

RENÉ PAYANT

VEDUTE

Pièces détachées sur l'art
1976-1987

Préface de Louis Marin



TROIS

PRÉFACE

Écrire une préface, un avant-propos, un avertissement..., que sais-je encore?, ne saurait que maladroitement contredire ce qui par deux fois insiste dans le titre même de l'ouvrage Vedute..., vues, panoramas, paysages, mais aussi opinions, idées, point de vue... Comment sans démentir le propos, proposer — en le supposant, mais après coup, — un panorama plus totalement panoramique que les vedute de René Payant, un paysage qui envelopperait les siens, un point de vue qui serait le point de vue de ses points de vue?

Pièces détachées sur l'art... Comment attacher ou rattacher à une ligne directrice, à un fil (rouge) conducteur, sans lier et enchaîner ce qui a été délibérément voulu pièces détachées: pièces, fragments ou morceaux, en deçà des pensées sur la peinture, elles aussi «détachées», que Diderot écrivait en 1777 «pour servir de suite aux Salons» et dire adieu à la peinture.

«Vedute» d'un itinéraire de 1976 à 1986, d'une promenade de dix années où chaque pièce serait un arrêt, parfois une hésitation, parfois encore une étape: l'auteur y prendrait la mesure — une des mesures possibles — de son regard sur un peintre, un tableau, un concept, une idée... Comme ce que Payant écrit de Passage In A Red Field de Betty Goodwin, une promenade syncopée: «le parcours de l'œuvre est un chemin qui mène nulle part, mais qui est ponctué de nombreux temps d'arrêt qui organisent esthétiquement la promenade». Comment en dessiner la cohérence sinon d'accompagner René Payant en marchant à son pas et en regardant par dessus son épaule ce qu'il voit? Mais à quoi bon alors en écrire sinon pour inviter à lire et à faire ce parcours d'autant que l'auteur, nous prenant par la main, guide notre marche à travers ce «détachement» de sa pensée pour nous épargner de trébucher sur les fragments qu'il en détache.

L'Objet théorique art, une première étape... les (en)jeux de la perspective, la deuxième; Les figures de la couleur, une troisième... jusqu'aux regards à côté par lesquels la promenade dans l'art et à ses bords se poursuit sans jamais donner le sentiment, que le sommet est atteint ou l'auberge ou le refuge, même dans la dernière pièce: celle-ci ne célèbre-t-elle pas le livre hors scène, les débordements du livre-objet, au bord extrême de cet ensemble de textes qui pourtant fait un livre, un vrai, un beau livre.

J'ai souvent accompagné René Payant dans sa promenade depuis 1976, des bouts de chemin, comme on dit, entre Montréal et Urbino, Paris et New York, entre Sophonisba Anguissola et Jackson Pollock, Panofsky et Lyotard, Greimas et Deleuze... il faudrait aussi que je parle de la couleur au XVI^{ème} siècle, de la performance, de la Méduse et des traces, de la voix en peinture et de l'anamorphose, car nous en avons parlé, nous en reparlerons encore dans les années à venir, sans qu'il nous soit possible de préjuger les crochets, les raccourcis et les haltes dans l'imprévisible monde de la création.

Lire Vedute. Cette instruction que je voudrais injonctive et persuasive interroge: comment lire des «vues», des «paysages»? C'est un livre, me dit-on, où est la question? Certes, mais un livre en transit hors de soi: regardez donc les titres des dernières pages, l'impossible voix, l'inédit de la mémoire; étrange objet du regard;

émancipation du livre d'artiste; livre hors scène... La question que le livre de René Payant nous pose dans sa diversité et sa dispersion, par ses éclats de lumière, de couleurs et de textes, la question qui nous interroge dans le paradoxe de ses titre et sous titre lorsqu'ils s'offrent à la lecture, c'est la question que Payant inlassablement se pose dès la première pièce: «qu'en est-il de la lecture et de l'analyse d'une œuvre d'art, plus précisément d'un tableau? Supposer à l'œuvre d'art des significations, c'est postuler l'acte de lecture qui y mène et par conséquent admettre que l'œuvre d'art est composée de signes». Mais il la pose d'abord à un tableau de notre temps: «Soit un ensemble de textes et un tableau: — d'abord un tableau de l'artiste américain Jasper Johns, Flag de 1955 (107,5: 154 cms, encaustique, huile et papier sur tissu Moma New York)... «Comment accéder à cette image, au sens des formes qui la composent? Mais cette question technique, pratique en réveille bientôt une autre, plus embarrassante qui est cette fois d'ordre théorique: qu'est-ce que lire l'image? Qu'est-ce qui fait qu'une image signifie et que j'accède à ses significations?»

