

ETC

Acteur de l'actualité artistique

Marie Perrault

La critique d'art : enjeux actuels 1
Numéro 29, février-mai 1995

URI : id.erudit.org/iderudit/35722ac

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC

ISSN 0835-7641 (imprimé)
1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Perrault, M. (1995). Acteur de l'actualité artistique. *ETC*, (29), 6-10.

Tous droits réservés © Revue d'art contemporain ETC inc., 1995

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne. [<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>]



Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. www.erudit.org

RENÉ PAYANT : ACTEUR DE L'ACTUALITÉ ARTISTIQUE

A la lecture des textes de René Payant, je constate combien sa pensée fut déterminante pour la mienne. Au delà d'un compte-rendu ou d'une analyse de son travail, l'écriture de ce texte m'offre donc une occasion unique de réfléchir sur ma propre pratique. Par conséquent, je tenterai de dégager de l'ensemble des textes qu'il a signés, les préoccupations qui m'ont le plus touchée et qui ont motivé son élection comme directeur de recherche ou comme maître à penser.

Presque tous les textes des *Leçons de l'actualité* publiées dans *Vedute, Pièces détachées sur l'art 1976-1987*¹, traitent plus ou moins directement de peinture. Original en soi, cet intérêt intervient à une époque où des moyens d'expression hybrides comme l'installation et la vidéo au Canada ou l'art conceptuel et la performance en Europe ont proliféré et au moment où la critique d'avant-garde tend à réduire la peinture à un art incapable de véhiculer les préoccupations d'artistes contemporains. Bien avant le retour en force de la peinture sur la scène artistique internationale au début des années quatre-vingt, René Payant aura tenté de réfléchir la pratique picturale tout en tenant compte des transformations profondes de l'activité artistique, imposées à la fois par le modernisme et le postmodernisme contemporains. De plus, il s'insurgera contre une critique d'humeur, qui restaure une esthétique du contenu et de la transparence de la peinture en ignorant les acquis du modernisme et des formes alternatives d'art des années soixante-dix. Dans cet ordre d'idée, il écrira à propos d'un numéro de la revue *Vie des Arts* intitulé « L'irruption du néo-expressionnisme » :

*La liberté n'exclut pas la responsabilité; elle exige l'engagement dans l'histoire et l'histoire des formes. Elle ne peut pas s'évaluer à la dose des sentiments qu'elle exprime mais plutôt au degré d'intelligence critique dont elle témoigne. Sinon, elle n'est qu'inconscience.*²

La difficulté de son projet fut d'autant plus grande qu'il choisit de poursuivre sa réflexion à partir, entre autres, des outils développés par Clement Greenberg, soit les notions de spécificité de la pratique picturale et d'auto-référentialité. Ainsi, il dira dans « Remarques intempestives en guise d'introduction » :

*Je me refuse donc à abandonner l'héritage greenbergien du point de vue théorique. D'ailleurs, pour construire cette théorie, il a été d'une attention rare à l'œuvre d'art. Le regard greenbergien est exceptionnel et est le point de départ de toutes ces analyses.*³

Pour Clément Greenberg, principal défenseur des avant-gardes modernistes, la pratique artistique trouve sa

portée dans la possibilité qu'elle a de reprendre à son compte l'entreprise d'auto-critique amorcée par Kant en philosophie et qui touche tous les champs de la connaissance depuis le XIX^e siècle. Comme la logique s'est vue redéfinie par les moyens propres à la logique, les arts doivent affirmer hors de tout doute la particularité et l'irréductibilité de l'expérience qu'ils procurent. Pour la peinture, ce projet se traduit par la manifestation de la planéité du support et de ses limites. Le critique américain voit dans l'évolution de l'histoire de l'art le souci toujours plus grand des artistes de signifier l'intégrité du plan du tableau. Dans cette progression, chaque œuvre écarte celle qui la précède en dépassant les contradictions qui s'y manifestent. De ce fait, elle élimine certaines problématiques potentielles de l'art du passé, précise de façon toujours plus exclusive la pratique et se pose comme le point de départ des œuvres subséquentes. La critique moderniste trace ainsi une perspective temporelle qui détermine la place respective des différentes productions artistiques dans l'histoire. Chaque tableau naît en réponse à toute une crise de signification engendrée par des circonstances historiques particulières, devient la marque tangible de son époque au sein d'une continuité donnée et représente métonymiquement la perspective globale de l'histoire de l'art qui lui sert d'assise.

