Tâche de synthèse (Fragments)

Didier Vaudène

1. Titre

Je remercie très vivement Jacqueline Bergeron et Carlos Lobo de m'avoir demandé *in extremis* de proposer une synthèse conclusive pour ces deux journées. Dois-je cependant vous avouer, dans le prolongement des remarques de Michèle Leclerc-Olive, de Marc Cheymol et de Stefano Bory quand ils ont souligné chacun à leur manière la difficulté de tisser des synthèses pour introduire les tables rondes, que je me vois à mon tour contraint d'en souligner l'extrême difficulté. La richesse variée des communications et des interventions poétiques et musicales me paraît exclure l'éventualité de formuler une synthèse ; ce serait un abrasement abusif de ces variations et une réduction désastreuse de la diversité qui s'est déployée selon les acceptions multiples de *seuil* et d'*exil*.

Je suis donc d'autant plus sensible à la confiance que vous me témoignez que vous m'avez confié le soin d'une tâche, sinon impossible, du moins infinie (et peut-être bien au-delà). N'eussiez-vous pas dû confier une telle tâche à quelqu'un de mieux qualifié que moi, sans doute à toi, Carlos, qui arpente depuis longtemps la géométrie ouvragée des tâches infinies et des horizons inatteignables, alors que, pour ma part, je ne fréquente guère que la finitude – inachevable, il est vrai.

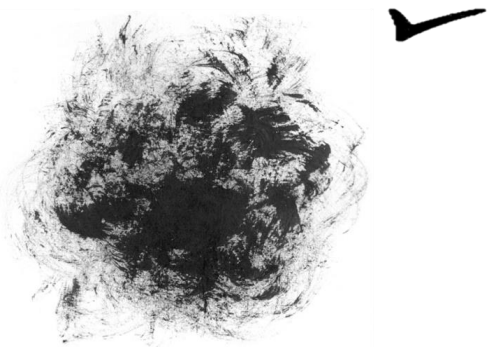
Quoi qu'il m'en coûte d'affronter publiquement le risque de votre déception en une circonstance aussi certainement périlleuse, je ne saurais rien oser d'autre devant vous qu'une *tâche de synthèse*, l'injonction d'un trajet hasardeux vers le haut lieu de ce que je ne saurais, moi non plus, atteindre. Une tâche ? Moins encore, car je ne vous proposerai que quelques éclats d'une

ombre scintillant dans l'oxymore des *fragments d'une synthèse*. N'auriez-vous pu espérer, en effet, qu'une synthèse fût tout sauf fragmentaire ?

2. TÂCHE

Qu'y a-t-il au lieu d'une synthèse, faute d'une synthèse ? Où pourrait-elle venir à manquer ? Je ne vous l'ai pas promise. Mais qu'elle fût demandée et qu'on dise qu'elle y manque, et à peine évoquée, c'est maintenant votre attente qui en recueille la trace. De ce naufrage, il n'en reste que le lieu. Rien d'autre. Rien qu'une page dont la blanche vacance voudrait recueillir l'éclatement obscur de ce pôle invisible celant les mots introuvables.

Que faire au lieu d'une synthèse ? Pourquoi tenterais-je contre toute raison d'atteindre une synthèse que je sais inaccessible ? Ne pourrais-je en quelque manière l'approcher, mais en demeurant à distance, et ainsi en faire le tour, en dessiner le bord ? Aussi ai-je voulu peindre un vide. Hélas, je ne suis ni peintre, ni poète, ni nomade, et malgré de laborieux efforts et de multiples tentatives, chacune plus maladroite que la précédente, j'ai échoué. Je ne suis pas parvenu à peindre un vide, et encore moins *ce vide en forme de rien* où j'aurais voulu vous demander de reconnaître l'apparition disparaissante d'une synthèse impossible.



Ceci n'est pas une synthèse

Je n'ai produit que cela, cette tentative dérisoire de figuration d'un tel vide, tandis que l'envol de l'oiseau circonflexe ne me laissait d'autre deuil qu'une tache pour toute synthèse !

3. REGARD DE SEUIL

Le seuil n'est peut-être alors que l'écart d'un pas.
On ne trace pas la ligne du seuil. On la franchit. [1]

De la diversité des communications et des interventions je voudrais cependant tout d'abord remarquer un trait, moins synthétique que transversal, entre deux côtés ou, plutôt, entre deux régimes d'usage de *seuil*, dessinant une sorte de motif qui a progressivement attiré mon attention à mesure que les interventions se succédaient. D'un côté, *seuil* en tant qu'on le pense, qu'on en prend acte ou qu'on le franchit, et de l'autre *seuil* en tant qu'on l'aperçoit ou qu'on l'assigne comme tracé, figuration, concrétisation, matérialisation, institution, protocole, frontière, obstacle, etc.

$$\frac{\text{seuil franchi, seuil pensé}}{\text{tracé, figuration, etc. de seuil}}$$

Le premier côté emporte avec lui une *dimension d'acte* en ce sens qu'il met en jeu un *accomplissement effectif*, soit qu'il s'agisse de penser ou de reconnaître un seuil (ou ce qu'on interprète ou conçoit tel), soit qu'il s'agisse de franchir un seuil ou d'en affronter le franchissement. L'autre côté apporte avec lui la perspective d'un tracé, qui peut certes s'entendre comme une spatialisation, mais qui peut aussi prendre la forme d'une temporalisation, ou même se trouver matérialisé dans des dispositifs complexes combinant de nombreux aspects, comme je le suggère via l'éventualité des institutions, des protocoles et des frontières, par exemple.

