

Daniel Payot : une aire de passage

Retours d'échos du philosophe de l'art Daniel Payot paraît à l'Atelier contemporain. Son titre, déjà de bonne augure pour ses multiples possibles, est aussi interrogatif qu'affirmatif et est suivi de ce sous-titre provocateur et malicieux : « comment ne pas écrire sur l'art et les artistes ». On ne peut s'empêcher de penser ici au fameux livre de Pierre Bayard *Comment parler des livres qu'on n'a pas lus* (Minuit).

En effet le discours de la critique d'art a très longtemps été un discours de domination sur l'art plus que d'interrogation. Daniel Payot date le changement de manière d'aborder la peinture notamment vers le milieu du XVIII^e s. On a commencé alors à se laisser « inquiéter » par l'art, à ne plus vouloir systématiquement penser que l'écriture, soit à l'époque un discours, ait besoin de maîtriser la part d'*indompté* comme dit Adorno, philosophe de référence de Daniel Payot.

Le livre est accompagné par des dessins de Gérard Titus-Carmel, c'est lui qui donne d'ailleurs son titre à ce livre.

Comme il est fort question de poésie autant que de peinture, nous avons proposé cette interview à Daniel Payot.

Isabelle Baladine Howald (IBH) : Daniel Payot, comment est né ce livre de « façons de lire, manières d'être », pour reprendre une expression de Marielle Macé ?

Daniel Payot (DP) : Le livre est né d'une rencontre avec l'éditeur, François-Marie Deyrolle. Il m'avait proposé de réfléchir à une publication par L'Atelier contemporain de plusieurs textes que j'avais consacrés depuis quelques années à divers artistes. Cette invitation m'a conduit à réfléchir à un avant-propos qui éviterait une simple juxtaposition aride et dépourvue d'orientation. Et puis l'avant-propos a pris toute la place...

Dans le cours des choses s'est imposée à moi une approche que je n'ai pas cherché à esquiver. D'une façon générale, je me définis comme un lecteur et non comme un théoricien qui forgerait de nouveaux concepts ou construirait de nouvelles compréhensions du monde. La thématique du livre me permettait de le composer comme une succession de notes de lectures (de penseurs, écrivains, historiens, critiques...), qui petit à petit s'est organisée en quatre séquences distinctes dessinant une certaine progression de la réflexion. Ainsi, je ne pars pas d'une hypothèse théorique que je chercherais à vérifier, je fais un chemin presque inverse : je vais chercher dans mes lectures des intuitions et des propositions qui, confrontées les unes aux autres, esquissent des propositions et des articulations.

IBH : Une question comme « sur quoi écrivez-vous en ce moment ? » est posée d'abord de façon humoristique en prenant la tentation de l'époque, comme : « avec tel vin on est "sur" une note de fruits rouges. Après leur déménagement, nos anciens voisins sont maintenant "sur" Paris ». Ensuite bien sûr on comprend bien que le sujet est plus sérieux car comme vous l'écrivez : « quand on accompagne par l'écriture des œuvres et des artistes, « sur » quoi se trouve-t-on vraiment ? »

C'est d'emblée poser la question de cette position de surplomb que s'est attribuée la critique envers l'objet de son travail, l'œuvre d'art, l'art, par essence même « sphère de l'indompté » comme le dit en effet Adorno.

Ce qui nous intéresse, c'est votre proposition : « Ne peut-on pas écrire, je ne sais pas, moi, « avec », « après », « avant », « pendant », « pour », « à côté de », « au nom de », « vers », « malgré » et même « contre » parfois ? »

Ce mouvement de pourtours, cette précaution et précision de vocabulaire, de mouvement, d'accompagnement, de durée acceptée, voire de contrariété pour trouver la justesse, si importante pour parler d'art ne peut donc pas venir d'une seule position.

Pour autant alors sur quoi s'appuyer, appuyer son regard, sa lecture, voire son commentaire ?

