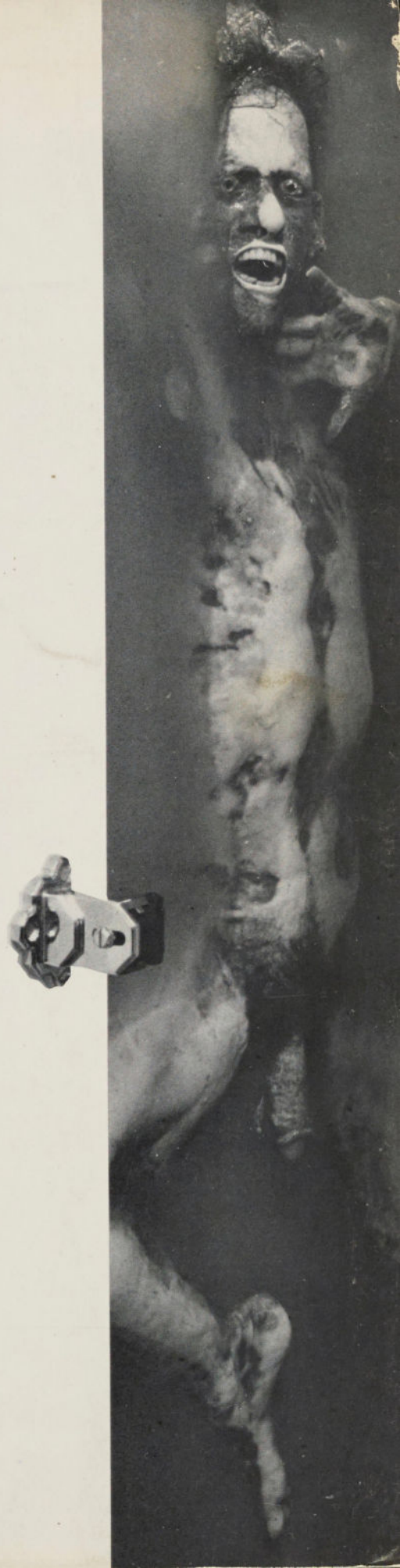




Ministère des
Affaires culturelles
Musée d'art contemporain

Mark Prent

 Ministère des
Affaires culturelles
Musée d'art contemporain





Ministère des
Affaires culturelles
Musée d'art contemporain

Mark Prent

1970-1975

Musée d'art contemporain
Du 25 janvier au 11 mars 1979.

Comme il fallait s'y attendre, la tenue à Toronto en 1970 de la première exposition canadienne des oeuvres de Mark Prent provoqua la controverse, et fit même scandale.

Les réalisations de cet artiste étonnèrent les uns et indignèrent les autres. Même ceux qui désiraient prendre l'oeuvre au sérieux, restaient perplexes quant à sa signification. Par contre, en Ontario surtout, les chiens de garde officiels de la moralité publique ne tardèrent pas à accabler le courageux imprésario, monsieur Avrom Isaacs, de leur "juste" colère.

Quoique fort troublante, l'oeuvre de Prent connut plus tard la renommée qui revient à un sculpteur de grand talent. Cette célébrité fit vite oublier au public canadien ses premières réactions hostiles à l'oeuvre. Il n'est certes pas étonnant que le débat ait été axé pendant un certain temps sur le principe de la liberté d'expression artistique, et non sur les nombreuses questions intrinsèques à cette oeuvre on ne peut plus problématique. Car cette oeuvre, par sa nature même, suscite une telle résistance psychologique, que même l'observateur le mieux intentionné éprouve de la difficulté à la regarder avec impartialité.

Manifestement bouleversés par la violence extrême des représentations qui atteignent un degré d'horreur inégalé depuis Jérôme Bosch, les critiques et autres observateurs ont préféré assigner une visée humanitaire à l'artiste plutôt que de lui attribuer d'autres mobiles moins louables et trop épouvantables, du reste, à envisager.

Pourtant, une telle interprétation, si bien intentionnée soit-elle, ne réussit pas à nous convaincre.

En aucun cas, pouvons-nous considérer Prent comme un homme engagé et encore moins comme un sadique. Qui plus est, il n'a cessé de répéter que l'humanité de l'homme ne l'intéresse pas et que l'on ne doit nullement expliquer son oeuvre par la cruauté et la terreur qui tournent en dérision la prétention au progrès humanitaire du XXe siècle. À titre d'artiste, il n'a pas le dessein d'endoctriner qui que ce soit, ni de réformer quoi que ce soit.

S'il existe un aspect moral à cet art, celui-ci réside en la fidélité entière de Prent à son imaginaire. Et si la vision intérieure de l'artiste met à jour un côté du comportement humain qui va à l'encontre des normes du comportement dit civilisé, cela

ne peut être retenu contre lui. Au contraire, une telle vision rend hommage à l'instinct de l'artiste à l'écoute des forces occultes qui menacent la destinée humaine depuis l'aube de la vie.

De plus, il faut s'incliner devant la force de l'évidence; Prent n'a guère le choix. Un besoin compulsif le pousse à extérioriser en des formes empreintes d'une beauté atroce, des fantasmes enfouis dans les ténèbres de l'inconscient individuel et collectif.

Ainsi, dans ses représentations quasi animées, Mark Prent prête forme à des fantômes qui ne nous sont pas étrangers. En effet, leur réalité physique et psychologique revête une telle force, que l'on se croit confronté avec l'incarnation même de nos cauchemars les plus redoutables. Voilà l'origine de l'horreur que l'oeuvre inspire et qui rend si pénible la première approche. La plupart des spectateurs opposent à l'oeuvre une résistance difficile à vaincre qui les empêche de l'envisager comme une production purement artistique ou encore, à un niveau instinctuel, comme un miroir psychologique permettant à chacun de découvrir et de se réconcilier avec les aspects antisociaux et réprimés de sa propre personnalité.