Peut-être faudrait-il, enfin, comprendre cette question autant comme celle que le discours et ses compétences, le langage et ses règles pose à la peinture qu'à l'inverse celle que la peinture, l'œuvre de peinture, ses formes et ses couleurs, ses formats et ses matériaux pose au discours afin de marquer à la fois les points d'articulation du verbe et de l'image et les lieux de leur déchirure. «Ce que j'énonce (raconte, déclare, demande...) et moi qui l'énonce et ce qui s'énonce par moi qui parle, comment donc le montres-tu sur la toile?» dit le verbe à l'image. À quoi celle-ci répondrait par ces autres questions qui ne retournent la première qu'en apparence: «Pourquoi ressens-tu le besoin de discourir sur moi? Pourquoi désires-tu me dire? Comment en viendras-tu à dire ce qui pense en moi? Comment par mes formes et mes couleurs, mes formats et mes supports accèderas-tu avec tes mots et tes phrases à ce qui se pense de la peinture dans l'œuvre d'image?»

D'un côté, donc, une double défaillance de la vision de l'œil et de la parole du langage, l'invisible de tout discours, le silencieux de toute image, et de l'autre, une double relève, relève comme celle d'un défi, relève comme la traduction d'une intraduisible, d'une transcendante «aufhebung», double relève que j'ai nommée ailleurs l'énonciabilité-figurabilité du mystère de la peinture et du secret du langage, à la condition, naturellement, de donner à chacun des deux termes une acception historiquement exacte et théoriquement rigoureuse. C'est au noeud de ce chiasme «irrégulier» du verbe et de l'image que se situe, me semble-t-il, tout le travail de René Payant. C'est ce noeud qu'inlassablement il noue et dénoue, sans jamais pouvoir cependant refaire ce qu'il a défait ou défaire ce qu'il a fait. «(Le commentaire d'art) doit défaire la consommabilité de l'œuvre... il doit se concevoir maintenant non pas comme une reproduction de l'œuvre, mais comme sa lecture, sa réécriture, comme la reprise de ses effets (sa fonction critique); bref comme une construction. Il sera donc nécessairement théorique.» Le discours de lecture et de réécriture se fait ainsi à son tour «performance» et «création»... «L'auto-référence du commentaire d'art manifestée par un travail très subjectif et très théorique soulignera la contradiction du commentaire lui-même et rendra l'art inaccessible en en signalant l'impureté, c'est-à-dire ses composantes paradoxales, désespoir et liberté». Il faudrait alors sauter d'un bond de ces remarques de la dernière partie du livre à son premier texte, revenir à la «lecture» de Flag de Jasper Johns, lecture dont on n'a pas fini,

à mon sens, de mesurer les conséquences méthodologiques et les effets théoriques dans cette ère internationale «d'après Panofsky» [J'écris bien «après Panofsky» et non «post-panofskysme», comme on pourrait être tenté de le faire par contagion de tous les «post-ismes» qui ont fleuri — parfois éphémères — sur les deux côtés côtés de l'Atlantique], où, volens nolens, le discours de l'histoire et de la critique d'art se trouve pris.

L'une de ces conséquences de grande ampleur me paraît être l'introduction, dans l'analyse du tableau, d'un niveau pictural et avec elle, de cette notion qu'avec une belle audace, René Payant nomme le signe pictural dont «reste à faire la théorie et l'histoire... comme renouvellement possible de l'histoire de l'art et comme apport à une sémiologie du langage visuel»: le signe pictural ou «la matière même déposée sur la toile et organisée en substance sémiotique pour signifier indépendamment du niveau iconique (analogique au sens de Peirce) qui n'est d'ailleurs pas toujours nécessairement présent». Ces signes picturaux, René Payant n'en parle point comme d'unités discrètes et fixes, en nombre fini et formant système, mais plutôt comme d'un lieu, indissolublement niveau d'analyse et objet de description, où l'espace (du tableau) est «écrit» d'une manière qui n'est pas seulement idiolectale. Dans des pages de «grand style» théorique, Payant élabore quelques-unes des catégories qui permettraient la construction rigoureuse du signe pictural (comme niveau d'analyse et objet de description) ainsi que sa position relative dans les modèles de «lecture» de l'œuvre dont, en particulier, celui proposé par Panofsky dans l'entre-deux-guerres et qui eut, après la seconde, la fortune que l'on sait.