Mais on aurait tort d'imaginer que ce trait séparerait les deux côtés au moyen d'un abîme irrémédiable. Il n'affirme la distinction des deux côtés que pour les tenir ensemble, d'autant plus indissociables qu'il sont complémentaires, partenaires d'une dualité où chacun joue son jeu dans l'éclipse de l'autre, comme on marche grâce à un déséquilibre dynamiquement entretenu, car si nous marchons *avec* nos deux pieds, ce n'est cependant pas *sur* nos deux pieds *à la fois* (sauter à pieds joints n'est pas marcher), et quand l'un, immobile, porte le poids du corps pivotant sur la cheville, l'autre est projeté en avant, mais il ne porte rien. Même dans ce cas où pourtant les deux pieds peuvent être présentés comme une symétrie, une telle dualité de complémentaires ne se laisse pas réduire à une opposition binaire plate, et encore moins à une contradiction (les jumeaux de la Louve furent nourris du même lait).

1. Edmond JABÈS, *L'ineffaçable L'inaperçu*, Paris, Gallimard, 1980, p. 103.

Il n'y a pas plus de contradiction ou d'opposition binaire plate entre pied gauche et pied droit, qu'entre coordonnées polaires et cartésiennes, ondes et corpuscules, jour et nuit, yin et yang, ombre et lumière…

> Nous ne pouvons vivre que dans l'entrouvert, exactement sur la ligne hermétique de partage de l'ombre et de la lumière. Mais nous sommes irrésistiblement jetés en avant. Toute notre personne prête aide et vertige à cette poussée. [2]

Je n'oppose donc pas une *effectivité-de-seuil* (seuil pensé, franchi, etc.) à une *figuration-de-seuil* (seuil tracé, matérialisé, institué, etc.) pour en faire les étiquettes de deux grandes boîtes permettant de classer les usages multiples de *seuil*. La suggestion d'une *dualité de complémentaires* attire au contraire l'attention sur le fait que l'un et l'autre s'entre-tiennent dans une sorte de battement en éclipse [3], en tant qu'ils s'inter-prètent l'un l'autre, chacun prêtant à l'autre ce qui lui fait défaut, l'empêchant ainsi de s'en détacher pour prétendre tenir, seul.

> Giovanni di Genova en venait à rapprocher paradoxalement les trois verbes *figurare*, *defigurare* et *praefigurare*. Pourquoi ? Parce que figurer, expliquait-il consiste à « transposer le sens dans une autre figure » (*in aliam figuram mutare*). Donner une figure à quelque chose, selon cette acception du mot, ne revient donc pas à donner l'aspect de cette chose ; au contraire, c'est lui donner un autre aspect, c'est changer (*mutare*) sa visibilité, y introduire l'hétérogénéité, l'altérité. Bref, figurer une chose, c'est la signifier par autre chose que par son aspect. […] Ce sens du mot *figure* est fondamental. Il est à la base même du mode de pensée exégétique. […] Il est donc bien inexact d'affirmer l'infigurabilité du mystère. Pour une pensée nourrie d'exégèse, le mystère n'est *que* figurable. [4]

Figuration. Je voulais attirer l'attention sur l'usage de ce vocable. Un seuil ne consiste en aucun trait (et je veux dire ici par *trait* toute matérialisation qu'on voudra imaginer), car un trait ne peut être qu'une figuration de seuil, c'est-à-dire une déformation, un déplacement, une *défiguration*. Un trait peut seulement figurer ou représenter un seuil pour celui qui l'éprouve, l'interprète ou

2. René CHAR, « Dans la marche », *La Parole en archipel* (1962), in *Les Matinaux*, coll. *Poésie*, Paris, Gallimard, 1987, p. 196.

3. L'expression « battement en éclipse » est empruntée à Jacques LACAN, en particulier dans le séminaire sur l'identification, 24 janvier 1962.

4. Georges DIDI-HUBERMAN, *Fra Angelico, Dissemblance et figuration* (1990), Paris, Flammarion, coll. Champs, 1995, p. 232-233.

le regarde comme un seuil. Et tel trait qui fait seuil pour l'un, peut demeurer anodin, invisible ou indifférent pour l'autre.

