

ETC



René Payant Philosophie au présent

Mikel Dufrenne

Volume 1, Number 3, Spring 1988

Figure critique

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/36238ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

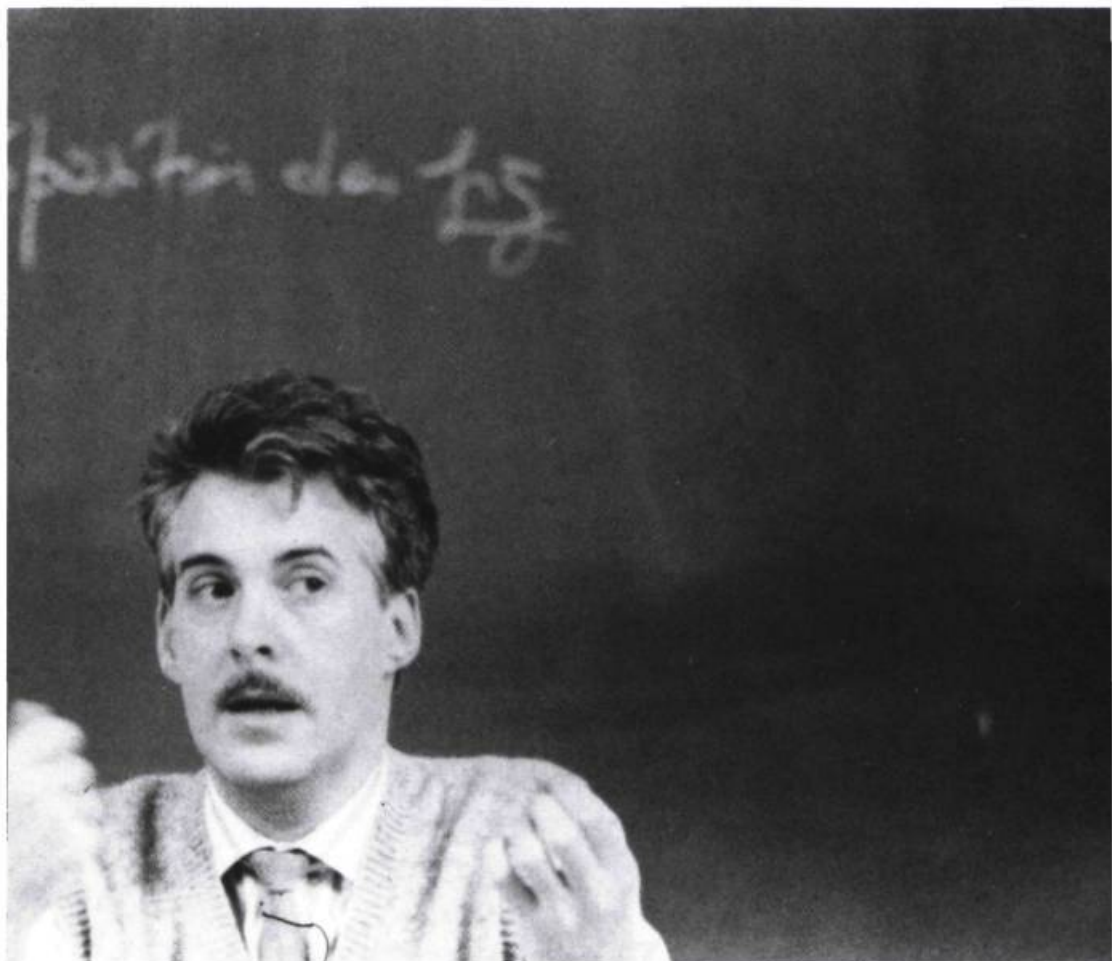
1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Dufrenne, M. (1988). René Payant : philosophie au présent. *ETC*, 1(3), 16–18.