Tout dans l'oeuvre de Prent heurte la sensibilité du spectateur. Chaque sculpture présente une surface tangible, exécutée avec une précision absolue et saturée d'associations monstrueuses, qui agresse le regard en lui imposant toute la douleur inhérente à la représentation. L'artiste évite d'amoindrir l'effet brutal de ses sculptures enracinées dans le monde de l'existence palpable en utilisant une matière neutre, tel le bois ou le bronze, qui leur donnerait une réalité purement artistique.

Pourtant, il se peut que le choc brutal que provoque l'oeuvre soit en fait le prélude indispensable au processus ultérieur de réconciliation. De plus, il produit même un effet cathartique. Parce que reconnaissables sur le plan symbolique, les visions monstrueuses qui surgissent n'échappent pas complètement à l'entendement humain. Le choc initial fait place progressivement à une sensation de délivrance de la purgation. Le spectateur prend conscience de l'existence d'un autre ordre de réalités, siège du contenu profond des multiples scénarios dans lesquels s'exprime l'imagination fantasmagorique de l'artiste. Sous le thème manifeste de douleur, de mutilation et de mort, le spectateur sent la présence d'une énergie

1 - "uoY kcuF"

L'environnement scénique consiste en une "salle de bains" carrelée de 91.5 cm de large, de 152.5 cm de long et de 244 cm de haut. Un personnage est assis sur le siège d'un bol de toilette d'invalides. Son pyjama à moitié enlevé découvre deux jambes artificielles (du genou au pied) et un bras artificiel terminé par un crochet. Un gant noir dissimule sa main droite. Il a le visage contracté par l'effort fourni durant l'excrétion. Une paire de béquilles est appuyée contre le mur de la pièce.

Une porte munie d'une petite fenêtre occupe une partie du devant de la pièce. Une couche de peinture posée de l'intérieur de la pièce masque la fenêtre dont la surface a été cependant grattée. Grâce à cela et à des graffiti réalisés aussi sur cette surface, le spectateur peut entrevoir l'intérieur de la pièce.

Le titre de l'environnement scénique, que l'on peut lire à l'envers, "UOY KCUF" est dérivé d'un des graffiti inscrits sur la fenêtre.



transcendante et d'une force vitale qui triomphent des forces de la destruction.

Curieusement, les traits caractéristiques de la violence et de la mort, qui inspiraient au début une si forte répulsion, possèdent maintenant des propriétés de forme et de coloris d'une beauté lumineuse et magique. Du même coup, le spectateur commence à apprécier la finesse de l'exécution et la perfection technique de l'art de Prent, la netteté prodigieuse des moindres détails et, même si l'expression peut paraître fâcheuse, son goût exquis. Ainsi l'Art qui semblait quasi absent de l'univers macabre de Prent surgit, étincelant de beauté, comme le premier éclat de lumière à l'aurore sur un champ de bataille.

La vocation artistique singulière de Prent consiste à transformer les forces destructrices de l'inconscient en des actions créatrices douées de vie et génératrices de vie. L'aspect matériel de ses oeuvres peut laisser croire qu'elles se réduisent à des représentations de la mort et de la déshumanisation, mais il n'en est rien. Elles ne s'offrent pas comme le terme d'un processus, mais elles s'ouvrent au changement et au renouvellement. Les mêmes forces élémentaires que l'humanité tente de maîtriser depuis l'origine du monde se trouvent

implicitement inscrites dans les représentations. Dans la zone nébuleuse de la motivation inconsciente, l'artiste assume à son insu la fonction d'un médiateur passif des forces aveugles qui l'habitent. Ces forces visent à ce que l'oeuvre structure et symbolise la coexistence dans un processus continu de la création, de la destruction et de la métamorphose. Ce processus témoigne de la présence des forces fondamentales de l'univers.

Si les oeuvres de Prent expriment ce thème fondamental et semblent aussi participer du chamanisme, cela tient à l'aspect rituel de son art. De ce point de vue, l'on peut envisager les environnements conçus par Prent comme des transpositions symboliques d'instincts primitifs profondément refoulés en un théâtre d'archétypes sculpturaux. On ne peut s'empêcher de remarquer une affinité certaine entre ce qui se déroule à l'intérieur des enceintes, analogues à des temples, et les cérémonies sacrificielles, les offrandes propitiatoires et les divers rites d'expiation et d'action de grâce accomplis depuis toujours, par ceux désignés pour servir de médiateur entre les forces invisibles de l'univers et les besoins physiques et spirituels de l'homme.

2 - "Thawing out" (Le dégel) 1972
Techniques mixtes.
Résine de polyester et fibre de verre.
183 × 122 × 76,2 cm
Collection de l'artiste



3 - Suspendre la viande est très important

Des plaques de métal et des tiges métalliques munies de solides crochets de boucherie recouvrent entièrement les murs de la pièce. Des parties de carcasse humaine pendent aux crochets. Des jambes, des fesses et des torsos sont accrochés à l'un ou l'autre des trois murs pourvus de barres et de crochets.

En tout, seize pièces de "viande" s'y trouvent exhibées. Un luminaire, qui répand l'éclairage froid caractéristique d'une boucherie, pend également au plafond. Le spectateur ne pénètre pas à l'intérieur, mais une fenêtre de 76.2 × 76.2 cm lui permet de regarder la pièce. Il est aussi possible d'ouvrir cette fenêtre pourvue de charnières et d'une poignée. Une rampe mène à une grande porte située tout près de la fenêtre.

Cette porte à charnières et à large poignée d'armoire frigorifique demeure toujours fermée. Un émail blanc couvre tout l'extérieur de la pièce.

De la sciure de bois jonche la rampe, le plancher de la pièce et le plancher autour de celle-ci.



Les vieux thèmes de la mort et de la résurrection, du sacrifice de la vie afin d'apaiser les forces invisibles et d'assurer la survie, n'ont cessé de fasciner les artistes de notre époque, bien que le traitement religieux et mythologique des sujets soit en fait périmé. Très en vogue au tournant du siècle, la thématique du cycle de la vie fut exploitée dans des oeuvres profondément pessimistes qui insistaient sur le triomphe de la mort, les ravages du temps et l'impuissance de l'homme, simple jouet du destin.

