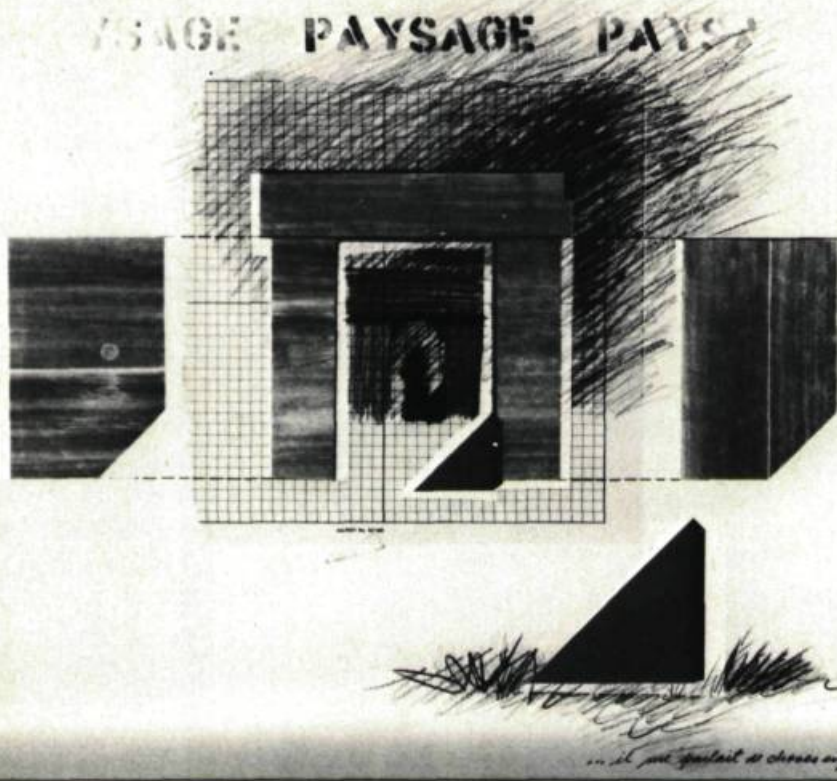


TABLEAU DE FREDERICK E. CHURCH (1826-1900)
CROQUIS DANS LA NATURE SAUVAGE, 1860
(DIMENSIONS 101,5 cm x 182 cm)
CLEVELAND, OHIO, MUSEUM OF ART.

TEXTE ECRIT A LA MACHINE T.B.M.
MODELE: SELECTRIC 11
CARACTERE: GOTHIC 10, DOUBLE INTERLIGNE.

... et me parlait de choses sues! - 11/19 Paris 78



2. Il me parlait de choses ensuies.
Collage, crayons et acrylique sur carton; 68 cm 60 x 94.

C'est à une nouvelle réflexion sur l'emprunt et la juxtaposition de signes déjà codés que nous convient les œuvres récentes de Michel Parent¹. Sans qu'on puisse parler ici d'intention de parodie, pas plus que dans le cas de l'art pop, ces œuvres reposent de façon manifeste la question des possibilités d'un discours pictural qui manipulerait des signes déjà connotés dans l'histoire de l'art ou dans l'histoire d'autres médiums d'expression.

Ainsi, à des allusions directes à divers signes plastiques plus analytiques, tels la touche impressionniste, la tache cézannienne ou le dripping de Pollock, les aplats néo-plasticiens, les rayures de Stella, etc., il superpose des allusions à des techniques de composition plus complexes, soit la technique dégagée de Velasquez, le traitement en clair-obscur de Church, le modelé de la couleur de Cézanne, la superposition cubiste qui culmine dans le relief tridimensionnel, etc., etc.

A des formes primaires délibérément allusives, telles le carré de Malevitch, le rectangle de Mondrian, les angles et les horizontales de l'art minimal, etc., il oppose des structures plastiques globales, utilisées cette fois comme des signes circonscrits: le baroque, le naturalisme, l'impressionnisme, le suprématisme, l'art d'intervention, la sérialité, etc.

