

Jacques Payette Les rêveries de l'intimité

Monique Brunet-Weinmann

Volume 36, Number 146, Spring 1992

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/53666ac>

[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

Brunet-Weinmann, M. (1992). Jacques Payette : les rêveries de l'intimité. *Vie des arts*, 36(146), 16–21.

JACQUES PAYETTE :
LES RÊVERIES
DE L'INTIMITÉ

Monique Brunet-Weinmann



■
«Visite le cadre
de ta vie,
chaque planche
de ta chambre,
chaque coin
et recroqueville-toi
pour te loger
dans la dernière
et la plus intime
des spirales
de ta coquille
d'escargot».

Jean-Paul,
La Vie de Fixlein.

ARTISTE AUTODIDACTE

Jacques Payette est né le 6 juin 1951 à Montréal, dans le quartier Rosemont. Son père, «chanteur de charme» comme on disait alors, connaissait la musique, jouait de l'accordéon, dessinait aussi: des images de chien, le plan de la maison familiale. Il transmet l'habileté dont il était doué à ses enfants, à Jacques en particulier qui a le don du dessin, et qui reçoit sa première «commande» vers l'âge de douze ans. Pour offrir un cadeau à sa mère, un copain de classe lui demande «une peinture». «J'ai pris un morceau de bois sur lequel j'ai tendu de la jute et, réquisitionnant tous les fonds de pots de peinture qui restaient au sous-sol, j'ai peint mon premier tableau, un paysage avec son reflet dans l'eau⁽¹⁾.» L'anecdote, racontée en riant par l'artiste, serait banale s'il n'avait dès lors attrapé le virus de la peinture, savouré le plaisir de peindre au sens propre du mot, «en salivant de désir comme quelqu'un qui a faim».

Il s'agit d'une de ces expériences premières comme les entend Gaston Bachelard. Elle lui donne irrévocablement *le goût* de peindre pour retrouver l'intensité de ce moment-là qui s'est atténuée, perdue tranquillement avec le temps, et qu'il recherche d'un tableau à l'autre, d'une série à l'autre, comme Proust recherchait le goût de la madeleine pour rappeler le temps de l'enfance perdue. Ainsi s'explique profondément que Jacques Payette soit incapable de s'installer dans *une* peinture particulière. «Quand je sens que je recommence, que je n'éprouve plus de plaisir, il faut que je trouve autre chose, hors des recettes et de mes habitudes. J'expérimente des «cuisines» invraisemblables, avec du décapant, du goudron, des projections de poussière, n'importe quoi!»

Ce besoin de changement, d'assimilation rapide, remonte également à l'enfance: à la suite du tableau premier, il apprend à peindre en autodidacte, en reproduisant les œuvres des Raphaël, Vinci, Michel-Ange, Botticelli, Piero della Francesca, Fragonard, Goya, Géricault, Rouault, etc., celles qui lui tombent sous la main au hasard des livres et des magazines d'art qu'il achète. L'adolescent refait en accéléré le parcours de l'histoire de l'art. Représentant de commerce en produits pharmaceutiques, le père montre avec fierté les tableaux de son garçon, et en vend plusieurs. La confiance paternelle et la reconnaissance marchande de sa valeur font que Jacques ne se posera jamais la question de savoir quoi devenir plus tard: il vivra de sa peinture.

Un rupture a lieu en 1964. La découverte de Picasso au Musée des beaux-arts de Montréal⁽²⁾ désarçonne le néophyte qui renie sa période «classique» et détruit ses copies libres. N'échappent à l'autodafé que celles qui ont été données ou vendues. Il fréquente deux trimestres durant le cégep du Vieux-Montréal qu'il quitte très vite pour cause d'ennui. Outre de nombreuses «jobs», il travaille en ébénisterie pendant un an, assez pour connaître les techniques et improviser à partir des modèles traditionnels. Les meubles qu'il utilise aujourd'hui, raffinés et confortables, il les a fabriqués de sa main. On jurerait qu'ils proviennent de chez un antiquaire: ce sont des simulacres d'antiquités québécoises, du faux vieux bois artificiellement «magané», marqué, usé, coloré/décapé. Son grain est lisse sous la paume. On se souvient que la dernière exposition de Payette chez Michel Tétreault⁽³⁾ comportait trois meubles-sculptures de la même veine. Habituellement *représenté* dans la peinture, le mobilier sort alors du tableau pour se *présenter* en trois dimensions et «en vrai» à la rencontre du regardeur.

Quatre nids, 1989,
Acrylique sur papier,
305 x 305 cm,
Coll. Banque nationale.