Depuis une époque plus récente, les artistes tendent plutôt à intérioriser cette thématique qui influe alors sur la structure même des oeuvres (le cubisme fournit à cet égard un modèle intéressant du processus de désintégration par la fragmentation de l'objet et la reconstitution par synthèse de formes métamorphosées) ou encore imposent des visions issues de rêves ou évoquées par des techniques d'improvisation. En se soumettant à la loi de l'inconscient, l'artiste cherche d'une part, à découvrir l'état primitif de la créativité et d'autre part, à se régénérer et à régénérer l'art et la société en activant les forces vitales de la nature à leur source même.

L'acte de soumission de l'artiste

constitue en soi une espèce de "mort", en ce sens qu'il implique le renoncement à la volonté consciente au profit d'une renaissance créatrice. Cette "mort" permet la transformation par un processus inconscient des forces intérieures d'autodestruction en des formes artistiques. La motivation créatrice de l'artiste provient alors d'intuitions secrètes et se trouve étroitement liée au rythme naturel et éternel de la vie et de la mort. Voilà ce qui détache l'oeuvre de Prent des situations humaines particulières et lui confère une portée universelle.

Les représentations de cet artiste présentent les traits typiques de confusion d'identité et d'association propres aux fantasmes primordiaux. À ce niveau de réalité primitive, l'on ne distingue guère le temps de l'espace, l'objet du sujet, ni le moi d'autrui. Dans l'oeuvre de Prent, toutes ces contraintes d'existence se trouvent enchevêtrées dans une simple sculpture ou dans un environnement scénique.

Fait significatif, les personnages de Prent semblent n'avoir aucune emprise sur leur comportement ou sur leur destinée. Réduits au désespoir, ils sont à la merci des forces auxquelles ils doivent obligatoirement se soumettre. Incapables d'agir de

leur propre gré, ils peuvent uniquement subir avec une rage impuissante les terribles représailles exercées contre eux. Totalement déshumanisés, leur corps et leur esprit sont dépouillés de toute dignité, volonté et intelligence. De l'homme, ils ne conservent que les dehors. En fait, ce ne sont que des marionnettes manipulées par des puissances invisibles, de petites miniatures historiques de l'impuissance tragique de l'humanité. Pourtant, aussi fataliste que soit sa vision de l'humanité, Prent l'investit d'une noblesse de sentiment d'une grande compassion qui fait songer aux mythes classiques et immortels de l'antiquité.

Depuis ses premières oeuvres ou presque, Prent situe ses personnages symboliques dans un cadre de référence, soit dans un environnement scénique simple, comme l'espace exigu du berceau dans l'oeuvre **Et si tranquille je repose, maintenant dans mon lit**, 1970. (#12), soit dans un environnement beaucoup plus complexe qui leur sert d'enceinte comme dans **Les pathocyclistes rieurs**, 1974 (#6) et **La mort sur la chaise**, 1973 (#4). L'interaction entre les personnages et leur environnement scénique est tout à fait essentielle à l'expression du thème profond des oeuvres. Sans cette interaction, le drame latent du cycle

de la vie avec ses thèmes de destruction et de reconstitution, ce drame aux protagonistes symboliques demeurerait inachevé.

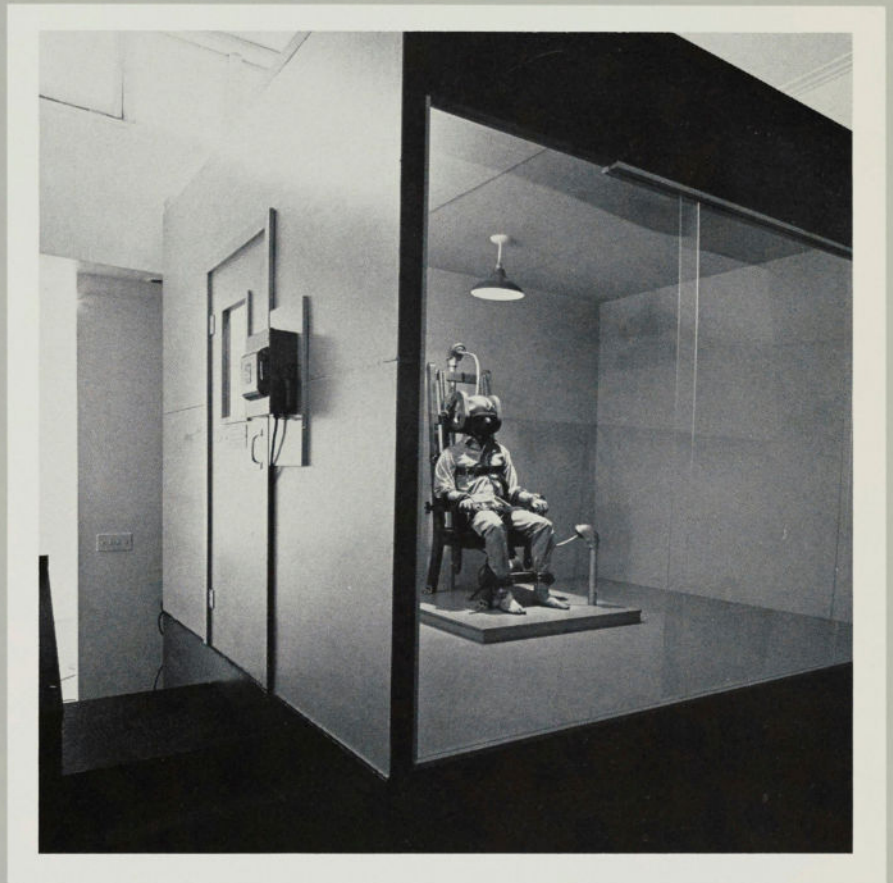
Les environnements scéniques de Prent répondent à certains besoins humains fondamentaux. D'abord, ils fournissent un exutoire à ses élans créateurs. Ensuite, ils satisfont le besoin impérieux qu'il éprouve de compenser la nature hostile de son impulsion fantasmagique première. De plus, à l'intérieur de ces structures protectrices, l'artiste peut assurer la survivance en objets d'art, d'unicques vestiges de mort et de destruction. À l'instar des caveaux, des tombes et des cercueils qui devaient sauvegarder l'immortalité des personnes décédées, les environnements de Prent protègent leurs occupants contre tout danger et établissent un pacte rituel avec les forces invisibles de la nature.

