

# Feuillets d'abîme I\*

Didier Vaudène

<i>Se taire</i> .....	1
Fonds et traces .....	2
L'évanouissement .....	5
Le voile – l'abîme .....	6
Traductions .....	9
Le trait .....	13
Le suspens .....	14

Graver le blanc dans le blanc n'aboutit qu'à trouser le blanc. Le matin du livre est matin perforé.<sup>1</sup>

## *Se taire*

Dans *L'Écriture du désastre*, Blanchot écrit : « Si tu écoutes “l'époque”, tu apprendras qu'elle te dit à voix basse, non pas de parler en son nom, mais de te taire en son nom »<sup>2</sup>. Articulation de deux motifs, au moins, celui d'une structure d'inscription (*se taire*) et celui d'une historicité (*l'époque*). Articulation pour le moins singulière qui invite à esquisser comment le suspens d'une époque pourrait être envisagé ou mis en œuvre comme un *se taire*. Articulation instable, dynamique et turbulente, sous l'apparent silence somnolent du suspens, qui forge les tensions rythmant les époques, à moins de supposer la fusion irrémédiable d'un *se taire* et d'un suspens définitifs. Comment concevoir les changements, modifications ou variations du suspens, du *se taire* et de leurs articulations ? Où et comment déceler cet à voix basse, peut-être inaudible, qui me dit de me taire ? Comment pourrais-je me taire, comment pourrais-je même vouloir me taire, si c'est pour me faire l'écho d'un suspens dont je n'ai peut-être pas la moindre idée ? Qui pourra jamais dire si je me suis tu au nom de l'époque ? Suffirait-il que je ne dise rien ?

*Se taire* n'est pas réductible à une privation d'existence, à une absence de trace ou à un défaut de phénoménalité, c'est-à-dire en somme à rien. Il ne manque de rien ; il n'attend rien. Je veux entendre *se taire* comme une inscription qui témoigne d'une structure d'inscription et qui en manifeste des traits majeurs, quoique peut-être gommés ou enfouis sous les figurations habituelles (quel burin pourrait jamais graver un *se taire* ?). Je veux donc tenter de dégager les traits caractéristiques de cette structure d'inscription, où viennent s'articuler fond et trace, pour dépayser la figuration habituelle de cette articulation afin de l'envisager de manière élargie et la faire vibrer et scintiller sous différentes lumières et selon diverses perspectives, et peut-être ainsi parvenir à délier inscription de ses obligations ordinaires où un support matériel doit s'offrir plus ou moins passivement à l'altération de quelque ciseau, stylet, pinceau, ou autre plume. Partir de ce cas limite – *se taire* – permet d'anesthésier temporairement les évidences qui nous servent de refuge et de nous en délier – quitte à réinterpréter après-coup ces évidences comme étant déjà des cas particuliers de la structure dégagée – pour

---

\* Publié dans *La Part de l'Œil*, n° 32, Bruxelles, 2018.

1. Edmond Jabès, • (*El, ou le dernier livre*), Gallimard, Paris, 1973, p. 96.

2. Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, Gallimard, Paris, 1980, p. 107.

forger une structure plus générale permettant d'atteindre des circonstances et des dispositifs qu'on ne penserait peut-être pas d'emblée à analyser comme des inscriptions. À commencer par le suspens d'une époque, car il ne va pas de soi d'entendre, avec Blanchot, qu'un tel suspens puisse être compris comme l'inscription d'un *se taire*, surtout si on imagine qu'il enveloppe un réseau inaperçu d'articulations ramifiées agissant comme une sorte de centre de gravité ou de nœud d'équilibre à l'égard de l'époque.

Je ne saurais dresser ici un inventaire des circonstances, pratiques, dispositifs, œuvres, performances, etc., qui font travailler cette articulation fond/trace pour la mettre en œuvre, qui en déploient les potentialités et en explorent les effets limites. Le recours à l'idée d'une *structure* d'inscription permet d'éviter la question « qu'est-ce que... une inscription, un fond, une trace, etc. ? » qui ne convient guère dans ce contexte directement dépendant de points de vue et d'interprétations : une structure d'inscription ne s'applique pas à « quelque chose » (et à cet égard, les fonds et les traces ne sont pas des étants) mais à l'articulation entre un « quelque chose » et un point de vue (ou un regard) qu'un interprète élabore (ou porte) sur ce « quelque chose ». Un même « quelque chose » (dispositif, circonstance, performance, etc.) peut donc être simultanément et diversement aperçu (ou non) de multiples fois comme inscription, l'un la voyant comme ceci, un autre comme cela, de sorte qu'on ne peut pas dire, en le prononçant avec un accent ontologique, que ceci *est* – ou n'*est* pas – une inscription, un fond ou une trace. On ne cherche donc ici ni l'intemporalité d'une essence (à moins d'historiciser les essences...), ni l'extension d'un concept (comment pourrait-on cerner un domaine d'applicabilité pour l'idée d'inscription ?), mais les traits invariants ou persistants d'un réseau ouvert de traductions et d'interprétations. Loin de laisser entrevoir le gros-œuvre massif et inébranlable d'une essence assoupie dans les replis d'un être sans devenir et sans histoire, il convient de comprendre qu'une structure – pour autant qu'on veuille situer ce vocable dans la perspective esquissée ici – agit d'abord comme un guide d'interprétation, à la manière d'un aphorisme. Une structure n'est pas seulement abstraite, elle est surtout allégée, creusée, sculptée, déliée de ses instances et de ses mises en œuvre particulières, et c'est ce qui la jette dans l'histoire, non parce qu'elle y persisterait figée et comme immuable, mais parce qu'elle ne cessera d'y être ciselée, ajustée et réinterprétée au gré des circonstances et des dispositifs qui la mettent en jeu via les réseaux de traduction et d'interprétation qui en diffusent l'usage. Si le fragment d'Héraclite « tout cède et rien ne tient bon »<sup>3</sup> peut encore nous guider aujourd'hui, en dépit de ce qu'il pourrait sembler qu'il signifie (si rien ne tient bon, pourquoi cet énoncé-là tiendrait-il encore ?), c'est qu'il a par avance cédé en tant qu'il laisse la signification de « tout » dans l'indétermination et, surtout, qu'il ne précise pas comment, dans chaque cas particulier, cela a cédé ou cèdera.

## Fonds et traces

Lorsqu'on réfère l'articulation fond/trace à la perception sensible, la différence conceptuelle entre fond et trace est liée – sans s'y réduire – à une distinction sensible ou à un faisceau de distinctions sensibles (couleur, texture, niveau sonore, saillance, mouvement, etc.) permettant de reconnaître des bords et des seuils à partir desquels pourra être déterminée la forme des traces en même temps que la distinction entre ce qui joue le rôle de fond et ce qui joue le rôle de trace. Si l'on s'en tient à la perception visuelle, les processus neuronaux et neurocognitifs de perception et de reconnaissance de formes comportent de nombreux degrés quant à leurs possibilités, chez les animaux comme chez les humains, et peuvent être très complexes. De manière synthétique, dans cette articulation fond/trace – que je dirai dans la suite *horizontale* ou *en à-plat* –, la différence [conceptuelle] entre fond et trace est référée à une distinction [sensible] entre la trace et son entour en rôle de fond. Dans une telle approche, tous les éléments intervenant dans la constitution de l'articulation sont sensibles, qu'ils soient ou non présentés en même temps, ce qui vaut comme trace se détachant de manière sensible du fond, comme une altération venant *en plus* – la trace comme tache, tracé, dépôt, excès, surplus, saillance, aspérité, etc. – ou comme une altération venant *en moins* – la trace comme encoche, incision, gravure, creusement, évidement, réserve, etc. –, bref, une altération qu'on puisse montrer et rendre sensible pour un voir, ou un entendre, ou un toucher, etc., par inspection sensible des éléments présentés. C'est l'articulation ordinaire entre fond et trace que nous mettons en jeu à chaque instant, ne serait-ce que dans le tracé graphique, dessin ou écriture. Pour autant qu'elle dépende exclusivement d'éléments sensibles, et sous réserve que des considérations symboliques et langagières n'interviennent pas dans l'élaboration de la distinction entre fond et trace, cette approche peut être prise en charge, à différents degrés de complexité,

---

3. « *Panta kbôrei kai ouden menei* », Fragment A6, *Héraclite*, trad. fr. Marcel Conche, PUF, Paris, 1986, p. 463.

d'élaboration et d'acuité, par des processus neuronaux et cognitifs qui ne sont pas l'exclusivité de l'espèce humaine, ou même, dans certains cas, par des dispositifs de traitement automatique de l'information.

Une telle articulation permet-elle de se taire ? Plus précisément, permet-elle de recueillir *se taire* comme une trace ? Sans doute peut-on cesser de parler, ou simplement ne pas parler, mais cela ne permet pas de recueillir *se taire* en tant que trace d'une manière qui soit générale et satisfaisante. On peut imaginer, par exemple, de faire jouer le contraste entre parler et ne pas parler, et ainsi réduire *se taire* à *cesser temporairement de parler*, mais alors je ne peux pas me taire dans un contexte où je ne disais rien ! De manière générale, l'articulation fond/trace horizontale ne permet pas de recueillir comme trace une *trace indécélable*, c'est-à-dire une altération du fond qui ne se serait pas produite (recueillir comme trace le fait qu'un événement ne se soit pas produit), ou qui aurait disparue (recueillir comme trace une trace effacée), ou qui ne serait pas sensible (recueillir comme trace une trace qui ne serait pas distincte du fond). Il n'y a pas de trace, il n'y a rien d'autre que le fond, s'exclame l'évidence ! Mais quand elle dit cela, elle signifie seulement qu'elle n'aperçoit aucune trace décelable relativement à ce fond. L'évanouissement de la distinction sensible entre fond et trace détruit – ou du moins rend inefficace – l'articulation fond/trace horizontale, ce qui bloque toute tentative d'en généraliser le principe comme structure d'inscription.

