

Avant propos. De l'Orient à l'Occident, le pli *all over* ?

Charlène Clonts

§I

« Peut-être appartient-il profondément au Baroque de se confronter à l'Orient¹. » Ainsi, écrit Gilles Deleuze dans *Le Pli, Leibniz et le baroque*. Si d'après le philosophe le baroque est le pli infini qui perturbe l'idée de vide, alors il semble légitime d'interroger d'un même geste l'*origami* de l'Orient et le pli de l'Occident, voire de confronter les deux et de développer toutes les perceptions et les réflexions qui en sont issues. Ce numéro de la revue *Op. cit. – Revue des littératures et des arts* a pour ambition d'actualiser certains cheminements qui marquent l'attraction irréprouvable de deux pans d'un même monde. C'est cette attraction pour « l'idée d'un système symbolique inouï, entièrement dépris du nôtre² » qu'évoque Roland Barthes dans *L'Empire des signes* et dans laquelle il faut aussi chercher « la fissure même du symbolique³ ». Il ajoute que « ce qui peut être visé, dans la considération de l'Orient, ce ne sont pas d'autres symboles, une autre métaphysique, une autre sagesse [...] ; c'est la possibilité d'une différence, d'une mutation,

¹G. Deleuze, *Le Pli, Leibniz et le baroque*, Paris, Éd. de Minuit, coll. « Critique », 1988, p. 51.

²R. Barthes, *L'Empire des signes*, Paris, Seuil, coll. « Points/essais », 2005, p. 11.

³*Ibid.*, p. 12.

d'une révolution dans la propriété des systèmes symboliques⁴. » De la sorte, prendre pour point de départ l'*origami* permet d'interroger l'esthétique occidentale du pli, tout comme la philosophie et la critique occidentales permettent d'évoquer sous un autre angle l'art nippon. Cela laisse aussi la possibilité d'étudier d'un autre point de vue la façon dont les imaginaires dans les littératures et les arts se représentent les choses et le monde, et la manière dont les réseaux symboliques les structurent.

AUX ORIGINES DE L'ORIGAMI : UN ART AUX MULTIPLES FACETTES

§2

Pratique ancestrale des lettrés japonais, introduite par les Chinois⁵ et apparue d'abord dans sa forme plate qui n'autorise qu'une feuille carrée et sa manipulation⁶, l'*origami* (折紙) est l'art de plier (*oru*, dont le radical est l'idée de « main », 手) le papier (*kami*). Bien plus qu'un pliage ludique, l'*origami* pourrait être considéré comme une voie (道, *dô* en japonais, *dao/tao* en chinois), c'est-à-dire un « domaine spécialisé exigeant une inclination spécifique⁷ » et qui s'applique dans tous les aspects de la vie et à tous les niveaux de l'échelle sociale. La « Voie ne concerne pas uniquement les guerriers, mais tout être aux prises avec un monde changeant où l'adresse et la fluidité se révèlent des outils essentiels⁸ ». Barthes le constate aussi lorsqu'il écrit :

Géométrie, rigoureusement dessiné et pourtant toujours signé quelque part d'un pli, d'un nœud, asymétriques, par le soin, la technique même de sa confection,

⁴*Ibid.*

⁵Voir les documents chinois du IX^e siècle rassemblés lors de l'expédition Pelliot : ils indiquent la pratique usuelle de la réglure par pliage, comme c'est le cas pour le *Si fen jie ben shu* (四分戒本疏), BNF, Gallica, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btvib83004006.r=réglure%20par%20pliage%20pelliot?rk=150215;2> [consulté le 19 octobre 2020].

⁶D'après J.-P. Delahaye, « Les Mathématiques de l'origami », *Pour la Science*, n° 448, février 2015, p. 76.

⁷T. Cleary, *La Voie du samouraï*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1992, p. 34-41. Thomas Cleary définit ainsi le *bushidô* d'après les écrits de Miyamoto Musashi. Au XVII^e siècle, les maîtres du sabre sont aussi des lettrés et considèrent que l'art de la guerre ne peut se faire sans une maîtrise des lettres et des arts traditionnels, puisqu'il contient intrinsèquement une part de connaissance abstraite et une part d'action concrète. De fait, cette perception de la société s'appuie sur des classiques taoïstes, comme le *Huainanzi*, et sur des écrits bouddhistes japonais, comme ceux de Yagyû Munemori ou ceux du moine Takuan, qui soulignent que toute tâche demande un investissement vital et profond (mais sans obsession et dans une certaine vacance de l'esprit), qui en fait une *voie* : « Quoique vous fassiez, vous êtes dans la Voie », écrit Yagyû Munemori (cité p. 43-45).

⁸*Ibid.*, p. 43.

le jeu du carton, du bois, du papier, des rubans, il n'est plus l'accessoire passager de l'objet transporté, mais devient lui-même objet ; l'enveloppe, en soi, est consacrée comme chose précieuse, quoique gratuite ; le paquet est une pensée⁹ ;

§3

Au Japon, le repli du tissu ou du papier qui enveloppent dépasse en importance le contenu qu'il véhicule. Il souligne aussi un rythme et ses mécanismes, comme toute *voie* se doit de le faire¹⁰. Il est un signifiant, marqueur de l'intention qui est placée dans la réalisation et du temps qui y est consacré, tout en indiquant le geste et l'offrande. Suivant les préceptes bouddhistes *zen*, ces marqueurs abstraits ou concrets matérialisent la « fluidité¹¹ » essentielle dans les relations humaines, autrement dit une forme de continuité entre l'intérieur et l'extérieur, entre soi et l'autre, entre les êtres et le monde.

§4

Témoignant de l'importance de ces relations et de la présence d'un *sacré* dans le pliage du papier, l'un de ses usages les plus anciens est lié à la pratique du *shintô*, autre religion majeure au Japon : le *shide* (四手) est un pliage de papier cérémoniel qui sert notamment aux rituels de purification. On en attache plusieurs sur une branche de *cleyera japonica* (Figure 1) afin de purifier les hommes et les lieux lors de cérémonies comme celle de *setsubun* (節分) qui salue le départ de l'hiver et chasse les démons hors du logis.



Figure 1. Rituel de purification de setsubun, Kushida-jinja (sanctuaire shintô), Fukuoka, Japon, 2019 © C. Clonts

⁹R. Barthes, *op. cit.*, p. 64.

¹⁰T. Cleary, *op. cit.*, p. 58. Décrivant les aspects pratiques de la *voie*, le maître du sabre Musashi écrit : « Dans chaque domaine, il y a des rythmes différents, des bas et des hauts [...]. Apprenez à discerner le rythme ascensionnel et le rythme décadent en toutes choses. » Il insiste aussi sur le fait d'« embrasser tous les arts ».

¹¹*Ibid.*, p. 106-107. Liés au bouddhisme *zen*, les écrits de Yagyû soulignent l'importance de « la dynamique d'une situation » et de « l'énergie de chaque personne présente dans un groupe ».

§5

Signalant un espace sacré habité, les *shide* peuvent être accrochés à une corde qui ceint un élément naturel (rocher, arbre centenaire – Figure 2)¹² ou que l’on suspend à la porte du temple (Figure 3).



Figure 2. Hokora (祠, oratoire) en l’honneur de la divinité arboricole, Kato-jinja, Kumamoto, Japon, 2018 © C. Clonts



Figure 3. Porte principale du Miho-jinja, Mihonoseki, Japon, 2020 © C. Clonts

§6

On trouve aussi des *shide* attachés à la corde qui délimite un enclos sacré (神籬, *hi-morogi*) (Figure 4), cernant un espace vide et purifié qui sert de « “reposoir” aux divinités

¹²Soulignant en même temps les orientations matérialistes du *shintô*, Thomas Cleary écrit que cette religion « n’est pas à proprement parler – comme on le clame ça et là – une forme de culte rendu à la nature. [...] ce prétendu culte des éléments n’a jamais empêché la Japon moderne de ravager, de piller et de polluer la nature à l’intérieur comme à l’extérieur du pays d’une façon qui ne le cède en rien à celle des nations chrétiennes industrialisées. » (*Ibid.*, p. 140)

invoquées¹³ ». Un autre rituel *shintô* consiste à enterrer un pliage de papier en forme de boîte, lors de pratiques d'apaisement (地鎮祭, *jichinsai*) de la divinité qui habite un lieu où l'on va construire un bâtiment¹⁴. Cette boîte est parfois maintenue par une petite corde et comporte l'inscription « *shizume mono* », c'est-à-dire « apaiser l'âme / immerger, phonétiquement¹⁵ ».



Figure 4. Himorogi du Miho-jinja, Mihonoseki, Japon, 2020 © C. Clonts

§7

Le pliage *noshi*¹⁶ (Figure 5), lui aussi fermement maintenu par les liens indestructibles du *mizuhiki* (水引) et que l'on retrouve par exemple sur les enveloppes de dons d'argent pour les mariages, en est le prolongement car il constitue un symbole de bonheur. L'enveloppe elle-même est un pliage réalisé sans colle.

¹³U. Wieser Benedetti, « Himorogi », *Vocabulaire de la spatialité japonaise*, Ph. Bonnin, M. Nishida, S. Inaga (dir.), Paris, CNRS Éd., 2014, p. 173.

¹⁴Ph. Bonnin, M. Nishida, « Jichinsai », *Vocabulaire de la spatialité japonaise*, *ibid.*, p. 194.

¹⁵*Ibid.*

¹⁶D'après J.-C. Correia, Ph. Rappart, « De l'Art... les plis », *Les Cahiers de médiologie*, 1997/2, n° 4, Paris, Gallimard, p. 268-269.



Figure 5. Pliage noshi (en haut, à droite de l'enveloppe) avec lien mizuhiki (au centre), Fukuoka, Japon, 2019 © C. Clonts

§8

Outre ces origines mystiques et ésotériques, l'*origami* est employé pour des fonctions administratives. Le *Dictionnaire historique du Japon* précise que l'*origami* est d'abord un document « qui reçoit un écrit dans la partie supérieure¹⁷ ». Par des méthodes de pliage horizontal et par des zones d'écriture très précises, le texte qui est inscrit sur le papier apparaît dans un sens déterminé dès que l'*origami* est déployé. De l'ère Heian (794-1192) à l'ère Muromachi (1392-1573), son usage est réservé aux listes diplomatiques (*kyōmyō origami*), aux répertoires, mais aussi aux lettres d'ordres administratifs. Plié à la verticale par l'administration de l'ère Muromachi, l'*origami* est alors considéré comme une forme plus cérémonieuse de document (*tategami*)¹⁸. Pendant l'ère Edo (1603-1868), l'*origami* sert aussi à l'authentification de certains cadeaux, sabres ou œuvres d'art (*tachi origami*, *kantei origami*, *origami-tsuki*). Cette forme d'*origami* se métamorphose pendant l'ère Meiji (1868-1912) en prenant la forme d'un simple certificat d'authentification. En outre, à la même époque, les grands maîtres du sabre délaissent l'*origami* au profit d'un signe gravé sur le manche de l'arme¹⁹.

§9

En dehors des pliages du papier, et ce depuis l'ère Heian, l'art des jardins japonais et l'architecture nipponne font aussi un usage particulier du pli, notamment dans la création de zones cachées au regard puis progressivement montrées (comme dans les jardins-promenades *kaikyūshikiteien*²⁰, 回遊式庭園), mais aussi dans l'alternance de zones d'ombre et de lumière dans les maisons traditionnelles (Figure 6). Il s'agit alors d'une

¹⁷S. Iwao *et alii*, « Origami », *Dictionnaire historique du Japon*, vol. 16, 1990, p. 140-141.

¹⁸D'après le *Dictionnaire historique du Japon*, *ibid*.

¹⁹Y. Kubo, *Swords of Japan*, Tokyo, Éd. Tōkyō Bijutsu, 2016, p. 110-111.

²⁰M. Hladik, « Jo-ha-kyū », *Vocabulaire de la spatialité japonaise*, *op. cit.*, p. 202.

« perpétuelle découverte » et de la « “mise en suspens” de nos sens²¹ ».



Figure 6. Jeux d'ombre, de lumière, de panneaux coulissants et de fenêtres recouvertes de papier dans la bessô (villégiature, 別荘) du banquier Oshima, Karatsu, Japon, 2018 © C. Clonts

§IO

Certes, le mot français *pli* évoque lui aussi la missive et le rabat du papier contenant la lettre. Cependant, l'emploi du terme *origami* pour ouvrir ce numéro thématique permet de souligner à la fois la dynamique entre l'écriture et le pli du papier (caché/dévoilé), et l'interaction qui existe entre la délicatesse artisanale des rabats et le document, le plein et le creux, le geste et l'intention, l'esthétique et la matérialité. L'usage de ce terme japonais et de ses variations peut donc être un point de départ pour étendre nos interrogations à l'Occident qui a aussi subi l'influence des arts nippons aux XIX^e et XX^e siècles. L'Occident a évidemment son propre usage du pli : on trouve déjà des feuilles de papyrus pliées chez les Grecs²², des lettres carolingiennes savamment pliées pour laisser place à une inscription manuscrite sur l'une de ses faces²³, des plis de chartes pour archivage aux X^e-XI^e siècles et des notes dorsales sur ces pliages à des fins de classement²⁴, des écrits diplomatiques au Moyen-Âge²⁵. En outre, l'art des éventails, du plissé de la couture, des cocottes en papier (ces dernières étant connues depuis le XVIII^e siècle), existe aussi en Occident.

²¹ *Ibid.*

²² P. Bourgain, compte rendu « Recherches de codicologie comparée... », *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 1998, t. 156, livraison 2, p. 592.

²³ J. Calmette, « Une Lettre close originale de Charles le Chauve », *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, t. 22, 1902, p. 138.

²⁴ D'après P. Bertrand, « De l'art de plier les chartes en quatre. Pour une étude des pliages de chartes médiévales à des fins de conservation et de classement », *Gazette du livre médiéval*, n° 40, printemps 2002, p. 25-35.