Certes le signe pictural relèverait de ce que Panofsky a caractérisé comme le niveau pré-iconographique des motifs, simple condition matérielle et formelle de possibilité du niveau iconographique des thèmes. Certes le signe pictural, du point de vue hiérarchiquement dominant de l'iconologie, nous ferait bien régresser au niveau pré-iconographique. Mais en incluant le «motif» panofskyen dans une définition étendue, le signe pictural l'indiquera non seulement comme la condition de possibilité du sens dont la constitution était réservée au niveau iconographique, mais encore, et surtout, du point de vue pictural, l'élément minimal de signification du tableau. Et René Payant, dont nous suivons ici de près l'analyse, continue: «Avec ce lieu nouveau de signification et donc avec des contenus nouveaux, on peut remonter vers les niveaux iconographique et iconologique tels que les définit Panofsky. On devra maintenant y analyser le rapport qui s'y engage entre le signe pictural et les autres signes.» Et Payant de suggérer, en manière de programme pour une histoire du signe pictural, les diverses modalités de ce rapport: «articulation, confrontation, dénégation, amplification, etc.»

C'est dans la «perspective» théorique ainsi ouverte que la peinture contemporaine, et plus généralement l'art contemporain dans la production des œuvres qui relèvent de ce champ historique et sociologique, constitue dans ce champ même et dans les pratiques spécifiques qui l'animent, un puissant instrument-en-acte d'analyse de la peinture et de l'art. Il se constitue en un mot, ce mot que Payant écrit au titre de la première partie de son livre, en «objet théorique». Constamment récurrent dans l'entreprise de Payant, ce thème «théorique» traverse la totalité du livre — il le traverse sans jamais se constituer en principe de synthèse et de système parce que toujours réfracté selon des contextes historiques, géographiques et sociologiques, toujours focalisé selon les œuvres ou les artistes singuliers.

La pragmatique du discours dans laquelle René Payant reconnaît volontiers son ancrage linguistique et sémiologique apprend, après les grands classiques du XVII^{ème} siècle, que tout signe représentationnel possède une double dimension: il représente quelque chose — c'est sa «transparence», sa transitivité que divers ensembles de contraintes trop rapidement nommés ressemblance, mimésis, reflet, etc... peuvent régler. En outre il se présente représentant quelque chose: réflexivité ou «opacité», cette dernière dimension caractériserait la conscience de soi de l'art, l'auto-référence de l'œuvre, son autonomie, «sa propre conscience critique» comme l'écrit Payant. Tout art, toute œuvre d'art la possède, mais tout art, toute œuvre d'art ne la manifeste pas au même degré d'intensité; ou plutôt, comme le dit encore René Payant, «au même degré de transparence ou d'opacité, si l'on décide de préférer au technique et à la fiction de toute œuvre, sa relation de ressemblance au monde.» Autrement dit, il se peut faire, il arrive souvent, trop souvent dans le discours sur l'art, le discours «institué» ou institutionnel de l'histoire de l'art ou de la critique d'art, que la dimension transitive de l'œuvre (re-présentative) masque ou occulte sa dimension réflexive par fascination mimétique, par séduction figurative, par facilité discursive. Et pourtant, «en tout art, eût-il pour but d'imiter le réel, ce qui retient, c'est sa capacité de construire un espace fictif. Ordre nouveau, non moins réel, qui donne un sens à la production, comme objet et comme acte.»