DU CORPS: LE FLOU ET LA VAGUE

La sensualité des choses de la vie associée au goût très physique de la peinture expliquent l'indifférence de Jacques Payette pour l'abstraction. Tout en admirant des peintres comme de Kooning ou Riopelle, il n'éprouve aucun plaisir à faire de l'abstrait. «J'ai besoin de la figuration. L'abstraction, pour moi, c'est des beaux fonds, dit-il en hésitant. Dans la peinture abstraite, on perçoit l'esprit de l'être humain plus que son déplacement physique. Une certaine figuration permet de voir le déplacement du corps.» Ce rapport au corps humain, à commencer par son propre corps, constitue sans doute la caractéristique essentielle de l'œuvre de Payette. Or, il souffre d'un défaut auditif qui modifie sa relation au monde. «J'écoute beaucoup de musique, bien que n'entendant que d'une oreille. Quand le son se promène partout, comme c'est le cas avec l'électroacoustique, je panique un peu car je ne sais pas d'où ça vient. Je perds les repères, l'équilibre. Je n'ai jamais vraiment les deux pieds sur terre. À bicyclette ou en auto, par contre, la vitesse me tient, je conduis très vite. J'ai la sensation alors d'être en équilibre...»

Cette confiance éclaire étonnamment son traitement de l'espace pictural, la syntaxe des personnages entre eux et le rapport postural qu'ils entretiennent avec les objets familiers. Tous les motifs brodés sur le thème de l'équilibre trouvent leur motivation dans cette donnée physio-psychologique. En train de faire la roue, ou debout sur le bord d'un fauteuil, les enfants défient les lois de la pesanteur dans les tableaux de 1985. Les adultes vus de dos s'appuient de guingois sur l'accoudoir ou le dossier. Dans *Aventure* (1991), le garçon qui avance dans l'eau est représenté sur une seule jambe, les bras en balancier.

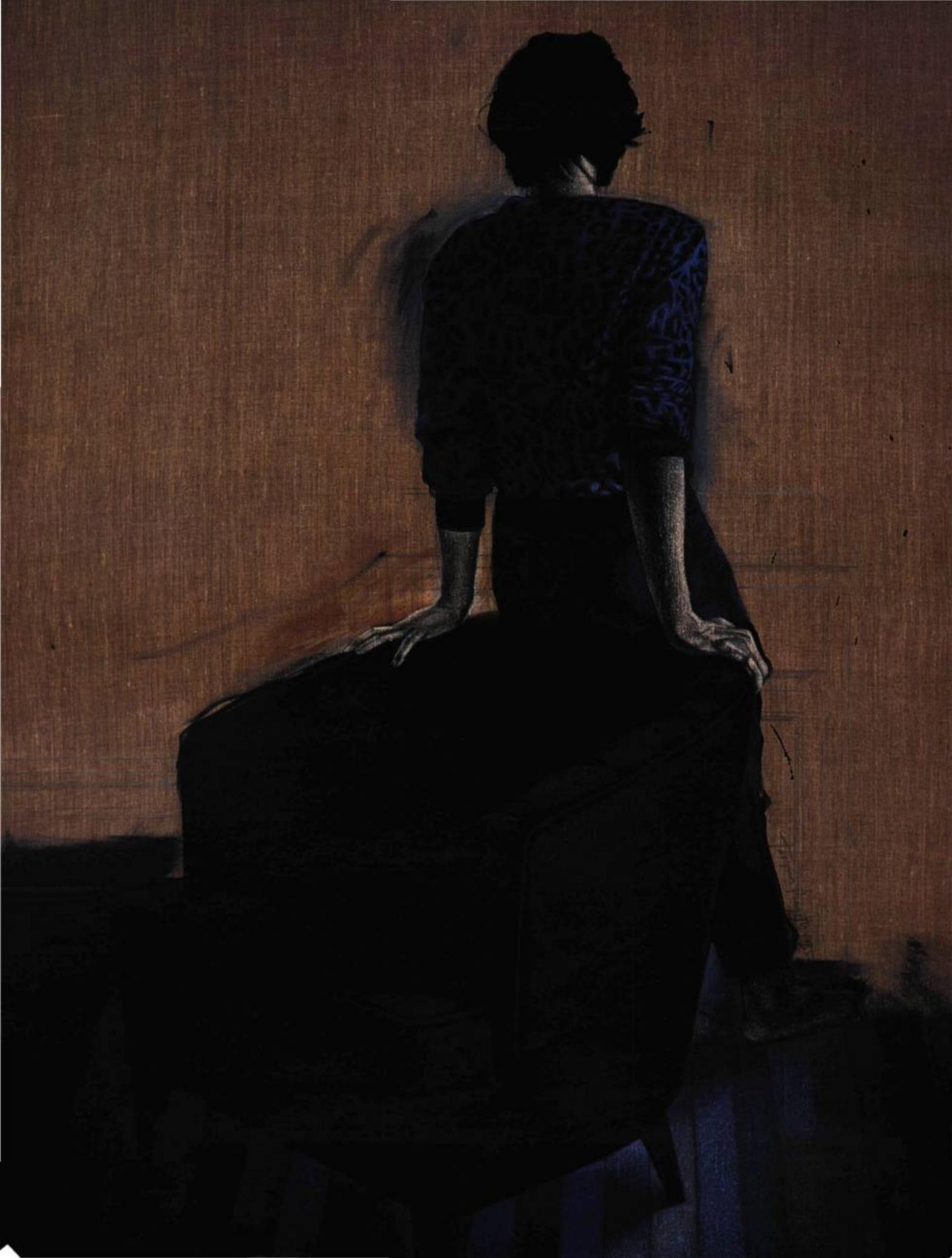
De manière plus générale, c'est l'espace tout entier qui apparaît flou, flottant. Alors que les choses et les personnes sont dépeintes avec beaucoup d'exactitude, leur position sur le sol est indéterminée, mal «assise». Souvent même, le sol est inexistant comme s'il se dérobaît sous les pieds (*Un couple, Je saute ainsi d'un jour à l'autre*, 1985). Ce flottement fondamental de l'être-au-monde est métaphoriquement figuré par le thème de l'eau, dont la mouvance est ressentie comme une menace: *Qui sait si un matin ou une*