²⁵ *Ibid.*

ASPECTS MODERNES ET CONTEMPORAINS DE L'ORIGAMI ET DU PLI

§II

L'*origami* a suscité un engouement en rapport avec la fascination moderne de l'Occident pour l'Orient, et un enthousiasme lié aussi à une redécouverte et à une réappropriation de l'*origami* par les loisirs puis par les sciences. Les sciences dites « dures » ont trouvé des applications à cet art du pliage que des congrès scientifiques internationaux véhiculent régulièrement auprès d'un public de plus en plus large (Singapour 2011, Tokyo 2014)²⁶. Elles ont fait de l'exactitude de l'*origami* un fondement pour démontrer certaines théories plus anciennes, mais aussi pour créer de nouvelles technologies et pour établir de nouveaux théorèmes. Évoquant les chercheurs qui travaillent sur l'*origami*, on parle même de « mathématiciens origamistes²⁷ ». Dès lors, sciences, artisanat et art se rejoignent, comme dans l'œuvre du chercheur Robert J. Lang qui s'appuie sur les sciences de l'ingénieur pour créer des *origami* troublants de réalisme. De même, Jun Mitani, artiste et professeur en sciences de l'informatique, collabore à la collection 132.5 d'Issey Miyake dont les créations de 1993 et le catalogue *Pleats Please* ont connu un grand succès. Nuançant la suggestion deleuzienne qui attribuerait davantage le pli du papier à l'Orient et essentiellement le pli du tissu à l'Occident²⁸, les plis extrême-orientaux dans la couture (contemporaine mais aussi traditionnelle avec le pliage et le plissage des *kimono* et des *hakama*) et les usages pliés des documents de la Grèce antique rappellent que l'on ne peut attribuer de préséance ni à l'Orient, ni à l'Occident.

§I2

L'*origami* devient donc le creuset d'une intermédialité mêlant les sciences, les arts plastiques et la création textile, ce que Dick Higgins appelle plus généralement l'*intermedia*, qui désigne ce « domaine qui s'étend entre la sphère générale des médiums artistiques et celle des médias quotidiens²⁹ ». Le pliage apparaît dans de nombreuses œuvres comme l'une des composantes du processus créateur *intermedia*. On pourrait mettre ce processus en rapport avec les forces plastiques de la monade baroque ouvrant un *domaine mixte* qui « est interindividuel et interactif plus encore que collectif³⁰. » D'ailleurs, le verbe « déplier » évoque le mouvement vers un autre, une découverte, un assemblage dynamique. La palpitation des deux (plier et déplier) rappelle la pulsation cardiaque, mais aussi le mouvement de l'éventail et la vaporisation de la perception liée

²⁶D'après J.-P. Delahaye, *op. cit.*, p. 76 et p. 81.

²⁷*Ibid.*, p. 78.

²⁸G. Deleuze, *op. cit.*, p. 53.

²⁹D. Higgins, « Intermedia », *Something else newsletter*, 1966, trad. par P. Krajewski dans « Sur les intermédia », *Appareil*, 18/2017, « Art et médium 2 : les médias dans l'art », Paris, Éd. MSH Paris Nord, 2017, p. 3.

³⁰G. Deleuze, *op. cit.*, p. 155.

au battement qui disperse les grains de poussière et les images, entre visible et invisible³¹.

§I3

Pliant des pans entiers de bâche qui masquent et soulignent à la fois une forme cachée, Christo emballe ainsi les monuments. De la sorte, il devient difficile de distinguer fermement la matière porteuse qui crée des plis et des bosses, et la matière plissée qui la revêt. À la dureté de la pierre du Pont Neuf se substitue la souplesse de la toile (Christo, Paris, 1985), mise en abyme des lignes minérales ensachées dans les plis élastiques de la bâche maintenue par des cordes. Comme dans le cas des sculptures baroques pour lesquelles la ville constitue un décor³², Christo déploie un nouveau paysage urbain dans le labyrinthe de la ville et sur les plis de l'eau. Cette mise en pli paysagère rappelle que l'*origami* est aussi un ensemble de plis rentrés (nommés *vallées*) et de plis émergents (*montagnes*). Ancrés dans des territoires faits de tensions (descente, ascension ; intérieur, extérieur), le pli et l'*origami* sont les matières de vies possibles. Siphon Mabona se tourne ainsi vers un art animalier à taille réelle qui le rapproche en toute logique de la sculpture naturaliste à grande échelle. Alma Haser, quant à elle, fait de la photographie un kaléidoscope de portraits ayant l'*origami* pour fondement. Dans le domaine de la musique, Pierre Boulez crée le cycle monumental *Pli selon pli* à partir de l'adjonction de pièces musicales inspirées par le poète Stéphane Mallarmé. Le design n'est pas en reste puisque les objets du quotidien reprennent les fondements (et le nom) de l'*origami*, faisant en même temps du japonisme un argument de vente : pliage d'un café-filtre individuel proposé par une chaîne de cafés internationale, tables d'appoint de formes géométriques diverses, abat-jour de papier multi-facettes... L'*origami* dans le design pose en même temps la question de la sérialité, tout comme elle se pose dans une moindre mesure avec le développement des loisirs créatifs liés au pliage selon un même modèle.

§I4

Par une « continuité des arts³³ » dont le baroque aurait permis la réalisation, le pli peut donc concrétiser le croisement de systèmes sémiotiques ou bien matérialiser plus généralement la rencontre des arts et de l'artisanat (ou de l'industrie), des arts et des sciences, des arts et de la nature, des arts et de la littérature, enrichissant de la sorte le répertoire des possibilités. Ce numéro thématique s'intéresse donc au précipité créé par la rencontre de champs divers dans les emplois du pli, et à la complexité de leurs relations. Comme dans la fabrication de l'*origami*, il s'agit de rapprocher des points distants entre eux afin de faire émerger une forme et un volume depuis l'état le plus plat qui soit.

§I5

³¹Voir S. Mallarmé, « Éventail de Madame Mallarmé », *Poésies*, Paris, Poésie/Gallimard, coll. « NRF », 1992, p. 47.

³²D'après G. Deleuze, *op. cit.*, p. 168.

³³*Ibid.*

Évidemment, le pli, le drapé, suscitent depuis fort longtemps l'intérêt des chercheurs. De nos jours encore, les questionnements foisonnent. « L'Espace pliable » (2011) est évoqué lors du colloque du même nom à l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Paris, en collaboration avec l'Université Paris 1 – Sorbonne Panthéon. Il s'agit d'étudier le rapport du pli à l'espace, dans une transversalité disciplinaire qui va de l'architecture aux arts plastiques. Au Musée National Japonais-Américain de Los Angeles, l'exposition « Folding paper : the infinite possibilities of origami » [Plier le papier : les ressources infinies de l'*origami*] (2012) révèle des artistes tels Brian Chan, Vincent Floderer, Tomoko Fuse, Giang Dinh, Miri Golan, Éric Gjerde, David Huffman, Éric Joisel, Daniel Kwan ou Richard Sweeney. Le colloque interdisciplinaire sur « Le Pli » (2016) à l'École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs de Paris analyse quant à lui les rapports entre la philosophie et la mécanique-morphogenèse des matériaux.

§16

Par-delà la recherche universitaire, les galeries et les musées s'emparent du phénomène, signalant la patrimonialisation d'un certain emploi artistique du pli. Le Musée Matisse de Cateau-Cambrésis propose ainsi un cycle de conférences autour du pli et du drapé dans l'histoire de l'art (2014). La Galerie parisienne Binome organise une exposition intitulée « L'Œil plié » (2017) qui rassemble des artistes aussi divers qu'Hélène Belenger, Anaïs Boudot, Marie Clerel, Alfredo Coloma ou Thomas Sauvin. L'exposition a pour ambition de souligner la présence du pli dans l'art photographique contemporain, notamment sa dimension métaphorique (« replis de la pensée », pli du réel) et sa dimension matérielle (déploiement des points de vue, « configuration spatiale des images », intermédialité, « texture du pli », contact et relief, apparition et disparition)³⁴. Enfin, le Musée d'Orsay ouvre une rétrospective intitulée *Degas, la vie dans les plis* (2018), qui a pour prisme le regard de Paul Valéry sur l'œuvre du peintre.

§17

Y a-t-il donc un effet « pli *all over*³⁵ », comme l'évoque Gilles Deleuze à propos de l'art moderne ? Les nouveaux emplois artistiques du pli et plus particulièrement de l'*origami* trouvent-ils des points de convergence ? Qu'en est-il de la mise en mouvement de l'*origami*, de sa manipulation et de sa combinaison avec d'autres arts ou avec les sciences desquelles il est aussi issu ? En effet, le pliage est aussi un calcul mathématique et reste une manipulation de la géométrie dans l'espace. Quant à l'*origami*, il évoque cette propulsion japonaise aux *coudes* et aux *détours* qu'Augustin Berque, en s'appuyant sur les écrits de Mitsuo Inoue à propos de l'architecture, relie « à un souci d'ordre kinesthé-

³⁴D'après le dossier de presse de l'exposition *L'Œil plié*, Galerie Binome, Paris, du 3 février au 25 mars 2017.

³⁵G. Deleuze, *op. cit.*, p. 166.

sique : donner l'impression du mouvement³⁶ ».

§18

En littérature, la métaphore textile a souvent été employée. Ce leitmotiv poétique évoque la *Vie dans les plis* d'Henri Michaux, les plis sensuels apparaissant dans les *Fleurs du Mal* de Charles Baudelaire, mais aussi l'éventail de Stéphane Mallarmé, et par ricochet celui de Madame Edwarda (Georges Bataille). Il est aussi caractéristique de l'étude de la peinture et de la danse, du plié et des pliures³⁷ par Paul Valéry dans *Degas, Danse, Dessin*. Chez Gherasim Luca, le pli de la langue est celui qui cache et dévoile à la fois, à la manière des diptyques et triptyques de cubomanies : le pli poétique est une anamorphose linguistique qui présente une image avant de se métamorphoser en quelque chose de neuf. La poésie contemporaine fait d'ailleurs régulièrement référence, explicitement ou implicitement, aux plis de la langue ou à ceux de la chair, comme dans la *Conversation avec les plis* de Marie Rousset, dans le recueil *iL* de Dominique Fourcade qui rappelle l'œuvre de Simon Hantaï ou dans *Le Cours du Danube* de Michèle Métail qui parle de « vers repliés³⁸ ». La critique littéraire évoque quant à elle le *tissage* du texte à la façon de Roland Barthes ou le *nœud borroméen* lacanien qui réside entre symbolique et imaginaire. En outre, Françoise Bort et Valérie Dupont rassemblent des études autour des *Textes, texture, textile, variations sur le tissage dans la musique, les arts plastiques et la littérature*³⁹ (2013).

§19

Gilles Deleuze fait aussi le lien entre le baroque défini par le pli infini et le « modèle textile tel que le suggère la matière vêtue » ; car en art comme en couture, il faut que « le tissu, le vêtement, libère ses propres plis de leur habituelle subordination au corps fini⁴⁰ », ce qui se produit selon le philosophe après la Renaissance. Une relation existe ainsi entre la métaphore textile couramment employée par la critique et l'idée de pli. En effet, étymologiquement, l'un des premiers sens attestés du mot « texture » (selon la forme *tisture* en ancien français) contient l'idée de « liaison⁴¹ », celle qui existe entre les

³⁶A. Berque, « Oku », *Vocabulaire de la spatialité japonaise*, op. cit., p. 374.

³⁷Voir E. Phitoussi, *La Figure et le pli : Degas, Danse, Dessin de Paul Valéry*, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques », 2009, 233 p.

³⁸A.-C. Royère (dir.), Interview de Michèle Métail, *Michèle Métail – La Poésie en trois dimensions*, Marseille, Les Presses du Réel, 2019, p. 9. Voir aussi C. Clonts, « Répétitions et variations dans les listes vi-lisibles de Michèle Métail », *Formes Poétiques Contemporaines*, n° 15, Liège, Presses Universitaires de Liège, mai 2020, p. 55-65.

³⁹Voir F. Bort et V. Dupont (dir.), *Textes, texture, textile, variations sur le tissage dans la musique, les arts plastiques et la littérature*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, coll. « Art, Archéologie et Patrimoine », 2013, 186 p.

⁴⁰G. Deleuze, op. cit., p. 164.

⁴¹D'après le *Trésor de la Langue Française*, article « Texture ».

fibres tissées. La liaison apparaît aussi dans la formation du pli qui positionne un pan sur un autre, chacun restant attaché à l'autre par un effet de charnière. De plus, en tant que marques, les pliures sont la trace de ces conjonctions et l'ensemble qu'elles constituent se nomme d'ailleurs le canevas de l'*origami*. Enfin, le croisement des pliures forme ce que l'on appelle en mathématiques « un graphe » qui comporte des nœuds.

§20

En ce sens, le pli constitue-t-il une façon d'envisager la *texture* ? Comme dans le cas du baroque, peut-on dire que « c'est la manière dont une matière se plie qui constitue sa texture⁴² » ? Peut-on parler d'esthétique du pli, à l'œuvre dans la trame du texte ? Quels sont les nouveaux apports de la critique dans l'étude de la métaphore du pli et de celle de l'écriture du pli ? L'esthétique du pli met-elle en évidence des transformations historiques et culturelles ? Ce numéro de la revue *Op. cit.* souhaite rendre compte des dernières recherches sur l'imaginaire lié au pli mais aussi en examiner les continuités et les ruptures.

§21

Le pli peut ainsi se considérer selon différents points de vue. Il cohabite en effet avec le repli et le déploiement. Quelle(s) relation(s) établissent-ils ? L'un coexiste-t-il nécessairement avec l'autre ? Se déterminent-ils mutuellement ? De fait, Gilles Deleuze écrit que « plier ne s'oppose pas à déplier, c'est tendre-détendre, contracter-dilater, comprimer-exploser⁴³ ». Plier, déplier, replier constitueraient alors des modes de l'augmentation et de la réduction, du développement et de l'enveloppement, procès qui ramènent encore à la missive. D'autres processus entrent-ils en jeu ? De fait, si les plis de la matière font volume et créent de la densité, seules résident les « puissances formelles du matériau, qui montent à la surface et se présentent comme autant de détours et de replis supplémentaires⁴⁴ », comme l'écrit Gilles Deleuze. Elles effacent les contours clairement délimités et créent des turbulences dans la préhension de l'objet, posant la question de la fonction opératoire du pli. De la sorte, la figure implique le geste et un point de vue sur le pli qui cache et dévoile à la fois. Doit-on considérer avec le philosophe que le pli s'inscrit dans une forme d'infinité où « tout pli vient d'un pli, *plica ex plica*⁴⁵ » ? Ou bien faut-il considérer avec Georges Didi-Huberman que le visible peut constituer une topologie du repli où « l'interstice serait en quelque sorte porteur de la différence, du sens⁴⁶ » ? De fait, le « double » est en latin *duplus*, c'est-à-dire « double, deux fois plus

⁴²G. Deleuze, *op. cit.*, p. 51.

⁴³*Ibid.*, p. 11.

⁴⁴*Ibid.*, p. 23.

⁴⁵*Ibid.*, p. 16.

⁴⁶G. Didi-Huberman, *La Peinture incarnée*, Paris, Éd. de Minuit, coll. « Critique », 1985, p. 34.

grand, partagé en deux⁴⁷ ». En outre, le latin *duplex* évoque une épaisseur formée par deux parties reliées.