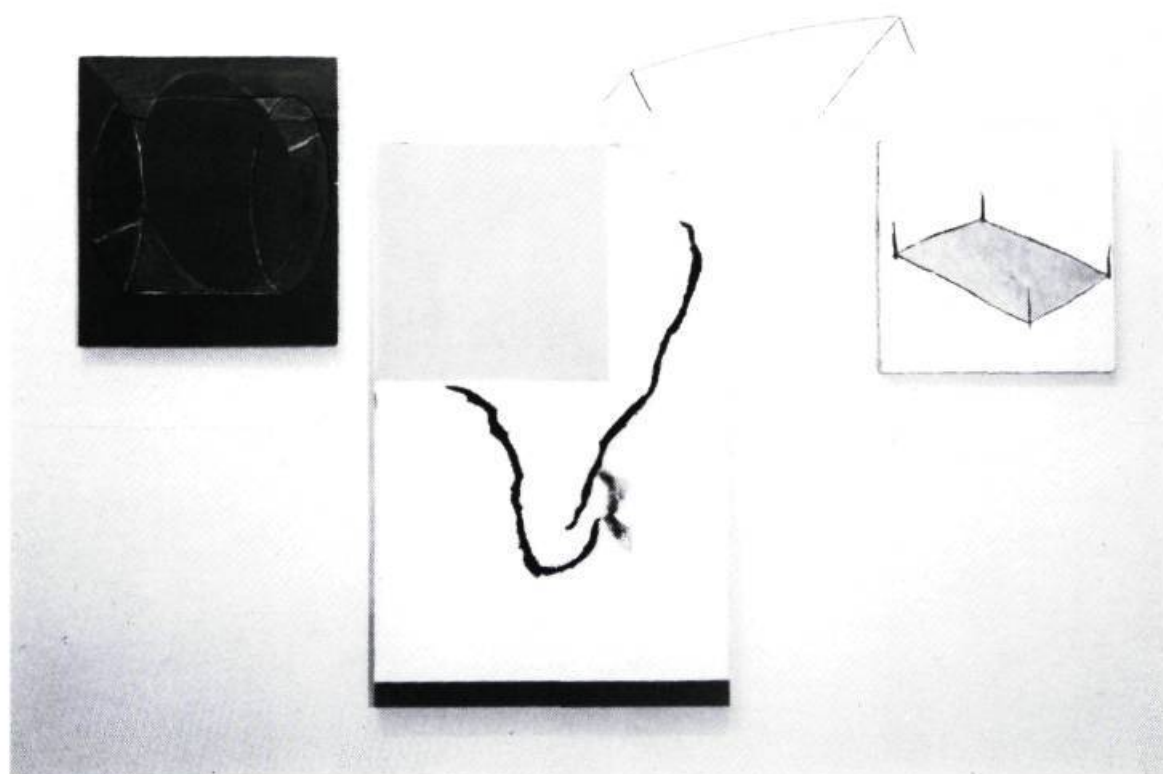
Nous l'avons vu, René Payant s'objecte farouchement à une interprétation de l'histoire de l'art où l'œuvre exprime une réalité transcendante dans une langue a-historique. En ce sens, il accepte une certaine irréversibilité de l'histoire des formes. Son interprétation du contexte historique et du rapport des œuvres à l'histoire de l'art est toutefois nettement dégagée des impératifs de la théorie moderniste. Dans le pamphlet publié lors de la présentation de l'exposition *Hypothétiques confluences* à la Galerie Jolliet, il explique que les styles du passé ne sont plus à voir comme les symptômes d'une force évolutive que les œuvres d'art rendraient manifeste. Les artistes partagent avec leur prédécesseurs non pas l'héritage d'une tradition artistique mais la connaissance presque sociologique ou anthropologique de leur milieu culturel spécifique, de ses caractéristiques propres et du répertoire d'images qui le traverse. À ce titre, l'art du passé intervient plutôt comme un système de référence modelé par une abondante circulation de revues d'art et de catalogues d'exposition. Ainsi, parlant du travail de Denis Demers, René Payant dira :

Denis Demers ne renoue pas avec un passé qui serait donné ici en représentation, mais plutôt avec le passé en



Photo : M.ROY

René Poyant (1949-1987), photographié en 1980.