> De l'autre côté du mur
> Il se murmure
> Qu'il n'y a jamais eu de mur. [5]

Si le trait noir divise le blanc du papier en deux parts également blanches, le seuil serait, avant le trait, le littoral où le blanc et le noir se conjoignent en se séparant. Le seuil viendrait avant, avant le trait, comme condition du trait. Mais ne pourrais-je dire aussi qu'il vient *avec* le trait ? Y aurait-il encore seuil sans le trait, sans le trait qui le (dé)figure ? Vois-tu le seuil ?

> *S'œil : tu ne verras pas le seuil,*
> *il n'appartient qu'à ton regard.*

Combien de seuils aurons-nous éprouvés ou franchis sans qu'aucun trait les désignât ? Combien de seuils aurons-nous enjambés à notre insu parce que nous ne les aurons aperçus que dans l'après-coup de leur franchissement ?

> Les textes célèbres du Procès (et aussi de la Colonie pénitentiaire, de la Muraille de Chine) présentent la loi comme pure forme vide et sans contenu, dont l'objet reste inconnaissable : la loi ne peut donc s'énoncer que dans une sentence, et la sentence ne peut s'apprendre que dans un châtiment. Personne ne connaît l'intérieur de la loi. Personne ne sait ce qu'est la loi dans la Colonie ; et les aiguilles de la machine écrivent la sentence sur le corps du condamné qui ne la connaissait pas, en même temps qu'elles lui infligent le supplice. « L'homme déchiffre la sentence avec ses plaies. » Dans la Muraille de Chine, « quel supplice que d'être gouverné par des lois qu'on ne connaît pas (…) et le caractère des Lois nécessite aussi le secret sur leur contenu. » [6]

Combien de seuils sont d'abord variation du regard, événement ou surgissement, le moment d'un basculement ou d'une modification intime ? Et ce qui peut se dire pour une personne peut aussi se dire collectivement, pour des personnes, des communautés ou des discours.

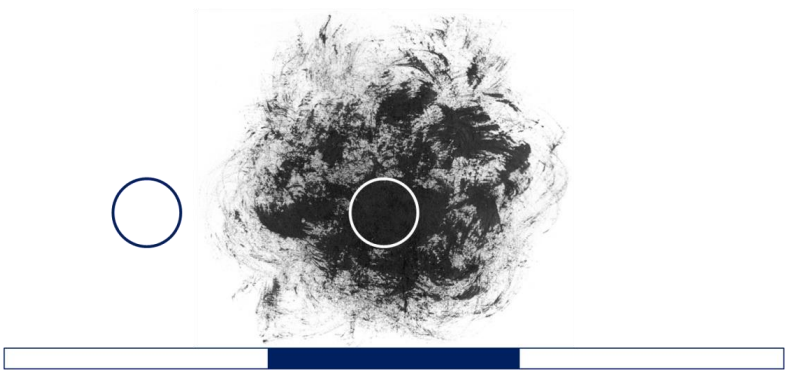
5. Cheikh Tijaan SOW, « De l'autre côté du mur », in Jacqueline BERGERON et Marc CHEYMOL (dir.), *D'un seuil à l'autre*, Paris, Éditions des Archives Contemporaines, 2017, p. 213.

6. Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Kafka, pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975, p. 79.

4. SEUIL EN À PLAT

Dans la polysémie de *seuil* qui s'est tissée au fil des interventions, j'ai entendu de nombreux seuils. Il y aurait *seuil* en tant qu'on l'aurait assigné, marqué, tracé, quoique cette marque ou ce tracé ne soit qu'une manière de figurer ce qui se déploie ailleurs, effectivement, d'une manière non nécessairement spatiale, dans le silence, dans le regard, dans la pratique, dans le rite, dans la souffrance, dans le franchissement, etc., je viens d'en parler. Or, il me semble qu'on pourrait en outre tirer un autre trait transversal, suivant que les seuils intéressent tantôt un *à-plat* – figurable comme une sorte d'horizontalité – et tantôt un *dénivelé* – figurable comme une sorte de verticalité –. Je souligne que ces distinctions à-plat/dénivelé ou horizontalité/verticalité sont à comprendre comme des figurations dans la mesure où ce trait n'a pas nécessairement un caractère spatial, ni même temporel ; il peut l'avoir dans certains cas, mais non pas nécessairement. Autant dire que la formulation du trait comme distinction à-plat/dénivelé est déjà métaphorique et que ce trait de distinction se prête lui-même à de multiples lectures, interprétations, traductions et mises en œuvre.

Seuil *en à-plat* au sens d'un seuil entre deux termes, deux couleurs, deux textures, deux périodes, deux étendues, deux régions, deux pays, deux continents, etc., qu'on puisse repérer ou considérer *également*, c'est-à-dire des termes qu'on puisse regarder, reconnaître ou recevoir comme étant de même nature, de même degré, de même niveau, de même dignité, de même statut, etc. Et puisqu'un seuil n'est rien qu'on pourrait croire donné comme tel à une sensibilité, il conviendra de dire qu'il n'y a seuil en à-plat que pour autant qu'on regarde les termes concernés comme étant de même nature, degré, statut, etc.