Une fois son énergie émotive libérée du poids de la culpabilité inconsciente, l'artiste peut se consacrer entièrement à des problèmes d'esthétique et de structure. En quête de perfection, il dispose de réserves d'énergie inépuisables pour réaliser ses oeuvres qu'il souhaite les plus fidèles possibles à sa vision. Nous avons déjà mentionné l'existence de certains traits communs incontestables entre l'oeuvre de Prent

4 - La mort sur la chaise

L'environnement dans son ensemble a 335.5 cm de haut sur 366 cm de long et 305 cm de large. Installée sur une structure qui la surélève de trois pieds, la pièce elle-même ne mesure que 244 cm de haut. Grâce à un escalier aménagé le long du mur latéral, le public peut atteindre une porte située au même niveau que la pièce. Le spectateur peut regarder la scène par la fenêtre de cette porte. Une boîte de commande à manettes est fixée près de la porte. Lorsque le spectateur tire sur la manette, un bruit de générateur se fait entendre et le personnage sur la chaise reproduit les mouvements d'une personne électrocutée. Hormis les mains et les pieds, des vêtements couvrent tout le corps du personnage. Un casque pourvu d'une électrode couvre sa tête enveloppée dans du tissu. Une deuxième électrode est fixée à son mollet gauche. Le public participe, soit en déclenchant le processus de simulation d'une électrocution véritable, soit en restant devant l'enceinte pour alors regarder la scène d'"exécution" par les fenêtres panoramiques en plexiglass.

Ayant reçu l'autorisation de visiter l'une des plus grandes prisons à sécurité maximale des États-Unis, l'artiste a pu élaborer cette oeuvre en se fondant sur des données réelles d'éclairage, d'emploi de couleur et de design. En fait, c'est une reproduction extrêmement fidèle d'une chambre d'électrocution.



et celle de Jérôme Bosch. Ainsi, les deux artistes évoquent l'angoisse spirituelle d'un monde voué à un destin funeste. Et grâce à leur force d'imagination, tous deux rachètent cet univers sous le joug de la culpabilité en transformant les facettes de sa repoussante réalité en des visions magiques et transcendantes. Mais entre ces deux artistes, il existe encore un autre trait commun, tout aussi pertinent: l'étrange pâleur translucide de la couleur de la peau de leurs personnages qui réunissent d'ailleurs des couleurs qui semblent appartenir à un autre monde et que la vie et la mort se partagent.

Chacune des "mises en scènes" de l'artiste transpose l'action du champ de la réalité à celui des actes rituels et oblige le spectateur à se rapprocher du thème véritable et du contenu profond de l'oeuvre. À vrai dire, le spectateur ne peut demeurer neutre. Il se trouve propulsé dans l'environnement et participe dès lors aux mystères évoqués par l'artiste-médium.

Ainsi, l'oeuvre intitulée **La mort sur la chaise**, 1973 (#4) nous invite à jouer un rôle clé dans une scène d'électrocution en utilisant l'interrupteur fatal qui déclenchera chez la victime les terribles convulsions de la mort. Ce drame bizarre et ambigu

illustre l'un des thèmes fondamentaux de l'artiste, soit à la fois le sacrifice et la conservation d'une victime convenable. Pour avoir tué, le meurtrier doit payer de sa vie. Il perd son identité et devient le bouc émissaire de la culpabilité collective. On doit le sacrifier. Cependant, on l'investit aussi d'une grande valeur symbolique tout en reconnaissant la présence des forces du mal qui l'animent. À l'occasion de la cérémonie d'expiation, qui a pour but de la rendre anonyme, la victime porte un uniforme et un casque analogues à ceux d'un astronaute. Assis sur un trône de roi, le personnage commande le respect par sa posture hiératique de monarque absolu. Mais l'empereur, la Mort, ne peut mourir et après le sacrifice, il règne encore en souverain despotique, emblème ironique des forces immortelles.

Dans une autre réalisation, **La salle d'opération**, 1974 (#5), qui traite également de la coexistence de la vie et de la mort dans une cérémonie de sacrifice, un personnage féminin hybride à tête et sabots de cochon gît, inconsciente, sur une table d'opération à laquelle il se trouve attaché. Une ouverture chirurgicale à son flanc laisse voir un poumon qui se contracte et se dilate.

5 - La salle d'opération

Voici un environnement cinétique de 427 × 305 × 244 cm qui comprend un plancher et un plafond et simule une salle d'opération. D'une longueur de 427 cm et à une hauteur de 76.2 cm, une rampe avec des marches longe le mur du devant. Du haut de la rampe, le spectateur peut voir l'intérieur de la salle à travers le plexiglass du plafond incliné qui lui arrive à la hauteur du buste.

Sous ses yeux, le spectateur trouve la représentation détaillée d'une salle d'opération et d'autopsie. La reproduction grandeur nature du corps d'une femme hybride, à tête et sabots de cochon, gît sur une table en acier inoxydable. Des crampons placés aux chevilles, aux avant-bras et au groin retiennent le corps de la victime à la table. Une ouverture chirurgicale à son flanc laisse voir un poumon qui se contracte et se dilate.

Un bruit très désagréable envahit la salle et rappelle la respiration difficile d'un être humain. Ce bruit provient d'un magnétophone dissimulé.

L'équipement médical comprend une table chirurgicale pourvue d'instruments véritables, une lampe d'examen et d'autres objets standard.