DP : Vous avez raison de souligner le côté un peu ironique de cette apparente dénonciation du « sur ». Il est vrai que l'emploi de cette préposition est parfois excessif et irritant... Mais l'enjeu est en effet ailleurs. S'il existe une grande diversité de relations possibles entre les œuvres d'art et les écrits qui se consacrent à elles, c'est parce que les œuvres et les écrits ne sont pas des objets simples, univoques, disponibles, offerts à la consommation comme des produits industriels ou commerciaux. Ils requièrent des dispositions différentes, voire contraires. On ne peut éviter de parler ou d'écrire « sur », et c'est la part captatrice du langage, du concept, de la pensée. Il s'agit de comprendre, c'est-à-dire de prendre, de prendre avec. Mais ce premier mouvement ne suffit pas, parce qu'il ne fait pas droit à ce qu'est l'œuvre elle-même, dans sa complexion interne, dans ses lois immanentes, dans sa singularité irremplaçable. Il faut une seconde disposition, qui ressemble davantage à de l'écoute, à de l'attention : quelque chose, disons du sens, vient de l'œuvre, c'est à cela aussi qu'il faut se rendre sensible, c'est cela aussi qui oblige le regard, la compréhension, la pensée.

IBH : D'autre part si on parle « sur » quelque chose, sur l'art par exemple, on n'a longtemps cherché qu'à le dénommer, le cadrer. Or l'art a un effet de *transport* comme on le dit d'un transport amoureux. Il nous transporte, nous déplace, nous dévie, nous déplace, nous traverse, nous déborde.

Dès lors comment rendre par le langage ce qui dépasse le langage ?

DP : Cet effet de transport vient peut-être de ce que l'œuvre elle-même est de l'ordre de l'expérience. Dans ce mot, il y a déjà de l'extériorité et du péril, comme le remarquait Roger Munier que citait Philippe Lacoue-Labarthe dans un texte intitulé précisément *La poésie comme expérience* (Christian Bourgois, 1986). Le mot *expérience*, disait Munier, vient d'un verbe latin qui signifie « éprouver », dont la racine renvoie au *periculum*, au péril, au danger. Et au terme d'une petite enquête étymologique, il rapprochait l'expérience des deux idées conjuguées de la traversée et de l'épreuve.

Il me semble que cette dimension de traversée aventureuse peut aussi affecter à la fois le regardeur de l'œuvre et le langage, les phrases que ce regardeur tente de former à propos de l'œuvre. En cela, l'art nous rappelle, pas seulement intellectuellement mais d'abord dans l'expérience sensible qu'on peut en faire, que le langage n'est pas seulement un outil de préhension, qu'il est sans cesse tirillé entre désir de captation et désir de se rapporter à ce qui ne peut être appréhendé, saisi, dominé, à ce qui vient d'ailleurs, d'une autre rive. Les œuvres d'art invitent le langage, simultanément, à découvrir ses limites et à s'aventurer dans la contrée indéfinie qui se situe au-delà de ces limites, la contrée de ce qu'Adorno appelait l'« indompté ».

IBH : Michaux, qui est l'un des poètes qui vous accompagnent dans ce livre, parle de la lecture d'un tableau « à volonté », « à gauche, (...) à droite, en profondeur » : « pas de trajets, mille trajets ». Ce regard sur l'image, cette « lecture » du tableau se trouve presque en concurrence avec l'écriture, qui vient, elle, toujours après-coup.

Comment peut opérer le passage de l'image à l'écriture qui s'intéresse peut-être davantage au « faire » de l'œuvre comme vous dites (comment elle a été construite, composée) sans perdre l'effet immédiat de l'ordre de l'émotion (regarder sans pouvoir dire un mot, voire n'avoir que des larmes)?