§22

Plus concrètement, le pli implique un dessus et un dessous, un dedans et un dehors, ou un recto et un verso, comme pour les paravents. D'ailleurs, le verbe « répliquer » est issu du latin *re-plicare*, pris au sens de « plier en arrière, replier, déplier », d'où le sens second de « dérouler un manuscrit, le lire, le parcourir et le replier⁴⁸ ». Comme Hubert Damisch⁴⁹, faut-il voir la littérature, mais aussi les arts plastiques, comme un tissu tramé composé de plusieurs éléments dont le dessus et le dessous apparaissent en tant que surface d'échanges ? L'idée de « double » et son étymologie prennent dès lors tout leur sens. Elles en appellent au fait de « dupliquer », issu du latin *duplicare* qui signifie à la fois « doubler » mais aussi « faire le double d'un document⁵⁰ ». Au Moyen-Âge, le terme latin devient *dupliquer*, c'est-à-dire « répondre à, répliquer⁵¹ ». En ce sens, les différentes surfaces supposées par le pli peuvent-elles être reliées à une forme d'intersubjectivité ou bien n'est-ce qu'une illusion et n'y a-t-il pas d'échange possible mais des bifurcations ? Le pli matérialise-t-il essentiellement une relation à soi ou bien une relation à l'autre, pris dans son acception la plus large ?

§23

On conçoit déjà que les manipulations de l'*origami* et la notion de pli qui en découle soulèvent bon nombre de questions auxquelles les travaux réunis dans ce numéro proposent des réponses possibles.

DE NOUVELLES PROPOSITIONS

§24

Ces nouvelles propositions sont issues d'un ensemble de communications présentées lors du colloque international et interdisciplinaire *Origami, du nouveau entre les plis ? Le pli dans la littérature et les arts / Origami, is there something new between the folds ? The fold in literature and arts* qui s'est déroulé du 23 au 24 mai 2019 à l'université de Kyushu, Fukuoka (Japon)⁵². Les œuvres, les thèmes et les genres qui y sont abordés

⁴⁷D'après le Gaffiot.

⁴⁸*Ibid.*

⁴⁹H. Damisch, « La Peinture est un vrai trois », catalogue *Rouan*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1983, p. 15-32.

⁵⁰D'après le Gaffiot.

⁵¹D'après le TLF, article « Dupliquer ».

⁵²Le programme du colloque (resp. C. Clonts) du Département de Langue et Littérature françaises est disponible à l'adresse Internet suivante : https://www.academia.edu/39766091/_De_lorient_à_loccident_le_pli_all_over_international_and_interdisciplinary_symposium [consulté le 7 novembre 2020]. Le partenariat avec l'Institut Français du Japon est consultable à l'adresse

parcourent une vaste étendue entre l'*origami* et le pli, de l'Orient à l'Occident et *vice versa*. Ils traversent les époques et les lieux, les temps et les espaces, montrant la validité du pli et de l'*origami* comme « matières d'expression⁵³ » qui font apparaître des formes d'expression très diverses.

§25

Tout d'abord, les recherches rassemblées proposent des cheminements dans l'imaginaire et l'esthétique du pli au travers d'œuvres très différentes dans leur temporalité et dans leur forme, depuis l'écriture libertine jusqu'à la peinture contemporaine. Comme chez Gilles Deleuze, les premières études rappellent que le pli entretient un lien étroit avec le textile. D'une part, Marie-Paule de Weerdt-Pilorge montre que le fantasme libertin trouve un support dans les plis des vêtements féminins décrits dans l'*Histoire de ma vie* de Casanova. Fonctionnant comme des virtualités textuelles, les plis de la culotte, du ruban, de la chemise ou du vêtement oriental sont autant d'exemples de l'érotisme qui se cache dans le drapé des vêtements. Lisser le pli et le drapé reviendrait alors à mourir. Dans sa métaphore textuelle et sexuelle, le pli marque une charnière entre une vie de jouissance et l'inévitable condition humaine. De la sorte, cette texture « se définit moins par ses parties hétérogènes et réellement distinctes que par la matière dont celles-ci deviennent inséparables en vertu de plis particuliers⁵⁴ », comme l'écrit Gilles Deleuze à propos du baroque, véritable *texturologie*⁵⁵. Dans le texte de Casanova, la force du corps nu s'exerce sur la matière tissée, en même temps que le corps mortel appartient à l'imaginaire des plis du tissu. Comme avec l'*origami*, ce qui est au-dessous soutient ce qui apparaît à la surface.

§26

D'autre part, évoquant les reliefs sur/de la toile traités eux aussi comme des draperies, Gérard-Georges Lemaire soulève la question de l'iconoclastie du plissage par une étude comparative des œuvres de trois peintres italiens contemporains, et notamment de leurs séries de plissages. Ces derniers, de façons très personnelles, s'appuient comme l'*origami* sur le jeu, la géométrie et les mathématiques. Chez Umberto Mariani qui souhaite y condenser l'histoire de l'art tout en l'élargissant, le sujet se trouve au creux de la matérialité du pli, et non caché derrière le rideau, signalant une dialectique du voilement et du dévoilement, du fixe et du mobile, du moderne et de l'ancien. Accroissant les effets de la spirale de la perception, le tournoisement des plis de Massimo Arrighi crée des liens avec la musique et fait que l'*œil écoute*. Enfin, dans l'œuvre de Giampiero Podestà,

suivante : <https://www.institutfrancais.jp/kyushu/fr/agenda/colloque-origami/> [consulté le 1^{er} novembre 2020].

⁵³G. Deleuze, *op. cit.*, p. 49.

⁵⁴*Ibid.*, p. 51.

⁵⁵*Ibid.*, p. 155.

§27

la plissure de la toile peut aller jusqu'à rappeler le baroque, tout en s'en détournant et en insistant sur une matérialité sans signes.

Les études réunies ensuite analysent le pli et l'*origami* comme une trace ou comme un procédé symbolique particulier pour évoquer le temps, la représentation, la mémoire et la psyché. Étant très différentes dans leur approche de ces thématiques, elles ont pourtant pour point de départ lointain les recherches de Théodule Ribot sur l'imagination créatrice (1900), aux balbutiements de la psychologie des « profondeurs » et des questions de la mémoire et de la science⁵⁶. Théodule Ribot insiste en effet sur la réunion de la création artistique et de la création scientifique⁵⁷, qu'il distingue de ce qui est reproduit par habitude. Ainsi, établissant aussi un lien entre les arts et les sciences, Gabrielle Decamous met en évidence les pliures mémorielle et culturelle qui paraissent avec le nucléaire. Elle prend pour point de départ l'*origami* en forme de grue créé par Sadako Sasaki, jeune victime de la bombe atomique, qui constitue aujourd'hui un symbole d'espoir pour le futur et une trace mémorielle de l'événement historique (Figure 7). Dans une perspective métaphorique et transversale, les arts du nucléaire oscillent entre les plis et les faux plis que l'on pourrait présenter comme des « signes ambigus⁵⁸ ». Ceux-ci permettent de saisir les variations qui s'étirent depuis le foisonnement de la créativité qui traverse l'ère atomique et ses espaces, jusqu'aux catastrophes. Dans un tout autre registre mais avec la même volonté de souligner l'existence de stigmates, Sabine Kraenker établit un lien entre le pli et la représentation du monde japonais à l'œuvre dans la bande dessinée française. Face à la pliure engendrée par des stéréotypes plus anciens et en s'appuyant sur les travaux de Jean-Paul Honoré, ses recherches évoquent de manière métaphorique le déploiement d'un nouvel imaginaire chez des dessinateurs français rassemblés dans l'album *Japon* après un séjour nippon. Il semble donc que le point de vue des dessinateurs français sur la culture japonaise prend un autre pli, c'est-à-dire une *inclination*⁵⁹ nouvelle qui n'est ni rectiligne, ni préformée, mais plus souple comme l'est l'*origami*, tout en vallées et en montagnes.

⁵⁶A. Binet, « Th. Ribot Essai sur l'imagination créatrice », *L'Année psychologique*, vol. VII, 1900, p. 619.

⁵⁷*Ibid.*, p. 621-622.

⁵⁸G. Deleuze, *op. cit.*, p. 29.

⁵⁹Dans le Baroque, le « motif n'est pas une détermination même interne, mais une inclination. Ce n'est pas l'effet du passé, mais l'expression du présent. [...] j'écris, je voyage... » (G. Deleuze, *ibid.*, p. 95)



Figure 7. Offrande de guirlandes de grues en origami, Mémorial de la bombe atomique, Peace park, Nagasaki, 2018 © C. Clonts

§28

Les catastrophes et les perceptions négatives fondent donc des imaginaires qui peuvent se présenter simultanément comme une réaction et une action. En même temps, ils attestent d'un déplacement et d'un changement de paradigme. Parler de stigmates dans la mémoire suppose que la production d'une œuvre soit le résultat d'un processus réactif. L'imaginaire qui redouble la mémoire signale l'existence d'un pli. Cette pliure de la mémoire n'est pas seulement colère, ressentiment ou incompréhension : c'est un engagement pour un avenir collectif et l'affirmation d'un désir de métamorphose. Au-delà du pouvoir de dénonciation, l'artiste et l'écrivain font *advenir* une communauté qui manque et portent une critique intrinsèque. La mémoire d'une expérience (voyage ou catastrophe) et de sa trace dans les œuvres littéraires et plastiques pose aussi la question de l'oubli. Ce dernier phénomène va à l'encontre de la cure psychanalytique qui propose l'excavation comme une régénération. Si les œuvres de la pliure métaphorique montrent la nécessité d'expurger les confusions et les tabous, et si l'espace littéraire n'est pas à proprement parler clinique, on peut néanmoins considérer avec les sciences psychanalytiques que la langue et la lettre sont aussi des empreintes qui s'inscriraient sur le corps, ce « livre de chair », « signifiant des signifiants⁶⁰ ». Il est d'ailleurs intéressant de faire un parallèle avec la morphogénèse organique où le pli est l'une des formations du vivant qui se génère par la projection d'une intériorité vers une extériorité⁶¹. Dans les sciences humaines, cette projection peut être écriture. Suivant l'interprétation psychanalytique, Jacques Lacan écrit ainsi qu'avec Sigmund Freud, « le rêve a la structure d'

⁶⁰J. Lacan, « La Direction de la cure », *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 630.

⁶¹G. Deleuze, *op. cit.*, p. 23.

une phrase, ou plutôt [...] d'un rébus, c'est-à-dire d'une écriture⁶² ». Le rêve, le corps et ses symptômes sont structurés comme un langage. Ce sont des espaces pliés qui ouvrent plusieurs niveaux de lecture. Dans la maison baroque, si « [l']*inflexion est une idéalité ou virtualité qui n'existe actuellement que dans l'âme qui l'enveloppe*. Aussi est-ce l'âme qui a des plis, qui est pleine de plis⁶³. » Ces plis de l'âme (l'âme baroque n'est pas, bien sûr, une conscience ou un inconscient psychanalytique mais son évocation permet de créer des passerelles) trouvent en même temps une réactualisation par la création et par la lecture, permettant de la sorte de déployer les plis en cascade et de remettre en branle un *devenir* sujet. En outre, la littérature a le pouvoir de transcender les effets négatifs de la trace mémorielle, mais aussi ceux de la mémoire-colère ou de la mémoire-ressentiment, car les plis de l'imaginaire sont aussi des virtualités. Les plissements de la cure psychanalytique, en s'extériorisant, agencent une autre intériorité, celle du texte qui fonctionne alors selon ses propres principes.

§29

Abordant la poéticité de la prose et proposant des schémas qui représentent les inflexions et les inclusions d'une pratique d'écriture non-fictionnelle, Yunjoo Hwang souligne ainsi le travail du temps de la psychanalyse mais aussi l'existence de plis-souvenirs et de poches de la mémoire dans les expériences littéraires et psychanalytiques de Georges Perec. À l'opposé, bien que toujours en relation avec l'approche introspective, Anne-Marie Picard met en valeur les effets d'un nouveau réalisme dans le roman *Un Monde à portée de main* de Maylis de Kerangal. Ce néo-réalisme se présente au ras du texte, avant de *faire* volume dans les plis de la langue, dans les strates géologiques et dans les traces de la peinture rupestre. On pourrait presque se trouver dans la *caverne*⁶⁴, terme de Jacques Lacan qui voit dans l'art pariétal le lieu d'apparition du langage parlé, sa prise de *volume*⁶⁵. N'étant pas tout à fait lacanien, l'ouvrage de Maylis de Kerangal s'écarte de l'« ontologie plate » qui lisse les faux plis pour se rapprocher d'un mille-feuilles expérimental et pour en souligner la marbrure. Il superpose pour éviter la succession chronologique et faire coexister les temps. Malgré l'aspect linéaire et/ou chronologique de la phrase, l'écriture et la conscience perceptive chez Maylis de Kerangal s'éloignent de la poche mémorielle présente chez Georges Perec, voire la dissolvent par le vertige des dimensions infinies des plis du temps. Mais, finalement, Georges Perec et Maylis de Kerangal superposent tous les deux des pans pour s'affranchir de la linéarité et pour permettre une connexion des temps, chemins par lesquels la littérature devient l'actualisation d'une autre dimen-

⁶²J. Lacan, « Fonction et champ de la parole et du langage », *Écrits*, op. cit., p. 267.

⁶³D. Deleuze, op. cit., p. 32.

⁶⁴J. Lacan, « Position de l'inconscient », op. cit., p. 844.

⁶⁵M. Grangeon, « Lacan préhistorien amateur avisé », *Essaim*, n° 15, Toulouse, Érès, 2005, p. 159-160.

sion. (Se) connaître (épistémè), s'affranchir de certaines fonctions (politique), retrouver une forme de pouvoir sur soi-même (psychanalytique), ne suffisent plus et laissent la place dans un troisième temps à la créativité (esthétique), à des mondes possibles et à des formes de vie (ontologie).