Décider d'entendre *se taire* comme une inscription – de le recueillir comme une trace au lieu de le délaissier comme rien – équivaut à proposer une structure d'inscription suffisamment "sensible" pour prendre en charge le cas limite des traces indécélables dans lequel la distinction sensible entre fond et trace est évanouie. Au demeurant, l'évanouissement de la *distinction sensible* entre fond et trace n'implique pas la suppression de la *différence conceptuelle* entre fond et trace, tout au contraire, car l'évanouissement de la distinction sensible ne peut avoir lieu que pour un interprète qui assume cette différence conceptuelle comme condition de l'évanouissement, de sorte que, même dans ce cas limite, fond et trace doivent encore tenir pleinement leurs rôles ou assumer leurs fonctions respectives au regard d'un tel interprète. La décelabilité sensible de la distinction entre fond et trace n'est à cet égard qu'un moment, un cas particulier, un point de vue, une appréciation, etc., concernant une structure d'inscription qui, en tant que structure – c'est-à-dire en tant qu'elle n'est jamais phénoménalement présentable comme telle – ne peut pas dépendre du fait qu'elle soit, ici ou là, aperçue ou inaperçue de tel point de vue ou de tel autre.

Il convient donc que l'idée d'inscription soit déliée de l'obligation d'une décelabilité sensible de la distinction entre fond et trace, pour comprendre une trace, de manière très générale, comme une *différence* entre ce qui est présenté à la sensibilité d'un interprète (présentation phénoménale du *fond avec trace*) et ce que cet interprète suppose qu'il y aurait s'il n'y avait pas la trace (élaboration hypothétique d'un *fond sans trace*). Le trait majeur de cette articulation tient au fait que les deux termes de la différence (fond avec trace et fond sans trace) sont phénoménalement *incoprésentables*, c'est-à-dire qu'on ne peut pas les présenter *en même temps* dans la phénoménalité. Dans un style de facture parménidienne, cette incoprésentabilité pourrait être traduite : dans ce qui lui est phénoménalement présenté, l'interprète ne peut pas en même temps affirmer qu'*il y a* et qu'*il n'y a pas* trace, même et surtout s'il soutient en outre que ce qui est en jeu est une trace indécélable. Une trace conjoint deux aspects : d'un côté, un ancrage phénoménal, qui correspond à ce qui est présenté directement ou indirectement à la sensibilité, et qui signifie qu'une trace requiert la matérialité d'un support (cette trace demeurât-elle indécélable), et, d'un autre côté, un ancrage abstrait et fictionnel, qui correspond à l'élaboration hypothétique, et qui signifie qu'une trace requiert la décision d'une interprétation (que cette trace soit ou non décelable). Une trace ne peut donc être exclusivement comprise ni comme phénoménale, quoiqu'une matérialité soit requise à titre de support, ni comme idéale, quoiqu'une décision d'interprétation soit requise, sachant cependant qu'on doit comprendre qu'une trace doit participer en même temps de ces deux "natures" pour qu'on puisse lui accorder son avoir-lieu. *Ni... ni, et... et...*, une trace est une manière de *metaxu*, un terme moyen qui confirme l'hétérogénéité irréductible des termes qu'elle sépare, tout en les reliant grâce à la complicité inapparente d'une participation, d'une interaction ou d'une porosité, ne résidant exclusivement *ni* d'un côté *ni* de l'autre, tout en restant inclusivement en adhérence avec l'un *et* avec l'autre. Ainsi approchée, la problématique de la trace intervient aussi bien dans le dessin et l'écriture que dans la parole ; et puisque je raisonne ici au plan d'une structure d'inscription, donc indépendamment de toute phénoménalité particulière, cette problématique intervient aussi dans toute réflexion fondamentale sur l'intersubjectivité, la phénoménalisation et la positivité, en particulier juridique et scientifique, de sorte que ce sont aussi les constructions discursives elles-mêmes qui sont intéressées à cette problématique et qui sont liées au statut moyen ou hybride des traces, statut que Pierre Legendre évoque comme enlacement dans le cas du discours :

Autrement dit, le rapport du mot et de la chose est intérieur au langage, de sorte qu'un objet extérieur n'existe que parce que sa condition d'existence matérielle se double de sa construction dans la représentation. Cela étant,

le nouage que nous appelons signification ne peut être réduit au rapport exclusif de mots avec d'autres mots, car l'opération langagière suppose *le point de contact avec la chose*, elle contient l'articulation entre celle-ci et sa construction dans la représentation. Ainsi le langage est matrice, relation, synthèse, mais aussi tension, entre la matérialité du monde et le royaume, su et insu, de l'image. [...] Poussant jusqu'au bout la vieille maxime occidentale [*sermo naturae succumbit : le discours cède à la nature*], je dirais : *le discours s'enlace avec la nature*, sur le mode de l'enlacement du sujet avec son image. [...] Ainsi, quel que soit l'angle, subjectif ou social, sous lequel on l'envisage, la relation langagière suppose-t-elle un *hiatus*, un écart, appelé au statut de frontière *et* de passage.<sup>4</sup>

L'articulation fond/trace liée aux différences peut être dite *verticale* (ou *stratifiée*, ou *à niveaux*) pour suggérer que l'incoprésentabilité implique que l'un des deux termes de la différence exclut, occulte ou voile l'autre. Mais cette figuration verticale signifie aussi qu'une trace ne procède pas nécessairement d'un tracé – acte, geste ou processus – s'accomplissant dans la chronologie et la spatialité ordinaires impliquées dans la figuration horizontale de l'articulation fond/trace. Corrélativement, cette figuration verticale signifie aussi qu'une trace n'est pas nécessairement à déchiffrer comme une *trace de*, que ce soit la trace d'un tracement maintenant achevé, ou la trace d'une présence maintenant disparue ou éloignée. Enfin, cette figuration verticale suggère la dimension de la réflexivité qui se déplie lorsque les constructions discursives sont examinées quant à leurs conditions de possibilité, leurs limitations et leur déploiement. On retiendra surtout, au-delà des figurations proposées comme horizontalité et verticalité, la suggestion de deux "dimensions" discursives qui recroisent l'opposition entre *commencement* (dimension horizontale de la chronologie et de la spatialité ordinaires, des causes des hasards, des calculs, des déterminismes, etc.) et *origine* (dimension verticale de la réflexion hors toute chronologie horizontale assignable, dimension des niveaux, des fondements, du déploiement, de l'ouvert, de l'abîme, etc.).

L'articulation horizontale est cependant *réinterprétable* dans les termes de l'articulation verticale. En effet, qu'on en fasse ou non la remarque, dans les deux articulations, le fond avec trace et le fond sans trace sont incoprésentables. Dans l'articulation verticale, cela conduit à conférer explicitement au terme manquant (le fond sans trace) le statut d'une hypothèse placée sous la dépendance d'une décision d'interprétation, de sorte que la détermination de la trace, par différence avec ce fond hypothétique, est elle-même placée sous cette dépendance. Mais en fait, il en est de même dans l'articulation horizontale quand on comprend que la décision d'interprétation concernant le fond sans trace consiste à faire l'hypothèse par défaut d'une *prolongation pertinente* "sous la trace" de l'entour de la trace. Dans le cas où le fond est approximativement uniforme, le prolongement peut être trivial : quand on voit quelques traits tracés à l'encre noire sur un papier blanc, on a tendance à supposer que c'est la même blancheur qu'il y a "sous" le tracé, et qu'avant le tracement il n'y avait qu'une même blancheur uniforme – quoique rien ne le garantisse ! Le prolongement peut être plus complexe quand le fond est lui-même complexe. Dans le cas de photographies, par exemple, ce qui fait office de fond peut être très loin de l'uniformité ; on peut alors éventuellement se contenter d'imaginer un prolongement "sous la trace" qui ressemble à l'entour voisinant les bords de la trace, ou d'un remplissage très approximatif, éventuellement flouté, sur l'ensemble de la surface (il suffit de s'essayer à la retouche de photographies avec les logiciels appropriés pour expérimenter tout cela).

Cette possibilité de réinterprétation signifie que l'articulation verticale est un *dépassement* de l'articulation horizontale en ce sens que cette articulation horizontale subsiste comme un cas particulier de l'articulation verticale. Il y a certes rupture, plus précisément un *saut de structure*, en ce sens que l'articulation verticale ne dérive pas de l'articulation horizontale au moyen d'un accroissement – fût-il infini – de l'acuité ou de la précision des appareils perceptifs ou des dispositifs d'observation ou de mesure, car c'est en premier lieu la problématique des traces indécélables qui motive ce dépassement. Mais il y a aussi continuité, comme une manière de legs ou d'héritage au sein d'une tradition, en tant que la structure dépassée se laisse encore déchiffrer comme un cas particulier de la structure dépassante. Dans nombre de cas (la majeure partie, peut-être) où la double interprétation est possible, on continuera – sans même s'en apercevoir – à utiliser l'articulation horizontale qui nous est familière, tout comme on dit encore de nos jours que le soleil se lève à l'est ou que les graves choient. Dans de tels contextes, qui peuvent intéresser des processus neuronaux et cognitifs "bas niveau", humains ou non, et même des machines, où la [re]constitution hypothétique du fond sans trace n'est pas effectuée – donc bien en-deçà des décisions d'interprétation subjectives qui demeurent

---

4. Pierre Legendre, *De la Société comme Texte*, Fayard, Paris, 2001, p. 18, 20 et 21. On pourra aussi peut-être rapprocher cette articulation fond/trace de l'articulation borroméenne des trois dimensions du réel, du symbolique et de l'imaginaire proposée par Lacan. Toutefois, cette approche topologique ne me semble pas se prêter directement à l'étude de la *constitution* des traces, très fortement liée à l'extrême souplesse des interprétations : la structure borroméenne me paraît mieux convenir quand il s'agit de rendre compte de synthèses déjà constituées.

jusqu'à présent et jusqu'à plus ample informé une exclusivité de l'espèce humaine –, on comprendra que de tels processus agissent comme des *équivalents d'interprétation*.

