

ETC



## Tombeau de René Payant

Maison de la Culture Côte-des-Neiges, Montréal, du 4 avril au 11 mai 1991

Jennifer Couëlle

---

Art et guerre

Number 15, Summer 1991

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/35956ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this review

Couëlle, J. (1991). Review of [Tombeau de René Payant / Maison de la Culture Côte-des-Neiges, Montréal, du 4 avril au 11 mai 1991]. *ETC*,(15), 30–32.

## TOMBEAU DE RENÉ PAYANT

Maison de la Culture Côte-des-Neiges, Montréal, du 4 avril au 11 mai 1991

Regroupant les œuvres de douze artistes montréalais, cette exposition est née du désir qu'ont eu ses quatre conservateurs de poser un geste particulier : rendre hommage au riche legs laissé par le critique, théoricien, professeur et historien de l'art René Payant (1947-1987). Christine Bernier, Alain Laframboise, Catherine Bédard et Marc Archambault ont souhaité souligner l'envergure de la carrière de Payant en cherchant à faire perdurer les fruits de ses efforts, de sa contribution certaine au milieu des arts contemporains. Un tel objectif nécessitait sans aucun doute l'apport d'un prélude de parcours. En effet, cette exposition fut rigoureusement documentée à l'aide de communiqués relatant le mandat du projet et l'étendue de l'œuvre influent de René Payant, à l'aide aussi d'un catalogue exhaustif tantôt confirmant l'inspiration et la portée du discours de Payant et tantôt témoignant de réflexions diverses articulées autour des différentes composantes de langage visuel dans son ensemble, mais aussi autour des particularités des œuvres de Steven Curtin, Suzanne Giroux, Tom Hopkins, Peter Krausz, François Lacasse, Suzelle Levasseur, André Martin, Gilles Mihalcean, Roberto Pellegrinuzzi, Louise Robert, Céline Surprenant et Laurie Walker.

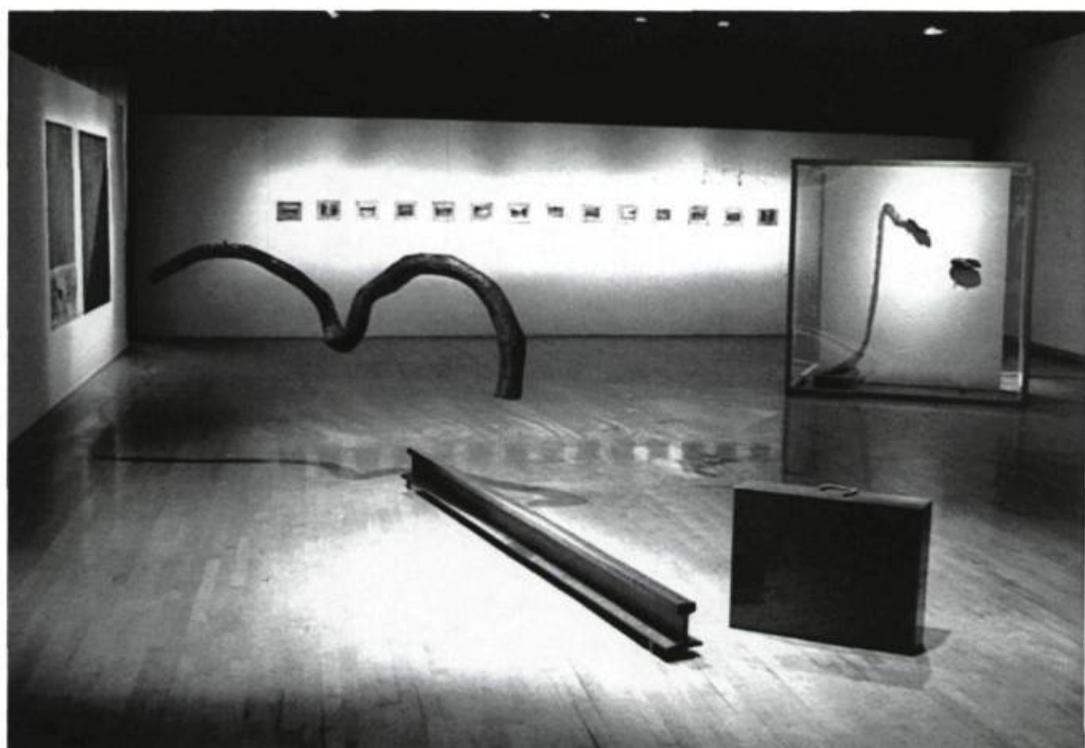
Si nous endossons l'idée de Payant qui veuille que la beauté de l'œuvre d'art réside, entre autres, dans sa propension à stimuler et provoquer chez le spectateur-récepteur l'épanouissement de son autonomie créatrice, soit de « rappeler à l'homme qu'il est mobile, qu'il peut inventer... »<sup>1</sup>, nous conviendrons alors que l'œuvre d'art ne peut débiter des lieux communs et que son autonomie et ses particularités prohibent en quelque sorte son intégration au « tissu social tel qu'il existe »<sup>2</sup>. La trajectoire de l'œuvre est circulaire : il y a d'abord reconnaissance et identification du ou d'un contexte social ou autre, vient ensuite l'éclipse pour mieux s'en démarquer et pour exprimer finalement une vision ou une sensibilité toute particulière, inédite et surtout, tissée à même la grande toile de la représentation de l'histoire de l'humanité.