nuit, une vague ne viendra pas tout emporter (1989). En ce sens, dans son étrangeté, le *Paysage en exécution* de 1985 mérite une analyse. Un tableau-fenêtre, qui ouvre l'espace sur une surface aquatique ondulante, est encadré dans sa partie inférieure par deux tables encombrées de pots et bidons de toutes sortes, de pinceaux, de bouteilles d'eau: en un mot, de *contenants* où le liquide est contenu, retenu, enfermé. Ce liquide étant la peinture et ses accessoires, l'acte de peindre se présente comme le moyen d'endiguer le danger de «vague», vertige et divagation.

De composition plus récente, *Comme sur une barque* (1991) est aussi révélateur. Le titre implique l'imagination de l'eau dans toute posture horizontale en équilibre précaire. En effet, la fillette est allongée sur une table basse, où la rêverie l'embarque sur un étang marécageux. Il s'agit d'un diptyque juxtaposant deux images distinctes qui se renforcent réciproquement: l'une horizontale où le corps orphéliste semble flotter à la surface de l'eau, l'autre où la forêt contre-carre par son élan vertical le flottement et la chute. La partie avec figure est peinte à l'huile tandis que l'acrylique demeure le médium utilisé pour le paysage. L'eau en moins, la même composition se retrouve dans *Mémoire de la forêt* (1991). Allongé sur trois chaises (celles-là même que l'artiste a fabriquées pour sa salle à manger), le corps totalement abandonné est au bord de chavirer à terre. Ce risque, cette tentation de la chute, à laquelle le fût de l'arbre oppose son aspiration ascensionnelle et la terre sa stabilité reposante, se manifestent constamment dans l'œuvre de Jacques Payette.

Quand il n'est pas matériellement incorporé à l'eau, le flottement se manifeste dans la qualité d'un espace indécis et flou où les figures sont à la fois à l'intérieur et à l'extérieur, et éclaire l'intimité des personnages, alors que des éclairages de lampe se projettent sur le paysage pour tenter d'élargir le cercle de protection autour d'eux. L'être rêvant à l'œuvre dans la peinture de Jacques Payette pourrait dire, avec Gaston Bachelard: «Tout m'est coquille. Je suis la matière molle qui vient se faire protéger dans toutes les formes dures, qui vient, dans l'intérieur de tout objet, jouir de la conscience d'être protégé⁽⁹⁾». On décèle ici l'onirisme de l'escargot qui porte à l'extérieur son intérieur sur son dos, qui est dedans dehors.

Plancher bleu, 1985,
Acrylique et crayon sur toile,
102 x 153 cm,
Coll. particulière.