## L'évanouissement

Le cas limite de l'évanouissement de la distinction sensible entre fond et trace a pour effet majeur de nous rappeler à nos obligations d'interprètes – *il faut interpréter* : mais n'est-ce pas aussi l'un des traits de la condition humaine et de sa finitude ? – sans qu'il nous procure l'éventualité de l'échappatoire consistant à gommer, à camoufler ou à taire le travail d'interprétation sous le prétexte des évidences ordinaires. Et peut-être faudra-t-il, au moins dans certains cas, aller jusqu'à comprendre que le fond ne se montre ou ne se laisse déceler ou saisir que depuis de telles hypothèses d'indécelabilité, sachant *évidemment* qu'on ne saurait proprement entendre un *se taire* qu'à élaborer une articulation fond/trace permettant de *décider* d'interpréter quelque situation ou dispositif comme exposant l'évanouissement de cette articulation. Il est *évidemment* abusif de laisser imaginer que le fond se montrerait ou que la trace se laisserait déceler en de telles circonstances : c'est précisément à l'endroit du seuil d'évanouissement que l'empiricité sensible est défaite de ses trop évidentes prérogatives, défaite obligeant l'interprète à se reconnaître tel pour assumer l'affirmation et l'interprétation d'un tel évanouissement (à moins qu'il ne regarde distraitemment ailleurs sans rien en voir).

J'insiste sur l'évanouissement parce que le principe nous en est très familier, trop peut-être, quand nous en oublions les implications. Un camouflage, par exemple, n'est pas absence de trace mais au contraire prolongement du fond et complicité avec ce fond, là où *autre chose* pourrait avoir pris place : bigarrure sur bigarrure, sable sur sable, neige sur neige, etc., situation mimétique de la proie quand elle se terre dans les lignes et les couleurs de son paysage, non pour se cacher, mais tout au contraire pour s'exposer *comme indécelable* aux yeux de son prédateur. Pour un observateur qui a la capacité de forger des hypothèses et qui a repéré le stratagème, le refuge de la proie mimétique est produit par l'articulation de deux structures d'inscription, donc deux points de vue, sur une même situation : la proie joue comme trace dans le paysage en tant qu'elle occulte la part du fond qui aurait pu être vu si elle n'avait pas été là (articulation fond/trace verticale), tandis qu'en prolongeant mimétiquement le paysage qui l'entoure elle s'évanouit dans ce paysage aux yeux de son prédateur (articulation fond/trace horizontale). On sait le goût des propagandes totalitaires du siècle dernier pour la retouche photographique. Un exemple parmi bien d'autres : en 1939, Nikolai Yezhov, chef du NKVD et artisan des Grandes Purges, a été arrêté, jugé puis exécuté le 5 février 1940 sur ordre de Staline pour lui faire porter la responsabilité des purges. Yezhov est alors "évanoui" de divers documents officiels. Pour la photographie [retouchée] de 1940, dont le cadrage est peut-être un peu surprenant dans la mesure où une part importante de la photographie montre les eaux du canal où il semble qu'il n'y ait rien à voir, on pourrait proposer une légende descriptive, par exemple : « Voroshilov, Molotov et Staline sur les rives du canal Moscou-Volga en 1937 » :



Photographie retouchée de 1940



Photographie publiée en 1937

En revanche, si on dispose de la version originale de 1937 et que, dans la perspective de l'évanouissement de Yezhov, on analyse la différence entre les deux photographies comme une articulation fond/trace verticale, on comprend que la photographie de 1940 joue le rôle du fond *avec* trace, tandis que c'est la photographie originale de 1937 qui joue le rôle du fond *sans* trace. Ce qui prend statut de trace, que j'ai reconstitué et placé entre les deux photographies, se comprend comme un *prolongement pertinent* de l'entour de la silhouette de Yezhov (eaux du canal et rambarde du quai) qui provoque l'évanouissement de la distinction *sensible* entre fond et trace (photographie de 1940), et c'est cet évanouissement qui produit un *effet d'effacement*. Mais il ne s'agit que d'un effet car, à proprement parler, *il n'y a pas effacement*, parce qu'aucune gomme ne pourra jamais

effacer Yezhov dans la photographie de 1937, sauf à creuser un trou ou à faire affleurer le papier photographique : aucune gomme, en effet, ne peut inventer ou révéler ce qui n'a jamais été enregistré dans la photographie de 1937 parce qu'occulté par la présence de Yezhov. On ne passe pas de la photographie de 1937 à celle de 1940 au moyen d'une gomme mais au moyen d'un trucage. Il y a certes effacement de toute trace de "l'effacement" en ce sens que, à supposer que la retouche ait été proprement réalisée, il ne subsiste pas de scorie ou d'imperfection trop voyante de la retouche qui pourrait attirer l'œil (articulation horizontale). En revanche, au sens de l'articulation verticale, il n'y a pas effacement de la trace de l'effacement, bien au contraire, car la trace qui "efface" Yezhov est (et doit être) exposée – pour que l'évanouissement de Yezhov ait lieu –, mais elle doit être exposée comme évanouie *dans* le fond et *comme* fond pour y devenir indécélable relativement à l'articulation horizontale, tout comme la proie mimétique est exposée – et non pas cachée ou dissimulée derrière quelque végétation opaque –, mais exposée comme indécélable aux yeux de son prédateur.

La figuration verticale de l'articulation par les différences prend tout son relief quand on aperçoit qu'elle noue de nombreuses ramifications et allusions, à commencer par le fait que cette articulation implique des changements de niveaux (dont on trouve un écho dans le principe des calques et des filtres intervenant dans les logiciels de traitement d'images), ou parce qu'il s'agit à chaque fois de forger l'hypothèse d'un fond *en-deçà* du fond apparent pour faire surgir une différence. Les exemples qui viennent d'être examinés montrent clairement que les deux articulations fond/trace – horizontale et verticale – peuvent se combiner et s'articuler l'une à l'autre : le prédateur ne doit pas avoir accès au point de vue de la proie, tandis que la proie ne doit pas être limitée au point de vue du prédateur. Les rôles ne sont pas symétriques, car l'articulation verticale joue sur les deux points de vue à la fois, alors que l'articulation horizontale ne connaît que son à-plat. C'est une dissymétrie comparable que Lacan souligne à plusieurs reprises dans son séminaire sur « La lettre volée » d'Edgar Poe.<sup>5</sup> C'est cette même dissymétrie qui est à l'œuvre dans les constructions d'un menteur, tout particulièrement dans le cas d'un mensonge réussi, c'est-à-dire un mensonge qui déploie son efficacité auprès d'un destinataire insouciant et confiant qui n'a même pas idée qu'il est visé par un mensonge : le menteur, qui joue avec les deux points de vue, voit que le destinataire ne voit pas, et ainsi se voit n'être pas vu.

## Le voile – l'abîme

Constituer une trace provoque un premier *effet de voile*, en ce sens qu'il n'y a de trace qu'occultant tout ou partie du fond relativement auquel on la décèle, « Cette face du papier dont le tracé du crayon nous prive – comme, de l'autre côté du volume de notre tête, la part du ciel qu'il obstrue [...] »<sup>6</sup>. À ce premier effet de voile, lié à l'occultation *sensible* du fond, doit être associé un second effet de voile (auquel du Bouchet fait peut-être allusion comme « la part du ciel qu'il obstrue ») qui intéresse l'autre côté, « qui n'est pas tourné vers nous ». Dans l'apologue célèbre rapporté par Pline l'Ancien qui met en scène la compétition de Zeuxis et Parrhasios, deux grands peintres de l'antiquité grecque du V<sup>e</sup> siècle, Zeuxis peint des grappes de raisin si bien imitées que les oiseaux viennent tenter de becqueter les grains. Tout orgueilleux du succès de ses grappes et du suffrage des oiseaux<sup>7</sup>, Zeuxis se tourne alors vers Parrhasios demeuré silencieux et, montrant le voile que Parrhasios avait peint : « Alors, et maintenant, montre-nous ce que tu as fait derrière ça »<sup>8</sup>. Ainsi Zeuxis s'avouait ingénument vaincu dans cette compétition, car il n'avait trompé que des oiseaux alors que Parrhasios avait réussi à tromper un artiste tel que Zeuxis. « Triomphe sur l'œil, du regard »<sup>9</sup>, note Lacan, car s'il est d'usage de commenter cet apologue dans la perspective de la *mimesis* et des débats intéressants l'imitation de la nature ou le rapport aux idées, au Beau en particulier, Lacan oriente cependant sa lecture vers une autre perspective :

Si des oiseaux se précipitèrent sur la surface où Zeuxis avait indiqué ses touches, prenant le tableau pour des raisins à becqueter, observons que le succès d'une pareille entreprise n'implique en rien que les raisins fussent admirablement reproduits, tels ceux que nous pouvons voir dans la corbeille que tient le *Bacchus* du Caravage, aux Offices. Si les raisins avaient été ainsi, il est peu probable que les oiseaux s'y soient trompés, car pourquoi les

5. Jacques Lacan, « Le séminaire sur "La lettre volée" », in *Écrits*, Seuil, Paris, 1966, p. 11.

6. André du Bouchet, *Qui n'est pas tourné vers nous*, Mercure de France, Paris, 1972, p. 45.

7. Pline, *Histoire naturelle*, Livre XXXV, chap. 10, trad. fr. Louis Poinset de Sivry, Chez la veuve Desaint, Paris, 1778, vol. 11, p. 237-238. Le « suffrage des oiseaux » est emprunté à cette traduction.

8. Jacques Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Seuil, Paris, 1973, p. 95.

9. *Loc. cit.*

oiseaux verraient-ils les raisins dans ce style de tour de force ? Il doit y avoir quelque chose de plus réduit, de plus proche du signe, dans ce qui peut constituer pour les oiseaux la proie raisin. Mais l'exemple opposé de Parrhasios rend clair qu'à vouloir tromper un homme, ce qu'on lui présente, c'est la peinture d'un voile, c'est-à-dire de quelque chose au-delà de quoi il demande à voir<sup>10</sup>.