Je reviens vers la tache. Quand je la regarde, je peux concevoir que le blanc du papier et le noir de l'encre de Chine sont au même plan, l'un à côté de l'autre. Certes, cette tache est quelque peu pulvérisée, éclaboussée, évaporée, enfumée, chiffonnée, ébouriffée, éclatée, dispersée, disséminée, agitée, mouvementée…, et le contour en demeure indécis, allusif, morcelé, imaginaire, archipel d'écueils noyés dans une tempête de brumes, ou scintillant clapotis d'une constellation solitaire. Mais cela n'empêche personne de regarder cette tache comme une forme, même sans contour assigné par le dessin d'un trait qui l'envelopperait dans un sac d'encre ou de poussière, comme une forme *en forme de tache* (qui pourrait dire le seuil qui ferait le départ entre une tache malencontreuse et un dessin à l'encre de Chine en forme de tache ? Ai-je *fait* une tache ou l'ai-je *dessinée* ?) :

> Le monde est mouvement, le monde n'est que mouvement et les formes fixes ne sont que des conventions. Quand je dis formes fixes, je pense par exemple à l'anatomie : dans les dessins de Léonard [de Vinci] les parties de l'anatomie sont fixes, elles sont vraies mais ne sont pas visibles et Léonard le dit très bien. On ne voit pas dans la nature ce qu'il représente dans ses dessins, non seulement parce qu'il synthétise ce qu'il a vu, mais aussi parce qu'on ne voit pas les lignes de contour dans la nature On ne les voit pas, tous les peintres le disent, Goya, Delacroix, et Léonard est le premier à le dire. Alberti le disait déjà, il ne faut pas les voir en peinture, mais Léonard va plus loin, on ne les voit pas dans la nature, même si elles sont vraies. Donc, pourquoi construire un monde à partir de géométries et de lignes alors que le monde n'est que fluidité et passage ? [7]

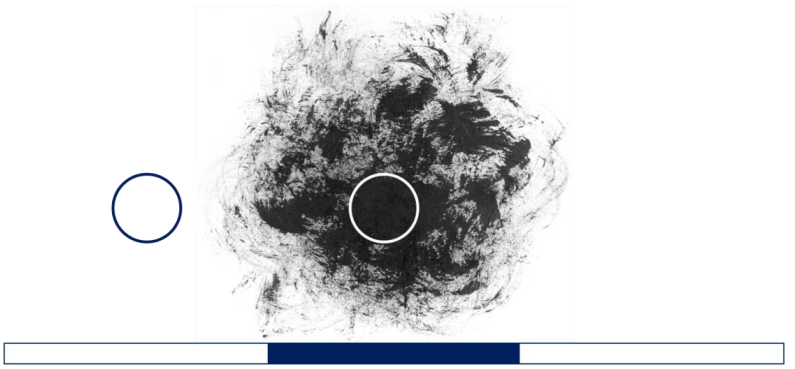
J'ai tracé deux cercles, l'un qui est assurément « dans » la tache, l'autre qui est assurément « hors » de la tache. Que j'aille de l'un à l'autre, peut-être seulement en déplaçant mon regard, et il y aura eu seuil, si du moins je conçois que je l'ai franchi, quand bien même je ne pourrais l'assigner nulle part précisément sur aucun chemin ou détour, ni à aucun instant en particulier dans le cours d'aucune temporalité. Et ce n'est pas un problème de continuité, mais au contraire celui d'une inertie osmotique de contiguïtés et de porosités, de cendres, de brumes et de sables. De là des seuils qui peuvent se développer, se monnayer, se décomposer en petites coupures, blessures, failles, fissures, tous franchissements, déplacements, variations ou changements éclatés en une multiplicité d'étapes partielles intermédiaires, ou en labyrinthes et en détours destinés à contourner les obstacles.

7. Daniel ARASSE, « Perspectives de Léonard de Vinci », *Histoires de peintures*, Paris, Denoël, 2004, p. 147.

Il n'y a pas de trait net de séparation ou de contour, ni d'assignation précise d'un « dans » et d'un « hors », mais seulement l'éventualité d'une distinction nette, à distance du seuil, je veux dire, à distance d'un seuil que je ne saurais tracer ni assigner. C'est ce que j'ai figuré dans la partie inférieure de la figure : je peux concevoir qu'il y ait un seuil en à-plat, qu'un tel seuil puisse avoir été franchi (ce que suggère la figuration nette mais imaginaire d'un bord tranchant entre « blanc » et « noir », entre « hors » et « dans », etc.), bien que je reconnaisse dans le même temps l'impossibilité de projeter la netteté imaginaire d'un tel seuil dans la réalité de la tache.