En effet, le parcours proposé par les artistes et les conservateurs de l'exposition *Tombeau de René Payant*

nous confronte, à travers des langages différents, aux voix multiples de l'homme et aux échos qui en émanent. Et c'est peut-être justement la diversité de ces échos – de ces voix réentendues et non répétées – qui exprime le mieux le mandat particulier de cette exposition. L'œuvre de René Payant, soulignons-le, se distingue non seulement par sa rigueur, mais aussi et surtout, par son intégration d'une diversité d'approches et de disciplines, élargissant sans cesse l'étendue des perceptions possibles. Or, peintures, sculptures, photographies, installations et constructions peintes ont été regroupées pour parler d'art, pour témoigner tout simplement de « ces possibles qui définissent l'homme »<sup>3</sup>.

À travers les fenêtres fuyantes de *Night Train* (1990) de Peter Krausz, nous empruntons avec l'artiste un trajet commémoratif. *Innofensifs* paysages déserts, tant dans leur genre que dans leur facture réaliste : routes perdues et champs anodins tamisent une lumière froide et se distinguent peu les uns des autres. Les parcelles de terre sont différentes mais la perspective reste inchangée. La répétition du silence incertain, de l'anticipation d'un dénouement sinistre et de la fausse prétention bénigne d'un projet aliénant ponctue uniformément la lecture horizontale de cette série de quatorze tableaux. L'oxydation du cuivre encadrant les paysages, voire restreignant les points de vue, et les bribes de paroles estompées – prudentes mais évocatrices – les commentant, suggèrent à la fois la temporalité du sujet et le pouvoir immensurable engendré et maintenu par une terrifiante incertitude.

Comme Krausz, Laurie Walker souligne les enjeux d'une certaine répression sociétale. Quoique son sujet diffère, son questionnement relève également de la triste tradition humaine de l'aliénation comme panacée. Dans *Beds in the wake* (1987), une tortue de bronze, seule avec son ombre, est posée sur un bloc de graphite supporté précairement par quelques fils de nylon tendus entre quatre tiges de fer prenant racine dans ce qui pourrait être une ruche. Les rapports entre ces objets inhabituels demeurent incertains, non prescrits, et conséquemment restent ouverts et multiples. Cependant, la nécessité de percevoir effectivement ces rap-



PHOTOS : CATHERINE BÉDARD

*Tombeau de René Payant, œuvres de G. Mihalcean, F. Lacasse, P. Krausz, L. Walker.*



PHOTOS : CATHERINE BÉDARD

*Lourie Walker, Beds in the Wake, 1987.*

ports est manifeste – puisque les éléments de cette œuvre sont tous physiquement interdépendants – et la fragilité du sort de la tortue demeure à la merci d'un équilibre chancelant. Également de Walker, *Common Ragweed – Ambrosia Artemisiifolia* (1988) pourrait se lire comme une vision macroscopique de la nature, soit comme une glorification de ce que l'homme relègue

trop souvent aux lieux d'insignifiances. Au mur, une représentation à l'aquarelle d'une « mauvaise herbe » (*common ragweed*) plus grande que nature, peint avec un réalisme et une précision propre aux illustrations de botanistes, s'impose à proximité d'un assemblage d'éléments disjoints. Le temps est suspendu et la narration suggérée. Le dénouement, quant à lui, reste à détermi-

ner. Aux prises avec une agglomération de boyaux de plastique débordant de billes (d'œufs) d'ambre et de verre, s'échappant doucement dans un récipient en forme de langue, ou alors confronté à un serpent, une cigale de graphite hésite, figée... Dans l'aquarelle, une forme à peine perceptible, nichée entre deux tiges du bas de la plante, suggère possiblement l'emplacement réel de la cigale<sup>4</sup>, et contribue du coup à l'impossibilité de mener à terme la narration amorcée.