Michel Daigneault, *À la mémoire de René Payant*, 1987. Huile sur toile, papier. 228,60 x 157,48 cm.

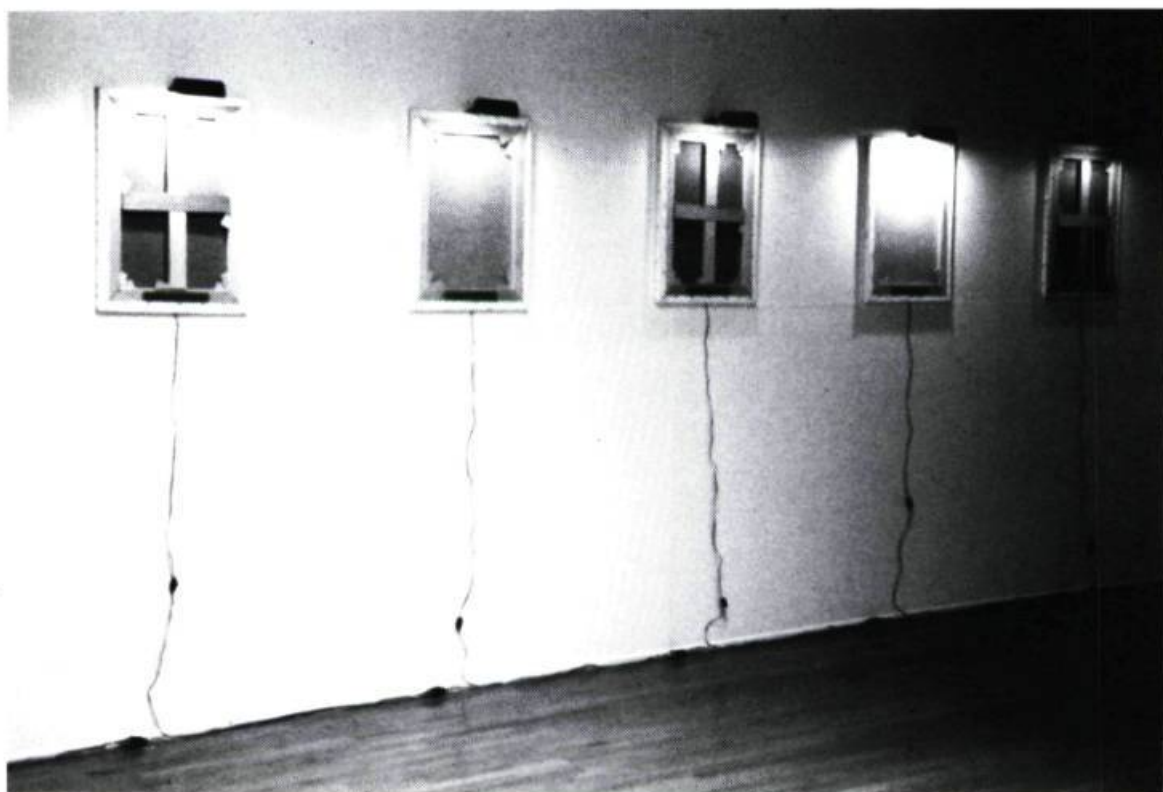
*tant qu'il inspire des formes développées pour leur dimension évocatrice, c'est-à-dire des formes ouvertes aux associations plutôt que convoquant une lecture stricte et définie.*⁴

L'histoire de l'art devient ici un dépôt de motifs variés et éloquents, à travers notre connaissance de l'art ancien et de l'art actuel. Les artistes sollicitent ces images comme autant de lieux de significations complexes. Ils tendent ainsi à nous donner une conscience historique « a-chronologique » du passé. Cette conscience permet d'ailleurs non pas de se représenter l'histoire telle qu'elle s'est déroulée, à la manière du modernisme, mais de faire apparaître le passé dans sa polyvalence, son ouverture et son infinitude en regard de l'interprétation.