5. SEUIL EN DÉNIVELÉ

Dire que le seuil appartient au regard, c'est aussi dire qu'au sein d'un agencement (dessin, circonstance, situation, etc.), des regards différents, c'est-à-dire des orientations d'interprétation différentes, peuvent être associés à des seuils eux-mêmes différents. Changer de regard, laisser varier l'interprétation pour « voir » les seuils autrement. Il y a un instant, dans le contexte des seuils en à-plat, j'ai suggéré que la forme provoquait une distinction plate entre deux régions d'égal statut, l'une blanche et l'autre noire dans la figuration. Mais rien n'empêche de comprendre que la tache est constituée comme l'altération ou l'occultation plus ou moins durable d'un support, de sorte qu'il devient impossible de rendre coprésents le support sans la tache (le support tel qu'il était ou aurait été sans l'altération de la tache) et le support avec la tache (le support tel qu'il est ou devait être avec l'altération de la tache) :



Rien, semble-t-il, n'a changé en apparence. C'est le point de vue qui a changé. Le regard n'est plus le même, car c'est maintenant un autre seuil

qu'il aperçoit dès lors que l'articulation empirique entre support, altération et tache est transposée en un schéma général articulant fond et trace, schéma à déchiffrer comme délié de toute phénoménalité et de tout caractère spatial ou temporel particuliers. Il ne s'agit plus de détecter une trace empirique qui se donnerait dans l'évidente donation d'un contraste ou d'une distinction sensible – ce ne serait rien d'autre qu'un à-plat –, mais de comprendre une trace comme une *différence* entre la supposition d'un fond sans trace et la supposition d'un fond avec trace. Dans le cas de la tache, par exemple, c'est seulement dans la mesure où je *suppose* que le *fond sans tache* serait uniformément blanc que je constitue la tache en noir par *différence* entre ce fond blanc supposé et ce que je vois en tant que je le comprends comme le *fond avec tache*. Une telle différence implique un acte d'interprétation puisque l'un des deux termes ne peut être que supposé ou imaginé. En ce sens, une trace n'est jamais, jamais empiriquement donnée – pas plus que le seuil qui sépare et conjoint les deux termes de la différence.

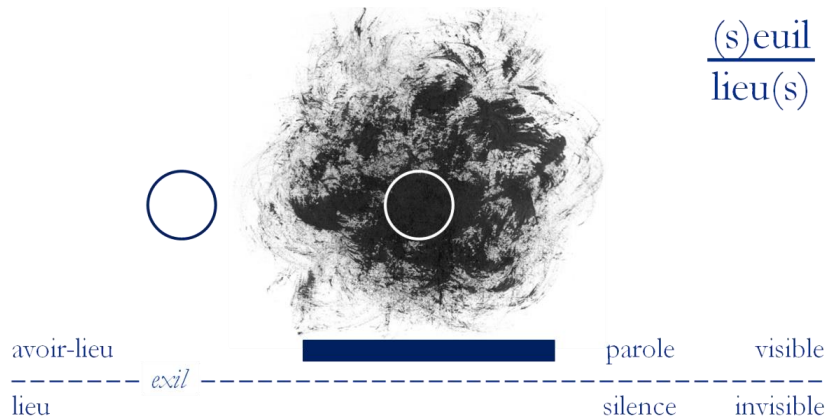


La juxtaposition de ces trois schémas souligne les variations corrélatives des regards et des seuils. Le schéma de gauche « voit » un seuil en à-plat (il faut imaginer un regard en surplomb), tandis que le schéma central « voit » un seuil en dénivelé. La comparaison des deux schémas signifie qu'on peut utiliser un seuil en à-plat pour (dé)figurer un seuil en dénivelé, et vice-versa (je n'ai pas procédé autrement dans ce que je viens d'exposer, puisque c'est toujours la même photographie de tache qui est présentée !). Le schéma de droite esquisse ce qu'on pourrait dire un *franchissement oblique*, en tant qu'il articule à la fois un franchissement en à-plat et un franchissement en dénivelé ; mais on pourra aussi le comprendre comme un *franchissement ambigu* quand on laisse le regard osciller entre les deux interprétations. Et comme ils sont très pauvres, ces schémas rudimentaires peuvent entrer en résonnance avec des circonstances et des dispositifs divers.

6. Au seuil du lieu

L'idée d'un seuil en dénivelé suggère une manière de verticalité, qu'il convient elle aussi de délier de tout ancrage spatial, et qui peut se com-

prendre, dans le contexte graphique de la tache d'encre, comme le fait que c'est maintenant le fond qui remonte ou qui fait surface, et dont la couleur et la matière transpirent ou suintent tout autour de la forme et jusque dans la forme elle-même. J'imagine, à la manière d'une expérience de pensée, que je cesse de considérer le fond pour lui-même, dans l'empiricité du support contingent convoqué pour recueillir et enregistrer des traces. J'imagine que je retranche le fond, que je le supprime, que la tache n'est pas déposée sur un fond, qu'elle n'en est pas non plus une altération. Que reste-t-il ? Rien qu'un lieu, un lieu rien que pour *donner lieu*.