§30

Semblables au canevas origamique, ces failles spatio-temporelles, ces grottes ou ces poches, ces intériorités humaines ou rupestres que l'on retourne comme un gant pour les mettre à jour, forcent à penser le texte comme un *relief*⁶⁶. Les travaux qui suivent permettent plus particulièrement un parcours dans la spatialité du texte ou dans une autre forme de géotextualité, qu'elle soit cartographie des phénomènes inhérents à la traduction ou topologie de la matérialité du support. On évoque ainsi les plis qui se produisent lors de la traduction d'un texte d'une langue à une autre, mais aussi les lignes du pli formé dans l'objet-livre et pendant la lecture. Maria Büttner montre ce qui se produit en poésie lors de la traduction, qui doit s'appuyer sur les nébuleuses du sens dans les plis du texte. Elle prend pour exemples la traduction de l'*Odyssée* par Emily Wilson et l'ouvrage plurilingue de *haiku* de Durs Grünbein, traduit par Yuji Nawata. Combinant les travaux de Roman Jakobson et de Gilles Deleuze, elle souligne les liens qui s'établissent dans le pli de la traduction entre ses aspects linguistiques (horizontaux) et ses aspects spatiaux (verticaux). En même temps, parler de spatialité dans le livre implique que l'on considère son support. Les historiens du livre mettent en évidence la multiplicité et la complexité des pliages et de leurs combinaisons dans les manuscrits et les parchemins⁶⁷. S'intéressant au support du texte, ils soulignent le pli inhérent à la forme du *codex*, ainsi que son déploiement et sa manipulation. Les lignes du pli s'inscrivent donc à la fois dans un espace palpable et dans un espace plus abstrait. La spatialité dans les processus de la traduction et de sa lecture indique aussi que le pli et sa forme interactive et/ou complexe qu'est l'*origami* constituent un ancrage potentiel pour décrire la matérialité des écritures et des arts, constamment en mouvement. Dans l'œuvre de Gérard Titus-Carmel, notamment dans ses livres illustrés, apparaît ainsi une charnière entre le dedans et le dehors, entre l'envers et l'endroit. En évoquant l'infini baroque et le plissé du tissu, mais aussi la mise en variation continue de la matière et le déploiement continu de la forme, Isabelle Chol souligne les voies de passage et les interstices ménagés par les pratiques multiples de Gérard Titus-Carmel. De la sorte, l'organisation de son ouvrage *Le Huitième Pli* et son déploiement sériel interrogent la notion de pli et sa capacité à rendre compte de l'acte de création, dans ce qu'il plie et déplie à la fois. Il est alors possible de mettre en regard le

⁶⁶Pour la comparaison lacanienne de la grotte et du sac, voir M. Grangeon, *ibid.*, p. 161-162.

⁶⁷D'après L. Gilissen, « La Composition des cahiers, le pliage des parchemins et l'imposition », *Scriptorium*, t. 26, n° 1, 1972, p. 3-33.

labyrinthe de plis deleuziens et un infini volume origamique.

§31

Déplaçant les frontières établies entre les arts, l'œuvre de nombreux artistes contemporains s'inscrit donc à la croisée des systèmes sémiotiques, dans des zones intermédiaires et intermédiaires, qui se jouent des codes et des frontières, et où le pli et l'*origami* ont une fonction opératoire. Interrogeant la relation entre le pli et le texte, Annie Jisun Bae évoque ainsi l'œuvre de Simon Hantaï, qui fait de la matérialité de l'écriture et de la transcription d'échanges épistolaires un nouvel espace artistique qui dialogue. Gilles Deleuze ayant écrit que « [Simon Hantaï] ne cesse d'affronter une autre possibilité, qui est la ligne d'Orient⁶⁸ », il est particulièrement pertinent de mettre sa pratique en regard de celle de Kyoo Choix (Afour Rhizome) dont le pliage de fiches cartonnées et la combinaison de *cellules* sont associés à son rapport particulier à la langue française et à la question de l'*intime*. Afin de souligner la fonction opératoire des plis chez ces deux artistes, l'article montre que ces éléments d'articulation constituent de véritables interfaces entre le visible et l'invisible, l'intérieur et l'extérieur. De même, si les arts plastiques ont depuis longtemps intégré le matériau de l'écriture, la matérialité de certaines pratiques *dynamiques* d'écriture poétique et ses emplois en tant que *forme-sens* sont aussi à présent des phénomènes acquis de la poésie moderne et contemporaine. À considérer la forme-sens comme une identité (même en partie) de la forme et du contenu, on soulève la question de l'existence du pli sur soi-même, donc du repli. Cependant, l'écriture perçue comme une *dynamique* permet de souligner le fait qu'elle est soumise à des mouvements et des forces, mais aussi qu'elle se renouvelle selon des processus créateurs incessants, évitant ainsi les rabougrissements. Mon article prend donc pour point de départ l'imaginaire extrême-oriental du pli et du repli dans le recueil de poésie *Près d'eux, la nuit sous la neige* de Déborah Heissler. En soulignant un va-et-vient entre le repli de la nuit et l'ouverture de la neige, il met en relief des entrebâillements poétiques (celui des pierres, des stèles, des jardins secs) et la courbure des floraisons qui se produisent entre l'ombre et la lumière. S'appuyant sur ces processus *microscopiques*⁶⁹, la poétique origamique de Déborah Heissler trouve son plein accomplissement par l'éploiment du pli qui se réalise dans l'organisation de la page et par la typographie qui crée des mouvements de dispersion et de condensation, de diastole et de systole, auxquels s'associent des étagements citationnels. L'écriture implique alors un *devenir*, une extraction hors de tout recroquevillement qui se réalise dans le corps poétique. Cette composition organique est à la fois matière et mouvement, et produit des forces plastiques.

⁶⁸G. Deleuze, *op. cit.*, p. 51.

⁶⁹Le mot « microscopique » est ici à entendre dans le sens employé par Gilles Deleuze comme ce dont dépend une forme macroscopique.

§32

De la sorte, les œuvres littéraires et artistiques constituent de nouvelles formes de possibilités qui résident entre le performatif et le cognitif, d'où découle l'absence de choix définitif entre les deux pans d'un même pli, d'où découle aussi l'agencement de phénomènes divergents (ouverture/fermeture, droite/courbe, dedans/dehors, dire/se taire, matérialiser/abstraire...). Ainsi, signalant la coexistence d'une grande diversité de plis, les articles de ce numéro thématique *Origami, le pli dans les littératures et les arts* ne souhaitent pas non plus trancher définitivement. Ils ouvrent au contraire un grand nombre de pistes plus ou moins tangentes, soulignent les connexions possibles et montrent selon le principe de la variation continue que l'on ne saurait ni clore irrémédiablement la réflexion, ni la rendre systématique. Si l'on peut considérer avec Gilles Deleuze qu'ils fondent en partie un nouveau baroque, ils donnent surtout naissance à des questionnements nomades.

Quelques mots à propos de : Charlène Clonts

Charlène Clonts est *associate professor* de Langue et Littérature françaises à l'université de Kyushu (Japon) et membre de l'équipe ALTER de l'université de Pau et des Pays de l'Adour. Ses recherches portent sur la poétique, la poésie et les arts, la médiation et l'espace poétiques dans les littératures de langue française des xix^e-xxi^e s. Publications récentes : l'ouvrage *Gherasim Luca. Texte, image, son* (Bern/Oxford, Peter Lang, 2020), le chapitre « L'avant-garde bucarestois : *Alge*, de la revue à l'affiche » dans *LiVres de pOésie Jeux d'Espace* (Paris, Honoré Champion, 2016) et de nombreux articles (voir <https://cv.archives-ouvertes.fr/charlene-clonts>).

Pour citer cet article

Charlène Clonts, « Avant propos. De l'Orient à l'Occident, le pli *all over* ? », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « *Origami, le pli dans les littératures et les arts* » n° 22, printemps 2021, mis à jour le : 14/07/2021, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/658>.

Plis et drapés chez Casanova : le fantasme du vêtement féminin

Marie-Paule De Weerd-Pilorge

§I

Évoquer les vêtements dans l'autobiographie de Casanova *Histoire de ma vie*, c'est ressusciter un vertigineux bric-à-brac d'étoffes, fines soieries, dentelles et broderies, vaporeuses mousselines, épais velours, opulentes fourrures telles la martre zibeline ou le loup-cervier¹. C'est aussi convoquer la mode telle qu'on la connaît à travers les différents pays d'Europe que l'aventurier traverse, comme par exemple le cendal² pour les Vénitiennes ou la mantille³ pour les Espagnoles. Le libertin est d'autant plus sensible à ces frivolités qu'il prête une attention toute particulière à sa tenue, par goût de l'élégance tapageuse et de la séduction affirmée, mais aussi parce qu'il peut ainsi s'immiscer jusque dans les élites et les cours les plus prestigieuses de l'Europe du XVIII^e siècle. Dans l'épisode bien connu de sa fuite de la prison des Plombs à Venise, qui fera en partie sa réputation

¹Le lynx.

²Sorte de fichu en soie noire qui englobait la tête, se croisait sur la poitrine et que l'on nouait par derrière.

³Écharpe en soie ou en dentelle portée sur la tête et croisée sous le menton.

à travers l'Europe, c'est son costume judicieusement arrangé qui lui sauve la vie, après quinze mois d'incarcération. Chemise de dentelle, bas blancs et « beau chapeau à point d'Espagne d'or, et à plumet blanc sur la tête⁴ » le font passer pour un noctambule égaré au palais des Doges ; et c'est ainsi qu'il recouvre la liberté, au nez et à la barbe des autorités vénitiennes. Ce goût pour le vêtement n'est pas seulement nécessité vitale comme dans l'épisode des Plombs, mais aussi nécessité sociale pour l'aventurier à la recherche perpétuelle d'expédients. Il est encore affaire d'opportunité économique : fasciné par la beauté des soieries parisiennes qui surpasseraient celles de l'Asie, Casanova se fait l'acquéreur d'une manufacture d'étoffes de soies peintes qu'il envisage comme un moyen de se procurer de substantiels revenus. Mais le vêtement fait surtout partie de l'économie amoureuse chez Casanova : il aime à honorer ses conquêtes d'achats luxueux et de dépenses somptuaires⁵, à faire étalage de sa puissance quand sa fortune le lui permet⁶. Puissances sociale et amoureuse se retrouvent ainsi parfois conjuguées : à Paris, il se présente chez les ambassadeurs en compagnie de Marcoline et met pour l'occasion « un habit de velours ras cendré brodé en paillettes or et argent, une chemise à manchettes de cinquante louis de point à l'aiguille, et [s]es diamants en montres, tabatières, bagues, et croix de [s]on ordre qui valaient au moins vingt mille écus, et avec Marcoline qui était brillante comme une étoile [...] » (Casanova, *op. cit.*, II, p. 895). La mention régulière des valeurs d'argent associée à l'isotopie du chatolement indique ici que le couple irradie de beauté et de luxe et reduplique à l'infini le pouvoir social qu'il semble incarner. Le vêtement trouve encore son point d'aboutissement quand il démultiplie les grâces enchanteresses du corps comme lorsque, dans le casin couvert de miroirs et abondamment éclairé à la bougie, Casanova contemple avec ébahissement, son amante, la religieuse M. M., vêtue d'« un

⁴Casanova, *Histoire de ma vie*, édition établie sous la direction de Gérard Lahouati et Marie-Françoise Luna, avec la collaboration de Furio Luccichenti et Helmut Watzlawick, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 3 tomes, 2013 et 2015, I, p. 997. Toutes les références à cet ouvrage seront désormais données dans cette édition.

⁵« S'il séduit les hommes par sa prestance et la variété de son verbe, il séduit aussi les femmes en tissant autour d'elles et avec elles un texte dont les étoffes, les bijoux, les parfums sont le support et la matière. Qu'il échange ses jarretières avec la jeune C.C. dans les jardins de la Giudecca, compare, dans un casin de Murano, la qualité de l'essence de rose dont il parfume ses mouchoirs avec celle utilisée par M. M., habille Henriette à Parme, ou, à Amsterdam, laisse Esther choisir dans ses malles le costume qu'il doit revêtir, il crée avec ces femmes une connivence dont elles ne peuvent que sentir la sincérité car il est vraiment, là, leur compagnon, leur égal, leur semblable. » (Corinne Le Bizouté, « "Toujours soigné comme un narcisse". Costume et soin de soi chez Giacomo Casanova », *Casanova. La passion de la liberté*, Paris, Bibliothèque Nationale de France/Seuil, 2013, p. 53.)

⁶Elisabetta de Toni, « Casanova, le plaisir de la dépense », *Cahiers de littérature française, Largesse de Casanova*, éd. Michel Delon, n° II, 2011, p. 24-36.

habit de velours ras couleur de rose brodé sur les bords en paillettes d'or », d' « une veste à l'avenant brodée au métier, » de « culottes de satin noir », de « dentelles de point à l'aiguille [...] » (*ibid.*, I, p. 781). « Ses portraits multipliés », note-t-il, « que les miroirs [...] offraient [à M. M.] à la clarté de toutes les bougies placées exprès lui présentaient un spectacle nouveau qui la rendait amoureuse d'elle-même. » (*Ibid.*, p. 780-781.) Le vêtement est ici, dans sa parade et sa démultiplication, la mise en abyme d'un Casanova observant la femme aimée se mirant elle-même dans les glaces, apothéose délicate de l'amour et du corps triomphant. Vainqueur des hommes, des femmes, et de l'infortune, le vêtement est ainsi brandi, exposé par le mémorialiste, dans ses jours heureux, comme le talisman perpétuel de sa jouissance victorieuse. Pourtant, en dépit d'une narration qui se veut légère et primesautière pour un lecteur complice, le texte est travaillé, sur le mode mineur, par des forces mortifères, qui livrent une autre image de Casanova, bien différente du cliché du libertin courant sans cesse après les aventures sans être touché au cœur. Le texte tisse en effet en filigrane un autre Casanova, celui d'un homme pris dans les filets de ses passions, subjugué par ses désirs, symboliquement emprisonné dans l'imaginaire d'un costume féminin qui le dénie. Comment le vêtement, le pli et le drapé témoignent-ils d'un Casanova victime de ses fantasmes ou de ceux des autres ? Comment incarnent-ils tantôt un simulacre de désir tantôt un obstacle majeur à celui-ci et plus encore une perte de soi aux confins de la folie ?