Dans *Vieille Branche* (1989-90) de Gilles Mihalcean, métaphores multiples et fictions déconstruites s'offrent à nous à travers un vocable d'un lyrisme et d'une sensibilité toute particulière. L'imagerie inusitée que suscite notre contact avec cette œuvre provient, d'une part, de la combinaison de la simplicité formelle de cet assemblage libre et du caractère séductif des matériaux utilisés, et de l'autre, du choix d'objets singulièrement symboliques. Un bloc rectangulaire de granite poli sur lequel a été posé une poignée de cuivre devient métaphore d'une valise, d'un départ. Une pièce de monnaie écrasée par le passage d'un train marque le défilement du temps. À ses côtés, un rail de noyer reluit, traduit une perspective et suggère une direction. Notre regard s'oriente vers une « vieille branche » de fer érodée par le temps. Le poids du matériau semble s'échapper par la porosité de sa surface percée. Suspendue dans l'air par des fils invisibles, cette branche sert de support à une minus-

cule maison de chocolat se fondant silencieusement au bois flottant, à la ligne d'horizon et à l'infini. Les éléments-métaphores composant cette œuvre respirent l'espace environnant, respirent aussi la délicatesse toute simple de leur présentation désarticulée, laissant de la sorte libre cours à notre imagination désormais stimulée.

*Promenade pour veduta avec R.P.* (1988-91) de Suzanne Giroux fut sans doute l'œuvre la plus éloquente de l'exposition en ce qui a trait à son habileté de rendre un hommage manifeste au « tombeau » de René-Payant. On pénétrait dans cette œuvre comme on avancerait dans une nef. Murs ornés de châssis, de toiles vierges nous conduisaient sereinement vers un autel cathodique. Citations ponctuelles investissaient ces supports de voix et d'échos. Or, ce furent ceux de Payant qui nous guidèrent vers le reflet de l'image centrale. Lieu de repos et de contemplation, ce jardin au banc inoccupé baigne dans la luminosité effervescente du Giverny de Monet. Bien que l'image captée soit mobile et vivante, sa projection répétée comme son cadre doré la suspend et l'immobilise, lui conférant un destin d'existence intemporelle se livrant à nous qu'à travers notre propre imagination. Le regard fixé à l'écran, nous nous laissons tranquillement imprégner par l'image oscillante d'un penseur dont l'œuvre s'entend toujours.

JENNIFER COUËLLE

## NOTES

1. René Payant, *Vedute : pièces détachées sur l'art, 1976-1987*, Laval, Éditions Trois, 1987, p. 27 et 28.
2. René Payant, *ibid.*, p. 28. Dans un esprit semblable, le critique et théoricien américain Donald Kuspit — grand défenseur de l'art moderniste — maintient que les valeurs d'authenticité et de sincérité qui sont le propre de l'art d'avant-garde ne peuvent être traduites que par l'expression d'expériences et de perspectives nouvelles, en l'occurrence par une expression dénonçant les entraves des conventions sociales. Selon lui, pour que l'art soit art, il doit inlassablement maintenir suffisamment de distance entre lui, sa forme et son langage et les différentes constituantes d'une société cherchant sans répit à récupérer, intégrer et finalement désactiver les multiples fonctions créatrices et critiques de l'œuvre d'art. cf, Donald Kuspit, *Sincere Cynicism. The Decadence of the 1980's* dans *Arts Magazine*, novembre 1990, p. 60 à 65.
3. René Payant écrivait que l'œuvre d'art avait, entre autres aptitudes, l'habileté de nous mener « vers la prise de conscience de ces possibles qui définissent l'homme. », *Op. cit.*, p. 27.
4. Emplacement souhaitable pour une cigale puisque le nom scientifique de cette plante (*Ambrosia Artemisiifolia*) dérive de *ambrosias*, signifiant dans la mythologie grecque et romaine la nourriture des dieux qui conférerait l'immortalité aux mortels qui en mangeaient. Par ailleurs, la langue anglaise fait un usage figuratif de ce même mot pour décrire tout ce qui plaît au goût ou à l'odorat. La splendeur de cette appellation se vérifie également dans le nom mythologique *Artemis* (à l'origine d'*Artemisiifolia*) qui signifiait chez les Grecs la déesse de la lune, des animaux sauvages et de la chasse. Information de l'ordre de l'anecdote peut-être, mais non sans intérêt si l'on considère que cette plante est habituellement et ironiquement désignée comme une simple et vulgaire mauvaise herbe (*common ragweed*), sans utilité particulière...