Maintenant, je peux regarder le fond comme une manière de (dé)figurer le lieu, et le support comme la matière de cette figuration ; inversement, l'attention portée au support, donc à la matière du fond, peut se laisser déchiffrer comme une manière d'appeler le lieu, de le hisser jusqu'au sensible en figurant son retrait nocturne comme un surgissement diurne. Le français permet ce jeu du *lieu* et de l'*avoir-lieu*, de l'*au lieu de*, du *tenir lieu de*, etc. (ne déchiffre-t-on pas aussi l'appel de *lieu* dans *seuil* ?), qui s'offre à d'autres moirures harmoniques que celles d'*espace*, peut-être trop éclairci sous le soleil de l'être ou l'attention du géomètre pour accueillir la nuit constellée de l'inappropriable *il y a*. Je ne tenterai donc pas de dire ce qu'*est* le lieu [8]. Je préfère l'idée d'un schéma d'interprétation, auquel on puisse associer de multiples

8. Solliciter la question *qu'est-ce que c'est ?* à l'endroit de *lieu* pourrait bientôt retourner la question et l'inquiéter quant à sa propre provenance. Peut-être faudrait-il aller plus avant dans cette difficulté et s'en tenir à *lieu* comme seulement l'*y* de l'*il y a*, sachant que le français *il y a* permet, dans une certaine mesure au moins, sinon de contourner, du moins d'estomper sensiblement la confrontation trop directe avec la question du don et de la donation (allemand *es gibt*). Dans « Temps et Être » (1962, trad. fr. par François FÉDIER in *Questions IV*, coll. Tel,

traductions, et ainsi le déphénoménaliser pour qu'il se prête à des lectures variées dans des domaines et des contextes divers. Et comme ce schéma ne dit en somme presque rien, rudimentaire en proportion de son ascèse graphique, il attend tout des traductions qu'on voudra lui donner.

Pourrait-on risquer : *à chaque seuil ses exils* ? Autant le seuil en à-plat, en tant qu'il intéresse des termes de même nature ou de même niveau, est associé à des exils qui peuvent se comprendre comme des déplacements géographiques ou spatiaux (exode ou migration, par exemple) aussi bien que comme des changements d'état ou de statut, autant le seuil en dénivelé fait résonner dans *exil* des harmoniques sensiblement différentes, surtout lorsque le seuil est appelé à faire le lien au lieu.

Au plafond de la chapelle Sixtine, dans la fresque *Adam et Ève chassés du Paradis*, Michel-Ange a placé presque au milieu l'arbre de la connaissance où s'enroule le corps serpenté de la tentation, ce qui sépare la fresque en deux parties, à gauche Adam et Ève au jardin avant la tentation, et à droite Adam et Ève après la tentation, chassés par l'ange dans un paysage désert. La représentation en à-plat, aussi bien picturalement (à gauche, à droite) que temporellement (avant, après) et géographiquement (dans le jardin, hors du jardin) peut aussi se laisser comprendre comme une figuration d'un exil en dénivelé, chute de l'en-haut des perfections divines infinies et éternelles dans l'en-bas de la finitude et de la mortalité [9].

L'articulation entre le principe d'un seuil en dénivelé et l'idée de lieu dessine un schéma d'interprétation qui s'accorde plus directement à l'immanence d'un *ici* qu'à la transcendance d'un *là-haut* ou d'un *là-bas*. Ainsi la *crise de vers* – l'orage –, où se dévoile l'émancipation du vers, « porte Mallarmé à poser la question du fondement et du lieu, inséparables l'un de l'autre [10] » :

Paris, Gallimard, 1990, p. 189), HEIDEGGER revient sur le fragment « ἔστι γὰρ εἶναι » [*esti gar einai*] du *Poème* de Parménide (fragment VI, vers 1) qu'il traduit « Il y a être » [*es gibt Sein*] (p. 204) et souligne : « Dans le ἔστι est en retrait le Il y a. Au début de la pensée occidentale, l'être est bien pensé, mais non le "Il y a" comme tel » (p. 202).

9. Exil dont l'un des prolongements serait peut-être la supposition, encore active ici ou là, que la finitude devrait s'entendre comme une manière de déchéance ou de restriction de l'infinitude.

10. Sylvie THOREL, « Le vers », *in Mallarmé, La grammaire et le grimoire*, Sylvie THOREL et Mireille RUPPLI, Genève, Droz, 2005, p. 192.