PLIS ET VÊTEMENTS : FANTASMES ET DONNÉES ANTHROPOLOGIQUES

§2

Le vêtement, dans ses plis et drapés, se trouve, en premier lieu, au croisement de données anthropologiques propres à l'Histoire, et au fantasme, caractéristique du Casanova libertin que l'on connaît. Une première anecdote est liée à l'univers viatique si important pour le XVIII^e siècle et plus encore pour Casanova, impénitent voyageur courant d'aventures en aventures ou régulièrement obligé de fuir pour se soustraire aux autorités politiques, à ses créanciers victimes de ses malversations. Aussi, sur les injonctions d'un dénommé Moreau, père de la jeune Adèle, Casanova doit-il prendre dans sa voiture la jeune fille. L'exiguïté de la voiture oblige le libertin à s'asseoir en premier pour recueillir entre ses genoux la jeune Adèle tandis que le père se trouve à l'arrière, suivi de Clermont, le valet de Casanova, à cheval. C'est dans ce curieux équipage que débute le voyage vers Paris. Lors d'un des multiples arrêts nécessaires aux commodités du voyageur, Casanova, aidant la jeune femme à remonter dans la voiture, découvre sous ses jupes « des culottes noires, au lieu de voir ses blanches cuisses. Cette vision m'a déplu. » (*Ibid.*, II, p. 914.) L'appréciation antithétique des couleurs (culottes noires, cuisses blanches) suggère une

labilité des signes : dans un premier temps, le lecteur ne peut qu'imaginer le mécontentement du Vénitien, les culottes d'Adèle faisant obstacle à son désir ; en réalité, la suite de l'anecdote nous détourne de cette interprétation libertine. Non seulement Casanova confie son désagrément au père qui s'en amuse, à la jeune fille qui en rougit, mais il produit un commentaire à l'inverse de toute supposition libertine :

[...] la chose m'a déplu, car l'idée de mettre des culottes ne peut être que très impertinente en France à une fille à moins qu'elle ne doive monter à cheval, et encore ; une fille de bourgeois monte à cheval sans culottes, se contentant seulement de bien ranger ses jupes. J'ai cru voir dans les culottes d'Adèle une raison offensante, un projet de défense, une supposition raisonnable, mais qu'il me paraissait qu'elle devait se garder de faire ; cette pensée me donna de l'humeur [...]. (*Ibid.*)

§3

L'inconvenance sociale se double ici d'une inconvenance morale, celle d'avoir pu penser que Casanova abuserait de la jeune fille et de la confiance du père. Les culottes d'Adèle forment ainsi un obstacle au désir du libertin, d'abord temporaire puisque les deux jeunes gens consommeront leur passion au cours de ce voyage, et ensuite sans conséquence majeure puisque le récit reprend allègrement son cours, concentrant temps de l'amour et temps du viatique dans une fusion des corps.

§4

Le voyage de Casanova à Constantinople figure comme un autre apologue séduisant sur le pli et le drapé, figures hautement emblématiques des Mémoires. Le Vénitien y est reçu par Jossouf Ali, musulman paré, dans ses conversations, de toutes les vertus et de toute la sagesse si propres à la figure orientale chère aux romans du XVIII^e siècle. Il le reçoit avec toutes les amabilités et la générosité orientales⁷ jusqu'à lui proposer d'épouser sa fille Zelmi s'il consent à se convertir. Pour l'heure, et en l'absence de Jossouf, voici l'aventurier en présence de sa femme voilée, et toute une esthétique du voilement et du dévoilement, comme un jeu de cache-cache, se met en place. Il la surprend tout d'abord : « À mon apparition une charmante figure de femme se lève, couvrant vite son visage d'un voile épais qu'elle laisse tomber du haut de son front. » (Casanova, *op. cit.*, I, p. 326) Le désir de Casanova de voir ce beau visage lui suggère une manœuvre osée, celle de lever le voile, manœuvre sévèrement rabrouée tandis qu'il l'aperçoit *in fine* quand l'époux arrive : « Quand elle est à la porte elle lève son voile, et donnant des baisers à son époux elle me laisse voir son profil, mais elle fait semblant de ne pas le savoir. » (*Ibid.*, p. 328.) Le désir s'incarne ici dans le voile et plus précisément dans les plis du voile :

⁷Marie-Françoise Luna, « Casanova à Constantinople : Turquie ou turquerie », Milan, Cisalpino, Instituto Editorial Universitario, 2008.

Je voyais un élégant, et beau simulacre ; mais je n'en voyais pas l'âme, car la gaze me dérobait ses yeux. Je voyais nus ses bras, dont la forme, et la blancheur m'éblouissaient, et ses mains d'Alcine *dove nè nodo appar nè vena eccede*⁸, et j'imaginai tout le reste, dont les tendres plis de la mousseline ne pouvaient me dérober que la vive surface, et tout devait être beau, mais j'avais besoin de voir sur ses yeux que tout ce que je voulais bien me figurer était en vie. (Casanova, *op. cit.*, I, p. 327.)

§5

Beauté sculpturale inanimée pour Casanova qui ne saurait prendre vie que par les yeux, siège de l'âme ! Le voile cependant excède la réalité du désir, le rend paradoxalement plus vivace. Quant aux jupes dont la jeune femme est affublée, elles ne sont pas celles d'une femme turque mais des femmes grecques de Chio ; composées de longues étoffes très plissées excepté à l'avant, elles découvrent toute une partie de la jambe. Et Casanova de commenter leur effet qui n'est que supplément au désir⁹ : « Le vêtement oriental représente tout au plus et ne dérober rien à la cupidité qui comme un beau vernis sur un vase de porcelaine de Saxe dérober au tact les couleurs des fleurs, et des figures. » Toute une sémiotique complexe du signe se met ainsi en place : le voile et ses plis semblent symboliser l'interdit si l'on en croit la réaction ulcérée de la jeune épouse au moment où Casanova s'apprête à lever le voile : il briserait là l'hospitalité généreuse de Jossouf ; cet interdit correspondrait, chez Casanova, au fantasme oriental du harem intouchable quand par ailleurs les jupes ne font que raviver son désir. Il est donc ici victime d'un premier simulacre qui en recouvre un second, lorsque son ami Bonneval lui dévoile la vérité sur cette aventure :

[...] cette Grecque n'a voulu que se moquer de vous jouant une scène tragi-comique. Elle fut fâchée, croyez-moi, de se trouver vis-à-vis d'un novice. Vous avez joué une farce à la française, quand vous deviez en agir en homme. Quel besoin aviez-vous de vous procurer la vue de son nez ? Vous auriez dû aller à l'essentiel. Si j'étais jeune, je réussirais peut-être à la venger, et à punir mon ami Jossouf. Vous lui avez donné une méchante idée de la valeur des Italiens. La plus réservée des femmes turques n'a la pudeur que sur sa physionomie. (Casanova, *op. cit.*, I, p. 328-329.)

§6

Ce second simulacre, celui de cette scène « tragi-comique » dans laquelle la jeune femme chercherait à susciter expressément, par ses jupes plissées, le désir masculin, est

⁸ « Où n'apparaissent ni nœud ni veine » (Arioste, *Orlando furioso*, VII, strophe 14-15.)

⁹ Les commentateurs de l'édition d'*Histoire de ma vie*, Jean-Christophe Igalens et Érik Leborgne, notent en effet à cet endroit du texte : « La comparaison permettrait de dire que ce vêtement est moins un obstacle au désir qu'un adjuvant au plaisir. » (Éd. Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2013, tome I, p. 390, note 1.)

tout à fait étonnant, soit que Bonneval connaisse suffisamment la jeune Bonafède pour en parler en ces termes, soit qu'il connaisse les mœurs locales en évoquant les mœurs des « femmes turques ». Pourtant, du point de vue des us et coutumes de cette époque et dans une perspective anthropologique, ces jupes plissées sont attestées comme le possible « costume des filles de familles riches qui ne s'habillaient pas à la turque » (*ibid.*, I, p. 1236, note 51¹⁰) et ne pourraient donc pas être interprétées comme un désir explicite de séduire. Était-ce donc là le fantasme de Bonneval projeté par ces paroles sur le désir inavouable de Casanova, l'explicitant comme par un phénomène d'écho ? Car les deux hommes sont des aventuriers¹¹, des libertins notoires¹², se reconnaissant comme tels¹³, toujours susceptibles d'outrepasser leurs droits. Le pli du vêtement fonctionne ici comme de multiples virtualités textuelles que le passage ne saurait épuiser. Car la scène en restera là, sans plus de conséquences, et se présentant comme autant de *scénarii* libertins projetés et démultipliés à l'envi, aussi complexes que les entrelacs de plis dans le vêtement oriental. Tout le séjour de Casanova chez Jossouf Ali s'épuise d'ailleurs dans différents simulacres où chacun trompe l'autre dans un incroyable jeu de miroirs : c'est Jossouf lui-même qui propose à son épouse, la jeune Bonafède, de parler à Casanova, offrant à ce dernier l'opportunité de la voir, quand à l'inverse il lui permettrait d'épouser sa fille sans jamais l'observer. Là où Casanova s'épuise dans la vision de femmes qu'il ne peut obtenir, c'est en compagnie du jeune Ismail qu'il assouvit son désir. Le vêtement, les plis et drapés, par leur mouvance et leur adaptabilité, symbolisent et emblématisent cet extraordinaire palais des glaces que sont les mémoires de Casanova : la réalité n'est jamais là où on l'attend ; chacun fait illusion, illusion qui n'est pas trompeuse mais qui

¹⁰ La note 51 correspond à une précision des commentateurs de l'édition de référence.

¹¹ Jean Sgard, « Aventure et politique : le mythe de Bonneval », *Roman et Lumières au dix-huitième siècle*, Paris, Éditions sociales, 1970, p. 411-420.

¹² Bien avant son arrivée à Constantinople et sa conversion à l'islam, Claude Alexandre Bonneval a déjà une réputation sulfureuse à la cour de Louis XIV. Saint-Simon l'évoque ainsi dans sa chronique de 1706 : « C'était un cadet de fort bonne maison avec beaucoup de talents pour la guerre, et beaucoup d'esprit fort orné de lecture ; bien disant, éloquent avec du tour et de la grâce ; fort gueux, fort dépensier, extrêmement débauché, grand escroc et qui se peut dire sans honneur ni conscience. » (Saint-Simon, *Mémoires*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1983-1988, tome II, p. 713. Les mêmes qualificatifs reviennent sous la plume du mémorialiste dans la chronique de 1716. Saint-Simon, *ibid.*, tome VI, p. 99.)

¹³ « La rencontre de Casanova avec ce frère de fortune (il s'agit de Bonneval) ne pouvait qu'être heureuse : les deux hommes avaient, malgré la grande différence d'âge, trop de points communs pour ne pas s'apprécier en connaisseurs. Les aventuriers forment en effet une confrérie singulière et se flairent à distance. Ils se reconnaissent à un petit vice d'esprit qui corrompt les grandes qualités qu'ils ont par ailleurs. » (Guy Chaussinand-Nogaret, *Casanova. Les dessus et les dessous de l'Europe des Lumières*, Fayard, 2006, p. 50-51.)

ne livre qu'une partie de la réalité, laissant le champ des possibles¹⁴ ouvert, les désirs, parfois inassouvis, et l'aventurier, irresponsable et dilettante. Le costume de la jeune Bonafède évoque un monde social de conventions lié culturellement à des mœurs locales qui dérogeraient à la mode turque ; mais là n'est pas le plus important. En convoquant ce costume si particulier, Casanova le révoque tout aussitôt en tant que donnée anthropologique pour projeter un fantasme qu'il semble partager avec le libertin Bonneval. De ce point de vue, les deux hommes participent d'un même imaginaire : les bouteilles d'alcool que Bonneval a enfermées dans sa bibliothèque en lieu et place des livres et qui sont normalement prohibées ou simplement tolérées par le Coran figurent comme un espace transgressif¹⁵ ; de même les jupes de Bonafède qui suscitent chez Casanova des désirs inassouvis, et chez Bonneval une violence érotique manifeste, suggèrent un fantasme partagé du costume féminin.

PLIS ET VÊTEMENTS : MORTIFICATIONS SYMBOLIQUES

§7

Mais le pli symbolise aussi parfois cette part morbide du libertin éconduit. À Corfou, amoureux de la femme d'un gouverneur de galère, Mme F., Casanova, n'étant qu'un simple adjudant, est d'abord en butte à sa froide indifférence. Il doit encore essuyer de sa part des propos durs, désobligeants ou ironiques, entremêlés de distinctions publiques et d'indifférence en privé. La galanterie entre les deux jeunes gens progresse cependant, entrecroisant les *topoi* du récit libertin et du roman courtois¹⁶ et jalonnée de touchers subreptices qu'autorisent ou défendent les vêtements selon les situations. Accusé par

¹⁴ « Loin de désigner une appartenance et d'imposer une règle, le costume ouvre l'espace romanesque du possible. » Il s'agit là des costumes portés par Casanova. (Michel Delon, « Uniformes de caprice », *Casanova. La Passion de la liberté*, Bibliothèque nationale de France/Seuil, 2013, p. 28.)

¹⁵ Cette transgression déborde encore sur d'autres thématiques : « Dans des niches fermées, derrière des rideaux, ce sont des bouteilles que découvre à sa grande surprise le Vénitien. Même si Bonneval explique que ce "sérail" conserve sa vie là où les femmes l'abrègeraient, on ne peut manquer de songer à un système de vases communicants (si l'on peut dire) dans l'ordre de la transgression : à Venise, ce sont les livres qui sont interdits, et qui causeront l'emprisonnement puis l'exil forcé de Casanova ; à Constantinople, c'est la possession d'alcool qui est transgressive, quoique le Vénitien indique par la voix de Bonneval qu'elle est prohibée, mais pas réprimée. » (Guillaume Simiand, *Casanova dans l'Europe des aventuriers*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 297.)

¹⁶ « De toute part, la littérature irrigue l'*Histoire de ma vie*, elle est la mesure de son langage et apparaît dès qu'est mise en question la valeur de celui-ci : à la fois leurre et souvenir de la vérité, elle en est la trace mi-ironique mi-transcendante dans la confusion et la duplicité des discours. » (Cyril Francès, *Casanova. La mémoire du désir*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 608-609. De ce point de vue, on peut lire l'analyse de l'intrigue entre Casanova et Mme F. entre les pages 612 et 620 de cet ouvrage.)

Mme F. de ne pas porter de gants par avarice, le mémorialiste, vexé de la remarque, commente cet incident en ces termes :

L'office d'un adjudant était de conduire une dame jusqu'à sa chaise à porteurs, ou à sa voiture quand elle sortait pour s'en aller, et c'était la mode à Corfou de la servir soulevant sa robe de la main gauche, et lui mettant la droite sous l'aisselle. Sans gants la sueur de la main pouvait la salir. Je me suis trouvé mortifié, et la tache d'avarice m'a percé l'âme. Attribuer cela à faute d'éducation c'eût été me faire une grâce. Pour me venger, au lieu de m'acheter des gants, j'ai pris le parti de l'éviter, l'abandonnant à la fade galanterie de Sansonio, qui avait les dents pourries, une perruque blonde, la peau noire, et l'haleine forte. (Casanova, *op. cit.*, I, p. 334-335.)