6 - Les pathocyclistes rieurs

L'environnement scénique comprend deux pièces, l'une très vieille et délabrée, l'autre futuriste et luxueuse. Un personnage assis sur un fauteuil constitue l'élément principal de chaque pièce. Dans la vieille pièce, l'on peut voir un personnage féminin putréfié, aux seins pendants, dont les extrémités sont décharnées. Le personnage, dont le visage ressemble à une tête de mort, est assis sur un fauteuil roulant de rotin. Le corps du personnage masculin, par contre, qui loge dans l'autre pièce, est anormalement enflé. Suralimenté, il souffre assurément de sybaritisme. Les joues de son visage violacé sont boursoufflées et ses yeux, bien fermés. Un pénis ratatiné et inutile apparaît entre ses cuisses énormes. En outre, il est mal assis sur son fauteuil roulant plaqué chrome. Enfin, les deux personnages sont complètement nus.

Tous les éléments d'une pièce possèdent un équivalent contrastant dans l'autre pièce. Dans chaque pièce, une icône encadrée se trouve accrochée au mur du fond. Le personnage représenté dans ces icônes a un regard inquisiteur, des yeux et un sourire démoniaques.

Dans la pièce vétuste, le personnage iconique a la tête d'un vieillard, les cheveux gris et sa bouche grimaçante révèle un dentier fort incomplet. Dans la pièce moderne, la même tête démoniaque porte une longue chevelure auburn et offre un sourire radieux. Les deux têtes encadrées sont exposées sur des fac-similés du tableau de Christian Lore intitulé "La mante de Véronique" qui porte dans le haut l'inscription habituelle "JHS".

Alors que la pièce vétuste est manifestement infestée de rats et de toutes sortes d'insectes, dans la pièce neuve, la "vie sauvage" domestiquée se confine à un aquarium hexagonal qui contient une tête d'homme identique à celle du personnage assis sur le fauteuil. Le nez et les oreilles de ce curieux spécimen dégagent des bulles et son sinciput dénudé de peau laisse voir le cerveau. Dans son réservoir à lumière fluorescente, il affiche un air rébarbatif qui répond à la mine renfrognée du gardien.

Tous les éléments du décor concourent à créer le maximum d'effet. Dans la pièce moderne, la tapisserie d'aluminium reflète l'éclat de la moquette blanche comme neige et un lustre doté de neufs ampoules

très fortes assure un excellent éclairage.

Dans les pots remplis d'une matière suspecte que l'on retrouve dans chaque pièce, le spectateur perçoit parfois un oeil, quelques dents ou encore un organe enflé.

Les murs de la vieille pièce sont sombres et le mobilier, démodé. Le très faible éclairage provient de deux luminaires, un vieux lustre tordu et une lampe en bronze du même acabit.

À l'extérieur de la vieille pièce, il ne reste presque plus de peinture sur le bois que l'effet des intempéries a rendu gris. Une vieille grande porte de grange munie d'un cadenas rouillé et d'une petite fenêtre avec moustiquaire bouche l'entrée au spectateur. Une petite fenêtre sale se trouve tout près de la porte et une autre, sur le côté de la "maison". Le public peut regarder par ces fenêtres, mais de vieux panneaux et de la ferraille clouée à la porte et à la fenêtre du devant obstruent davantage la vue.

L'extérieur de la pièce moderne scintille, grâce à sa surface finie en émail blanc et à ses fenêtres polies. Les douze carreaux de la porte et la petite baie tout proche assurent la pénétration d'une lumière intense. Enfin, aucun

élément ne bouche la vue du spectateur.

Chaque pièce mesure 244 x 305 x 244 cm (hauteur) et en raison de la présence d'un mur mitoyen, l'environnement scénique dans son ensemble mesure 488 x 305 x 244 cm. L'oeuvre a été réalisée à partir de résine, de polyester, de fibre de verre, de caoutchouc naturel et de techniques mixtes.



Le cadre de référence demeure manifestement rituel, les instruments et l'attirail du chirurgien rappelant les objets de culte. À l'instar du prêtre, le chirurgien a droit de vie ou de mort. L'identité humaine se trouve ravalée à l'état du porc, animal tenu traditionnellement pour le plus bestial qui soit. Sans dignité ni conscience propre, la victime ne conserve qu'une fonction physique élémentaire, le battement du cœur, symbole de la force vitale universelle qui survit chez tous les êtres.

Le modèle du cycle de la vie qui émerge du symbolisme de l'oeuvre de Prent n'est peut-être pas conscient, mais il est justement d'autant plus puissant. Il constitue l'expression inconsciente de forces profondément enracinées dans le psychisme humain et analogues, de par leur mode de développement au processus cycliques de la nature. Nous retrouvons à peu près les mêmes thèmes dans les premières oeuvres de Prent, que l'on pourrait qualifier d'allégories "métaboliques".

En plus d'exprimer vigoureusement les fantasmes oraux, sexuels et primitifs de dévorer et d'être dévoré, les oeuvres, telle **Suspendre la viande est très important** 1972 (#3) illustrent aussi le modèle souvent répété chez Prent et maintenant bien connu

de destruction, d'assimilation et de métamorphose en de nouvelles formes de vie.

Voici un sujet qui transgresse scandaleusement un des tabous millénaires qui suscitent la plus forte résistance: manger de la chair humaine. Dans notre société, l'abattage des animaux et la consommation de la viande s'accompagnent traditionnellement d'une forme de rituel esthétique. Pour effacer le sentiment de culpabilité qu'entraîne l'abattage, on transforme cet acte destructeur, associé inconsciemment au meurtre, en un acte créateur. Dans les boucheries et les poissonneries, du moins avant l'ère du pré-emballage, l'on accordait une attention toute spéciale à la présentation de la marchandise. Ainsi, chez le boucher, des carcasses en rangées symétriques pendaient au plafond en formant une masse équilibrée, alors que des ensembles de morceaux de viande, disposés avec art, remplissaient les rayons en gradin du comptoir de marbre. Dans la partie supérieure du comptoir, le boucher exposait les morceaux de crosse, de cuisse, de gigot, de filet, d'ailoyau avec aussi d'autres pièces de viande. La partie inférieure du comptoir comportait, par contre, des rangées d'abattis, de langues, de côtelettes, d'escaloppes

8 - "Bondage" (Asservissement) 1975

Techniques mixtes.

Résine de polyester et fibre de verre.

Personnage de grandeur nature.