La minoration (si ce n'est la péjoration) qui affecte le leurre des oiseaux tient au fait qu'il ne nécessite qu'une inspection superficielle et en à-plat pour les processus perceptifs, réflexes et éventuellement cognitifs qui précèdent à cet examen. Cela ne signifie pas qu'une telle inspection ne puisse être parfois très complexe, mais au moins tous les éléments à prendre en compte sont-ils coprésentables en tant qu'ils peuvent tous figurer dans le même champ visuel : à cet égard, les raisins de Zeuxis et le camouflage de la proie mimétique fonctionnent l'un et l'autre comme des leurres. Sans doute le voile de Parrhasios fonctionne-t-il aussi comme un leurre pour Zeuxis, mais il ne s'y réduit pas, en tant que Zeuxis demande à voir au-delà du voile :

Seulement le sujet – le sujet humain, le sujet du désir qui est l'essence de l'homme – n'est point, au contraire de l'animal, entièrement pris par cette capture imaginaire. Il s'y repère. Comment ? Dans la mesure où il isole, lui, la fonction de l'écran, et en joue. L'homme, en effet, sait jouer du masque comme étant ce au-delà de quoi il y a le regard. L'écran est ici le lieu de la médiation.<sup>11</sup>

Dans l'articulation verticale fond/trace, ce n'est plus seulement ce qui prend statut de trace qui a effet de voile, car c'est aussi chaque niveau d'une structure d'inscription (fond avec ou sans trace) : dès lors que c'est par différence entre deux niveaux que les traces peuvent être constituées, aucun niveau ne peut valoir comme un fond premier, dernier ou ultime en tant qu'il serait démuné de toute trace, fût-il absolument monochrome, lisse, plat, silencieux, etc., quel que soit le support ou la phénoménalité associé à la structure d'inscription, car en prenant appui sur un niveau  $x$ , on pourra toujours faire valoir l'hypothèse d'un niveau  $x-1$  sous-jacent permettant, par différence, de constituer une trace telle qu'elle figure comme évanouie au niveau  $x$ . Quand on s'en tient à l'articulation horizontale, qui exige que les traces soient décelables par l'effet de distinctions sensibles, on ne peut outrepasser un fond uniforme et indistinct, c'est-à-dire un fond *sans distinctions décelables ou reçues comme telles*, quelle que soit la phénoménalité considérée : ce sera aussi bien du lisse, du blanc, du noir, du silence, que du bruit blanc, du bruit de fond, du tintamarre, du grain, de la texture, du bariolé, du brouillé, etc. Cet abîme sans fin est bouché, bloqué, obstrué parce que l'articulation horizontale laisse espérer un fond premier, c'est-à-dire un fond sans traces au-delà duquel on ne peut pas remonter, comme le parchemin d'un palimpseste. Certes, la figure du palimpseste esquisse l'idée d'une stratification *verticale* des inscriptions ; mais elle présente le défaut majeur de dépendre d'une chronologie *horizontale* dans laquelle une inscription précède un effacement qui précède à son tour le recouvrement, ce qui, de proche en proche, implique un état premier du parchemin où rien n'aurait été encore écrit, ni a fortiori effacé ou recouvert. Mais non ! C'est l'inverse qu'il faut considérer ici pour une stratification *verticale* dont la temporalité n'a d'autre moteur que celui de l'interprétation qui en détermine les scansion : c'est la trace indécélable qui précède l'interprétation devant forger l'hypothèse d'un évanouissement et de ce qui s'y évanouit, de telle manière que ce que l'élaboration de l'hypothèse parcourt dans un sens, l'évanouissement le parcourt dans l'autre. Je ne connais pas de manière plus précise et plus concise pour suggérer ce mouvement d'interprétation – mouvement d'éclatement d'une trace indécélable, suivi d'un évanouissement –, que ces deux répliques de Pierre Dac extraites de *L'Os à moelle* :

- [...] Vous arpentez cette rue [...], vous examinez le sol et vous ne trouvez rien. Qu'en déduisez-vous ?
- Que quelque chose a été perdu, mais qu'un autre l'a ramassé avant moi.<sup>12</sup>

Évidemment, on ne saurait rien *déduire* de rien, et la formulation de la question appartient de plein droit à la veine loufoque de l'Os. Mais il y a question. C'est le questionnement qui provoque l'irruption de l'éventualité d'une trace indécélable quand il fait du sol de cette rue, où il n'y a rien à voir, le lieu d'une hésitation entre une absence de trace (il n'y a rien à voir, comme un fond *sans* trace) et [la présence d'] une trace indécélable (il y a [un] *rien* à voir, comme un fond *avec* une trace, mais une trace indécélable). Et ce que l'interprétation parcourt comme élaboration d'une hypothèse (*quelque chose a été perdu*), l'évanouissement le parcourt en sens inverse (*mais un autre l'a ramassé avant moi*). Ce mouvement d'interprétation est avant tout une manière d'éclater de l'indécélable (du blanc, du silence, de l'indistinct, du rien, etc.), là où la conception ordinaire *doit s'arrêter*, faute

10. *Ibid.*, p. 102.

11. *Ibid.*, p. 99.

12. Pierre Dac, « Une visite à l'école de la déduction et de préparation à la détectivité », *L'Os à moelle*, n° 15, vendredi 19 août 1938, repris dans *L'Os à moelle (anthologie)*, Omnibus, 2007, p. 220.

de traces décelables, et croit avoir atteint l'ultime parchemin, le fond originaire et indistinct de toute inscription dont on se sert à l'envi pour figurer le granit fondamental qui fait le socle inexorable et indépassable d'une *finitude finie*. Mais ce parchemin de granit n'est encore qu'un voile de Parrhasios, car c'est précisément l'évanouissement de la distinction fond/trace qui, en s'ouvrant à l'interprétation des traces indécelables, ouvre le lieu d'une interprétation inachevable : c'est ce lieu que je figure ici comme *abîme*, et c'est aussi l'ouverture inépuisable d'une *finitude inachevable*.<sup>13</sup>

Si les raisins de Zeuxis parviennent un temps à leurrer les oiseaux – Vite, vite, venez tous par ici, il y a des raisins, piaillent-ils ! mais ils vont bien vite déchanter –, et si le voile de Parrhasios parvient un temps à leurrer Zeuxis – Alors, et maintenant, montre-nous ce que tu as fait derrière ça ! –, c'est cependant la proie mimétique qui l'emporte quand elle s'évanouit discrètement dans le silence du paysage survolé par le prédateur qui bientôt s'éloignera, après avoir un temps suspendu son vol, parce qu'elle l'aura leurré au point qu'il ne se sera même pas aperçu qu'il a été leurré – Tu ne me vois pas, et tu ne vois même pas que tu ne me vois pas ! lui soufflait la proie à voix basse, tandis qu'elle le fixait droit dans les yeux qui ne la voyaient pas –. Tout ce qui semble jouer le rôle d'un fond, qu'il soit ou non imaginé comme premier ou dernier, prend statut de leurre en tant qu'il doit se laisser regarder comme une articulation horizontale en à-plat, et c'est à ce titre – au titre de leurre – qu'il fait fonction de voile de l'abîme, comme l'indique ce commentaire que Pierre Legendre propose au sujet du tableau de Bojan Dobrev nommé *Le Livre* :

L'instant d'un regard, nous sommes en *commerce avec un lieu ritualisé par la peinture*, avec la place vide où se noue, indéfiniment commémoré, notre rapport vivant avec le Rien, dont il est question dans ce Livre sans contenu autre que sa couleur solaire. Le tableau – tout tableau – sert de voile au Rien et en même temps il en fait une scène, il dévoile le monde.<sup>14</sup>

La dimension verticale d'une structure d'inscription peut être référée à l'idée d'origine – *mais en tant qu'il n'y a pas d'origine assignable* – car la différence entre deux niveaux d'une structure d'inscription agit comme une *différence* qui diffère *sans fin* l'éventualité d'atteindre un fond ultime : *il n'y a ni premier ni dernier fond*. L'abîme est une manière d'explorer, d'inventer ou d'ouvrir ce défaut d'origine ou de fondement absolu que Legendre évoque ici comme Rien. La figure du voile peut être traduite et comprise de multiples manières et, tandis qu'il nous regarde, il "voit", lui, du côté « qui n'est pas tourné vers nous », ce à quoi nous n'avons pas accès quoiqu'il en porte le témoignage, comme le gardien de la porte qui se dresse devant la loi<sup>15</sup>, qui ne se sera jamais interposé que pour moi et qui s'en ira quand je cesserai de tenter de passer, parce que je serai mort. L'autre côté – de quelque manière qu'on le figure, comme abîme, rien, vide, etc. – n'a pas lieu *pour moi* autrement que comme le mouvement de *mon* interprétation qui se saisit de quelque chose pour en faire le voile qui *m'*en interdit l'accès.

Où notre support sera venu au jour, je me vois sans support.<sup>16</sup>

Mais on aurait tort d'entendre ces indications comme une négativité nuisible qu'il faudrait supprimer. C'est grâce à ce leurre – *la part de l'œil* –, en tant qu'il prend statut de voile – *la part du regard* –, que l'interprétation sans fin peut être temporairement tenue en suspens dans l'abîme, comme ce grâce à quoi la structure d'inscription épouse une forme sensible, autant comme une empreinte (spatialisation) que comme une attente (temporalisation) de ce que l'interprétation n'a pas encore soupçonné, aperçu ou élaboré. Ce qui reste à *laisser venir*.<sup>17</sup> La figure du voile recroise aussi la figure du visage, dont le voile de Véronique est un exemple célèbre, quand bien même le visage serait complètement évanoui *dans* et *comme* un monochrome :

La preuve de la machine de Deleuze et Guattari c'est notre besoin de lire (ou le seul fait de lire) toute relation comme « signifiante », comme intentionnelle, comme ayant un sens [meaningfull], c'est-à-dire comme un visage. De fait, même lorsque la relation est réduite à sa plus simple expression, même lorsqu'elle est désavouée dans le travail de non-composition, dans la toile vierge ou le monochrome, le visage est encore là. Malevitch appelait son carré noir « le nouveau visage du monde suprématisiste ». [...] Et, dans ce nouveau visage, insistait Malevitch, il y avait « ce que les gens autrefois voyaient devant la face de Dieu ». <sup>18</sup>

---

13. Pour une étude des régressions sans fin dans le contexte d'une finitude inachevable, voir Didier Vaudène, « Un acheminement vers la question de l'écriture », revue *Intentio* (à paraître).