Ainsi dans toute œuvre d'art, — et c'est, à vrai dire, ce qui en fonde le caractère artistique, la spécificité «esthétique» — se présente le principe qui la règle; toute œuvre d'art donne à voir sa propre constitution, en réfléchissant le système singulier qui la constitue comme corps propre. Dans une sorte de jeu spéculaire avec elle-même ou de mise en abyme en elle même, elle déploie à sa surface sa structure productrice profonde: elle se présente, en un mot, en représentant quelque chose, quand bien même semblerait-elle s'épuiser dans l'abnégation de la reproduction du monde. Que l'art de la deuxième moitié du XX^{ème} siècle exhibe d'abord sa dimension réflexive, auto-référentielle relève de la banalité d'un constat et de la simple évidence descriptive. Encore convient-il dans le discours critique de mesurer la portée historique et sociologique de ce constat, l'impact théorique, voire épistém(olog)ique, de cette évidence.

J'ai lu, je lis cet immense travail dans le livre de Payant, peintre après peintre, œuvre après œuvre et jusque dans ces grands arcs d'histoire et de théorie qu'il tend d'un peintre du XV^{ème} ou du XVI^{ème} siècle à l'œuvre la plus proche, la plus insistante de notre contemporanéité. L'art contemporain, dans ses œuvres et ses techniques explore — j'arrive parfois à penser qu'«il» le fait systématiquement — aspects et modalités, états et procès de la dimension réflexive de ce signe «représentationnel» qui est l'œuvre, mais dans lequel la transparence représentative, énoncée est interrogée, suspendue, en constante instance d'opacification.

Ou encore — et c'est là l'essentiel des «leçons d'actualité» qu'il nous donne — l'art d'aujourd'hui paraît produire ses œuvres au titre des conditions théoriques, historiques, sociales, économiques de possibilité de l'œuvre d'art. Ce qui est pour le moins un étrange paradoxe car, ce faisant, les possibles «conditionnant» devraient devenir ipso facto, les réels conditionnés. Comment produire, dans et par l'œuvre, du possible comme possible, précisément le possible de cette œuvre-là? Comment faire une œuvre des conditions mêmes qui rendent cette œuvre possible? Paradoxe du possible et du réel, du conditionnant et du conditionné, paradoxe de la réflexivité,

de l'auto-réflexivité qui, dans le concept ou le discours de la pensée, ne peut que déployer le vide d'un vertigineux tourniquet, à l'infini; et qui pourtant est la matière, le subjectum de cette œuvre-ci incomparable à toute autre, de cette autre irremplaçable par aucune autre.

L'œuvre d'art, l'œuvre de peinture d'aujourd'hui pourrait ainsi être pensée, travaillée et dite comme un singulier protocole d'expérimentation sur une ou plusieurs virtualités de l'œuvre d'art, de l'œuvre de peinture, sur une ou plusieurs des conditions qui la rendent «possible». D'où l'immense tâche d'un discours sur/de l'art contemporain, qui pour être rigoureux dans sa logique de connaissance et exact dans la référence à son objet doit élaborer et construire les concepts descriptifs des fictions de l'art, de ces fictions qui ne sont telles que par l'expérimentation, dans les œuvres, de la réflexion artistique de l'art sur lui-même, de la réflexion picturale de la peinture sur elle-même. On peut considérer que le livre de René Payant est l'une des contributions les plus décisives de notre temps à cette élaboration, précisément parce qu'elle ne se donne pas comme telle, mais que patiemment son auteur regarde des tableaux, un à un, des œuvres, une à une, passionnément attentif à ce qui s'y livre d'un secret chaque fois différent et qu'il faut bien faire accéder au langage, ne serait-ce que parce que cet accès est une partie intégrante aussi bien de la conscience cognitive de l'œuvre que du plaisir ou de la jouissance du regard qui la parcourt, la contemple et s'enfonce en elle.

On pourrait réécrire en ce point ce que Payant écrit à propos de l'œuvre d'Irène Whittome: «Parce qu'elle ne représente que la fiction, qu'elle est auto-référentielle, elle met fortement l'accent sur le rôle du spectateur, libre et contraint à une lecture-construction. C'est donc dire que la force de cette œuvre est de faire partager à l'artiste et au spectateur le même travail de création, autrement dit, le travail d'élaboration d'objets fictifs à travers la construction du langage lui-même. Poiesis où chacun réalise sa puissance et celles des formes et des mots.» Ou encore lorsqu'évoquant la qualité «composée» de la couleur dans les tableaux de Louis Comtois, Payant note: «Les couleurs de Louis Comtois sont rares et semblent prises ailleurs que dans le spectre; ne désignant rien dans le monde extérieur au tableau, elles sont ainsi auto-référentielles. C'est pourquoi elles résistent à la traduction, à la transposition dans le langage verbal et obligent en définitive au jeu de mots... dire les effets du tableau par le texte... ce sera reprendre à son compte, c'est-à-dire au compte du texte, les effets du tableau.»