> Orage, lustral ; et, dans des bouleversements, tout à l'acquit de la génération récente, l'acte d'écrire se scruta jusqu'en l'origine. Très avant, au moins, quant à un point, je le formule : – À savoir s'il y a lieu d'écrire. [11]

L'ancien ciel, désormais vacant, ne laisse que le « lieu d'écrire », figuré comme la blancheur de la page, « blancheur rigide / dérisoire / en opposition au ciel [12] », blancheur qu'il faudrait garder intacte mais que le poème devra troubler pour s'inscrire, blancheur d'un lieu abyssal comme le souligne Celan évoquant le Lenz de Büchner dans un reflet mallarméen :

> « . . . simplement il lui était parfois désagréable de ne pouvoir marcher sur la tête ».
>
> Celui qui marche sur la tête, Mesdames et Messieurs, celui qui marche sur la tête, il a le ciel comme un abîme sous lui. [13]

Nous avons oublié que la glaise de l'ici-bas portait nos vieux souliers boueux tandis que nos regards se perdaient dans l'infinité obscure d'un là-haut céleste ; mais c'est maintenant un ici sans ciel qui tient lieu de lieu pour nous, un ici abyssal inépuisable qui, parce qu'il se refuse comme fond et comme sol, ne saurait rien accueillir sans l'avoir d'abord exilé. L'exil, cet exil-là : se tenir dans l'abîme.

7. MONOCHROME

Il me reste encore un pas à accomplir pour terminer, aujourd'hui, cette tâche fragmentaire. J'imagine maintenant qu'au lieu d'avoir rempli mon encrier d'une encre de Chine d'un noir obscur et profond, j'aie versé une encre parfaitement blanche, je veux dire, d'un blanc exactement identique à celui de mon papier :

11. Stéphane MALLARMÉ, *La Musique et les Lettres* (1895), *Œuvres complètes*, éd. Bertrand MARCHAL, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2003, t. II, p. 65.

12. Stéphane MALLARMÉ, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, *Œuvres complètes*, éd. Bertrand MARCHAL, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2003, t. I, p. 379.

13. Paul CELAN, *Le Méridien* (1960), Discours prononcé à l'occasion de la réception du prix Georg Büchner à Darmstadt, tr. fr. J. LAUNAY, revue *Po&Sie*, n° 9, 1979, p. 75.

(s)euil
lieu(s)

avoir-lieu silence indécelable
——— *exil* ———
lieu silence invisible

Voici, n'en doutez pas, la même tache que précédemment, excepté peut-être la coloration de la constellation de pigments qui décide de son apparence chromatique. Perfection évidemment excessive, qui n'a d'autre valeur que figurative, et que seule permet la fiction de l'encre blanche parfaite, et sans doute n'y a-t-il pas plus de « monochrome absolu » qu'il n'y a de « poème absolu ». Peu de temps après avoir peint *Carré blanc sur fond blanc* (1918), où le blanc du carré est légèrement plus froid et bleuté que celui du fond, un peu ocré, ce qui rend le carré décelable, Malevitch écrit :

> J'ai vaincu la doublure du ciel coloré après l'avoir arrachée, j'ai mis les couleurs dans le sac ainsi formé et j'y ai fait un nœud. Voguez ! L'abime libre blanc, l'infini sont devant vous. [14]

Le règne du blanc, le règne d'une multitude de « blancheurs » tisse son réseau de traductions et de correspondances dans les arts, et bien au-delà : le silence est l'une de ces « blancheurs », qu'on l'entende dans la parole ou qu'on l'entende dans la musique.

Silence s'entend d'abord au sens ordinaire, relativement au bruit, comme absence temporaire de bruit, de son ou de voisement (différence et seuil en à-plat). Mais *silence* s'entend aussi comme ce que la parole ou la musique aura dû altérer, troubler, rompre…, pour avoir lieu (différence et seuil en dénivelé), un silence qui ne surgit que rompu, brisé et détruit par la parole ou la musique à laquelle il donne lieu, et c'est ce silence-là qui s'entend comme

14. Kasimir MALEVITCH, *Le Miroir suprématiste* (articles 1913-1928), t. II, tr. V. et J.-C. Marcadé, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1977, p. 83.

lieu, *lieu de la parole* ou *lieu de la musique*. Ce silence-là n'est assigné à aucune résidence spatiale ou temporelle particulière, puisqu'il ne se manifeste – si l'on peut ainsi dire – que déjà évanoui, apparition disparaissante, silence chaque fois trouvé, retrouvé mais en tant que perdu :

> L'autre voix, la voix que le silence nous laisse entendre, elle s'appelle Musique. Sans vaines métaphores on peut donc dire : le silence est le désert où fleurit la musique, et la musique, cette fleur du désert, est elle-même une sorte de mystérieux silence. [15]

Jankélévitch approche ainsi la musique à la manière d'un monochrome – silence sur silence – qui viendrait presque tracer le seuil où elle s'évanouirait dans le retour à sa provenance silencieuse – presque, sauf à s'anéantir dans l'abîme d'une nuit définitive :

> Mais c'est encore trop peu dire : la musique tout entière tend par une approche asymptotique vers cette limite extrême au-delà de laquelle règne le silence… C'est là son essence la plus secrète. Elle tend vers le silence d'où elle est issue et qui semble la nier. [16]