14. Pierre Legendre, *De la Société comme Texte*, op. cit., p. 129.

15. Franz Kafka, *Vor dem Gesetz* (Devant la loi), publié séparément en 1915.

16. André du Bouchet, *Qui n'est pas tourné vers nous*, op. cit., p. 60.

17. L'expression est de Jacques Derrida, *Foi et savoir*, Seuil, Paris, 2001, p. 16.

18. Howard Singerman, « Processus picturaux en 1970 : les effets de non-composition », *La Part de l'Œil*, n° 17-18, 2002, p. 274, et note 52.

La fonction de voile est cependant ambivalente en tant que le voile joue comme un organe-obstacle. Il est désiré, et doit être effectué avec le plus grand soin, puisque c'est grâce à lui qu'il y a possibilité de traces et, surtout, de suspens dans l'abîme ; mais en tant qu'il s'interpose, qu'il empêche l'accès à ce « qui n'est pas tourné vers nous », c'est encore avec le plus grand soin qu'il faudrait l'écartier, le déchirer ou le supprimer. D'où le déplacement souligné par Lucien Massaert, le risque encouru par la toile quand, dévoilée, elle prend fonction de voile :

La remise en question, par la philosophie, du dispositif du voile qui depuis les copies annoncerait un renvoi ultime, un original, se déplace en peinture pour porter atteinte à l'intégrité de la toile qui, posée sous l'image, tendrait à vouloir se faire oublier comme support et origine des artifices de représentation.<sup>19</sup>

Cette ambivalence peut prendre de multiples formes : grattages, griffures, incisions, lacérations, brûlures, etc., montrent le fond qui, ainsi, "remonte", comme dans le film *Persona* de Bergman<sup>20</sup>, non sans susciter l'ambiguïté entre un *fond travaillé* et des *traces sur un fond non travaillé* (ou *moins travaillé*) : devant une toile comportant un trou, par exemple, comment pourrait-on trancher entre un trou en rôle de trace et un trou faisant partie d'un fond travaillé ? Les lacérations et les trous peuvent ainsi prendre pleinement statut de traces, non sans tenter de nous donner à apercevoir ce qu'il y aurait de l'autre côté, quoique ces manières d'abîmer le fond soient encore une manière d'effectuer cette ambivalence tout en voilant l'abîme. Rappelant l'effondrement de l'ontologie chez Mallarmé que souligne Derrida – « Restent seulement des traces »<sup>21</sup> –, L. Massaert remarque :

Ainsi peut-on expliquer l'apparition, dans les œuvres du XX<sup>ème</sup> siècle de toutes les déclinaisons d'un « traité des membranes » (*hyménologie*) évoquées par Derrida : tissu, toile, filet, gaze, pellicule, voile, hymen, trame, étoffe, enveloppe, moire, aile...<sup>22</sup>

Et peut-être pourra-t-on compléter ces déclinaisons en faisant résonner la peau du tambour de Braque : « Qui écoute le tambour entend le silence »<sup>23</sup>. S'il y a un silence en rôle de fond (articulation horizontale), c'est seulement une absence de bruit ; mais quand le tambour tonne et vient à la place de ce fond de silence en le brisant, il prend le statut d'un voile, un voile voilant un *autre silence*, un silence inaudible parce qu'inouï, un silence qu'on ne peut inouïr que *sous* le tonnerre du tambour.

Rien derrière les rideaux. D'où la surprise ingénue du non-juif quand il ouvre, quand on le laisse ouvrir ou quand il viole le tabernacle, quand il entre dans la demeure ou dans le temple et qu'après tant de détours rituels pour accéder au centre secret, il ne découvre rien – que le rien.

Pas de centre, pas de cœur, un espace vide, rien.<sup>24</sup>

## Traductions

Approcher l'idée de structure d'inscription à travers des exemples et des figurations ne doit pas faire illusion : "inscription", "trace", "fond", "différence", etc., doivent être entendus au plan structural, comme autant de places, de rôles ou de relations ; ils ne désignent aucune mise en œuvre particulière ou figée, parce qu'ils doivent agir comme des guides d'interprétation et de traduction en même temps qu'ils ne trouveront un sens précis que dans chaque contexte qui en fera usage, quelle qu'en soit la phénoménalité. J'ai approché le principe des articulations fond/trace en raisonnant de manière schématique sur des cas simplifiés. Mais, en général, même dans les contextes graphiques, il n'y a pas *un* fond ni *une* trace. Il n'y a que des interprétations granulaires de voisinages, de fragments, de bords, de seuils, d'entours, etc., de multiples articulations fond/trace localisées comme autant de tesselles d'une mosaïque ou de fragments d'un collage qui, peut-être, de proche en proche, par agrégations partielles, se laisseront rassembler en formes, en surfaces ou en masses plus étendues, peut-être stratifiées, superposées ou contrecollées, et pourront parfois se laisser dominer jusqu'à constituer ici "un" fond, là "une" forme ou "un" trait, ici encore "une" tache, etc., tout cela entremêlé

---

19. Lucien Massaert, « D'une surface vacante. D'un discours déjà-là », *La Part de l'Œil*, n° 17-18, 2002, p. 147.

20. On pourra revoir le film *Persona*, de Ingmar Bergman (1966, avec Liv Ullman et Bibi Anderson), film de voiles et de visages, où une déchirure relationnelle est "remontée" au niveau filmique comme rayure, pliure et enfin brûlure d'une pellicule cinématographique qui finit par casser. Bergman filme alors la faille ouverte par la déchirure – c'est-à-dire *rien* – : le film devient complètement transparent, laissant un long moment le spectateur dans l'éblouissement d'un écran complètement blanc (vers la 44<sup>e</sup> minute).

21. Jacques Derrida, « La double séance », in *La dissémination*, Le Seuil, Paris, 1972, p. 239.

22. Lucien Massaert, « D'une surface vacante... », *op. cit.*, p. 147.

23. Georges Braque, *Le jour et la nuit (Cahiers 1917-1952)*, Gallimard, Paris, 1952, p. 35.

24. Jacques Derrida, *Glas*, Galilée, Paris, 1972, p. 59.

avec l'éventualité que chaque point, fragment ou moment d'articulation puisse se laisser simultanément apprécier selon plusieurs regards et selon plusieurs interprétations.

Le réseau d'articulations et d'interprétations dans lequel une structure d'inscription peut intervenir est particulièrement vaste et ramifié, ce qui ouvre des éventualités de résonances, d'affinités, de proximités et de traductions concernant des circonstances, des dispositifs et des pratiques pouvant sembler très éloignés, sinon étrangers les uns aux autres. Mais la problématique de la trace est en outre fondamentale car elle intervient dans ce que nous concevons comme rapport entre le monde et les constructions discursives – ce que Legendre évoque comme un enlacement dans un passage précédemment cité –, problématique dont les ramifications atteignent aussi bien les arts et le droit, par exemple, que la positivité scientifique dès lors que des traces [décelables] sont requises pour articuler les phénoménalisations et les élaborations théoriques, surtout quand elles mettent en jeu des mathématisations ou des traitements d'information. La positivité scientifique ne saurait donc jouir d'aucun privilège à cet égard, et la positivité sensible des traces décelables (articulation horizontale) dont elle dépend n'est pas donnée dans l'immense à-plat d'un ultime parchemin de granit blanc – condition préalable à toute éventualité d'un fondement absolu –, mais bien comme une stratification abyssale et inépuisable de niveaux qu'il faut élaborer, inventer ou explorer (articulation verticale). En tant qu'abordées au plan d'une structure d'inscription, les traces ne peuvent recevoir aucune qualification qui les spécialiserait, les unes comme des "traces scientifiques", d'autres comme des "traces artistiques", par exemple, de sorte que ce qui se dit ici des fonds, des traces ou de l'abîme *doit* aussi pouvoir s'entendre là. Sylvie Thorel souligne à quel point la crise mallarméenne appartient à un séisme qu'on peut dire fondamental en tant que c'est aussi (d'abord ?) à l'idée de fondement qu'il porte atteinte :

L'émancipation du vers, d'où la scission du Parnasse qui donne naissance au symbolisme, forme une « mise en demeure extraordinaire »<sup>25</sup> qui porte Mallarmé à poser la question du fondement et du lieu, inséparables l'un de l'autre. [...] Le retour lancinant de la négation, de l'abolition, de l'absence, dans tout l'œuvre de Mallarmé, dit cette condition moderne, que spécialement l'émancipation du vers sacré, la déchirure du voile, a laissé voir : il n'est que la matière, inachevée et hasardeuse, en même temps qu'impérative et absolue, source de toute réalité. Charge alors au poète, dont cela constitue l'exclusive mission, de réaliser le lieu, en menant la *réflexion* de ce Néant au moyen des mots eux-mêmes détachés des choses – ainsi que cela se réalisait au [plan du] vers, avant la crise.<sup>26</sup>

Quand les mots sont détachés des choses, quand il ne reste que des traces, quand le « désastre » est survenu, quand « le Néant est devenu fondement »<sup>27</sup>, le poème ne peut plus refléter l'harmonie cosmique d'un monde au-delà qu'*il n'y a pas*, mais il peut s'ouvrir à l'égal du monde qu'*il y a* dans le mouvement d'une anamorphose rigoureuse :