Les références aux styles du passé sont utilisées comme autant de déclencheurs de lectures parfois contradictoires et les projections qu'elles provoquent ne résument jamais l'œuvre entièrement. C'est d'ailleurs cette surabondance de références, ce trop plein de sens, qui court-circuite tout renvoi à une réalité spécifique et qui ajoute à l'œuvre d'art un niveau de lecture additionnel, assurant son caractère autoréférentiel. Les critiques modernistes désignaient le tableau, la planéité de sa

surface et les limites de cette planéité comme l'ultime référent de la peinture. En cela, ils confondaient une esthétique de la peinture avec l'analyse d'un fait objectif qui correspond à la réalité de l'œuvre peinte. La représentation de cette réalité constituait le fondement même du statut autoréférentiel du tableau, bien qu'elle consistait en fait en son autoreprésentation. Par opposition, chez René Payant, la notion d'autoréférence n'exclut pas la référence; plus souvent qu'autrement, le caractère autoréférentiel de l'œuvre d'art se greffe même sur le jeu de renvois qu'elle provoque. L'œuvre d'art signale alors non plus son statut d'objet, de surface plane, dans le cas du tableau mais la mouvance, la circularité presque, du regard et de la pensée qui la constituent en espace autonome.

Pourtant, René Payant dira aussi que l'œuvre d'art appartient à un contexte spécifique, qu'elle est dépendante de certaines instances historiques dont les conditions sociales d'expression de l'imaginaire, le caractère institutionnel de sa présentation publique ou l'application conventionnelle de la pâte colorée. « Autonome et dépendante », selon la formule de René, l'œuvre n'est pas définie par ces déterminations. Au contraire, les artistes en font l'objet et parfois même le sujet explicite de leur



Suzanne Giroux, *Tombeau de René Payant*, avril 1991. Installation (détail).

travail de distanciation. C'est même à partir d'elles qu'ils construisent, comme une matière que l'artiste travaille et transforme, débordant ainsi du système de l'art et de son organisation. En ce sens, la théorie de René Payant se situe très près d'une poétique, d'une réflexion sur le processus même de création, d'où une certaine complicité avec les artistes et son influence certaine sur eux. L'œuvre d'art consiste alors à représenter le monde dans un ordre poétique qui déjoue les servitudes et les rouages du système, sans toutefois entièrement y échapper.

C'est d'abord le fait d'être construite, d'être bricolée, qui assure à l'œuvre d'art son statut autoréférentiel et par là sa portée critique. L'accumulation, comme sur un

palimpseste, des différentes possibilités rhétoriques, illusionnistes ou symboliques des médiums, ainsi que les allusions aux déterminismes individuels, culturels ou institutionnels qui fondent l'existence de l'œuvre d'art, en font un constat particulier dans une économie de la vision. Ces éléments combinés n'ont pas de cohérence entre eux, ils ne semblent réunis que par le fait d'être présentés d'une façon contingente. C'est d'ailleurs là, avant tout que, pour René Payant, l'œuvre d'art acquiert un statut autoréférentiel. Une dimension d'elle ne renvoie qu'à elle-même comme délimitation plus ou moins arbitraire d'un objet, d'un lieu de rencontre d'une activité de production et d'une fascination.