DP : Henri Michaux, en effet, remarquait que le tableau se donne dans la simultanéité, là où l'écriture, elle, ne peut que travailler la succession, avec des alternances de continuités et de ruptures, de linéarités et de ponctuations. Cette hétérogénéité me semble au cœur de l'expérience de l'écriture

sur l'art. L'écriture risque toujours de « séquencer » l'unité immédiate, de la disperser en éléments disjoints, syntaxiquement différenciés. Mais en prenant ce risque, elle montre qu'en réalité l'effet d'unité immédiate est lui-même le résultat d'un travail, d'une composition, d'un processus, d'un « faire » (d'une *poiesis*). Le tableau, qui a l'air d'être tout entier et tout de suite ce qu'il est, est en fait le fruit d'une préparation souvent patiente, plus ou moins laborieuse, incluant toujours du temps, et même plusieurs modalités du temps.

C'est alors que peuvent s'instaurer des « retours d'échos », entre une écriture séquentielle qui se rapporte à l'apparente immédiateté du tableau et un tableau qui cherche à traduire en irrévocable unité ses propres processus de production, ses propres « sentiers de la création ». Les deux expériences sont inverses, chacune presque aporétique, et elles s'apostrophent et se répondent en échangeant, non pas leurs résultats positifs, mais le péril qu'affronte l'une et l'autre. C'est en se traversant elle-même que chacune esquisse une traversée vers l'autre. Et ce sont peut-être ces différentes traversées, ces passages en tous sens, qui donnent à l'œuvre le pouvoir de susciter l'émotion : on est ému de sentir la puissance constructive elle-même affectée par ce qui menace de fendre, de césurer, de disperser la chose en construction.

IBH : Daniel Arasse, l'historien de l'art, parle d'« une pensée non verbale de l'art » et aussi de l'accident, voire du ratage dans l'œuvre d'art. Alors d'une part, quel regard est-il le plus adéquat, si je puis dire, en écho à cette « pensée non verbale de l'art » ? Est-ce celui de l'enfant, celui qui ne parle pas encore (*infans*), donc qui n'a lui aussi peut-être pas encore une pensée, mais une approche, non verbale ?

Mais différentes perceptions amènent-elles le lecteur de l'œuvre à une sorte d'« entretien infini », comme dirait Blanchot ?

DP : J'ai été touché par le retour sur lui-même qu'effectuait Daniel Arasse dans *Histoires de peintures* (Denoël, 2004). Il énonçait le paradoxe d'avoir passé toute une vie à écrire et à discourir sur « ce qui échappe à l'écriture ou au discours ». Cela ouvrait en lui une réflexion sur ce qui échappe en général. Mais plus précisément, il évoquait une sorte d'appel à lui adressé depuis l'œuvre picturale, comme si celle-ci l'interpellait et sollicitait de sa part une réponse écrite, elle qui ne parle ni ne discourt. Attribuer ainsi à ce qui ne parle pas une force d'injonction revient à reconnaître une source d'expression et de pensée d'avant le langage discursif et, chez l'expéditeur muet, une forme de désir, une puissance d'invitation, un besoin de relation. N'est-ce pas là l'expérience que l'on fait chaque fois que l'on adresse à un enfant des paroles dont on sait qu'il ne pourra pas les comprendre littéralement, mais qu'on lui adresse quand même parce que c'est lui, l'*infans*, qui d'abord a instauré, par sa présence, par son attitude, par son regard, une relation que l'on ne voudrait à aucun prix interrompre ?

Cette relation est peut-être en effet « infinie », comme l'entretien dont parlait Blanchot. Temporellement, elle est en droit sans fin, puisque jamais elle n'épuisera aucun contenu, jamais elle ne sera venue à bout d'un argument ou d'un thème, comme le font les démonstrations, les exposés, les informations et en général les actes de communication. Et elle l'est aussi, « spatialement », par l'ampleur de ses modalités : puisqu'elle ne dépend pas d'un thème, d'un argument ou d'un contenu particulier, et puisque l'un des interlocuteurs est muet (mais pas inexpressif), le champ de ses tonalités, de ses modulations, de ses variations n'a pas de frontières arrêtées.