Or, agencer des vocables ordinaires, qui se disposent dès lors en nouveaux mots à leur tour s'enchaînant secrètement, jusqu'à tracer en filigrane le nom du poète, relève très strictement de cette loi qui régit les grimoires : un grimoire tient son mystère du fait de contenir lui-même sa propre clef, et sa visée en est de permettre son seul déchiffrement, d'où la possibilité d'un acte, d'une illumination du monde.<sup>28</sup>

Ce monde, que la positivité contemporaine recueille comme un tissage stratifié de traces, comment pourrions-nous l'imaginer, *au mieux*, autrement que comme un grimoire, dès lors que l'interprétation et le déchiffrement de ces traces ne peuvent espérer le secours d'aucun discours provenant d'un ailleurs omniscient ? Grimoire en quelque manière inversé, parce que sans auteur, du moins sans auteur en situation de nous en chuchoter le dénouement ; grimoire inépuisable, s'il n'y a de trace que survenant en réserve d'un fond qui ne cesse de se différer à mesure qu'on tente de l'approcher ; grimoire énigmatique, enfin, parce que l'existence d'une éventuelle clef n'est qu'un pari, c'est-à-dire, *au mieux*, une hypothèse, pari à deux faces déterminé par la différence – elle-même indécélable – entre une absence de clef (ce "grimoire" n'est pas proprement un grimoire) et une clé évanouie, disséminée comme une constellation de traces indécélables dans l'obscurité blanche d'un fond silencieux. Dans cette « condition moderne », *fondement* ne peut plus signifier la passivité accueillante d'un ultime parchemin de granit blanc – il n'y a pas de fondement absolu –, car *fondement* doit agir comme un suspens provisoire et dynamique au sein d'un abîme inépuisable, c'est-à-dire, dans la perspective développée ici, comme un voile d'abîme. C'est ce rapport fond/fondement qui est questionné dans cette remarque très synthétique de Lucien Massaert :

25. Stéphane Mallarmé, « La Musique et les Lettres », *La Revue blanche*, avril 1894. *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris, 2003, t. II, p. 67.

26. Sylvie Thorel, « Le vers », in Sylvie Thorel et Mireille Ruppli, *Mallarmé, la grammaire et le grimoire*, Droz, Genève, 2005, p. 192 et 194.

27. Sylvie Thorel, « *Igitur* », in *Mallarmé, la grammaire et le grimoire, op. cit.*, p. 92.

28. Sylvie Thorel, « Le champ de la page », in *Mallarmé, la grammaire et le grimoire, op. cit.*, p. 202.

Il s'agira pour l'artiste d'« effectuer une surface du fond », pour reprendre l'heureuse formulation de Pierre Fédida. L'on se trouve en quelque sorte devant une alternative ; soit selon les termes nietzschéens de Deleuze, le fond remonte, soit selon les termes heideggeriens, le fondement infondé est sans fond, est abyssal, ces deux formulations se renvoyant dos à dos par un recours encore trop marqué à la représentation là où l'on pourrait, comme Mallarmé, évoquer « quelque surface vacante ». <sup>29</sup>

Ce que la médiation des traces interpose est un voile à la surface duquel les traces décelables sont recueillies, et ce voile est aussi un suspens, car sa surface est tout entière tissée de traces indécélables, comme ce qui “remonterait” depuis l'abîme et viendrait s'évanouir pour constituer cette surface (articulation verticale) produisant ainsi le leurre d'un *effet de fond*. Mais parler ici d'une remontée de l'abîme, qu'on peut aussi entendre comme une remontée orphique, n'est jamais qu'une manière de figurer le mouvement de ma propre interprétation, un temps tenue en suspens, dont l'effet de fond est une sorte de reflet (un monochrome ne deviendrait-il pas une manière d'autoportrait où serait peint le visage de mon attente quand je le regarde comme un voile d'abîme <sup>30</sup> ?). L'évocation d'un abîme (*Abgrund*) est particulièrement nette dans *Grundbegriffe* <sup>31</sup>, où Heidegger énonce plusieurs propositions qui concernent l'être et qui sont construites selon un schéma consistant à mettre en tension des termes antagonistes. Deux d'entre elles retiennent ici mon attention :

*L'être est l'appui le plus sûr tout en étant a-bîme.*

*L'être est la redite la plus fréquente tout en étant réticence.* <sup>32</sup>

La première proposition met en tension un appui qui, quoique superlatif, ne fait pas fondement :

Bien qu'à tout moment l'étant puisse devenir, d'une façon ou d'une autre, plus ou moins douteux et incertain, jamais nous ne doutons de l'être. [...] Aucun doute quant à l'étant ne serait même possible si nous n'avions pas confiance, préalablement, dans ce qui s'appelle « être ». [...] Et pourtant, si nous cherchions à fonder directement sur l'être nos plans et nos recours à l'étant, [...] nous ne tarderions pas à apprendre qu'aucune de nos intentions ni aucune de nos attitudes ne sauraient prendre appui directement sur l'être. [...] L'être apparaît alors comme un sol qui se dérobe, c'est-à-dire cède constamment, n'offre aucun appui et nous refuse toute base et tout soubassement. L'être déçoit toute attente de ceux qui voudraient s'en servir comme d'un fondement. Partout il s'avère être le sans-fond, l'a-bîme. <sup>33</sup>

Cette tension antagoniste attise le questionnement dans la mesure où elle maintient fermement les deux termes soudés l'un à l'autre, empêchant ainsi une dislocation qui virerait à la catastrophe. On peut en effet infléchir légèrement la tension pour faire entendre la solidarité qui lie les deux termes : c'est dans la mesure même où l'être est [comme] un sol qui cède constamment (ce qui exclut tout appui “en forme de fond”, c'est-à-dire un fondement, sous-entendu : absolu) qu'il peut procurer un appui qui puisse être dit le plus sûr (mais il s'agit alors d'un appui d'une autre espèce qui n'est pas “en forme de fond”). Deux pages après le passage qui vient d'être cité, Heidegger poursuit :

À moins que l'être ne se retienne de dévoiler son essence, non pas seulement à l'occasion et accidentellement, mais conformément à cette même essence. En ce cas, non seulement le retrait appartiendrait à l'être, mais le retrait aurait le rapport le plus insigne au « dire » et consisterait à *garder le silence*. Alors, l'être tairait son essence. Mais comme l'être reste la redite la plus fréquente en toute parole, ce serait alors pure réticence (*die Verschweigung schlechthin*), à savoir ce règne de silence auquel toute parole demande des mots en le rompant. <sup>34</sup>

Le traducteur précise dans une note que *réticence* « doit être entendu ici étymologiquement à partir de *tacere*, se taire, garder le silence, avec une idée de retenue » <sup>35</sup>. Qui ne verrait ici se dessiner une troublante affinité avec la problématique de la trace, au point qu'on pourrait s'interroger sur la question de déterminer dans quelle mesure cet abîme et ce retrait (et peut-être encore d'autres aspects de la question de l'être) pourraient se laisser apercevoir depuis [la méconnaissance de] la problématique de la trace. Sans doute la problématique de la trace est-elle labyrinthique et quelque peu délicate à manier, aussi convient-il de porter l'attention sur les

---

29. Lucien Massaert, « D'une surface vacante... », *op. cit.* p. 147.

30. Sur ce thème du monochrome comme autoportrait, et sur divers aspects des traces indécélables, voir Didier Vaudène, « La tache blanche », *Césure* n° 7 (*L'impensé, la Trace*), 1994, p. 141.

31. Martin Heidegger, *Grundbegriffe* (cours du semestre de l'été 1941), trad. fr. Pascal David, *Concepts fondamentaux*, Gallimard, Paris, 1985.

32. *Ibid.*, p. 88. Les italiques appartiennent au texte original. Le traducteur orthographie abîme “a-bîme” quand Heidegger insère le trait d'union dans *Ab-grund*.

33. *Ibid.*, p. 86.

34. *Ibid.*, p. 87-88.

35. *Ibid.*, p. 88.

traits de structure qui seuls m'importent ici. Dans « Ousia et grammè », Derrida indique « de très loin » une possible articulation :

Transgresser la métaphysique, au sens où l'entend Heidegger, n'est-ce pas déployer une question en retour sur cette étrange limite, sur cette étrange *épokhè* de l'être se cachant dans le mouvement même de sa présentation ? [...] pour indiquer de très loin, et de manière encore très indéterminée, une direction qui n'est pas ouverte par la méditation de Heidegger : le passage dissimulé qui fait communiquer le problème de la présence et le problème de la trace écrite. Par ce passage à la fois dérobé et nécessaire, les deux problèmes *donnent, ouvrent* l'un sur l'autre. C'est ce qui apparaît et cependant se soustrait dans les textes d'Aristote et de Hegel.<sup>36</sup>

Derrida déplie et précise à plusieurs reprises le motif *apparaît/se soustrait* en le resserrant progressivement sur la problématique de la trace. Pour que soit possible une transgression *de* et *depuis* la métaphysique qui mette en jeu le rapport « entre la présence en général (*Anwesenheit*) et ce qui l'excède »<sup>37</sup>, il faut supposer que le texte de la métaphysique porte déjà la trace de cet excès :

Il faut, pour excéder la métaphysique, qu'une trace soit inscrite dans le texte de la métaphysique tout en faisant signe, non vers une présence ou vers une autre forme de la présence, mais vers un tout autre texte. Une telle trace ne peut être pensée *more metaphysico*. [...] Le mode d'inscription d'une telle trace dans le texte métaphysique est si impensable qu'il faut le décrire comme un effacement de la trace elle-même. La trace s'y produit comme son propre effacement. Et il appartient à la trace de s'effacer elle-même, de dérober elle-même ce qui pourrait la maintenir en présence. La trace n'est ni perceptible ni imperceptible.<sup>38</sup>

Or, c'est aussi la différence entre l'être et l'étant qui est « enfouie à ce point qu'il n'en reste même plus de trace »<sup>39</sup>, de sorte que la « trace de la différence est effacée »<sup>40</sup> :

Mais, en même temps, cet effacement de la trace doit s'être tracé dans le texte métaphysique. La présence, alors, loin d'être, comme on le croit communément, *ce que* signifie le signe, ce à quoi renvoie une trace, la présence alors est la trace de la trace, la trace de l'effacement de la trace. Tel est pour nous le texte de la métaphysique, telle est pour nous la langue que nous parlons. C'est à cette seule condition que la métaphysique et notre langue peuvent faire signe vers leur propre transgression. Et c'est pourquoi il n'y a pas de contradiction à penser ensemble l'effacé et le tracé de la trace.<sup>41</sup>

On peut toutefois éprouver une double difficulté – qui n'en est peut-être qu'une seule aperçue sous deux angles différents –, dans le recours à l'idée d'effacement et dans une sorte d'effet d'individuation objectivante qui semble associé à la trace quand elle intervient comme sujet de verbes d'action, surtout en forme réfléchie, comme se tracer, se dérober, s'effacer, etc. Le risque d'une contradiction à penser ensemble le tracé et l'effacé pourrait aussi provenir du fait que cet effet d'individuation objectivante garde dans son ombre portée qu'il n'y a que des interprétations pour déclarer et reconnaître des traces, surtout quand un effacement est en jeu, de sorte que rien n'impose que toutes les interprétations ainsi mises en jeu doivent procéder d'un unique point de vue.