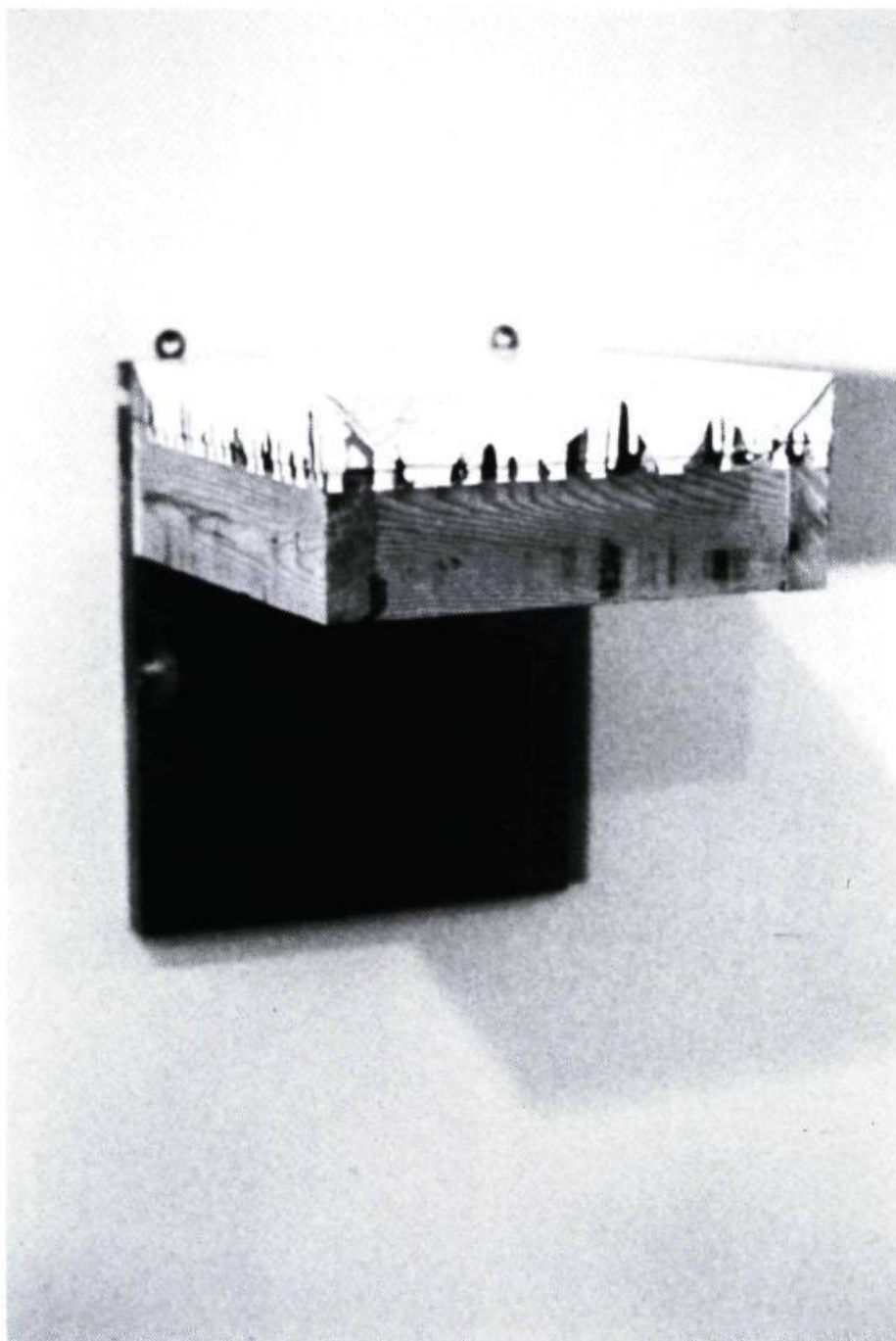


PHOTO : YVES MARTIN

Guy Pellerin, *Tablette blanche*, 1981. Bois, toile, émail; 26 x 21,5 x 24,2 cm.

Menés par René au cœur même de l'œuvre d'art sans toutefois pouvoir s'y accrocher, à la limite de sa réalité inaccessible ou de sa mystification, il ne nous reste qu'à accepter sa circularité comme une dynamique sans fin, à sabrer du même coup dans la notion d'originalité si chère au système de l'art et à voir non dans un coup porté à une certaine orthodoxie mais dans une énergie diffuse la portée critique de l'œuvre d'art. Objet-artistique, objet-théorie, le commentaire perd alors en certitudes et en

servitudes mais gagne en autonomie, autoréférentiel à son tour, à l'image de l'œuvre dont il s'inspire.

MARIE PERRAULT

NOTES

- ¹ *Vedute, Pièces détachées sur l'art 1976-1987*, Laval, Éditions Trois, 1987, 685 pages.
- ² René Payant, *Spirale*, numéro 30, décembre 1982, page 10.
- ³ René Payant, *Vedute, Pièces détachées sur l'art 1976-1987*, page 23.
- ⁴ René Payant, *Vedute, Pièces détachées sur l'art 1976-1987*, page 423.