Les entretiens entre écritures et arts sont peut-être « infinis » comme le sont les œuvres musicales : elles aussi envoient, adressent et répondent sans que leur sens s'épuise dans la description ou la catégorisation d'un champ d'objets circonscrit, préalable.

IBH : Christian Boltanski, cité par Georges Didi-Huberman, disait que « le travail d'un artiste est, en soulignant quelque chose ... de faire apparaître quelque chose que les gens savent déjà mais qui n'est pas (apparu) à la conscience. Donc on fait remonter les choses. » (C'est lui qui souligne).

Le livre dans lequel Didi-Huberman donne cette citation s'intitule significativement *Remontages du temps subi* (Minuit, 2010).

On retrouve ici la conception du temps de Walter Benjamin, comme remontée vers le temps par un mouvement de retour vers quelque chose qui de toute façon vient vers nous, mais pas forcément de façon linéaire, prévisible.

L'art alors, dites-vous, « travaille » le temps, le fait et le ré-agence, le démembré en plans et rythmes dissemblables, l'expose au risque de la perception et finalement convertit cette perception en manière positive, en expérience d'un temps « remonté », c'est-à-dire « refendu, mis en pièces, rendu visible dans l'intervalle et la contiguïté de ses fragments ». L'art serait donc un moment, un moment en mouvement, dirigé vers son époque mais qu'on peut aussi considérer comme un envoi vers d'autres époques ?

DP : Votre réflexion me donne l'occasion de souligner ce que mes petites considérations sur l'art et sur le fait d'écrire sur l'art doivent à Georges Didi-Huberman. Son œuvre prolifique, à la fois rigoureuse dans sa logique et dans sa problématique et très diverse par les objets, images, textes, phénomènes auxquels elle se rapporte, est pour moi une source constante de découvertes et d'inspirations. Parmi les très nombreuses thématiques passionnantes qu'il aborde, j'ai retenu ici celle du montage, qu'il interprète en effet (les mots que vous citez sont de lui) comme une mise en pièces, un démontage suivi d'une reconfiguration, un remontage, processus qui évidemment ne restaure pas à la fin la chose telle qu'elle était au commencement.

Si l'on monte et remonte, ajoutait-il, c'est « pour mieux pourfendre la violence du monde ». Il y a une violence de l'intégrité (et de l'intégrisme), de la totalité (et du totalitarisme), de l'intangible, du définitif. Le « travail d'un artiste » (pour reprendre l'expression de Boltanski) commence avec le refus de cette évidence, de cette norme, de la domination de l'« il y a ». Mais à cette violence du Tout il ne s'agit pas d'opposer frontalement une autre violence, celle de la dispersion, de la désarticulation. C'est pourquoi créer, c'est aussi remonter.

L'important, pour Didi-Huberman, c'est que ce processus est temporel, pas seulement parce qu'il « prend du temps », mais parce qu'il associe, articule, confronte des temps multiples, des façons différentes d'être dans le temps et d'assumer son être temporel. « Pourfendre la violence du monde », c'est ainsi faire l'expérience d'une pluralité temporelle qui redonne de la liberté là où l'unidimensionnel et la domination d'un temps exclusif sont des formes d'oppression.

L'œuvre de Walter Benjamin est une référence constante, pour tous ceux (parmi lesquels Didi-Huberman) qui ne renoncent pas à penser l'émancipation. Elle suggère que la liberté a pour condition une expérience du temps et de l'histoire dégagée des contraintes de la totalité, de la continuité, de la linéarité, une expérience qui accueille dans le temps et dans l'histoire des passages et des surgissements qui sont autant de ruptures, d'écarts, d'interruptions.