§8

Plus tard, pourtant, pour aller à la messe, « et pour la première fois, descendant l'escalier, elle appuya sa main toute nue sur la mienne. » (*Ibid.*, I, p. 370.) Tout l'enjeu est donc d'approcher ce corps qui se dérobe sans cesse même lorsqu'une écorchure à la cheville de Mme F. permet à Casanova d'entrevoir des délices, le vêtement faisant toujours obstacle au toucher et même à la vue : « Ayant alors ma tête inclinée derrière la sienne, j'ai vu deux colonnes d'ivoire, qui formaient les côtés d'une pyramide, entre lesquelles je me serais cru heureux de pouvoir pousser dans ce moment-là mon dernier soupir. Une toile jalouse dérobait à mes yeux avides le sommet : c'était à cet angle heureux que tous mes désirs se concentraient. » (*Ibid.*, I, p. 381.) Et quand bien même Mme F. finit par se livrer au Vénitien, elle lui échappe encore après ce moment ultime de communion, Casanova se consolant de cet irrémédiable chagrin dans les bras de la prostituée Melulla. Ce qui se joue ici d'essentiel, au-delà du récit factuel, c'est toute une symbolique de la pleine possession de l'être aimé qui s'épuise dans le fantasme de l'absorption incarné par le baiser. Casanova obtient cette première faveur lorsque blessée par une aiguille, Mme F. l'autorise à sucer la pulpe de son doigt : « Si mon lecteur a jamais été amoureux, il peut se figurer comment je me suis acquitté de cette commission ; car qu'est-ce qu'un baiser ? Ce n'est autre chose que le véritable effet du désir de puiser dans l'objet qu'on aime. » (*Ibid.*, I, p. 361.) En dépit de ces doux plaisirs livrés avec parcimonie par sa belle, Casanova, dans cette intrigue amoureuse, semble s'épuiser dans une insatisfaction permanente¹⁷. Cette dernière qui se transforme en d'immuables douleurs et souffrances s'incarne dans une sorte de talisman formé en partie par un ruban dont le pli est hautement symbolique.

¹⁷ « Les amours avec Mme F. semblent donc constituer un récit de frustration. Le motif de l'ingestion, obsédant, peut s'interpréter comme une revanche sur la femme qui la provoque ». Jean-Christophe Igalens, « “Deviner mon secret”. Madame F. et Casanova entre les lignes » (*Casanova. « Écrire à tort et à travers »*, Raphaëlle Brin (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 30).

Récupérant quelques cheveux de sa belle, l'amoureux transi se confectionne un curieux colifichet :

Après avoir enfanté mon projet, je suis allé chez un confiturier juif, dont la fille brodait. Je l'ai instruite à broder en cheveux les quatre lettres initiales de nos noms sur un bracelet de satin vert, et j'ai employé tout le reste à faire une longue tresse, qui figurait un cordon très mince. À un des bouts il y avait un ruban noir, et à l'autre le ruban étant cousu plié en deux il formait un lacet, qui était un vrai nœud coulant excellent pour m'étrangler si l'amour m'eût réduit au désespoir. J'ai mis ce cordon à mon cou sur la peau faisant quatre fois le tour. D'une petite partie de ses mêmes cheveux j'ai fait une espèce de poudre les coupant avec des fins ciseaux en morceaux très menus. J'ai fait que le Juif les empâte en ma présence dans du sucre avec des essences d'ambre, d'angélique, de vanille, d'alkermès, et de styrax. [...] J'en ai fait faire aussi d'égales en forme, et en substance excepté qu'il n'y avait pas de cheveux. J'ai mis celles qui avaient des cheveux dans une belle boîte de cristal de roche, et les autres dans une d'écaille blonde. (Casanova, *op. cit.*, I, p. 375-376.)

§9

Dans un premier temps, le baiser, fantasme de l'absorption de l'être aimé, se trouve concrétisé par ces dragées qui sont pieusement enfermées dans la boîte de cristal et qu'il conserve jalousement. Ce qui ne fait qu'exciter la curiosité de Mme F. ; c'est la première vertu de ces dragées. En bon philosophe rationaliste, il ne prétend pas que celles-ci soient un philtre d'amour mais seconde vertu, elles figurent la communion des corps : « [...] l'amour me les faisait chérir. Je jouissais pendant que je mangeais quelque chose, qui était elle. » (*Ibid.*, I, p. 377.) Quant au cordon composé d'un bracelet vert sur lequel les quatre initiales sont brodées et d'un ruban plié, il forme, dans sa conception et son pliage, un dispositif du plus haut raffinement, une individualisation étrange, mêlant étroitement *Eros* et *Thanatos*. À plusieurs reprises d'ailleurs, le mémorialiste explicite à Mme F. ses idées morbides : « [...] vous maigrissez aussi, et je dois vous dire ce qui arrivera en conséquence de vos sophismes. Nous mourrons en peu de temps tous les deux, vous d'une consommation, moi d'inanition, car je suis réduit à jouir de votre fantôme, jour, et nuit, toujours, partout, excepté à votre présence. » (*Ibid.*) Il la menace encore de mourir « fou d'amour » (*ibid.*, I, p. 378) pour elle. Et puisqu'elle ne se livre jamais totalement, il la quitte : « Vous m'avez tué. Hélas ! Je sens que je meurs », s'exclame-t-il, se « sentant positivement mourir. » (*Ibid.*, I, p. 387.) Et d'une certaine manière, l'avilissement dans l'amour prostitué signe la fin tragique de cette idylle. À quelle extrémité le libertin toujours vainqueur a-t-il été ainsi poussé pour concevoir ce cordon accompagné de ce ruban plié qui incarne la mort au cou ou l'amour au cœur ? Il supporte de simples rebuffades, les retards successifs d'une femme pour qui l'abstinence renforce l'amour, des

raffinements de cruauté qui lui permettent d'observer la femme aimée et désirée par une fenêtre, caché derrière des rideaux. Mais cette résistance féminine bouleverse le Vénitien au point qu'il ne se reconnaît plus : mauvaise humeur, larmes, insomnies, amaigrissement sont les symptômes de ce mal qui ronge en secret le libertin jusqu'à le transformer totalement. Lui, le jouisseur impénitent, le compagnon d'heureuse humeur se découvre des sentiments masochistes si étrangers à sa personnalité : « Cette jeune femme enfin faisait mon malheur, et j'étais fâché contre moi-même, car je trouvais que sans les sentiments de haine qui m'animaient je n'aurais jamais pensé à elle. Or me découvrant une âme haineuse je me voulais du mal : je ne m'étais jamais surpris susceptible d'atrocité. » (*Ibid.*, I, p. 334.) Ces réticences, résistances, retards successifs ou bouderies épuisent les forces de l'amoureux et ses changements d'humeur inquiètent son entourage au point que Mme F. s'en livre à Casanova lui-même :

Elle me dit un jour que cela lui déplaisait, car les méchants, observant la chose, pourraient juger qu'elle me traitât mal.

Singulière pensée qui semble hors de nature, et qui cependant était d'une femme amoureuse. J'en ai fait un [*sic*] idylle en églogue, qui me fait pleurer aujourd'hui encore toutes les fois que je le lis. (*Ibid.*, I, p. 377.)

§IO

Les larmes aussi rarissimes chez ce libertin léger et de bonne compagnie que l'usage du présent, dans la narration, qui actualise le souvenir, soulignent le caractère tout à fait exceptionnel de la situation. Le récit poursuit sa course et le libertin, ses aventures, sans plus de dommages qu'une maladie vénérienne contractée chez Melulla, un défaut d'argent et de mérite dans la société de Corfou qu'il ne va pas tarder à quitter, et des larmes abondamment versées auprès de Mme F. lorsqu'il lui raconte sa terrible trahison. Il ne la reverra plus ; elle aimera un autre homme, deviendra aveugle et vivra encore longtemps. Rien ne pèse dans ce récit même si pour le plaisir du lecteur, dans une temporalité toujours renouvelée, Casanova fait revivre cet amour avec un raffinement intense. Cependant, ce ruban plié, objet fétiche d'un amour difficile, laisse entrevoir que l'obstacle et la résistance féminine sont contre nature pour inscrire, au cœur du texte, une perte d'identité et une mort virtuelle. Le Vénitien a vingt ans, en 1745, lorsqu'il tombe amoureux de Mme F. et le récit fait revivre cette ravageuse jeunesse avec la fougue qu'elle mérite.

§II

Un peu moins de vingt ans plus tard, en 1763, à Londres, Casanova rencontre une courtisane dénommée la Charpillon. Il désire la posséder mais il tombe sur un adversaire de taille, un clan familial, les Augsburgers, maniant galanterie, escroquerie, prostitution

et maquerellage. Elle s'offre donc à lui au propre comme au figuré sans pourtant jamais rien lui céder, ce qui provoque entre eux des scènes de violence jamais égalées dans *Histoire de ma vie*. Croyant un moment la Charpillon morte, il pense à se suicider avant de se venger d'elle, dans une fin tragi-comique, en plaçant à la bourse de Londres, pour le vendre, un perroquet qui répète : « Miss Charpillon est plus putain que sa mère. » (*Ibid.*, III, p. 154.) Au psittacisme et à son effet répétitif répondent de manière emblématique de multiples scènes où Casanova se montre entreprenant quand la Charpillon lui résiste. Une de leurs étreintes, en particulier, retiendra notre attention :

À peine je la sens couchée que je l'approche pour la serrer entre mes bras, mais je la trouve pire que vêtue. Accroupie dans sa longue chemise, les bras croisés, et la tête enfoncée dans la poitrine, elle me laisse dire tout ce que je veux, et elle ne me répond jamais. [...] Je m'empare d'elle comme si c'eût été un ballot, mais je ne peux venir à bout de rien : il me semble que sa mauvaise chemise en est la cause, et je réussis à la lui déchirer au dos, depuis le haut jusqu'au bas des reins, pour lors mes mains étant devenues griffes je compte sur la plus brutale violence de ma part ; mais tous mes efforts furent vains. (*Ibid.*, III, p. 115.)

§12

Alors que le vêtement est souvent, chez Casanova, une forme de représentation glorieuse du corps, véritablement assumption qui fait étalage d'un érotisme flamboyant, souhaité et parfois interdit, l'uniformité du tissu transforme ici le corps en un vulgaire « ballot ». Étrange phénomène de réification par lequel la femme tentatrice s'absente dans l'obstination d'un désir qui s'épuise ! « Douceur, colère, raisons, remontrances, menaces, rage, désespoir, prières, larmes, bassesses et injures atroces » (*ibid.*) ne sont que les manifestations qui mènent tout droit à la violence, à une tentative de strangulation, ou de meurtre. Le Vénitien, aux mœurs et à l'humeur si légères, ne se reconnaît plus, est secoué, tout au long de ces différents épisodes, de vomissements, tremblements, convulsions qui sont les symptômes de cette véritable folie amoureuse jusqu'à ce que l'ataraxie, la douce indifférence viennent lui apporter un peu de sérénité. Aux symptômes physiques s'ajoutent la honte et le mépris de soi-même¹⁸, si peu courants chez le libertin, quand les coups qu'il a portés témoignent de sa « brutale fureur » (Casanova, *op. cit.*, III, p. 118). Une seconde scène de violence le conduit à se trouver « indigne de vivre » (*ibid.*, III, p. 123) et à émettre ce commentaire désabusé : « Je crois que ce qui va à la suite d'un long mépris de soi-même est un désespoir qui mène au suicide. » (*Ibid.*,

¹⁸ « L'histoire de Charpillon n'est plus une bataille amoureuse, mais un combat d'orgueil, une lutte pour le pouvoir où l'homme perd, comme dans *Les Liaisons dangereuses*. » (Alexandre Stroeve, *Les Aventuriers des Lumières*, Presses Universitaires de France, 1997, p. 315.)

III, p. 124.) Casanova se trouve ainsi aliéné, hors de soi et comme proche d'une démence rageuse et impuissante tout au long de ces incroyables scènes. Enfin, toute cette tragique histoire, qui s'achève pourtant en une remarquable scène de comédie (celle du perroquet), met l'accent, chez le mémorialiste, sur le premier acte d'une décadence annoncée. Cette image dégradée de soi, si elle peut participer à la construction d'un mythe personnel presque tragique¹⁹, ouvre en effet une nouvelle période, celle de l'inexorable vieillesse qui approche, de la séduction qui faiblit : « Ce fut dans ce fatal jour au commencement de septembre de l'an 1763 que j'ai commencé à mourir ; et que j'ai fini de vivre. J'avais trente-huit ans. » (*Ibid.*, III, p. 99.) Le vêtement, ici brut et sans fioritures, dépouillé de ses plis raffinés et de ses drapés ondoyants, caractérise, dans cette scène inaugurale de violence, la jouissance en berne, la séduction impossible, le temps à l'œuvre et la mort en vue.

§13

Les plis dans le vêtement féminin manifestent en premier lieu une confusion des signes qui se parent d'éléments anthropologiques et culturels et témoignent d'un savoir vivre, d'un savoir faire comme d'un savoir être que le mémorialiste détourne au profit d'un réinvestissement libertin dans l'aventure avec Adèle ou la jeune Bonafède. Plis et drapés dans le vêtement féminin exposent la magnificence et le raffinement des êtres dans la culture occidentale mais ils n'ont pas vocation, dans *Histoire de ma vie*, à exprimer, au-delà du travestissement et du jeu, une vision collective. Ils sont au contraire la projection de fantasmes très personnels qui brodent à l'envi les manifestations arachnéennes de l'amour, propres à démultiplier plaisir et jouissance. Au-delà de ces subtilités, la douleur, la violence et la mort se nichent au creux des plis et des vêtements des femmes convoitées. Ces derniers sont doués d'une magnificence et d'un érotisme évidents, dans les mondanités comme au sein des alcôves, mais ils sont cousus des fils invisibles de la défaite qui sourd, du temps à l'œuvre et de la mort qui se profile. Le pli du vêtement féminin emblématise d'indicibles fractures ontologiques que ne saurait pourtant épuiser le formidable chatolement des étoffes.

¹⁹ « L'épisode de la Charpillon est intéressant à plus d'un titre : le mémorialiste s'y représente dans une position peu flatteuse, sans chercher à dissimuler sa sujétion, son impuissance, sa faiblesse, à rebours de la maîtrise de soi qui d'ordinaire est un de ses titres de fierté. Outre l'effet de sincérité de cette confession propre à susciter la confiance du lecteur, elle est du point de vue du mythe qui se construit souterrainement dans l'*Histoire de ma vie* une véritable *harmatia*, ce moment de faiblesse sans lequel sa personnalité héroïque serait incomplète. Casanova a mis son destin à l'épreuve, et la Fortune l'a arraché à la mort. » (Guillaume Simiand, *op. cit.*, p. 355-356.)

Quelques mots à propos de : Marie-Paule De Weerdt-Pilorge

Marie-Paule De Weerdt-Pilorge est maître de conférences en littérature française du xviii^e siècle à l'université de Tours et membre de l'Équipe d'Accueil 6297 ICD (Interactions Culturelles et Discursives). Ses recherches portent sur les Mémoires du xviii^e siècle et les écritures de soi. Sa dernière publication, avec Frédéric Charbonneau (Université McGill, Canada), coéditeur, s'intitule *Le passé composé. La mise en œuvre du passé dans la littérature factuelle (xvi^e-xix^e siècles)*, Classiques Garnier, Rencontres 430, 2020.