Ces rapports complexes de l'image et du verbe, de l'œuvre d'art et du discours, de la peinture et du langage, loin d'être extrinsèques ou superfétatoires à la problématique de l'art contemporain en sont une des dimensions essentielles. Ils ne concernent pas seulement dans le pathétique ou le dérisoire, dans la naïveté de la redondance ou dans la prétention de la «prose d'art», le statut des discours sur l'art, sur la peinture, sur l'image, qu'ils soient de critique ou d'histoire, de philosophie esthétique ou de sociologie du goût. Ils n'interrogent pas seulement le langage à tous ses niveaux d'articulation en le mettant au défi de s'égalier, fût-ce seulement de manière descriptive, à ce dont il a l'ambition de parler. Ces rapports, en vérité, introduisent directement à l'expérimentation de l'art sur ses conditions de possibilité, à son auto-réflexivité de l'œuvre.

Ainsi en particulier, à propos de Louis Comtois, la pensée, le travail, la pensée en travail de la couleur en peinture, et ce qu'en dit René Payant, à force de travail de pensée et de langage.: «obliquité et neutralité, deux concepts qui permettraient de saisir peut-être ce qui anime la composition colorée des tableaux de Louis Comtois. De comprendre comment... cette peinture réussit à garder à la couleur sa dimension ambiguë... ce qui appartient strictement à la dimension sensible de l'expérience même de la couleur.»... Aussi, par l'analyse la plus attentive du dynamisme lumineux des panneaux géométriques et du travail de la couleur comme processus de «dé-limitation» des champs, approchons-nous l'espace du tableau, l'espace pictural, ce lieu singulier de fiction qui laisse aux possibilités leur ambivalence et diffère leur passage au réel. Comment n'aurais-je pas été fasciné et ébloui par cette analyse qui me faisait concevoir — mais déplacé — ce que, quelques années auparavant, j'avais tenté de dire de l'espace utopique et de la pratique-fiction de l'opposition et de la totalité, et ce qu'il y a un instant, j'ai essayé de décrire avec le paradoxe du possible devenu «réel-comme-possible» dans la peinture contemporaine. C'est ainsi un tableau de Louis Comtois, dont la pensée en travail de la couleur trouve, pour se dire, le verbe de René Payant qui me fait penser ce que j'avais dit du lieu d'une île perdue aux confins du monde et des temps modernes par Thomas More. «Il n'est pas facile de parler de couleur, écrit Payant, cette fois à propos du travail de Marcel Saint-Pierre. Ce dont on ne peut parler, il faut le taire, conclut Wittgenstein à la fin du Tractatus. L'expérience des couleurs (ou... leur effet pragmatique) serait inexprimable. C'est à dire inexprimable en mots (langage matériel) et par suite en langage formel». On en parle pourtant sous forme de déplacements, de métaphores surtout (brisure du code descriptif), même là où on s'y attendait le moins... On ne peut se taire sur la couleur et ses effets. On en parle donc indirectement... Le discours sur la couleur sera nécessairement oblique; il ébranle ainsi la fonctionnalité directe, l'instrumentalité du langage (la communication de signifiés clairs et univoques) et la conception d'une traductibilité (donc d'une lisibilité) des signifiés d'une surface peinte...» Et plus tard, je retrouverai avec bonheur le même propos dans le beau et profond petit livre de Manlio Brusatin, *Storei dei Colori*, dont j'écrirai la préface jusqu'à ce que le texte de Payant sur Comtois me rappelle ce souvenir au futur.