La réflexion de Walter Benjamin dans « Sur le concept d'histoire », son dernier texte, rédigé en 1940, dans lequel il a déposé et « monté » toutes les intuitions qui ont traversé ses écrits pendant les décennies précédentes parce qu'il savait que ce serait le dernier, est précédée par un grand nombre de notes, développements, allusions qui tournent autour de cette thématique reliant la liberté et le temps. À propos de l'art, par exemple, il s'opposait résolument à l'idée qu'elle « reflète » son époque ; il imaginait qu'elle s'adressait plutôt à des générations à venir, le critère de son appréciation actuelle étant alors : comment est-elle susceptible d'être comprise dans vingt ans, cinquante ans, cent ans ? Question évidemment insoluble, mais qui indique bien ce qui pour Benjamin était le plus important : l'insistance dans l'œuvre d'une temporalité autre, énigmatique, à déchiffrer sans terme. Cela rejoint ce qu'il dit dans d'autres textes de la traduction, de la « traductibilité » des textes littéraires.

IBH : Cela suppose un œil d'ensemble ou un œil de détails, voire un œil percevant l'absence (et la présence de celle-ci, thème éminemment moderne) ?

Et cet œil, comment voit-il par intervalles ou voit-il l'intervalle même, qui est au fond le sujet de ce livre ?

DP : Il y faut en effet un drôle d'œil, capable de voir à la fois l'ensemble et les détails, le manifeste et le latent ou, pour parler encore comme Didi-Huberman, le visible et le visuel, et aussi les passages du sens des uns vers les autres. C'est un œil sensible et aussi un œil de lecteur, dont le regard est informé par ses propres capacités réceptives et aussi par un grand nombre d'apports qui lui viennent en aide : poétiques, historiques, psychanalytiques, ichnographiques (qui concernent les traces, les recueils et déchiffrements de traces)... Mais même assemblés et coordonnés les uns aux autres, ces différents savoirs n'aboutissent pas à une connaissance complète, totale et définitive. Ils conduisent à un bord, un seuil au-delà duquel l'œuvre continue de receler des secrets, des énigmes, du sens encore promis et non explicité. C'est comme une lecture midrashique : on décortique le texte, on juxtapose les interprétations, on confronte les points de vue... et on se met d'accord sur le fait que le sens du texte est décidément inépuisable et que la lecture suivante y découvrira d'autres sollicitations encore !

L'image du bord ou du seuil me renvoie à celle de l'écho. Je dois le titre de mon livre à Gérard Titus-Carmel, qui est à la fois peintre, dessinateur, graveur et écrivain, poète, essayiste. On l'interroge souvent sur les relations qu'il entrevoit entre ces activités différentes, et il répond, entre autres, par cette expression, « retours d'échos », qui suggère qu'il y a bien du lien, de la transmission, du passage, mais aussi de la distance, du vide. Pour qu'il y ait écho, il faut que le son (le sens) puisse circuler : et il ne le fait que si l'on évite à la fois une compacité impénétrable et une dispersion totale. Le sens traverse une matière poreuse, c'est-à-dire consistante mais trouée, espacée à l'intérieur d'elle-même, respirant par les intervalles qu'elle contient. Et la formule – « retours d'échos » – est au pluriel, parce que les échos produits entre l'œuvre d'art et l'écriture qui s'y rapporte viennent de deux émetteurs qui sont déjà eux-mêmes faits de telles matières à la fois consistantes et espacées, aérées, traversées.

IBH : L'idée que l'on avait autrefois de la connaissance était l'idée de vérité. Cette idée est-elle encore possible et ne peut-être être que plurielle ?