Pour citer cet article

Marie-Paule De Weerdt-Pilorge, « Plis et drapés chez Casanova : le fantasme du vêtement féminin », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Origami, le pli dans les littératures et les arts » n° 22, printemps 2021, mis à jour le : 15/06/2021, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/650>.

Les plis et replis de l'art

Gérard-Georges Lemaire

1. *Le pli* : le Baroque invente l'œuvre ou l'opération infinies. Le problème n'est pas comment finir un pli, mais comment le continuer, lui faire traverser le plafond, le porter à l'infini. C'est que le pli n'affecte pas seulement toutes les matières, qui deviennent ainsi matières d'expression, [...] mais il détermine et fait apparaître la Forme.

2. *L'intérieur et l'extérieur* : le pli infini sépare, ou passe entre la matière et l'âme, la façade et la pièce close, l'extérieur et l'intérieur¹.

Gilles Deleuze, *Le Pli, Leibniz et le baroque*

PROLÉGOMÈNES

§1

L'art moderne nous a habitués à voir entrer dans la composition des œuvres d'art les objets les plus divers et même les plus incongrus ou inimaginables. Le collage et l'assemblage, deux techniques aux innombrables virtualités, qui apparaissent avec le cubisme, le

¹G. Deleuze, *Le Pli, Leibniz et le baroque*, Paris, Éd. de Minuit, 1988, p. 49.

futurisme et Dada, ne font que trouver d'autres développements avec le surréalisme ou l'artificialisme. Cela vaut autant pour la sculpture, mais le point culminant de l'aventure est atteint et mis en exergue dès que les installations permettent aux créateurs de déployer dans n'importe quel espace donné des choses de toutes sortes. Les matériaux les plus divers sont mis à contribution, ceux du monde minéral, végétal ou animal, comme ceux de la vie quotidienne. Une multitude de problématiques en découle, pour ne pas dire une infinité.

§2 Mais la question du pli n'a pas été beaucoup explorée jusqu'à une date récente. Et si cela a été le cas, ce n'était pas la question essentielle. Il faut se replonger aux origines de cette aventure. Certains artistes ont voulu donner un relief à leurs tableaux comme Jean Arp avec ses petits « théâtres », ou encore, dans une optique tout à fait différente, Enrico Prampolini avec le polymatiérisme. César Domela est celui dont l'œuvre se rapproche le plus de la question de la mise en abyme : il construit le tableau sur différents plans avec un grand nombre de matériaux de toutes sortes, anciens ou modernes. La plissure, de ce fait, est l'un des instruments de son *operare* audacieux. En outre plusieurs créateurs, à la fin des années 1960, ont eu l'idée de créer leurs œuvres en pliant la toile à plusieurs reprises. L'exemple le plus frappant est sans nul doute celui de Simon Hantaï. Un certain nombre de ses cadets ont exploité cette technique en d'autres termes et à d'autres fins, comme Louis Cane et Jean-Pierre Pincemin. Le fait de plier le support souple a commencé à devenir un mode opératoire qui s'ajoute aux nombreuses pratiques qui ont été développées depuis le collage, constituant un répertoire toujours plus vaste des méthodes appartenant au langage plastique moderne.

§3 Je songe à la longue série des *Outrenoirs* de Pierre Soulages, qui (depuis les années 1980) ont une surface modelée qui permet de capturer la lumière. Mais ce n'est là qu'un expédient technique et non une réflexion sur la nature même de cette manière d'utiliser l'épaisseur de la couche chromatique.

§4 Un exemple récent est tout à fait caractéristique : l'artiste française Orlan a réalisé des tableaux vivants à partir de la moitié des années 1970. L'un d'eux, le plus célèbre, a été sa reconstitution *in vivo* de la *Sainte Thérèse* du Bernin. Elle a donc dû recomposer son ample robe et tous les détails que l'artiste italien a voulu accentuer pour rendre encore plus spectaculaire son extase, qui a été souvent représentée et largement documentée. Elle en a d'ailleurs tiré une sculpture en marbre (un buste) en 1979. C'est cette performance qui a le plus marqué les esprits. Elle a d'ailleurs continué à en décliner les thèmes jusqu'à faire une autre performance en 1983 baptisée *La Vierge noire*. En 2009 une série de sculptures en résine polyester de différentes couleurs s'attachent exclusivement au détail des plis. Tous ces volumes vestimentaires sont intitulés *Robes de plis sans corps*.

§5 C'est en Italie que l'idée prend corps. Sans doute déjà avec les *Tagli* (signifiant « fentes » – mais ses tableaux avaient pour titre générique *Concepts spatiaux*) de Lucio Fontana qui lacérait une toile monochrome. Il faut prendre aussi en compte les *Achromes* de Piero Manzoni, qui a utilisé un grand nombre de matériaux. Quand il employait du tissu, il lui arrivait de le coudre et de le plier, même si cette modalité demeurerait assez secondaire dans son projet (il ne parle jamais de cette question dans les écrits qu'il a laissés). Ceux qui les ont vus à la fin des années 1950 et au début des années 1960 ne sont pas restés indifférents car le principe de ces œuvres était d'être toutes uniformément blanches.

§6 D'autres peintres ont exploré d'autres territoires, comme la dissémination, l'œuvre étant fragmentée comme sous le coup d'une explosion la réduisant en plusieurs fragments sur tout un pan de mur. Mais aucun de ces novateurs ne s'est intéressé au plissage. Il faut attendre les années 1980 pour que l'idée fasse son chemin conjointement à l'usage de la monochromie.

§7 Trois artistes, qui ne connaissaient pas le travail des autres, ont poursuivi une spéculation assez parallèle. Il s'agit d'Umberto Mariani, de Giampiero Podestà et de Massimo Arrighi. Si les effets obtenus présentent dans leur cas des différences notables, ils ont en commun de partir d'un plan uniformément monochrome. Il n'est pas aisé d'en expliquer les causes. Il est cependant indéniable que le recours à la monochromie trouve vite ses limites. Cette inclination qui a déjà une histoire depuis le spatialisme de Fontana², mais aussi le travail d'Alberto Burri ou celui de Remi Bianco, pour ne citer que les plus illustres, ne pouvait dépasser certaines frontières. Ce langage était condamné à s'épuiser. Pour le dépasser, il a fallu pour ces créateurs trouver une issue sans revenir à des formes déjà exploitées. L'exploration du potentiel matériel de la toile (au propre ou au figuré) en a été le dénominateur commun. Il est hors de doute que la parution de l'ouvrage *Le Pli* de Gilles Deleuze en 1988 a joué un rôle, même si cela a été presque un contre-sens puisque les artistes n'ont pas tenu compte du sous-titre, *Leibniz et le baroque*, et n'ont pas pris en considération le fait que le philosophe parlait de la théorie de l'espace plissé que son grand prédécesseur allemand avait imaginée. Mais comme la philosophie a été à cette époque source d'inspiration pour les artistes, le mot a connu une fortune considérable et les a en tout cas confortés dans leur idée de revenir sur une question déjà abordée par les minimalistes américains dans une optique tout à fait différente. Ce qui leur importait alors était d'avoir une sorte de confirmation de leurs vues par une figure importante de la pensée de l'époque.

§8

²Voir L. Fontana, *Écrits*, trad. par Valérie Da Costa, Dijon, Les Presses du Réel, 2013.

Alors que tous les observateurs ont cru à un déclin et même à une disparition du langage de l'abstraction, dont toutes les possibilités avaient été exploitées, ces trois Italiens ont su démontrer avec talent que ce n'était pas le cas. Mais il fallait trouver une autre écriture et, surtout, échapper au *diktat* de la surface plane. Cela signifiait également que la figuration réapparaissait, mais sous une forme très stylisée (dans l'esprit de ce que Wilhelm Worringer a pu développer dans son premier ouvrage – un condensé de sa thèse de doctorat – *Abstraktion und Einföhrung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*³ publié en 1907). Sa pensée a coïncidé avec les premières expressions de l'abstraction (qui n'a pas les mêmes fondements conceptuels). Ces dernières débutent avec Vassili Kandinsky (et son livre *De la spiritualité dans l'art*, 1911), mais elles ont eu des précédents, avec les tableaux de Joseph Mallord William Turner (*Calais sand at low water*, 1832-1833) ou avec les compositions en rouge de Claude Monet.

UMBERTO MARIANI : LE PLISSÉ ET LE PLOMB

§9

La démarche esthétique d'Umberto Mariani⁴ l'a entraîné à aborder la région frontalière de la monochromie. Il a éprouvé la nécessité de s'inscrire dans une histoire qui a traversé une bonne partie du vingtième siècle (je laisserai de côté le célèbre *Combat de Nègres dans une cave la nuit* d'Alphonse Allais présenté au Salon des Incohérents en 1883, qui a été l'un des monochromes reproduits dans son *Album primavrilesque* dix ans plus tard, car il s'agit d'un canular et non d'un point de vue sur l'état de la peinture). De Malevitch à Rodtchenko, d'Alberto Burri à Lucio Fontana, en passant par Robert Rauschenberg (le pionnier dans ce domaine), Ad Reinhardt, Franck Stella, les minimalistes, Piero Manzoni, Beatriz Zamora, Pierre Soulages, cette histoire n'a cessé de s'enrichir et a été marquée par la volonté d'affronter une expérience des limites sous-tendue par la recherche du monochrome. Si la pensée qui est au fondement de la monochromie « pure » s'est finalement épuisée, elle a pu néanmoins être poursuivie par d'autres moyens. C'est bien ce qu'a compris Mariani. Il s'est employé à ne plus explorer les ressources formelles, chromatiques et théoriques de la surface peinte, mais à modifier la nature même de cette surface. Il module des sortes de reliefs, qui sont traités comme des draperies. Ces dernières nous ramènent aussitôt à une référence évidente : celle de l'Antiquité classique. Mais elle ne lui sert que d'expédient pour signifier son rapport particulier à sa culture. Le plissé païen s'est retrouvé, par le truchement de l'icône grecque, dans l'art de la fin du

³Voir W. Worringer, *Abstraction et empathie*, trad. par Emmanuel Martineau, préface de Dora Vallier, Paris, Klincksieck, 1978.

⁴Voir G. Lemaire, *Umberto Mariani, Roman*, Milan, Éd. Fondazione Mudima, 2017.

Moyen Âge, de la Renaissance et surtout du baroque, où il triomphe. L'artiste ne s'arrête cependant pas à ce paradigme classique, tout du moins dans la perspective strictement plastique. Ce qui l'intéresse le plus dans ces reliefs animés par des rythmes et des harmonies subtiles, c'est qu'ils ressemblent à des rideaux de scène. Le sujet caché (ou absent, en apparence) de la peinture ne se trouve pas derrière ces plis soigneusement ordonnés, mais dans la matérialité de leur agencement. En effet, tous ces plis qui ondulent selon un ordre particulier (parfaitement subjectif) transforment l'œuvre en un tableau-relief, mais sans ressembler à ce qu'a pu faire Jean Arp qui a conçu des toiles ressemblant à des castelets. Le relief n'est que la représentation de la contraction ou de l'expansion de la toile. En se plissant, le tableau change non seulement d'aspect, mais aussi d'essence. Les drapés des costumes grecs et latins cachaient et révélaient à la fois le corps. Le drapé qui recouvre ses compositions a la même fonction, sauf qu'il n'y a pas de corps ni même d'objet ou de construction : il cache et il révèle. Mais que doit-il dissimuler/révéler ? C'est une réminiscence transposée sur un autre plan sémantique. Selon toute vraisemblance, il n'a pas de légitimité par rapport au réel. C'est la source d'une relation esthétique intense, fascinante et surtout déconcertante entre le spectateur et un tableau qui a une dimension énigmatique puisqu'en respectant les règles de base de la peinture, l'artiste les transgresse en fin de compte.

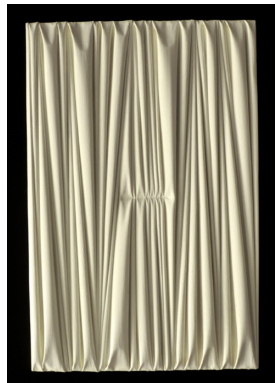


Figure 1. *La Forma celata*, 2017, 90 x 59 cm., vinyle sable sur lame de plomb, avec l'aimable autorisation d'Umberto Mariani © U. Mariani

§10

Les plis, plus ou moins serrés, plus ou moins complexes, qu'Umberto Mariani imprime sur des lames de plomb, lui servent le plus souvent à dessiner des figures géométriques qui constituent l'architecture spécifique de ses œuvres. Dans la série intitulée *Forma celata* [*Forme scellée*] puis dans les œuvres successives sans titre, plusieurs formes se

dégagent parfois, comme par exemple le losange. L'irrégularité de ses contours perturbe la symétrie de l'ordre parfait des plis blancs en donnant l'impression que le périmètre défini est plus accentué. Il restaure de cette manière bien particulière l'illusion dans un contexte tout à fait planimétrique dans son principe, dépourvu de clef architectonique. Il se prévaut *a priori* d'une abstraction pure, mais impure dans ses développements, et suggère le mouvement et le volume dans des agencements tout à fait abstraits grâce à ces ondulations produites à sa surface, même si elles semblent immobilisées, comme suspendues dans une intemporalité. C'est ainsi qu'il inscrit avec insistance une contradiction de taille : ce qui semble statique et figé à jamais est pourtant décliné par une dynamique, de sorte que le moindre de ses tableaux les plus récents en est le dépassement. Cette contradiction dans les termes est encore renforcée par la configuration formelle qu'il a adoptée et qui repose sur des résonances musicales. L'équilibre, les justes proportions s'y manifestent, en dépit parfois de la disposition des plis, la plupart du temps en oblique. Maria-ni affirme sa conviction artistique dans la fondation d'une peinture nouvelle où l'ordre maîtrisé du géomètre est contrarié par l'élan désordonné du scénographe.

§II

En réalité, ce jeu entre ce qui est caché et ce qui est découvert par des tensions contraires et pourtant amies au-delà des apparences permet de prendre conscience avec patience, avec lenteur, avec surprise, mais avec une évidence absolue, qu'il n'y a rien de véritablement caché et rien de véritablement révélé : l'un et l'autre ne sont qu'une seule et même chose.

§I2

Pour mieux comprendre ce paradoxe, il est possible de renverser l'optique. Considérons de plus près l'usage du plomb qui a remplacé la toile, le bois ou tout autre support plus rare mais inhérent aux audaces de l'art moderne. Bon nombre d'artistes contemporains auraient mis l'accent sur les propriétés du plomb (sa matérialité) ou sur sa valeur symbolique (celle qui prévaut dans l'alchimie, pour commencer). Mais Umberto Maria-ni ne s'intéresse qu'à la faculté du plomb de se plier aux exigences de son esprit et de ses mains avec bien plus de docilité et de souplesse que le tissu le plus fin et le plus léger. Le plomb ne possède aucune signification précise pour l'artiste qui le regarde comme un simple expédient de sa poursuite intérieure. Qu'il disparaisse complètement sous une couche uniforme de couleur le prouve. Il se change alors en une étoffe tout à fait crédible. L'artefact élimine le métal sans sacrifier la fiction dont il est la source.