René Payant Philosophie au présent

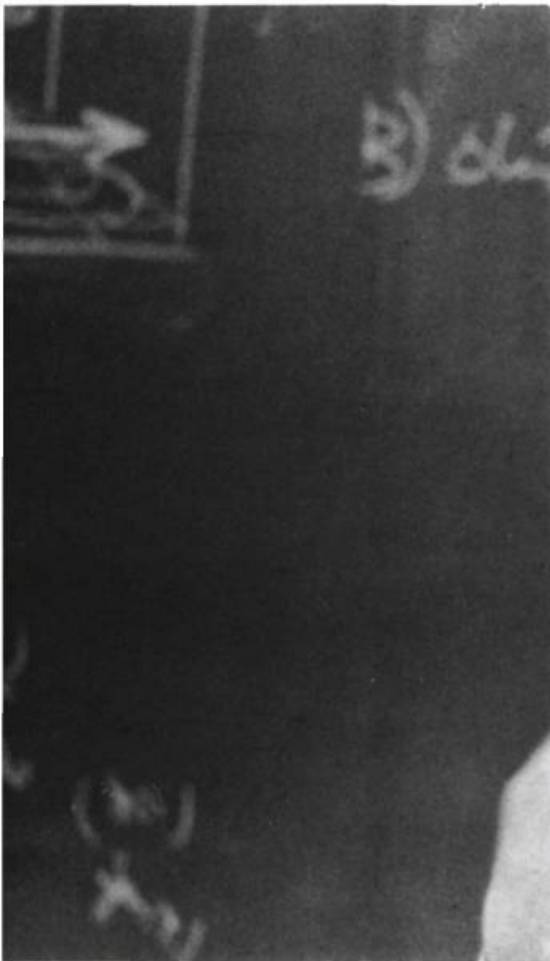


Napoléon vu par David, revu par Payant et... (fragment de séquence) 1984. Installation de Pierre Ayot

16

Comment parler de René Payant ? J'en parlerai au présent, non pour feindre de refuser une mort inacceptable, mais parce que, au-delà de cette mort, René reste, et pour longtemps, présent parmi nous, parmi tous ceux qui l'ont connu et ceux qui apprendront à le connaître en le lisant. Parler de lui, c'est parler avec lui, et cet échange ne peut s'écrire au passé.

René se nomme historien de l'art. Il l'est assurément, mais je dirais volontiers — et, je crois, sans qu'il s'en offusque — qu'il est en même temps, et comme du même mouvement, esthéticien et par là philosophe. Lui, en tout cas, dit souvent qu'il se démarque de ceux qu'il appelle les «historiens de l'Art Traditionnel». D'abord parce qu'il s'intéresse en priorité à l'art contemporain, à toutes les œuvres qui naissent et font leurs premiers pas sous ses yeux. Au point qu'on ne lui ferait pas tort en disant qu'il fait fonction de critique; mais ce critique est trop attentif à la diversité du présent pour qu'on le soupçonne de suivre une mode ou d'en lancer une. Se porter à la pointe du présent ne le dispense pas d'être historien; car il sait bien que ce présent n'est pas ponctuel, qu'il est lourd du passé : les œuvres même témoignent, et parfois expli-



citement, qu'elles s'inscrivent dans l'histoire, tout comme s'y inscrit sa propre pratique de l'histoire. Non que le passé détermine unilatéralement le présent dans un temps linéaire. René, au contraire, est attentif aux discontinuités, aux ruptures, aux mutations, aux inventions : toujours du nouveau sous le soleil. Et ce qui ouvre un avenir rouvre aussi le passé. À scruter le présent, l'historien peut jeter un regard neuf sur le passé. S'il s'instruit du passé pour mieux comprendre le présent, la réciproque est vraie : il s'instruit du présent pour comprendre autrement le passé, bien au-delà de ce que l'histoire traditionnelle nous invite à comprendre.

Un exemple : dans la seconde de deux pénétrantes études sur l'autoportrait, René analyse un autoportrait non figuratif de Louise Robert (1982) pour

en venir à l'examen d'un autoportrait maniériste de Sophonisba Anguissola (1554). Cette démarche lui permet de découvrir que dans le second autoportrait où l'image est claire, où l'effet de réel ne se dérobe pas, déjà la représentation est en quelque sorte piégée : à travers la personne du peintre, c'est la mimesis qui est représentée, « bref, l'autoportrait résulterait d'un repli du tableau sur lui-même, d'une auto-(re)présentation du pictural » (p. 105). Ainsi se trouve profondément remaniée la lecture des œuvres classiques, dont il apparaît que, déjà, elles se pensent.