DP : J'ai lu il y a peu la traduction récente du cours d'esthétique donné par Adorno à Francfort en 1958-1959 (Klincksieck, 2021). Adorno évoquait Hegel et sa définition de l'art comme « déploiement de vérité », et il indiquait tranquillement à ses étudiants que lui-même considérait « d'une certaine façon » cette caractérisation comme le motif de ses propres réflexions. « D'une certaine façon » seulement, parce que si Adorno prenait très au sérieux l'idée que l'art a toujours à voir avec la vérité, il savait aussi qu'il n'est plus possible d'attribuer à ce terme un contenu arrêté, figé, systématique. Sa conception dialectique était plutôt : on ne peut éviter de rapporter l'œuvre à la vérité, mais on ne sait pas en quoi consiste la vérité, on ne sait pas ce qu'elle est. C'est pourquoi on trouve aussi chez lui, dans d'autres textes, l'idée que l'art se rapporte principalement à « ce dont on ne sait pas ce que c'est ». Il n'y a là contradiction que tant qu'on s'en tient à une version dogmatique de la vérité ; sinon, on y discerne plutôt une stimulante suggestion : en tentant de formuler le lien entre l'œuvre et la vérité, on se donne une chance de comprendre la relation que cette œuvre entretient avec « ce dont on ne sait pas ce que c'est ». Renoncer à la vérité, c'est se reposer sur des certitudes immédiates, des opinions bien tranchées, ou alors sur la seule impression subjective.

Pour nous, la vérité n'est plus un indice de certitude, c'est au contraire l'un des noms de l'inquiétude. Mais sans inquiétude, sans « intranquillité », pas vraiment d'art – et sans doute pas vraiment d'écriture non plus.

IBH : L'absence, le trou dans l'œuvre dont les minces contours font apparaître la présence comme l'absence est une idée battue et rebattue en art comme en littérature ou en musique (un peu moins au cinéma il me semble). Pour autant, c'est une idée de grande importance, qu'on voit par l'exemple simple d'un sculpteur dont vous parlez, Richard Deacon. En quoi est-elle déterminante dans la perception de l'art ?

DP : C'est vrai que la problématique de la faille, de l'écart, du manque ou de l'absence est devenue un peu un passage obligé... Mais cela ne veut pas dire qu'elle a perdu toute pertinence. Dans mes notes de lecture, je me rapporte souvent aux moments des textes lus où l'auteur se confronte à ce qui, de l'intérieur du phénomène, objet ou situation dont il parle, s'impose comme une part d'irréductible, d'indompté, de non absorbable dans l'intégrité, dans l'évidence de la présence. Richard Deacon le fait avec beaucoup d'humour, quand il raconte avoir compris la dialectique tendue entre présence et absence dans ses propres œuvres sculpturales le jour où, faisant ses courses dans un supermarché, il s'est abîmé dans la contemplation d'un morceau de gruyère. Celui-ci ne serait pas ce qu'il est sans les trous, qui donc le définissent, sont partie constituante de sa matière même. La question poétique, celle qui s'impose à l'artiste dans la fabrication de l'œuvre, est alors celle de la limite au-delà de laquelle l'œuvre disparaîtrait, soit parce que les trous auraient eu raison de la matière, soit parce qu'au contraire la matière aurait comblé tous les trous.

Les regardeurs et spectateurs, de leur côté, peuvent ne pas formuler les choses de cette façon et pourtant ressentir la tension ainsi mise en jeu, la dialectique qui façonne l'œuvre, entre détermination positive et irrésolution face à l'indéterminable.

Un certain cinéma a tiré beaucoup de leçons de ce phénomène. Je pense au néo-réalisme italien, à la Nouvelle vague, et plus tard à de nombreuses écritures cinématographiques très singulières (Cassavetes, Straub et Huillet, les premiers films de Wim Wenders, Kiarostami, tant d'autres). Ces écritures s'éloignent des canons de mise en scène du cinéma le plus commercial justement parce qu'elles donnent à voir des temps pluriels, des espacements, des interruptions, des discordances ou dissonances. Il y a en elles du récit, de la continuité, du discours, mais pas fondus dans une pâte unidimensionnelle, pas annexés dans la compacité du cliché ou de l'attendu. C'est toute la question du montage, on en parlait tout à l'heure.

IBH : Immense question : qu'est-ce que l'art ?

Après la fin de l'Histoire, la fin du système philosophique, la mort de la littérature, la « crise de vers » de Mallarmé, qui finissent par nous enfermer, y a-t-il une impossibilité de l'art, parce qu'il y a une impossibilité de son identification ?

