

**René Payant, *Vedute. Pièces détachées sur l'art 1967-1987*,
Montréal, Éditions Trois, 1992 (1ère édition 1987), 682 p., illus.
\$49.95**

Nicole Dubreuil-Blondin

Volume 18, numéro 1-2, 1991

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1072989ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1072989ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

UAAC-AAUC (University Art Association of Canada | Association d'art des universités du Canada)

ISSN

0315-9906 (imprimé)

1918-4778 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Dubreuil-Blondin, N. (1991). Compte rendu de [René Payant, *Vedute. Pièces détachées sur l'art 1967-1987*, Montréal, Éditions Trois, 1992 (1ère édition 1987), 682 p., illus. \$49.95]. *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, 18(1-2), 99–101. <https://doi.org/10.7202/1072989ar>

plan pour Moscou se vérifie dans l'organisation de ce gigantesque immeuble, oublie de mentionner qu'à peu près tout ce qui caractérise la forme de ses logements et leur rapport, ainsi que l'insertion des services communs, était présent dans la maison Citrohan et dans l'Immeuble-Villa.

Malgré qu'il ait accordé une part trop exclusive à l'expérience de Le Corbusier en territoire soviétique pour en déterminer

exactement l'impact sur son évolution architecturale, Jean-Louis Cohen a écrit sur cette expérience un rapport extrêmement précis qui jette énormément de lumière sur une période cruciale dans la carrière de l'architecte ainsi que de l'histoire soviétique. Il demeurera pour longtemps un ouvrage de référence.

CLAUDE BERGERON
Université Laval

RENÉ PAYANT, *Vedute. Pièces détachées sur l'art 1967-1987*, Montréal, Éditions Trois, 1992 (1ère édition 1987), 682 p., illus. \$49.95

Les rééditions font rarement l'objet d'un compte rendu. La logique du progrès des connaissances qui motive le livre savant le veut ainsi: pourquoi regarderait-on en arrière dans un système se définissant exclusivement en termes d'avancées? Le présent ouvrage échappe partiellement et délibérément à cette logique pour des raisons que nous examinerons plus loin. S'il nous a semblé impérieux d'en parler dans ce numéro de «rattrapage» consacré à l'art moderne, c'est qu'il met en scène un dialogue exceptionnel entre l'art du passé et les productions artistiques les plus récentes. Cet aspect retiendra d'ailleurs notre attention parmi beaucoup d'autres difficiles à résumer dans cette véritable somme que constitue *Vedute*, un recueil des principaux textes écrits par René Payant. Décédé prématurément à l'âge de 38 ans des suites du sida, l'auteur a consacré les derniers mois de sa vie à rassembler, à classer et à préparer les éléments de ce livre dont il a malheureusement raté la sortie puisqu'il a effectué la sienne quelques semaines seulement avant sa parution.

Nous savons que nous ne sommes spécialiste de rien du tout et que nous nous laissons emporter là où les oeuvres excitent nos tentations.

«La libération de la peinture», 184.

Si *Vedute* ne correspond pas à l'écrit de spécialiste dans son acception la plus courante, c'est pour des raisons qui dépassent de beaucoup les conditions particulières de sa réalisation et sa nature de recueil. René Payant n'a probablement jamais envisagé produire un livre savant à cause des choix théoriques qui ont été les siens. Dans notre discipline, la spécialisation s'établit habituellement autour d'objets assez bien circonscrits, liés en général à une périodicité restreinte et à une aire géographique limitée. René Payant, historien d'art ayant effectué ses premiers travaux académiques sur le Caravage, enseignant affecté aux cours de lecture de l'image et de méthodologie à l'Université de Montréal, en plus d'avoir été un critique d'art régulier de la scène québécoise et canadienne, a fait coïncider les circonstances de sa situation et ses options intellectuelles. Que *Vedute* juxtapose des analyses de la peinture abstraite et néo-figurative, de la photographie, de la vidéo, de la performance et de l'installation avec des études portant sur les Annonciations italiennes et sur Jacques-Louis David, constitue déjà un amalgame un peu inédit. Mais que des articles particuliers

effectuent les étonnants couplages du genre: Antoine Forbera/Frank Stella, Édouard Manet/Michael Snow, Sophonisba Anguissola/Louise Robert, Léonard de Vinci/Marcel Saint-Pierre aurait de quoi laisser songeur si toute la démarche inspirant le recueil ne préparait le lecteur à ces surprenants rapprochements.