Autre exemple de ce renouvellement : l'analyse de la célèbre fresque de la Trinité à Santa Maria Novella : œuvre figurative par excellence, qui met à profit les découvertes de Brunelleschi sur la perspective et qui livre un représenté parfaitement transparent. Mais la mise en mouvement du regard qui monte de l'espace profane où se situe le point de fuite vers l'espace sacré attire l'attention du spectateur sur le mécanisme de la représentation; l'effet de présence est alors subverti, et le tableau se donne à voir comme tableau : il manifeste les pouvoirs de la peinture et l'art du peintre. N'allez pas penser cependant que René force l'art du passé dans un carcan élaboré pour l'art de notre temps. Son sens de l'histoire est trop aigu : « les va-et-vient, dit-il, entre la peinture ancienne et l'art contemporain obligent à des changements de point de vue et d'outils même si la question reste la même ». Il reste toujours soucieux de rendre justice à la singularité des œuvres selon leur contexte temporel.

Quant à nous, pour lui rendre à notre tour justice, nous devons suivre pas à pas ses études admirables de patience, de pénétration et de rigueur. Le regard qu'il porte sur les œuvres est fortement armé; et c'est là encore ce qui le distingue de l'historien traditionnel : il recourt à un solide appareil théorique. Cet appareil lui est d'abord fourni par les sciences humaines, la sociologie, la psychanalyse, l'iconologie et avant tout la sémiologie. Mais ne cherchez pas à le situer : il n'appartient à aucune école, il échappe à tout dogmatisme; son œil est trop vif pour qu'il se laisse poser des œillères, trop vif aussi son sens de la singularité des œuvres pour que lui suffise une seule voie d'approche vers elles. Aux doctrines il emprunte ce qui lui convient : moins une méthodologie qui risquerait de devenir autoritaire qu'une thématique, ou mieux un éclairage. Au vrai, ce qu'il retient des appareils théoriques, c'est ce qu'il y a en eux, et parfois à leur insu, de philosophique.

Certes, René se défend d'être philosophe. « La philosophie, dit-il dans un texte récent qui vient d'être publié par la *Petite Revue de Philosophie*, ne colle pas assez à l'analyse directe et patiente des œuvres. Je m'aperçois aujourd'hui que la philosophie permet de décoller de ces analyses qui peuvent aisément devenir aveuglantes ou se transformer en objet-fétiche. » Et de fait René fréquente la philosophie; quand il évoque le

cogito ou le transcendantal kantien, ce n'est pas du bluff, il sait de quoi il parle. Mais il n'étudie pas la philosophie pour elle-même, en professionnel; comme il fait avec les sciences humaines, au lieu de coller à un système, il y pique des thèmes. Mais n'est-ce pas là, après tout, le meilleur usage qu'on puisse faire des philosophies ? Aussi bien les philosophes d'aujourd'hui désavouent-ils la présomption d'une pensée totalisante. René a lu, in extremis, le *Court Traité du Fragment* d'Anne Cauquelin. Et c'est une collection de «pièces détachées sur l'art» qu'il nous lègue avec *Vedute*. Mais cet ensemble est gouverné et animé par une pensée toujours en mouvement — qui a aussi sa propre histoire —, sans que jamais cohérence et fermeté lui fassent défaut.

Au cœur de cette pensée, il y a l'idée de l'autonomie de l'œuvre. Quelles que soient les déterminations que le milieu historique fait peser sur sa production, et dont l'historien n'oublie jamais le poids, l'œuvre, dès qu'elle existe pour son compte, revendique cette autonomie. Cela signifie, comme l'ont indiqué les deux études évoquées tout à l'heure, qu'elle se replie sur elle-même pour se réfléchir elle-même. Sans doute cette idée est-elle principalement suggérée par la pratique propre aux artistes contemporains. Mais René s'applique à la vérifier sur les œuvres les plus transparentes qui semblent totalement vouées à la mimesis. Toujours l'œuvre réfère à soi, même quand elle réfère aussi au monde : en quoi elle est signe, mais un signe particulier, dont Focillon avait déjà quelque idée lorsqu'il disait que la forme se signifie elle-même, mais dont l'iconologie à la Panofsky ne peut rendre pleinement compte, faute d'être attentive au pictural comme tel, que c'est le mérite du formalisme américain d'avoir pris en charge. René élabore ici le concept de signe pictural, signe qui est «la matière même déposée sur la toile et organisée en substance sémiotique». L'analyse de cette matière requiert la fragmentation du champ pictural, et par exemple l'examen de la tache comme élément minimal de construction de la surface colorée. Mais, une fois ce «niveau pictural» décelé et scruté, il faudra encore plus de subtilité pour saisir, en chaque œuvre au long de l'histoire, son articulation au niveau iconique qui parfois, dans l'art figuratif, le camoufle.