Collection de l'artiste



et de rognons. L'acte créateur veut réparer la violence initiale en métamorphosant les restes sanglants du carnage en une forme artistique acceptable.

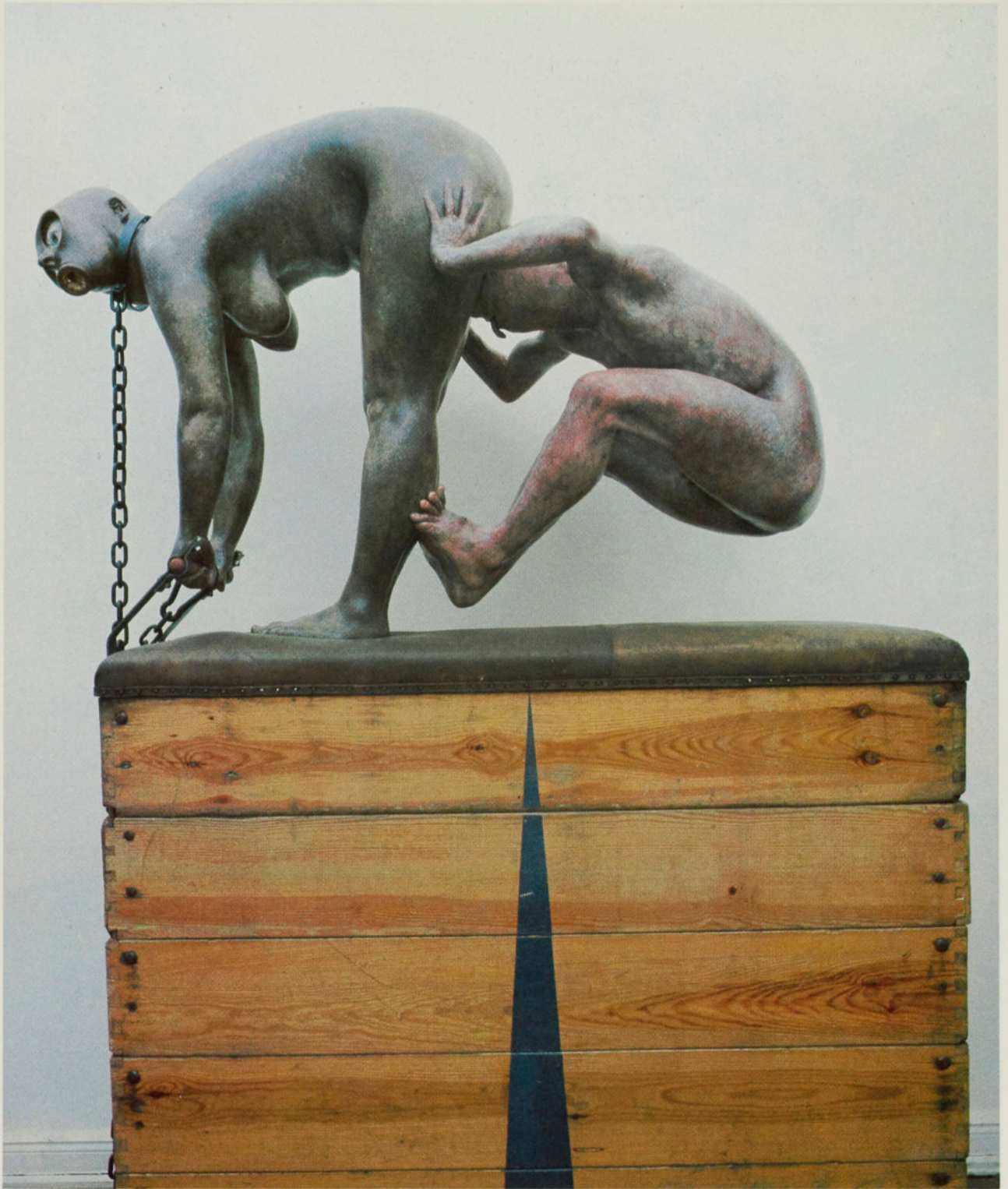
Destinées à la consommation, les carcasses frigorifiées et grotesques des victimes, qui pendent à l'intérieur d'une "enceinte sépulcrale", soulignent le rituel sacrificatoire, puisqu'elles seront éventuellement réassimilées au cycle de la vie. Outre son commentaire ironique sur les stratégies psychologiques conçues par l'homme pour compenser ses impulsions agressives, cette oeuvre présente des caractéristiques communes avec certains anciens mythes sur la nature, dans lesquels des dieux primitifs, tel Saturne, dévorent et régurgitent ensuite leurs propres enfants. Il se peut donc que les représentations mythiques et artistiques de fantasmes humains reflètent aussi des lois élémentaires de la nature.

Dans l'oeuvre la moins récente de la présente exposition, **Et si tranquille je repose, / Maintenant dans mon lit, / Qu'en me regardant, un chacun / Pourrait croire que je suis mort...**, 1970 (#12), Prent recrée dans une représentation poignante et hallucinante la dépossession angoissante ressentie par Edgar Allan Poe.

Son obsession de la mort remonte au décès de sa mère, une jeune femme d'une grande beauté, qu'il devait perdre à l'âge de trois ans. Mais cela encore n'était pas assez. La mort lui enleva aussi sa jeune épouse Virginia et sa mère adoptive, Frances Allan. Dans sa vie émotive, l'amour et la mort, la félicité et la souffrance ne formaient fatalement qu'une seule et même chose. La mort elle-même devint l'objet d'une quête nostalgique. Le poème dédié à Annie Richmond, une jeune femme mariée qu'il aimait d'un amour platonique, exprime avec force le désir ardent du sommeil de la mort.