Dans la perspective de l'articulation verticale fond/trace, le fond, ou ce qui en joue le rôle, n'est *jamais* donné (ni non plus, par conséquent, les traces), de sorte que « l'heureuse formulation » de Fédida répond à ce défaut de donation, bien au-delà de la peinture ou du dessin, si on entend l'effectuation d'une surface du fond au plan des structures. Et comme ce défaut de donation s'impose autant à l'artiste qu'au spectateur (lecteur, auditeur, etc.), cette effectuation mobilise autant l'un que l'autre, surtout quand il y a hésitation quant aux rôles (ceci joue-t-il comme fond ou comme trace ?), et plus encore quand ces rôles peuvent varier (plusieurs interprétations possibles à la fois). Mais il faut franchir un pas de plus, car il ne suffit pas qu'un discours affirme cette non-donation *in abstracto* ; encore faut-il que l'œuvre en témoigne et s'en porte garante. En ce sens, la non-donation du fond ne devient effective pour une œuvre que dans la mesure où l'œuvre (fonds et traces) ainsi constituée voile (enveloppe, laisse supposer, etc.) l'abîme (le rien, le néant, le vide, etc.) figurant le défaut de fond qui entraîne l'effectuation de la « surface du fond ». Le sens de la formule de Fédida peut alors être prolongé jusqu'à celui d'*effectuer le voile*, effectuation qui mobilise, elle aussi, l'artiste autant que le spectateur. La fiction d'un Néant majuscule et abyssal suspend en pleine voltige l'effondrement irrévocable

---

36. Jacques Derrida, « Ousia et grammè », in *Marges de la philosophie*, Minuit, Paris, 1972, p. 36 et 37.

37. *Ibid.*, p. 75.

38. *Ibid.*, p. 76.

39. *Loc. cit.*

40. *Loc. cit.*

41. *Loc. cit.*

que la crise a provoqué, de telle manière que le voile du temple, en se déchirant, découvre un autre voile, comme une Mer Méditerranée qui éblouit Mallarmé à Nice, « surface merveilleuse où se projettent et se réfléchissent la profondeur du gouffre et la hauteur symétrique du ciel »<sup>42</sup> :

La visée de Mallarmé, dont on a tant ressassé l'abstraction, ne consiste pas dans le parti d'absenter le monde mais tout au contraire de le faire accéder à la présence, « afin de ne demeurer les forces de la vie aveugles à leur splendeur, latentes ou sans issue ». La formule est simple : « À l'égal de créer : la notion d'un objet, échappant, qui fait défaut » ; cette phrase dit la seule possibilité, ayant constaté le Néant, de réfléchir ce qui n'est pas afin de la susciter.<sup>43</sup>

En tant qu'il voile l'abîme, le voile suspend l'effondrement dans l'abîme, mais en même temps, il empêche l'accès à ce qu'il y a du côté « qui n'est pas tourné vers nous ». De manière plus tranchante, un voile n'est constitué tel que dans la mesure où il empêche l'accès à ce qu'il voile. Ce qu'un regard excessivement logiciste entendra peut-être comme une tautologie (n'appartient-il pas à l'essence d'un voile de devoir voiler ce qu'il voile ?) est en fait une difficulté majeure qui tient à l'extrême facilité avec laquelle un voile peut s'évaporer, ou simplement demeurer insoupçonné (Orphée n'est pas un Petit Poucet), évaporant du même coup ce qu'il voilait, car le voilé et le voilement sont ici indissociables. C'est aussi la « parole soufflée » d'Artaud à la fois dérobante, volée, et inspirée comme le souligne synthétiquement Derrida :

J'ai rapport à moi dans l'éther d'une parole qui m'est toujours soufflée et qui me dérobe cela même avec quoi elle me met en rapport.<sup>44</sup>

Que j'imagine amincir le voile en parlant moins, jusqu'à cesser de parler en espérant que le voile deviendra parfaitement transparent, et tout s'évaporerait dans l'illusion de l'immédiateté (contrairement à *se taire*, qui garde statut de parole). On reconnaît dans cette évaporation le motif d'un nouage borroméen où la rupture de l'un quelconque des termes suffit à délier tous les autres. Car ce n'est qu'en tant qu'affecté d'un coefficient de fiction, de leurre, de semblant, d'illusion, de trompe-l'œil, etc., que le voile peut jouer son rôle et produire ses effets, ce que François Baudry a particulièrement thématiquement mis en évidence comme *enveloppe* de l'objet, recroisant ou dépliant la formulation de Lacan selon laquelle le « vide central » est « maniable à être enveloppé du contenant qu'il crée »<sup>45</sup> :

Si l'illusion fait aussi partie de la constitution de l'objet, ne peut-on pas alors ordonner, à ce niveau, les différents aspects de l'illusion aux différents aspects de l'objet *a* ? Outre ses éclats pulsionnels, on peut donc dégager dans l'objet *a* deux aspects principaux, qui vont en sens inverse : d'une part, celui du « reste » de la jouissance, qui renvoie à la jouissance « initialement perdue » (du fait des premières coupures constitutives du sujet). D'autre part, celui par lequel de l'objet s'élabore. On pourrait donc y retrouver l'illusion, d'une part, en tant qu'elle est habitée par la tendance à retrouver la jouissance perdue ; et d'autre part, dans son évidence, en tant qu'elle se rapporte à l'objet qui n'est que comme vide. Il s'agit, dans ce second aspect de l'illusion, me semble-t-il, de ce qui peut faire « enveloppe » de l'objet, et contenant du vide. (L'illusion fait donc partie de ce qui peut transformer « le vide » en « un vide » et le rendre, d'une certaine manière, maniable). L'évidence de l'illusion, ainsi liée à la constitution de l'objet, suppose l'élaboration d'une économie : on retrouve là les problèmes de dosage [de l'illusion] (même si la régulation concernant l'objet ne passe pas que par sa face d'illusion).<sup>46</sup>

L'emploi du vocable *vide* est toujours sujet à difficulté, surtout quand le vide n'est pas aussi vide qu'on pourrait le croire : à la ligne néant/rien/vide, etc., s'articule une ligne abîme/effectivité/compacité, etc. Dans le passage qui vient d'être cité, l'indication concernant ce qui peut transformer « le vide » en « un vide » – ce qui peut faire enveloppe – suggère une articulation à deux niveaux, comme le Néant est le lieu accueillant les brassées de grimoires où vient à chaque fois s'épanouir « l'absente de tout bouquet »<sup>47</sup>.

## Le trait

*Je me suis tu quant au trait. S'est-il retiré ? Demeure-t-il en retrait ? Le trait – celui qu'on veut imaginer, dans l'articulation horizontale, comme ce qui inscrit le seuil et notifie la séparation (autant que le lien) entre deux régions, entre un*

42. Sylvie Thorel, « Les fleurs de la poésie », in *Mallarmé, la grammaire et le grimoire*, op. cit., p. 151.

43. Sylvie Thorel, « Le vers », in *Mallarmé, la grammaire et le grimoire*, op. cit., p. 194. Pour les citations intégrées, Stéphane Mallarmé, « La Musique et les Lettres », op. cit., p. 69 et p. 68.

44. Jacques Derrida, « La parole soufflée », in *L'écriture et la différence*, Seuil, Paris, 1967, p. 263.

45. Jacques Lacan, Résumé du séminaire « La Logique du fantasme » (1966-1967), *Annuaire de l'École pratique des hautes études*, 1967-1968, Paris.

46. François Baudry, « Objet d'illusions », in *Éclats de l'objet*, Campagne Première, Paris, 2000, p. 53.

47. Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », *Œuvres complètes*, op. cit., t. II, p. 213.