Le sommeil sur l'eau 1986,
Crayon et acrylique sur toile,
153 x 178 cm,
Coll. Prêt d'œuvre d'art, Québec

DES CHOSES : LA FORME ET LA COQUILLE

Ainsi se trouve psychologiquement justifiée la présence des thèmes de l'intimité privilégiés dans l'œuvre depuis une décennie tels qu'on les retrouve dans la présente exposition⁽⁵⁾. *Cinq dessous d'un même escalier* (1981) déroule l'envers, la face interne d'un escalier (en colimaçon?) qui, même vide, porte la mémoire de l'habitant, de la présence humaine, et se moule en quelque sorte sur le corps en mouvement. Dans *Fossiles n°1* (huile sur papier, 1991), des feuilles fossilisées habitent la pierre, la creusent de leur passé millénaire, alors qu'en vis-à-vis une personne supporte, porte l'autre sur son dos – pattes et carapace – sans

qu'on sache vraiment qui protège l'autre, dans cette prise en charge réciproque.

Le lit est le doublet civilisé de la terre où l'on s'étend, le lieu de l'intimité par excellence. Dans un vaste paysage florentin qui rappelle les arrière-plans des tableaux de la Renaissance, *La fraîcheur à mes pieds* oppose les deux éléments antithétiques chez Payette: la terre et ses rêveries du repos à l'eau des rêves. *Le sommeil sur l'eau* de 1986 place côte à côte un lit et une chaise, une femme qui dort et l'homme qui la veille, dans le triangle formé par les trois dessins d'un bateau qui vogue à l'entour, sans logique apparente. La table, les chaises, la lampe, les fauteuils, parfois rembourrés et enveloppants, complètent le décor de la vie intime, lui donnent assises et stabilité.

Ce sont des motifs partiels du tout protecteur qu'est la maison. *Baiser d'Italie* (1986) signale bien les valeurs cosmiques, la signification archétypale de l'«oikos». Le couple qui s'embrasse, debout sur un sol indéfini, se découpe sur l'arrière-plan infini d'un paysage esquissé où cinq maisons sont les seuls signes nets, bien que d'aspect irréel. «La maison oniriquement complète est la seule où l'on puisse vivre dans toute leur variété les rêveries d'intimité. On y vit seul, ou deux, ou en famille, mais surtout seul. Ainsi le veulent certaines puissances de l'archétype de la maison où se rejoignent toutes les séductions de la vie repliée⁽⁶⁾.»

Il fallait bien qu'elles se concentrent un jour dans l'image symbolique du nid. La série des nids de 1989 constitue un aboutissement, tant sur le plan onirique que sur

La mémoire de la forêt, 1991,
Huile et acrylique sur toile,
153 x 366 cm.



le plan pictural. *Demeure* (1990) reprend, transposés dans un espace purement pictural (où les coulures verticales et horizontales sur le plan bloquent toute illusion perspectiviste), la figure de la fillette étendue et le signe de la maison pour les confronter à quatre représentations de nid(s) d'oiseaux. En grand format sur papier Arches, les *Quatre nids* (1989) manifestent une maîtrise du dessin, de la matière, du coloris, une spontanéité de venue, de rendu, qui marquent un sommet dans l'œuvre de Jacques Payette. Le thème s'y donne pour ce qu'il est : un objet réel, transcédé, et un archétype fondamental, sans anecdote, sans narration, sans composition. Il est intéressant de constater l'ambivalence qu'y voit l'artiste : «C'est aussi un piège, un puits, un gouffre, le début et la

fin de la vie». Un danger encore une fois : celui d'être piégé par une symbolique trop codée : «Je me sens prisonnier de la symbolique quand le sens est là, donné dès le départ... comme si j'étouffais. Le nid est sans doute le seul thème de ce genre dans mon travail».

Domage ! Mais ce qui compte pour la peinture, c'est que cette série de 1990, suivant celle des meubles de 1988, a marqué un tournant dans l'évolution du travail, un retour à la matière et un retour à l'huile, à une autre sensualité : l'odeur et le toucher. «Quand j'ai recommencé à travailler à l'huile, le plaisir de l'odeur prenait le dessus sur le travail, l'envie d'ouvrir un tube pour le respirer. Maintenant, ça sent dans tout l'atelier !» Ce «goût» retrouvé le ramène au plaisir à peindre de l'enfance et à la

«période classique» de la grande peinture, dont il ressort les albums. Comme si l'image synthétique du nid avait libéré la narration intimiste de ses traces autobiographiques pour permettre l'ouverture (possible) de l'iconographie revisitée sur une grande peinture contemporaine.

Nous savons bien qu'elle reste à inventer sur les débris des retours citationnels à l'histoire de l'art...□

(1) Entretien du 6 novembre 1991. Les citations subséquentes sans référence sont extraites du même entretien.

(2) 28 février au 31 mars 1964.

(3) 19 septembre - 20 octobre 1990.

(4) Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, Paris, Librairie José Corti, 1948, p. 12.

(5) Galerie Michel Tétéreault, 1er avril - 2 mai 1992.

(6) Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 103.