Voltige vertigineuse et risquée sur le seuil du gouffre, que seul un presque-rien retiendrait encore de sombrer. Les bruissements du silence chez Debussy ou les bruissements du silence ambiant de *4'33* de John Cage, par exemple, sont autant une manière de faire « entendre » le silence – en tant que figuration acoustique – que d'approcher le seuil de l'évanouissement. Et silence sur silence appartient aussi à la voix, car la question de ce silence est aussi celle de la parole :

> « Trouver une parole qui garde le silence » afin de pallier cette incomplétude structurelle, ce pourrait être, selon la formule troublante des *Textes pour rien*, mettre en œuvre « une voix de silence » [45], c'est-à-dire une voix qui trouve son origine dans le silence (lieu de provenance), mais également une voix faite de silence (matériau constitutif), ou encore une voix typique, caractéristique du silence, comme si ce dernier possédait une voix. [17]

15. Vladimir JANKÉLÉVITCH, *La Musique et l'Ineffable*, Paris, Seuil, 1983, p. 189.

16. Vladimir JANKÉLÉVITCH et Béatrice BERLOWITZ, *Quelque part dans l'inachevé*, Paris, Gallimard, 1978, p. 230.

17. Julia SIBONI, « L'écriture transgressive du silence chez Samuel Beckett, une "indiscrétion à l'égard de l'indicible" », *Loxias*, n° 33, 2011, §20. La citation « Trouver une parole qui garde le silence » renvoie à un passage que Jacques DERRIDA consacre à Georges Bataille dans

Voix blanche, voix de seuil et de silence, page blanche de l'écriture ou papier blanc du dessin, silence de la parole ou de la musique, les figurations tentent de nous laisser entr'apercevoir ce qu'il y a, de l'autre côté, celui qui n'est pas tourné vers nous.

> que je le dise, et dans ma parole sans voix cette blancheur en silence éclate. [18]

BIBLIOGRAPHIE

ARASSE, Daniel, « Perspectives de Léonard de Vinci », *Histoires de peintures*, Paris, Denoël, 2004.
BECKETT, Samuel, *Nouvelles et Textes pour rien*, Paris, Minuit, 1958.
BOUCHET, André du, *Qui n'est pas tourné vers nous*, Paris, Mercure de France, 1972.
CHAR, René, « Dans la marche », *La Parole en archipel* (1962), in *Les Matinaux*, coll. *Poésie*, Paris, Gallimard, 1987.
CELAN, Paul, *Le Méridien* (1960), Discours prononcé à l'occasion de la réception du prix Georg Büchner à Darmstadt, tr. fr. J. LAUNAY, revue *Po&Sie*, n° 9, 1979.
DELEUZE, Gilles, et GUATTARI, Félix, *Kafka, pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975.
DERRIDA, Jacques, *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967.
DIDI-HUBERMAN, Georges, *Fra Angelico, Dissemblance et figuration* (1990), Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1995.
HEIDEGGER, Martin, « Temps et Être » (1962), trad. fr. par François FÉDIER in *Questions IV*, coll. « Tel », Paris, Gallimard, 1990.
JABÈS, Edmond, *L'ineffaçable L'inaperçu*, Paris, Gallimard, 1980.
JANKÉLÉVITCH, Vladimir, et BERLOWITZ, Béatrice, *Quelque part dans l'inachevé*, Paris, Gallimard, 1978.
JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *La Musique et l'Ineffable*, Paris, Seuil, 1983.
MALEVITCH, Kasimir, *Le Miroir suprématiste* (articles 1913-1928), t. II, tr. V. et J.-C. MARCADÉ, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1977.

L'Écriture et la différence, Paris, Seuil, 1967, p. 385. L'appel de note n° 45 donne la référence : Samuel BECKETT, *Nouvelles et Textes pour rien*, Paris, Minuit, 1958, p. 186.

18. André du BOUCHET, *Qui n'est pas tourné vers nous*, Paris, Mercure de France, 1972, p. 72.

MALLARMÉ, Stéphane, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, *Œuvres complètes*, éd. Bertrand MARCHAL, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2003, t. I.
MALLARMÉ, Stéphane, *La Musique et les Lettres* (1895), *Œuvres complètes*, éd. Bertrand MARCHAL, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2003, t. II.
SIBONI, Julia, « L'écriture transgressive du silence chez Samuel Beckett, une "indiscrétion à l'égard de l'indicible" », *Loxias*, n° 33, 2011.
SOW, Cheikh Tijaan, « De l'autre côté du mur », in BERGERON, Jacqueline, CHEYMOL, Marc (éd.), *D'un seuil à l'autre. Approches plurielles, rencontres, témoignages*, Paris, Éditions Archives Contemporaines, 2017.
THOREL, Sylvie et RUPPLI, Mireille, *Mallarmé, La grammaire et le grimoire*, Genève, Droz, 2005.