Nous n'irons pas nous pencher au bas du tableau pour vérifier la date et la signature; notre propos sera plutôt d'ordre théorique, même si l'histoire de l'art traditionnelle reste encore aujourd'hui méfiante à l'égard de toute théorie.

«Entre (d)eux», 169

C'est parce qu'il se percevait d'abord et avant tout comme un théoricien plutôt que comme un historien dans le sens positiviste du terme, que René Payant s'est octroyé le droit, en même temps qu'il s'est donné la capacité, de circuler ainsi entre le passé et le présent. Bien que notre discipline ne se soit pas contentée d'établir des chronologies et de procéder à des attributions, et qu'elle ait toujours été mobilisée par la question herméneutique, elle s'est surtout préoccupée, à la faveur de l'enquête iconographique, de l'élucidation érudite des contenus. Les textes de *Vedute*, pour leur part, s'intéressent moins à la dimension du *quoi* qu'à celle du *comment* de la signification. Ils ont recours, pour ce faire, à tout un ensemble de concepts empruntés à divers horizons des sciences humaines et qui fonctionnent comme de véritables analyseurs de représentations. Le livre de René Payant offre un témoignage intéressant des défis et des appuis que l'histoire de l'art a trouvés, depuis quelques décennies, auprès de disciplines aussi diverses que la sémiologie, la psychanalyse et la sociologie (à considérer en ordre décroissant d'influence dans la démarche de l'auteur). La provenance des différents articles qui composent *Vedute* est ici éclairante d'une ouverture à d'autres champs du savoir. Si la grande majorité des textes portant sur l'actualité de l'art s'inscrit dans le réseau habituel des revues et des journaux à vocation critique (*Parachute* et *Spirale* occupent ici le premier rang) ainsi que des catalogues d'expositions, les autres, notamment les études consacrées à la peinture ancienne, ont été conçus pour des manifestations (Colloque *Excommunication et langage*, Liège, 1980; colloque *Art et Thérapie*, Montréal 1986...) et des types de publications (*Degrés*, *Traverses*...) de nature interdisciplinaire. Le parti pris théorique de l'auteur se manifeste jusqu'au niveau de l'organisation de l'ouvrage dont la suite des textes ne respecte pas l'ordre de parution, pour privilégier un regroupement par problématiques: *Les (en)jeux de la perspective*; *Les figures de la couleur*; *Les extravagances de l'oeuvre d'art*... Il en va de même pour

les intitulés d'articles où le nom propre, quand il existe, se trouve toujours placé en appendice à la question débattue: *Chiffrer le non sens* (Masaccio); *Le corps dévoré par la peinture* (Caravage); *Picturalité et autoportrait: la fiction de l'autobiographie* (Sophonisba Anguissola). Le système contamine jusqu'à l'index constitué essentiellement d'un répertoire de thèmes et de concepts qui nous rappellent les débats théoriques des années 70 et 80: *Fragment...Hybride...Méduse...*

La peinture pense. Insistons! elle pense. Et que pense-t-elle d'abord pour défendre son statut d'art libéral? Elle pense qu'elle pense. Qu'elle le pense à tort ou à raison, cela c'est toute l'histoire de l'art qui doit le prendre comme problématique.

«Remarques intempestives en guise d'introduction», 23.