DP : « Rien de ce qui concerne l'art n'est évident, pas même son droit à l'existence » : c'est, à peu près, la première phrase de la *Théorie esthétique* posthume d'Adorno. Mais on aurait tort, je crois, d'en rester au constat irrémédiablement négatif qu'elle semble induire. En réalité, c'est précisément de sa non-évidence, de son absence d'identité clairement et définitivement énoncée, que l'art vit. Il vit parce qu'il est impossible et parce qu'en l'occurrence la vie est ce qui se déploie au-delà des assurances ontologiques et des certitudes établies. Il ne s'agirait donc pas de trouver enfin la bonne réponse à la question « qu'est-ce que l'art ? », mais de lui substituer une tout autre hypothèse : nous aurions l'art parce que notre expérience n'est pas confinée à des constats d'identités, à des définitions, à des catégories ontologiques.

Le discours catastrophiste de la fin, de la mort, de l'effondrement est irritant, et, il me semble, devenu excessivement complaisant. Paradoxalement, on se fait plaisir en évoquant le pire. Mais lui répondre, ce n'est pas restaurer les assurances et les discours identitaires, c'est au contraire tenter de montrer comment le fait de ne pas être enfermé dans de supposées identités ouvre des espaces et des aventures nouvelles. On peut essayer de tenir dialectiquement les deux bouts de la chaîne : ne pas dénier ce que Walter Benjamin appelait la « perte de l'expérience », et penser avec lui que la « pauvreté en expérience » est une incitation et même une raison d'espérer.

IBH : S'agissait-il, au commencement de cette crise, d'une résistance à l'absolu (une réaction au Romantisme) ?

DP : Dans tous les domaines, l'absolu est l'ennemi de la création, de l'écriture, de la pensée, de l'expérience. L'absolu, c'est ce qui est par soi seul, sans avoir besoin pour être d'entretenir de relations avec ce qu'il n'est pas. C'est le contraire de l'expérience, qui est, dans l'immanence, l'ouverture à une transcendance inatteignable, à une altérité non exhaustivement saisissable. Dès

qu'on absolutise l'un ou l'autre côté, on réprime ou liquide la relation. L'immanence absolue, c'est peut-être un synonyme du totalitarisme ; la transcendance absolue, c'est une version dogmatique de la vérité. Mais quand chacune est contestée par l'autre, alors il y a de l'espace, de la respiration, du temps, du passage, de la finitude exprimable.

Le Romantisme a souvent été une fascination de l'absolu. Mais cette fascination, il l'a articulée, il en a fait des œuvres, et cela l'inscrit sans ambiguïté dans cette aire de création et de passage où immanence et transcendance se contestent mutuellement. La modernité qui lui a succédé est souvent différente : parfois l'absolu est passé du côté de l'absence, comme si celle-ci gagnait une sorte de substantialité ontologique, ce qui est sans doute paradoxal ; mais il y a d'autres orientations dans le moderne : des obsessions de l'identité (elles motivent certaines avant-gardes du début du XX^e siècle) et aussi, souvent, des consentements, difficiles mais lucides, à la tension, à cette expérience antinomique, inconfortable et exaltante, qui donne des œuvres à la fois inquiètes et suggestives.

IBH : Pour autant, pour vous, rien de négatif (un négatif n'est jamais rien que l'ombre de l'image, pas sa négation) mais des possibles, des « failles » à explorer, un recentrement à effectuer ?

De quelles manières ?