*"Elle m'embrasse tendrement,
Me caressa suavement;
Et alors je chus endormi,
Mollement, sur son sein...
Bien profondément endormi
Grâce au paradis de son sein."*

Dans une transcription originale et pertinente, Prent a remplacé le lit par un berceau, symbole d'un désir de régression marqué par la dualité de la vie et de la mort. Le regard sur l'infinité du vide, l'occupant du berceau a le visage d'un adulte non pas vraiment mort, mais plutôt dénué de toute conscience, suspendu dans un état d'introspection hallucinant. Dans cette représentation composite, la mort et l'immortalité sont à l'image



9 - "This is Dedicated to the Berlin Zoo"
(Hommages au Zoo de Berlin) 1975
Techniques mixtes.
Résine de polyester et fibre de verre.
Hauteur 198.2 cm
Personnages de grandeur nature
Collection de l'artiste

de l'enchevêtrement et de l'ambiguïté des identités, tout comme les berceaux et les cercueils sont interchangeable dans le répertoire d'images de Prent. L'agonie de la mort émotive se confond avec l'angoisse de la naissance dans un poème immortel. Le processus cyclique ne s'arrête jamais.

Dans une autre oeuvre sur le même thème, **Le dégel**, 1972 (#2) Prent traite du processus de la création dans une allégorie quasi michelangelesque par sa représentation de la lutte menée par les forces vitales pour résister à l'immobilité absolue de la mort. Le réfrigérateur possède plusieurs sens, comme tous les autres éléments servant d'enceinte. Il représente à la fois le tabernacle, l'utérus et le cercueil. Dans cette oeuvre admirable de vérité, qui traduit parfaitement la notion de renaissance créatrice, l'exultation et la souffrance inhérentes à toute reconstitution vitale, Prent déploie sa capacité inouïe de créer des symboles.

Pour l'artiste moderne dans un monde aliénant, le principe de créativité acquiert le statut d'un impératif et se substitue aux valeurs provenant de l'ordre social établi. Loin de servir de prétexte à des louanges outrés, la suggestion de l'existence d'une affinité entre Michel-Ange et Mark Prent vise

uniquement à reconnaître qu'à l'instar du grand maître italien, Prent consacre son énergie créatrice à l'approfondissement de l'existence humaine. Alors que Michel-Ange cherchait à transcender le monde matériel, l'artiste moderne oriente sa quête existentielle d'absolu vers des zones d'activité psychique qui échappent au champ de la conscience, ces régions d'expériences humaines irrationnelles jadis dénigrées par tout un système de valeurs dites civilisées. Mark Prent se montre un véritable artiste moderne, affrontant résolument au cours de sa quête, tout ce qui inspire de la terreur. Doté d'une puissance et d'une vitalité remarquables, cet art allie les extrêmes du primitivisme et du raffinement dans l'union des mondes extérieurs et intérieurs de l'artiste avec les réalités immuables de la condition humaine. En partageant cette expérience, nous, spectateurs, pouvons aussi nous réconcilier avec les forces des ténèbres et connaître la joie douloureuse de la régénération.

Michael Greenwood
Conservateur, Art Gallery of
York University

Traduit par Camille Ryan

11 - "Aquarium" (Aquarium) 1975

Techniques mixtes.

Résine de polyester et fibre de verre.

Personnages de grandeur nature

122 × 106,7 × 198,2 cm

Collection de l'artiste



Notes biographiques

1947 Né à Montréal, Canada
(le 23 décembre)

1970 Obtention du B.F.A.
de Sir George Williams
University, Montréal,
Canada.
Professeur: John Ivor Smith

Collections publiques

Banque d'Oeuvre D'Art,
Canada
Art Gallery of Ontario
Sir George Williams
Art Galleries

Expositions individuelles

1971 Sir George Williams
Art Galleries,
Montréal, Canada.

1972 The Isaacs Gallery,
Toronto, Canada

1972 Warren Benedek Gallery,
New-York, N.Y., U.S.A.

1974 The Isaacs Gallery,
Toronto, Canada

1974 York University Art Gallery,
Toronto, Canada

1975-76 Akademie der Kunste,
Berlin, Allemagne de l'Ouest

1976 Kunsthalle Nurnberg,
Nurnberg, Allemagne
de l'Ouest

1978 Stedelijk Museum,
Amsterdam, Hollande

1978 The Isaacs Gallery,
Toronto, Canada

1978-79 Sir George Williams
Art Galleries,
Montréal, Canada

1979 Musée d'art contemporain
de Montréal,
Montréal, Canada

1979 Art Space, Peterborough,
Ontario, Canada.

Bourses et prix

1971-72 Bourse de
perfectionnement du
Conseil des arts du Canada

1972-73 Bourse de
perfectionnement du
Conseil des arts du Canada

1973-74 Bourse de
perfectionnement du
Conseil des arts du Canada

1975 Invité de Deutsches
Akademischer
Austauschdienst (DAAD)
dans le cadre du
programme à l'intention
des artistes à Berlin

1975-76 Bourse de
perfectionnement du
Conseil des arts du Canada

1977 Bourse de la Guggenheim
Memorial Foundation

1977-78 Bourse de
perfectionnement du
Conseil des arts du Canada

1978 Victor M. Lynch —
Prix Staunton

1978-79 Bourse de travail libre du
Conseil des arts du Canada

Bibliographie

Imprimés

Time Magazine (Canada)
13 mars, 1972, P. 18
"Justice — What Is Disgusting"

Saturday Night (Canada)
Avril 1972, Pp. 9-10
Carnet de note: Robert Fulford
"You're Under Arrest
For Being Loathsome"

ArtsCanada
Printemps 1972, Pp. 39-41.
"Mark Prent" par Michael Greenwood

Time Magazine (Canada)
4 février, 1974, 1974, P. 12
"The Arts — Macabre Vision"
par Geoffrey James

Vie Des Arts (Canada)

Vol. 18, No 74; Printemps 1974, P. 80
"La Participation Canadienne à
la 8ième Biennale de Paris"

Fine Arts Newsletter (Toronto, Canada)
Printemps 1974, Pp. 9-10
"A Chilly Diet For The Gods"
par Michael Greenwood

Art (Canada)
No 18, Été 1974; Pp. 34-35
"Mark Prent Perceived"
par Joyce Zemans

The Canadian Forum (Canada)
Août 1974, Pp. 4-7
"Freedom and the Artist"
interview de Mark Prent
par Joyce Zemans

Mark Prent Catalogue
(Berlin, Allemagne de l'Ouest)
1975, 42 pages
Publié par DAAD —
Berliner Künstler Programm.