C'est par l'investigation de cette picturalité selon laquelle l'œuvre de peinture se pense et se donne comme peinture que l'on peut comprendre l'autonomie de l'œuvre picturale. René souligne cette autonomie, mais il n'ignore pas pour autant l'expérience esthétique qui met en cause la subjectivité. Il peut bien faire écho à la dénonciation d'un certain humanisme (et qu'entend-on au juste par là ?), il ne professe pas cet anti-humanisme qui a été un moment à la mode. Il ne refuse pas une philosophie du sujet, il nie seulement que le transcendantal qui spécifie le subjectivité soit une structure stable, an-historique.

Et d'abord, penser la peinture ne dispense pas de penser le peintre — ce peintre qui n'est jamais absent du tableau. Car le signe pictural est au fond ce qu'on a appelé autrefois, mais sans s'y arrêter, la manière ou la touche, la trace, présente même là où la peinture n'est pas gestuelle, d'un geste singulier où s'affirme un *picto* qui s'énonce comme le *cogito* en première personne. Ce geste est l'expression d'un désir, et René sait bien ce qu'il y a d'immaîtrisable dans ce désir, même quand il se sublime en désir de peindre et fait le peintre capable d'une peinture qui le désaisait. Je lui suis reconnaissant d'avoir à son tour, dans une très brillante étude où il oppose l'érotique au pornographique, réhabilité le beau mot de «passion».

L'expérience esthétique appartient encore à une autosubjectivité; celle du spectateur. En premier, du connaisseur, de celui qui réfléchit assez pour déceler l'autoréflexivité de l'œuvre. S'il est vrai que «l'œuvre pense» — «se pense» —, il y a quelque'un qu'elle invite à penser pour lui-même, à penser qu'elle pense. René le dit à propos de l'œuvre d'Irene Whittome : «parce qu'elle ne représente que la fiction, qu'elle est autoréférentielle, elle met fortement l'accent sur le rôle du spectateur, libre et contraint à une lecture-construction»; appelé donc à produire à son tour une œuvre : «La force de cette œuvre est de faire partager à l'artiste et au spectateur le même travail de création... *Poiesis* où chacun réalise sa puissance et celle des formes et des mots.» On dira que la peinture met la langue au défi, mais c'est René qui relève le défi. Et qui y prend plaisir.

Mais l'intérêt de l'œuvre ne réside pas uniquement dans ce pouvoir qu'elle a d'éveiller la réflexion et de provoquer le discours. Lorsqu'il parle des œuvres ludiques de Pierre Ayot, René intitule son texte : «pour le plaisir de l'œil». Lorsqu'il commente le travail de Louis Comtois sur la couleur, il propose de «s'engager, hors des impératifs du savoir, vers les bonheurs des sensations et de la rêverie». Penser la peinture, oui, mais aussi la goûter — jouer et jouir avec elle. Ainsi l'art nous sollicite-t-il de part en part.

Parce qu'elle affirme son autonomie, l'œuvre d'art est un objet singulier qui échappe aux règles qui font que la société existe. Davantage, parce qu'elle a des effets ludiques et jouissifs, elle a aussi des effets sociaux, disons politiques. Elle n'a pas besoin de présenter un programme révolutionnaire, il suffit qu'elle en appelle à l'homme : «Elle lui rappelle qu'il est mobile... Elle le mène vers la prise de conscience de ces possibles qui définissent l'homme.» L'autonomie de l'œuvre instruit l'homme de la Liberté.

Cher René, je n'ai pas fini de dialoguer avec toi...

Mikel Dufrenne