DP : Le « possible » est en effet une dimension à laquelle je crois que nous aurions bien tort de renoncer. J'aime bien l'image, présente chez Walter Benjamin ou, plus récemment, chez Didi-Huberman ou chez Alexander Kluge, de la pensée, de l'art et de l'écriture comme fouilles archéologiques. On est dans un réel qui de plusieurs manières convergentes est opprimant, trop plein, trop compact, trop unidimensionnel, et qui est le site unique de nos existences : nous n'en avons pas d'autre. Ce serait désespérant, si nous n'avions pas le recours du creusement. Nous pouvons ouvrir ce réel, pratiquer en lui des trous, des excavations, des galeries et découvrir ce qui se tenait caché, recouvert, sous les sédiments. Ce travail d'exhumation avait chez Benjamin, et il continue d'avoir chez les autres auteurs cités, une connotation politique. Ce sont des paroles tues, des désirs opprimés, des existences dominées, des vies de vaincus qu'il est possible d'exhumer, comme pour donner enfin la parole à celles et ceux que l'histoire avait condamné-e-s au silence. Dans les failles dorment des pépites d'espérance. Quelles que soient les matières et les méthodes, les expériences artistiques, poétiques, historiques ou philosophiques peuvent trouver leur motivation dans la beauté et la justice d'un geste qui est celui d'une certaine lecture de la réalité : plutôt que de la laisser être ce qu'elle est, aller chercher en elle ce qu'elle s'ingéniait à dissimuler.

IBH : L'art est aussi inscrit dans la société et certaines œuvres ont une fonction profondément historique, voire sociale.

L'art au fil du temps a proposé une interprétation par le biais d'histoires, une conjuration de la peur, ce qui a nécessité un tissage entre art et écriture, donc un tissage avec la pensée, toutefois il n'est en rien réductible à cela, il reste quand même une haute figure de l'altérité. Comment approcher cela le mieux possible ?

DP : Même si l'on est d'accord avec Benjamin pour contester que l'art soit directement le reflet de son époque et de la société où il naît, il n'empêche qu'il a à l'évidence à voir avec l'histoire, avec ses bienfaits comme avec ses horreurs. L'esthétisme, le fait de se réfugier dans des contrées préservées, de se boucher les yeux et les oreilles, de se complaire dans une beauté désincarnée, est devenu éthiquement insupportable. L'art, l'écriture, la pensée sont traversés par des apostrophes qui leur viennent de la réalité historique, sociale, politique. Toute la question est de savoir comment ils leur répondent. Quelles formes prennent les possibles s'ils ne relèvent ni de la dénégation, ni de l'illustration, s'ils ne sont réductibles ni au discours journalistique ou militant, ni aux envolées les plus éthérées ?

Vous associez deux termes – tissage et altérité – dont vous interrogez le lien. Je crois qu'on peut les penser ensemble. Tisser est une activité passionnante, parce qu'elle consiste à rapprocher,

composer, nouer des fils différents dont les agencements produisent une matière nouvelle : tissu, tapis. On fabrique de la substance à partir d'une diversité, d'une pluralité initiale. Mais cette substance, en l'occurrence, garde le souvenir de la diversité et aussi de l'espace qu'il a été nécessaire de préserver pour que les entrecroisements réussissent. Une matière tissée est plus ou moins solide, mais elle est aussi manifestement ou secrètement ajourée. En elle les continuités et consistances s'établissent sur un fond d'espace, de respiration, de traversées possibles. Les textiles – les textes ! – sont des matières qui n'ont pas effacé toute trace de ce qu'elles ne sont pas, qui n'ont pas entièrement comblé le vide autour duquel elles se sont disposées et agencées. Penser, agir, créer sur le mode du tissage, ce serait une expérience dans laquelle la production du solide, du résistant, du stable ne cesserait d'entretenir avec ce qu'elle ne peut traiter, dominer, exploiter – avec l'altérité, avec ce qu'Adorno appelait le « non identique » – une relation constitutive, vivante et finalement, quel que soit son objet, heureuse.

Daniel Payot, merci infiniment.

Merci à vous, vraiment.

Cette interview, ici remaniée, fait suite à une lecture et un entretien organisés à l'initiative de l'association « À livre ouvert/*wie ein offenes Buch* » et d'Isabelle Baladine Howald, manifestation filmée le 9 avril 2021 et [retransmise sur la chaîne YouTube de la librairie Kléber de Strasbourg](#).