Si *Vedute* aménage de multiples avenues de circulation entre l'art d'hier et celui d'aujourd'hui, c'est la peinture de la Renaissance qui va cependant et obligatoirement constituer son *terminus a quo*. Avec l'invention de la perspective et la constitution du tableau de chevalet comme scène de la re-présentation, l'Italie du Quattrocento donne en effet à la peinture l'outillage technique et les fondements symboliques qui vont lui permettre cette dimension autoréflexive, cette *cosa mentale* par laquelle le médium assume la théorie de sa propre pratique. Dans l'optique de l'auteur—et en cela sa position se démarque de celle d'un Hubert Damish, par exemple—it faut attendre la période maniériste, c'est-à-dire le moment où la peinture dispose déjà d'une histoire propre, pour que s'expose ouvertement la tendance à l'autoréflexivité. Les études de représentations effectuées par René Payant se situent à ce point de croisement où l'organisation de l'espace, le dispositif du récit et la distribution des couleurs se combinent pour assurer à l'image peinte sa capacité de convaincre et d'émouvoir. Les réflexions de l'auteur de *Vedute* manifestent ici des affinités avec les recherches de feu Louis Marin qui fut le directeur de thèse et l'ami de René Payant, et à qui l'on doit la préface du recueil. En contraste avec des sémiologies plus «dures», traitant la peinture comme une langue systématisable à partir de ses plus petites unités—et indépendamment des cas particuliers d'utilisation du code—René Payant envisage chaque tableau individuel comme un texte capable d'articuler rhétoriquement ses propres effets de sens. Aborder l'art de la Renaissance, c'est aussi se retrouver sur le terrain privilégié de l'iconographie. L'auteur y voit une occasion de se démarquer du modèle panofskien d'analyse et de sa fascination quasi exclusive pour l'origine et la circulation des motifs. C'est pourquoi il s'intéresse davantage à la nature de ces motifs, de même qu'aux conditions et aux processus de leur formation et de leur appréhension, ce qui le porte à intégrer le rôle du spectateur négligé par l'iconographie. Examiner le fonctionnement de la représentation en peinture se trouve donc inséparable, pour le théoricien René Payant, d'une réflexion lucide sur la pratique de l'histoire de l'art.

Je dirais que pour l'enseignant d'histoire de l'art, le contact avec l'art actuel, avec ses nécessités, s'avère indispensable, quelle que soit la période historique qui fait l'objet de son enseignement.

«La classe comme lieu d'analyse», 627.

Cette préoccupation pour la part d'autoréflexivité de la peinture ancienne a pu être inspirée à l'auteur par le climat intellectuel dans lequel il a évolué, un climat encore fortement imprégné par les formalismes structuralistes (on trouve entre autres, chez René Payant, un souci pour le caractère sémiotique de la picturalité proprement dite—couleur/facture—que l'on ne rencontre pas toujours chez les théoriciens actuels de la représentation). Mais elle s'explique surtout par une réponse aux sollicitations de l'art contemporain qui s'est lui-même affiché comme une sorte d'analyseur critique de la peinture traditionnelle. Le projet moderniste a en effet visé la mise à nu et le retournement du système mis en place au Quattrocento. D'Édouard Manet à Jasper Johns, des artistes auxquels l'auteur de *Vedute* porte une attention toute particulière, s'avouent le caractère «bricolé» et le substrat matériel de toute représentation picturale. L'opération s'accompagne d'une déconstruction des postulats de la perspective qui, selon René Payant, trouve son point culminant avec Jackson Pollock. L'avènement de la photographie, suivi de ses intrusions répétées dans les pratiques contemporaines de l'art, a eu pour résultat de jeter le discrédit sur le projet mimétique qui semblait avoir motivé le développement de la peinture et sanctionné ses meilleures réussites. Plus radicales, encore, les images engendrées par les nouvelles technologies vidéographiques et informatisées font aujourd'hui l'économie de tout référent dans le sens traditionnel du terme, rendant caduque la notion même de re-présentation. Parce qu'elles placent le spectateur en situation paradoxale, quant elles ne l'obligent pas carrément à se constituer partie prenante du dispositif de l'oeuvre, les productions du dernier siècle en font une instance incontournable du processus de signification. Les conséquences de tous ces changements qui ont le poids de véritables ruptures paradigmatiques ne peuvent pas faire autrement que d'interpeller l'historien d'art. Qu'arrive-t-il au motif panofskien en contexte d'abstraction? en contexte de nouvelle figuration? Comment décrire un art visuel qui a réintégré la temporalité narrative? Quel statut accorder à la peinture après la mort de la peinture? Toutes ces questions traversent les articles de René Payant et confèrent à l'ensemble des textes, même à ceux écrits dans l'urgence de l'actualité, un intérêt indéniable en regard de la conjoncture disciplinaire que nous connaissons aujourd'hui.