Was Ist Wann?
(Berlin, Allemagne de l'Ouest)
No 15.8 - 15.11, 1975, Pp. 14-15
"Extended Realism" interview de
Mark Prent par Thomas Deecke

Magazin Kunst (Allemagne de l'Ouest)
No 3, 1975; Pp. 49-56
"Mark Prent's Makabre Manipulationen"
par Werner Rhode

Du European Art Magazine
(Zurich, Suisse)
Mai 1976; Pp. 10-12.
"Shock, Dekadenz, Oder...?"
(Mark Prent show in Nurnberg)
par Heinz Neidel

Artis (Allemagne de l'Ouest)
7 juillet, 1976, Pp. 22-23
"Visueller Schock Aus Kanada —
Mark Prent Und Das Skandalöse" par HJT

Art Magazine (Canada)
Oct./Nov. 1976, Pp. 34-35
"Environments, Instant and Otherwise
— a Film About Mark Prent"
par Mark Lipson

The Montreal Star
Dec. 11/76
"Mark Prent" par Henry Lehmann

Fredagen Den
12 août, 1977
"Mark Prent — Mer An Vad Manga
Star Ut Med Att Se" par Dagens Mhetter

Mark Prent Catalogue
(Amsterdam, Hollande)
1978, 16 pages.
Publié par le Stedelijk Museum.

Het Parool (Amsterdam, Hollande)
25 février, 1978; P. 24
"Mark Prent — De Nachmerrie Is Kunst"
par Jan Bart Klaster

Deutsches Arzteblatt
(Allemagne de l'Ouest)
16 mars, 1978; Pp. 666-667
"Menschen und Monster"
par Hartmut Kraft

De Tijd (Hollande)
31 mars, 1976; Pp. 30-31
"De Beelden Van Mark Prent"
par Marius Van Beek

Antiasthetica
1978, 64 pages par Hartmut Kraft.
1978, 64 pages.
Publié par Helmut Braun KG, Cologne,
Allemagne de l'Ouest.

Films

1976
"If Brains Were Dynamite, You Wouldn't
Have Enough to Blow Your Nose."
(Si votre cerveau était de la dynamite,
l'explosion ne vous soufflerait
même pas le nez)
Documentaire d'une demi-heure,
16 mm, en couleur,
filmé par Tom Burstyn,
Briston Productions et St. Cloud Films.

1978
"Mark Prent: Overmood".
Documentaire d'une demi-heure,
16 mm, en couleur, filmé par
Brian McNeil, Montréal, Canada.

Liste des oeuvres

1 - "uoy kcuF"

Techniques mixtes.
Résine de polyester et fibre de verre.
91,5 × 152,5 × 244 cm
"Collection The Isaacs Gallery, Toronto.

2 - "Thawing out" (Le dégel) 1972

Techniques mixtes.
Résine de polyester et fibre de verre.
183 × 122 × 76,2 cm
Collection de l'artiste

3 - "Hanging Is Very Important" (Suspendre la viande est très important) 1973

Techniques mixtes.
Résine de polyester et fibre de verre.
244 × 244 × 244 cm
Collection de l'artiste

4 - "Death in the Chair" (La mort dans la chaise) 1973

Techniques mixtes.
Résine de polyester et fibre de verre.
Environnement cinétique
366 × 305 × 335,5 cm
Collection de la Banque d'oeuvre d'art.

5 - "Operating Room" (La salle d'opération) 1974

Techniques mixtes.
Résine de polyester et fibre de verre.
Environnement cinétique
427 × 305 × 244 cm
Collection de l'artiste

6 - "Laughing Pathocyclists" (Les 'pathocyclistes' rieurs) 1974

Techniques mixtes.
Résine de polyester et fibre de verre.
Environnement cinétique
488 × 305 × 244 cm
Collection de l'artiste

7 - "Horsewoman" (La cavalière) 1975

Techniques mixtes.
Résine de polyester et fibre de verre.
Hauteur 244 cm
Personnage de grandeur nature
Collection de l'artiste

8 - "Bondage" (Asservissement) 1975

Techniques mixtes.
Résine de polyester et fibre de verre.
Personnage de grandeur nature.
Collection de l'artiste

9 - "This is Dedicated to the Berlin Zoo" (Hommages au Zoo de Berlin) 1975

Techniques mixtes.
Résine de polyester et fibre de verre.
Hauteur 198,2 cm
Personnages de grandeur nature
Collection de l'artiste

10 - "Ringturner" (Le jeu des anneaux) 1975

Techniques mixtes.
Résine de polyester et fibre de verre.
Personnage de grandeur nature
Collection de l'artiste

11 - "Aquarium" (Aquarium) 1975

Techniques mixtes.
Résine de polyester et fibre de verre.
Personnages de grandeur nature
122 × 106,7 × 198,2 cm
Collection de l'artiste

12 - "And I rest so composedly, Now in my bed, That any heholder, Might fancy me dead..."

(Et si tranquille je repose,
Maintenant dans mon lit,
Qu'en me regardant, un chacun,
Pourrait croire que je suis mort...
(Edgar Allen Poe: "Pour Annie") 1970
Techniques mixtes.
Résine de polyester et fibre de verre.
40,6 × 76,2 × 38,1 cm
Collection de l'artiste

Note: Mark Prent est représenté
par The Isaacs Gallery, Toronto.

©Ministère des Affaires culturelles 1979.
Tous droits de traduction et
d'adaptation, en totalité ou en partie,
réservés pour tous les pays.

Toute reproduction pour fins
commerciales, par procédé mécanique
ou électronique, y compris la micro-
reproduction, est interdite sans
l'autorisation écrite de l'Éditeur officiel
du Québec.

Dépôt légal, 1er trimestre 1979.
Bibliothèque nationale du Québec.

ISBN 2-401-00018-6

Conception graphique: Roland Lefebvre

Crédits photographiques: T.E. Moore
Lyle Wachovsky
J. Littkemann