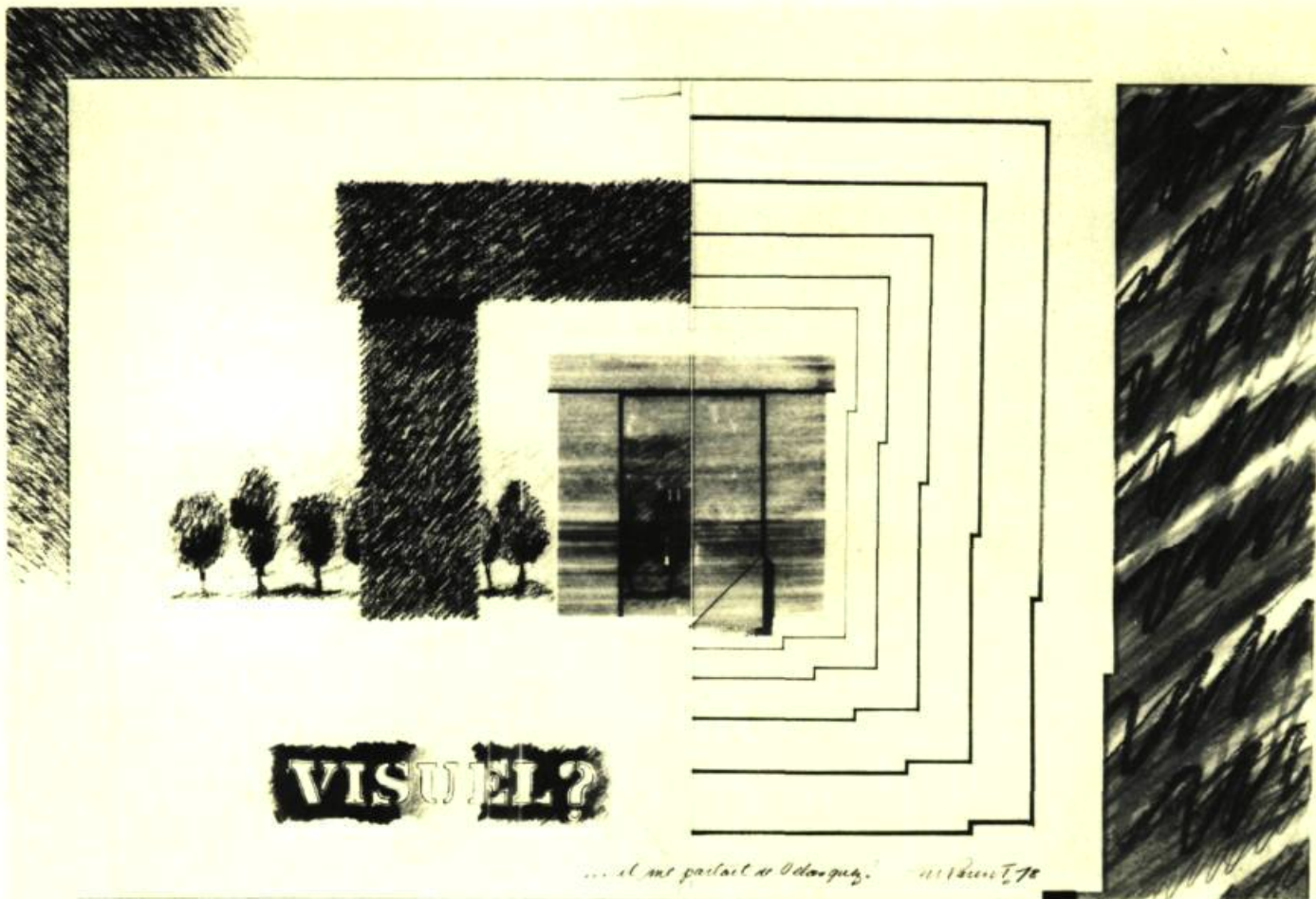
Il puise ensuite à des média variés (reproduction photographique, dessin au crayon, pigments colorés, relief, dessin d'architecture, mensuration chiffrée, mots, etc.) des signes lourds de références spécifiques, qu'il englobera dans un discours verbal diversement explicite. Ce discours évoque/invoque les archétypes de Jung (la porte), la narration cinématographique à la Alain Resnais (il me parlait...), la narration romanesque (Vers la fin de l'après-midi...), le discours critique («Sur Velasquez, De l'image fabriquée à...»), etc.

C'est peut-être dans cette formulation: *De l'image fabriquée à la fabrication de l'image*, titre accolé à la première série d'œuvres mais qui servirait tout aussi bien à l'ensemble, que l'on peut dégager le lien/le lieu qui déterminera l'unité de cette diversité. En effet, si cette expression souligne la *pré-formation* inhérente aux signes utilisés, elle indique que chacun est emprunté et utilisé à titre d'images ou de composants de l'image globale, et non à partir de facteurs dynamiques qui véhiculeraient une charge structurante spécifique, plastique et non imagique.