*fond et une forme, entre un arrière-plan et premier plan, etc. – n'est encore qu'une trace pour l'articulation verticale, donc déjà tache, région, surface, forme, etc. Aucune articulation fond/trace – horizontale aussi bien que verticale – n'a dû mettre en jeu des traits, comme un troisième genre qu'il faudrait compter en supplément de fond et de trace, pour qu'une structure d'inscription puisse être mise en œuvre, car nul ne peut séparer un fond d'une trace au moyen d'un trait : à quel(s) autre(s) genre(s) de trait(s) faudrait-il encore s'en remettre pour séparer ce fond de ce trait, et pour séparer ce trait de cette trace... et ainsi de suite sans fin ? Dans le cas limite, l'évanouissement de la distinction sensible fond/trace n'attend d'aucun trait qu'il devienne si mince, si infiniment mince qu'on ne parvienne plus à le saisir ; et s'il n'engloutit aucun trait, c'est seulement parce qu'il n'y a jamais eu de trait [en ce sens] (ce que montre avec simplicité l'exemple de la photographie retouchée). Vouloir le trait, c'est déjà vouloir l'abîme. Le trait est la fiction d'une trace dont on suspend le statut de trace ; ainsi, on suspend la question de sa constitution, donc aussi celle de sa provenance différentielle, ce qui délivre le trait de l'inquiétude d'aucun fond au revers abyssal, et on suspend en même temps la question de ses bords, question dont on vient de souligner qu'elle a, elle aussi, la structure d'une régression sans fin. L'attrance pour le trait n'est pas le moindre attrait d'un abîme ainsi gardé en retrait sous les traits prestigieux d'une donation phénoménale, aussi insoupçonnable que mystérieuse, à condition toutefois que soit gardée la distinction sensible entre le trait et un entour qui lui sert de fond tout en lui procurant le contraste nécessaire à une phénoménalité incontestable. Ce n'est en somme qu'une autre manière de caractériser l'articulation fond/trace horizontale, dont on peut comprendre qu'elle permet de tirer un trait sur la question de la trace dans la plupart des circonstances ordinaires, laissant l'évidence du trait lui souffler la place. Excepté, peut-être, ici ou là, le scintillement silencieux de quelques traces indécélables.*

## Le suspens

Le suspens d'une "époque" est l'œuvre du *se taire*. Réserve nocturne elle-même indécélable, inaperçue ou inouïe, car soustraite à la vigilance diurne des discours. Suspens aussi comme ce qui demeure en souffrance, imminence inquiète d'un dénouement qui ne vient pas encore, accalmie fébrile et intense d'un lourd silence annonçant l'orage, une attente qui espère peut-être l'événement d'une délivrance, d'une éclaircie, d'une venue au jour. Les guillemets qui introduisent *époque* dans la phrase de Blanchot invitent à quelque précaution. D'une part, chaque "époque" ainsi comprise s'entend relativement à un suspens et à un *se taire* déterminés, étant souligné que nul ne saurait dire quel est ce suspens jusqu'à ce que soit reconnu qu'un dénouement est survenu. Il n'y a donc pas lieu d'imaginer quelque époque unique, comme un immense et universel maintenant imposant la synchronisation d'un unique suspens en tout point de la Terre (et bien au-delà). D'autre part, du moins à mon sens, *suspens* et *se taire* participent d'une exigence effective de finitude, initialement formulée par Bergson à l'endroit du temps, comme « ce qui empêche que tout soit donné tout d'un coup »<sup>48</sup>, qu'on peut aussi entendre, dans le sillage de Derrida, comme une exigence d'espacement, en de multiples sens (l'articulation verticale proposée ici ouvrirait une nouvelle dimension d'espacement). Un tel empêchement *doit* demeurer inépuisable, sauf à imaginer qu'un jour, une *dernière* époque, grâce à un *dernier* suspens, puisse atteindre enfin ce *tout*, comme donné tout d'un coup, anéantissant dans son immédiateté primultime, à la fois opaque et indéchiffrable, tout espacement et toute historicité. Autrement dit, un suspens n'est jamais dénoué que grâce à un nouveau suspens, donc au prix d'une nouvelle réserve et d'une nouvelle attente. Premier et double effet d'espacement que le suspens articule : ce qui se trouve soustrait (réserve) est indissociable d'une temporalisation (attente), de sorte qu'on pourrait dire qu'une époque ne dure qu'à retenir son souffle dans un *se taire*. Première temporalité du suspens, temporalité lacunaire, irrégulière et imprévisible faite de points de suspension, qu'on pourra figurer dans l'horizontalité des commencements, des causes, des hasards et des horloges, quoiqu'on ne saurait réduire un suspens (ni un *se taire*) à un mouvement d'horlogerie, comme un aujourd'hui qui ne serait rien d'autre que l'attente passive, obligatoire et chronométrée d'un demain n'attendant que son heure pour venir frapper à la porte.

Ce qu'on aperçoit comme une succession inachevable de suspens dans la temporalité horizontale implique que chaque suspens s'effectue *maintenant* comme une manière de retenir, de tenir en garde, de garder le silence quant à ce qui provoquera sa fin, ce qui dénouera le suspens grâce à l'appui d'un nouveau suspens, et ainsi de suite sans fin. L'abîme est encore une figure de ce déroberment sans fin, et son inépuisabilité verticale s'accorde maintenant à l'inachevabilité horizontale de la première temporalisation. Le suspens a certes effet de limitation, car ce qui est ainsi gardé en réserve empêche que tout soit donné ; mais en tant qu'il participe de ce qui empêche que tout soit donné tout d'un coup, il empêche aussi que l'abîme soit, lui aussi, donné tout d'un coup : il suspend ainsi le vertige insurmontable d'une chute instantanée et irrémédiable en la

48. Henri Bergson, « Le possible et le réel » in *La pensée et le mouvant* (1938), PUF, Paris, 1990, p. 102.

temporalisant. Second – et encore double – effet d’espacement, puisque l’effet de limitation fondamental (réserve) se comprend aussi comme une condition de possibilité de la temporalisation de l’abîme (attente). Ce second espacement ne se déploie pas dans la temporalité horizontale des commencements, mais correspond à ce que j’ai déjà introduit comme temporalité d’une dimension [du défaut] d’origine, qu’on peut figurer verticalement, étant rappelé qu’il n’y a pas plus d’origine que de fond ultime. Dimension abyssale de niveaux et de stratifications, d’une négativité hyperbolique (abîme, néant, sans-fond, etc.) dont chaque moment est une strate, un feuillet, un suspens (*se taire*, effet d’insu<sup>49</sup>, impensé, impouvoir, etc.), et pourtant, non pas le vertige terrifiant d’un *au-dessus de* l’abîme, mais le suspens *dans* l’abîme qui caractérise la finitude inachevable.

« Restent seulement des traces ». L’insistance de la question de la trace ne peut signifier la perte ou l’éloignement d’un sens, en tant qu’il aurait été jadis présent “comme tel”, car une telle présence n’a jamais eu lieu : tout comme le mouvement, jamais le sens ne s’inscrit comme tel (et peut-être faut-il aussi entendre là l’une des dimensions du *se taire*). Cette question rappelle plutôt, si besoin était, que les constructions de sens sont des pratiques d’interprétation, qu’il n’y a de sens que pour les interprètes qui en soutiennent l’effectivité de sorte que l’insistance de la question signifierait plutôt une modification des pratiques d’interprétation. Une telle modification peut commander des interactions et des résonances à très longue distance et dans la plus extrême discrétion du *se taire*, sans que les consciences doivent en être préalablement tenues informées pour tenter d’en élaborer le message. Ainsi peut-on apercevoir la langue elle-même comme une structure d’inscription quand on comprend que quelqu’un puisse laisser une trace dans la langue (cette trace demeurât-elle inaudible comme, par exemple, le “a muet” de la différence entre la différence et la différance de Derrida). Ainsi peut-on aussi approcher la résonance du motif structural du *se taire* qui affleure dans ce passage que Blanchot consacre à Artaud<sup>50</sup> :

Ce qu’il dit est d’une intensité que nous ne devrions pas supporter. Ici parle une douleur qui refuse toute profondeur, toute illusion et tout espoir, mais qui, dans ce refus, offre à la pensée « *l’éther d’un nouvel espace* ». Quand nous lisons ces pages, nous apprenons ce que nous ne parvenons pas à savoir : que le fait de penser ne peut être que bouleversant ; que ce qui est à penser est dans la pensée ce qui se détourne d’elle et s’épuise inépuisiblement en elle ; que souffrir et penser sont liés d’une manière secrète, car si la souffrance, quand elle devient extrême, est telle qu’elle détruit le pouvoir de souffrir, détruisant toujours en avant d’elle-même dans le temps, le temps où elle pourrait être ressaisie et achevée comme souffrance, il en est peut-être de même de la pensée. Étranges rapports. Est-ce que l’extrême pensée et l’extrême souffrance ouvriraient le même horizon ? Est-ce que souffrir serait, finalement, penser ?

C’est comme structure-limite que souffrance et pensée sont liées, cette « manière secrète » des extrêmes où chacune atteint le seuil où elle s’évanouit d’un évanouissement qui lui est propre, sans que ces évanouissements doivent se ressembler, participer d’une même nature ou d’une même substance, ni même partager quoi que ce soit. Que serait une souffrance sans reste, achevée comme souffrance ? Une souffrance transcendante achevée pourrait-elle être encore entendue comme une souffrance ? Quel corps pour souffrir la passion d’une telle souffrance ? Ce qui se détourne de la pensée ne se détourne pas d’une pensée *in abstracto*, mais d’une pensée en train de s’effectuer. Devenir « extrême », pour le penser, c’est s’acheminer vers ce qui *lui* échappe, le serrer au plus près, et qui, pourtant, en tant qu’il *lui* échappe, *lui* procure un suspens provisoire qui peut tenir lieu de fondement, d’assise, de certitude ou d’évidence, certes provisoires eux aussi, donc eux aussi révocables. La pensée n’est pas l’activité mentale, mais l’exercice d’une voltige dangereuse et vertigineuse qui ne survit qu’à sans cesse tenter d’approcher « ce qui se détourne d’elle », non par l’effet de quelque répulsion accidentelle, mais comme une condition de sa propre possibilité. Je pense...

- De quel silence, reb Aïdé, es-tu le dépositaire ?
- Du silence qui est avant et après le silence...<sup>51</sup>

--

---

49. Pour une étude plus détaillée de l’articulation entre suspens et effets d’insu, voir Didier Vaudène, « Dialectique des effets d’insu », *Eikasias* n° 78, décembre 2017 (revue électronique en ligne).

50. Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, Gallimard, Paris, 1959. Coll. « Folio essais », 1986, p. 58.

51. Edmond Jabès, *L’ineffaçable L’inapeçu*, Gallimard, Paris, 1980, p. 89.