Langage, couleur, expérimentation de la peinture sur les possibles à leurs confins, c'est par là que s'engage, et nécessairement, la problématique du spectateur dans l'œuvre elle-même. Là encore, il est bien évident que depuis longtemps l'œuvre, parce qu'auto-présentation, se pose pour un regard; elle se donne à voir et présuppose, par là même, un spectateur potentiel; et quand bien même elle le refuserait, cette négation ne pourrait être qu'une dénégation et comme telle, ne manquerait pas de signaler, par traces et indices, ce retrait d'investissement du regard, l'inscrivant ainsi dans l'œuvre même comme regard absent. De même que dans l'apparente «objectivité», dans l'explicite «autonomie» de la représentation d'histoire classique, une des tâches du discours d'analyse et d'interprétation est de construire, dans chaque œuvre, les réseaux de ces traces et indices de dénégation du regard et d'en définir les aspects, les modalités et leurs variations, de même, dans l'art contemporain post-moderne, tout un travail de pensée et de langage est nécessaire moins pour définir la «problématique» du spectateur dans l'œuvre que pour construire les dispositifs spécifiques par lesquels est obtenue son inclusion et peut-être, plus encore, pour décrire aussi exactement que possible les effets et les affects de cette inclusion.

Pour citer René Payant étudiant performances et installations: «Après coup, transformant l'affect en pensée, celui-ci (le spectateur) prendra conscience que l'installation (il s'agit en l'occurrence de Vancouver d'Irène Whittome) est un dispositif qui l'éclaire sur les conditions de sa subjectivité», de spectateur, ajouterai-je, c'est à dire sur les conditions de son regard dans cette situation, cette position, ce parcours, etc... conditions du «sujet-regard», agent et patient dans l'œuvre, corps voyant autant que corps vu, l'un (mais lequel? il n'y a pas de privilège) à la mesure de l'autre; l'œuvre opérant alors dans le spectateur, et le spectateur, dans l'œuvre, cette pliure de l'œil et du regard, ce chiasme où Merleau-Ponty apercevait l'essence du visible. Remarques trop générales qui dissimulent sur ce point, comme sur les autres auparavant, le foisonnement des propositions, la prolifération affirmative des expérimentations comme si leur rigueur méthodique, leur savoir faire technique, sans abandonner ni rigueur ni compétence, entraînent dans la joyeuse liberté des modèles fictifs, des simulations sans sanction ni obligation, bref de la création.

Pour cela, il faut lire Payant de la première à la dernière ligne, du premier au dernier article, l'accompagner dans sa promenade, s'arrêter avec lui à chaque veduta qu'il propose ou bien le devancer pour revenir sur l'une de celles qu'il aura quittées. Quels plaisirs d'intelligence et de sensibilité! quelles richesses de savoir et d'expérience! Quelle aisance dans le discours et l'écriture toujours claire, toujours précise, toujours conceptuellement rigoureuse et qui ne recourt aux effets de verbe et aux jeux de mots que lorsque l'objet, l'œuvre, la situation l'exigent!

Pièces détachées sur l'art... oui, en vérité, que de fois ai-je pensé à Diderot. Écoutez plutôt, prise au hasard, cette attaque: «En effet je ne sais pas. Je ne sais plus. Comme beaucoup d'autres, je ne sais quoi penser des derniers tableaux de Richard Mill, quoi penser des nouvelles formes et de l'abondance des couleurs qui, apparemment, radicalisent les transformations de sa peinture depuis 1971. Mais il y a sûrement un piège, un piège pour le regard et pour l'esprit...» Ou encore: «Voyez ici la reproduction d'une œuvre récente de Michel Daigneault. Elle est «mensongère», elle abuse de votre œil et le trompe...» Ou encore: «Voici une table. Non deux, puisque là bas il y en a une autre, plus petite. Ni une, ni deux, mais plutôt trois, quatre, cinq... Attendez. Huit, neuf tables; ou plutôt dix, si on compte la table éloignée avec les petites que la grande supporte. Ou plutôt onze si on ajoute celle...» je m'arrête... j'aimerais tout citer. Mais à quoi bon, puisque, ô toi, lecteur, mon frère, comme moi, tu vas lire, tu lis déjà...

Louis MARIN

* N. d. l. r.: La préface de M. Louis Marin fut écrite au début de l'année 1987 alors que *Vedute* était encore à l'état de manuscrit. René Payant est décédé le 3 novembre 1987.