La décision est encore ambiguë dans la première série, formée de quinze tableaux, où l'artiste énumère les possibilités d'intervention qui activeront le coin inférieur droit de l'œuvre, alors que les deux autres champs, une bande bleue en haut et un grand plan blanc, plus ou moins clair et texturé, demeureront sensiblement les mêmes. Il s'agit pourtant, ici, moins de la production d'une image spécifique que de la transformation spatiale, structurale de l'œuvre, allant de la production d'un relief par l'affirmation de l'épaisseur du support, à la profondeur illusoire du réalisme, et aux espaces, ondulants et vibratoires, qui transforment la surface du tableau.

L'aspect un peu didactique de cette série, c'est-à-dire trop schématique, découle de la proposition même qui est faite d'une espèce d'équivalence entre ces divers modes de fabrication de l'espace pictural et de l'abstention de l'artiste à s'investir dans certains d'entre eux d'une façon particulière.

C'est à partir de cette notion d'équivalence entre divers niveaux de signes et de structures spatiales, qui entraînerait une non-contradiction entre les efficacités diverses des signes plastiques (depuis le niveau de la tache à celui des formes synthétiques) que les deux autres séries se développent.



3. Il me parlait de Vélasquez.
Collages, crayons et acrylique sur carton; 68 cm 60 x 94.

Les commentaires de l'artiste, fixés au mur, explicitent cette préoccupation de faire converger également sur une hypothétique *réalité initiale*, les faisceaux divergents de différentes structures de représentation et de notation déjà élaborées par la culture: «Par différents modes de représentation, de notation et de codage et par leurs rebondissements les uns sur les autres, renvoyer à une réalité dont les éléments, ainsi transcrits à travers le souvenir, ne sont plus fixables de manière assurée; ces modes ne servant plus qu'à établir désormais une sorte de dérapage, de rêve, sur cette réalité initiale.» C'est-à-dire que l'ambition épistémologique de «renvoyer à une réalité» initiale se résoud rapidement à ne devenir qu'un dérapage, un rêve, autour et alentour d'un nœud inatteignable.

La deuxième série, formée de quatre éléments, incorpore plusieurs éléments verbaux dans la forme graphique même, sous forme de «titres», de mots en transformation (ysage-paysage-pays) de citations d'histoire de l'art (sur Velasquez et Church) qui s'ajoutent aux «notations» provenant du code de la photographie, de la peinture, de la typographie, du dessin architectural, etc.

Sur le plan visuel, cependant, comme cela se produit dans la première œuvre, la deuxième série offre essentiellement des interventions qui transforment la périphérie (bandes horizontales, taches, angles, opposition de textures, etc.) par rapport, cette fois, à une explicitation du centre, du point focal. Celui-ci se constitue d'un signe en U renversé, encadrant diverses «citations»: un paysage de Church, une sculpture, un paysage «à la Velasquez», etc. Les éléments qui constellent le centre offrent des commentaires à l'image centrale. Soit les visions en plongée par photographies, suggestions de profil ou de profondeur, notes verbales sur Church ou Velasquez, l'élément *branche* extraite du paysage central, la mise en abîme de la forme, le renversement montant/des-

pendant de la surface, la grille — matrice du dessin —, etc. Il en est de même de la troisième série où des *citations* périphériques commentent l'encadrement central où se déploie la problématique de la ligne d'horizon.

Mais, globalement, c'est la *variation* des éléments de la périphérie, par rapport à la structure plus permanente de l'élément focalisé, qui définit la direction particulière, centrifuge, du questionnement subi par ces signes empruntés au réservoir socio-culturel de l'art. C'est-à-dire comment circonscrire, englober certains signes synthétiques empruntés à l'art du 19^e siècle (paysages, sculptures, architectures), par des signes plus analytiques, élaborés au 20^e siècle, qui s'offrent comme des nœuds énergétiques affirmant la présence insistante de la surface actuelle de l'œuvre. Cette question de la périphérie est reprise par la qualité frontale de la *porte* ou de la *fenêtre* centrale, réaffirmant l'aspect contraignant des dynamismes horizontaux et verticaux du format même de l'œuvre.

C'est-à-dire que les «différents modes de représentation, de notation et de codage» ne s'offrent pas dans une réelle juxtaposition d'équivalence, qui ne requerrait qu'une lecture additive. Sur le plan visuel, en particulier, ils s'inter-relient dans un type d'organisation oppositionnelle qui spécifie l'efficacité de la stimulation de chacun. C'est-à-dire que le *dérage* lui-même, lié à un objet/prétexte, demeure conditionné par l'organisation spatiale précise des éléments dans cet objet, même si ceux-ci ne prétendraient qu'à un *tressage minimum* de sens collectifs et codés transmis par la mémoire humaine.

1. Michel Parent, Oeuvres récentes, Galerie de la Tour des Arts, à Québec.