L'attrait de *Vedute*, pour les historiens d'art, se situerait donc d'abord au niveau méthodologique. C'est à ce niveau, aussi, que le lecteur pourrait différer d'opinion (de position, devrait-on dire plus justement) avec l'auteur des textes. Le refus de cet «archi-théoricien» d'élaborer toute forme de métasystème, toute grille d'analyse ou d'interprétation autonome par rapport à la singularité des objets étudiés, constitue l'une des options fondamentales de la démarche de René Payant à avoir déjà suscité des incompréhensions de la part de certains sémiologues et de certains esthéticiens. Dans le champ de l'histoire de l'art anglo-américain, dont les tendances les plus critiques se sont orientées vers l'histoire sociale et l'histoire féministe, on pourra par contre évaluer que l'auteur de *Vedute* accorde trop d'autonomie au développement interne de l'art, qu'il reconnaît trop d'opacité aux signifiants picturaux. Même s'il est le premier à

admettre que la signification ne peut s'établir en dehors des conditions historiques de production et de réception des oeuvres—d'où sa résistance à trop s'abstraire des cas particuliers—l'auteur met peu souvent l'accent sur l'aspect proprement contextuel de l'art (typique de ce parti pris, sa tendance à traiter le spectateur comme fonction dans un dispositif plutôt que comme individualité ou regroupement d'individualités socialement déterminées). René Payant entretient la conviction que l'oeuvre possède la capacité de faire événement dans l'histoire en agissant sur les conventions qui la régissent et, par voie de conséquence, sur l'ensemble des pratiques discursives la concernant. D'où le poids réel qu'il accordait aux productions de son temps dans la reformulation des enjeux de l'histoire de l'art et même dans l'exercice de son enseignement. On serait peut-être tenté de ramener les préférences de René Payant pour les questions de structures et de dispositifs et pour l'articulation d'une histoire interne de l'art à une certaine sensibilité française, culturellement résistante

aux impératifs de la *political correctness*. On noterait à titre d'exemple que les cas de figures du passé retenus par *Vedute* ne s'écartent pas beaucoup du *mainstream* de la grande tradition (même s'ils ne sont pas convoqués dans le but de confirmer l'autorité de cette tradition). L'auteur voyait par contre des implications politiques certaines à choisir des exemples d'art contemporain québécois ou canadien, c'est-à-dire des objets jouissant d'une faible légitimité dans les milieux interdisciplinaires européens qu'il fréquentait, pour explorer un point de théorie. Même s'il n'est pas le seul théoricien à avoir entretenu une fascination égale pour l'art d'hier et celui d'aujourd'hui (les noms de Steinberg, Fried, Damisch et Didi-Hubermann viennent à l'esprit parmi quelques autres), le travail de René Payant demeure exceptionnel pour les leçons tirées de cet aller-retour. C'est pourquoi l'historien d'art trouvera quelques beaux défis à lire *Vedute*.

NICOLE DUBREUIL-BLONDIN
Université de Montréal