Figure 2. *La Forma celata*, 2017, 120 x 90 cm., vinyle sable sur lame de plomb, avec l'aimable autorisation d'Umberto Mariani © U. Mariani

§13

Umberto Mariani ne se limite pas à interroger le destin de la peinture à une époque où l'on a décrété sa fin – qui ne s'est pas accomplie en dépit des efforts surhumains des adversaires de la peinture car celle-ci ne cesse de repousser plus loin ses frontières et par conséquent son champ théorique aussi miné soit-il. L'artiste utilise le langage et son pouvoir d'évocation, notamment sa faculté d'avoir un impact visuel très fort. Il l'a envisagé de plusieurs façons, soit en installant des lettres de l'alphabet au cœur de son réseau de plissures, soit en isolant ces lettres, qui sont élevées au rang de sujet du tableau. Elles se métamorphosent parfois en lettrines géantes et énigmatiques de toile plissée. Ce sont à ses yeux les majuscules d'une poésie destinée à l'œil et à l'esprit, mais aussi, si l'on y pense, à l'oreille, puisqu'elles se prononcent de façons diverses en italien, en français, en allemand, en anglais ou en espagnol... Ces sonorités, quelles qu'elles soient, possèdent une couleur. Chacune d'entre elles s'insère dans le spectre d'Isaac Newton ; mais quelques-unes y échappent parfois, tels le blanc, le noir et l'or.

§14

Il faut néanmoins revenir en arrière et comprendre les raisons profondes qui ont amené Umberto Mariani à se concentrer sur la question du plissé. Les études qu'il a faites à l'Académie des Beaux-Arts de Brera à Milan ne sont sans doute pas étrangères à cet intérêt poussé. Cette institution créée à l'origine par Marie-Thérèse d'Autriche, mais à qui Napoléon a donné sa pleine dimension en fondant un véritable enseignement et en la dotant d'un musée (la *Pinacoteca*), a été aux mains des néoclassiques : Antonio Canova (dont la statue de l'empereur en dieu Mars nu figure au centre de la cour de cette institution), Pompeo Batoni, Andrea Appiani (certaines de leurs œuvres sont accrochées dans la *sala napoleonica*) sont les peintres italiens les plus connus qui ont appliqué les principes du retour à l'art antique préconisé par Winckelmann. Les nombreux plâtres antiques qui sont

alignés dans les couloirs de l'Académie ont constitué le quotidien de Mariani pendant de nombreuses années, en plus des cours qu'il a pu suivre alors. Il a désiré, cela va sans dire, cette influence passéiste. Il commence par imaginer une forme de Pop Art à l'italienne, qui se distingue de ce qui a pu se faire à Rome, en particulier sous l'impulsion de Mario Schifano. Il représente surtout des fauteuils de cuir noir et des bottes de femmes à talons très hauts, en songeant sans doute aux deux piliers culturels de la capitale lombarde, la mode et le design. Cette vision fétichiste, digne du britannique Allen Jones, s'appuie sur un érotisme très marqué. Mariani est à cette époque plus suggestif, et met l'accent sur les plissures du cuir travaillé et teinté. Quand il abandonne la figuration de manière définitive, il conserve un seul élément majeur de son travail : les plissures. Quand il revient sur cette période, il établit aussitôt le lien étroit entre cette curieuse inclination de son imaginaire et le souvenir des drapés des statues antiques et des peintures des néoclassiques. En réalité, ils symbolisent toute sa relation à la peinture et à la statuaire anciennes, jusqu'à l'avènement de l'art moderne et même après, avec le « retour à l'ordre » et l'essentiel de la peinture figurative de la péninsule italienne entre les deux guerres, de Mario Sironi à Giorgio De Chirico. Il ne faut pas oublier que, tout jeune homme, il a été l'assistant d'Ubaldo Oppi, qui a été membre du groupe Novecento créé par Margherita Sarfatti. Le plissé serait à ses yeux la quintessence de l'art d'autrefois, métamorphosé sous un aspect purement abstrait.

§15

C'est un problème purement technique qui le fait renoncer à l'usage de la toile pour faire ses plis : le tissu s'est révélé assez rétif aux formes qu'il voulait imprimer à la surface de ses tableaux. Au prix de longues recherches, il s'est rendu compte que le plomb était le matériau le mieux adapté pour rendre des formes souples et fluides. La légèreté de l'effet produit un contraste avec le caractère pondéreux de cette matière ingrate ni tout à fait mate, ni tout à fait lumineuse, laquelle est estompée par la couleur uniforme qui est appliquée à sa surface. Cela donne à l'artiste une grande satisfaction car il souhaite rendre toujours plus prégnante la contradiction des termes entre la finesse et la souplesse de ces ondoiements, réglés selon toutes sortes de dispositifs formels, et la matité et la nature pondéreuse du plomb. Cette méthode singulière ne fait que prolonger sa volonté de condenser l'histoire de l'art telle qu'il l'a vécue et la vit encore, en ne cessant jamais d'en élargir l'orbe, incluant depuis quelque temps les icônes byzantines et russes.

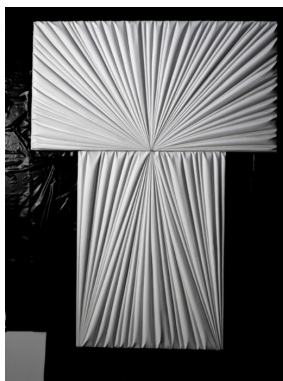


Figure 3. Sans titre, 2015, vinyle sable sur lame de plomb, avec l'aimable autorisation d'Umberto Mariani © U. Mariani

§16

Aussi curieux que cela puisse sembler, Umberto Mariani dépasse les frontières de la monochromie qu'il a adoptée en effectuant un retour dans les siècles précédents, ouvrant ainsi la voie à une pratique picturale qui paraissait désormais avoir atteint ses confins. Le caractère iconoclaste (par définition) de sa démarche est compensé et détourné par une allusion omniprésente de nature iconophile. Il se réclame sans nul doute possible du modernisme et ses œuvres donnent le sentiment d'appartenir à l'un de ses moments les plus radicaux et insurpassables. Mais plus il persévère dans la voie qu'il s'est tracée en associant monochromie et plissé, plus il tient à ancrer ses œuvres audacieuses dans ces ères révolues de l'art, par exemple en remplaçant les encadrements en fer par des cadres anciens, parfois précieux. Il met l'accent sur le baroque qui donne le sentiment de se trouver à mille lieues de son entreprise esthétique. Plus le tableau s'impose dans sa résolue opacité narrative, plus il insiste pour que ses compositions plissées s'ancrent dans ce lointain qui a été renié ou même bafoué par les artistes plus exigeants⁵.

GIAMPIERO PODESTÀ : QUAND LA SURFACE SE PLOIE ET SE DÉPLOIE

§17

Les spéculations picturales de Giampiero Podestà⁶ se sont orientées vers la mono-

⁵Il convient néanmoins de se rappeler qu'un des peintres russes les plus révolutionnaires au début du siècle dernier, Kazimir Malevitch, l'inventeur du suprématisme, avait fait le lien avec les caractères des icônes, en isolant des détails, comme les vêtements des prêtres, tels qu'Andreï Roublev a pu les rendre par une extrême géométrisation.

⁶Voir G. Lemaire, *Dark Black*, Lugano, Prospectives, 2008. Voir aussi G. Lemaire, *Red Blood*, Paris, Les Lettres françaises, 2011. Voir enfin G. Lemaire, *Life in bleu*, New York, Hobo Press, 2012.

chromie, en utilisant une gamme importante de teintes. Mais il n'est pas un abstrait absolutiste : il a réalisé des œuvres qui pourraient être qualifiées de sculptures (ce sont des nœuds obtenus avec de la grosse corde qui représentent d'après lui le foie sculpté qui servait aux divinations des Étrusques – on peut en voir un superbe exemple au musée de Plaisance) ; il a aussi décliné un grand cycle de toiles baptisé *Vagina*, qui fait plutôt songer aux mandorles du Moyen Âge tant les formes ont été simplifiées et rendues symboliques, ou qui fait encore songer aux fentes tracées par Lucio Fontana dans la toile. Cependant, l'essentiel de ses productions demeure d'une stricte monochromie. En ce qui le concerne, les monochromes ne sont pas destinés à dispenser un message. Ils ne disent rien et pourtant, ils ne sont pas muets. Les couleurs sont sorties de l'imaginaire du peintre sans avoir une mission de quelque sorte que ce soit, et malgré tout elles n'ont pas été choisies au hasard ; tout ce qui compte vraiment, c'est qu'elles ne communiquent pas entre elles et ne sont pas porteuses de la moindre clef pour les interpréter. Cela est bien déroutant. Mais sans doute est-il nécessaire de reprendre la question en d'autres termes. Dans une optique traditionnelle ou même moderne, tout est associé avec le plus grand soin pour constituer une totalité et cette totalité doit être éloquente, même si ses significations sont parfois en partie cachées. Giampiero Podestà réalise des tableaux isolés et emploie des couleurs qui n'ont rien à faire les unes avec les autres : en apparence, c'est donc tout le contraire. Il n'est pas l'ennemi juré du passé, loin s'en faut. Il prépare ses coloris comme ont pu à peu près le faire les peintres dans le *botteghe* de la Renaissance : des pigments naturels, des terres, des pierres, des végétaux et des liens qui ne s'achètent pas dans le commerce⁷.

§18

Ce ne sont là que les prolégomènes du dessein de Giampiero Podestà. Les couleurs, commandées par l'idéal du monochrome, sont déposées sur la surface avec des pigments qui n'ont pas la facture lisse et froide, souvent issue de teintes manufacturées, du Hard Edge ou du minimalisme que l'on a pu voir s'affirmer aux États-Unis pendant les années 1960-1970. Il est retourné aux préparations artisanales d'autrefois pour en tirer de nouveaux effets. Ce dépouillement très accentué ne peut que mettre en valeur ces surfaces colorées.

§19

D'une langue ancrée dans une période relativement récente de la peinture abstraite, il utilise ce qui peut être analysé comme les confins de cette pratique. Mais il le traite avec des secrets de fabrication assez proches de ceux des maîtres d'autrefois, qui exigeaient des trésors de savoirs et de maturité, après de nombreux tâtonnements. C'est une étrangeté

⁷Il n'y a rien chez lui qui pourrait se retrouver dans l'atelier de la majeure partie de ses contemporains. Seul Gérard Garouste fabrique encore lui-même, aidé par un chimiste, ses propres couleurs.

qui indique qu'il prétend remplacer toute composition, aussi abstraite soit-elle, avec ses signes, par une abolition des signes remplacés par la tactilité. Comme chaque couleur est conçue avec des éléments différents, ces teintes ne couvrent pas le tissu d'une manière identique. On constate un léger écart entre les couleurs. En plus de l'économie sévère induite par cette grammaire arbitraire voulue par le peintre, la matérialité produit des contrastes qui auraient été jugés inconcevables auparavant.

§20

La subtilité et le raffinement surprenant de cette variation dans la sémantique de la monochromie ne sont que le premier grand pas franchi par l'artiste. Ils ne sauraient être séparés d'une innovation dans l'essence de sa peinture dont on va saisir l'ambition profonde. L'accent placé sur la confrontation insolite entre deux langues demeure l'un des moteurs initiaux de sa démarche, qui s'efforce de saisir jusqu'où peut aller la conciliation entre deux pôles de la quête picturale. Cette quête vise leur dépassement, qui se déclare *sotto voce*, mais avec beaucoup d'éloquence quand on voit le résultat obtenu. La clause de la monochromie est au fond l'ingrédient principal à partir duquel l'artiste a pu pousser son raisonnement vers des rives inconnues. Il y est parvenu en insérant des éléments sur la toile. Première conséquence : la planéité est abolie. Seconde conséquence : la lumière intervient cette fois en créant des ombres légères.



Figure 4. *Absolute Red*, 1998, 53 x 39 cm., pigment sur toile, avec l'aimable autorisation de Giampiero Podestà © G. Podestà

§21

Sans nul doute, l'introduction d'objets en relief n'est pas nouvelle en soi. Enrico Prampolini le fait dans ses compositions polymatériques, tout comme Jean Arp ou Lucio Fontana. Je pense également aux compositions cinétiques de Jesus Rafael Soto : l'artiste dispose des séries d'objets géométriques mis en mouvement par le déplacement du spectateur. On peut aussi faire le lien avec les créateurs du Nouveau Réalisme qui

optent pour des tableaux en volume, comme Arman. En revanche, le pincement de la toile pour obtenir des plis n'a pas été entrepris avant que ne le fasse Giampiero Podestà. Il inscrit des rythmes linéaires en relief, peu marqués au début, mais qui animent la composition et remplacent les lignes ou les bandes tracées au pinceau. Cette technique n'affecte pas la monochromie de base. Elle ne fait que souligner la manualité du geste et aussi le fait que les deux dimensions ne sont plus l'apanage du tableau.

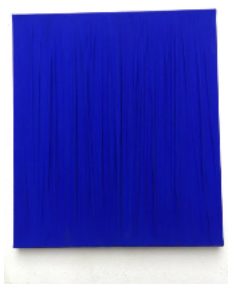


Figure 5. *The Folds of the Eros*, 2000, 82 x 73 cm., pigment sur toile, avec l'aimable autorisation de Giampiero Podestà © G. Podestà

§22

Ainsi l'artiste nous fait passer de l'autre côté du miroir : il préserve un répertoire pictural déjà établi, mais le pervertit en pinçant le tissu. C'est toujours en osant une transgression que son œuvre croît et présente une innovation formelle en apparence assez mince mais qui a une portée considérable. En multipliant et en agrandissant ces plisures, il en arrive à une conception de l'art qui ouvre des horizons encore inusités. Une tierce dimension est désormais en jeu, sans encore se rapprocher de la catégorie sculpturale – c'est un singulier entre-deux, qui ne peut qu'interroger le spectateur sur ce que ce type de picturalité peut signifier. Le dépassement ne se produit véritablement que dans cette tension qui fait que la peinture sort *stricto sensu* de son cadre traditionnel afin de pouvoir affirmer sa nouvelle identité.



Figure 6. *Fold White*, 1997, 53 x 39 cm., pigment sur toile, avec l'aimable autorisation de Giampiero Podestà © G. Podestà

§23

Dans ses œuvres les plus récentes, les excroissances qu'il fait apparaître à la surface de la toile sont sans cesse plus saillantes. Il peut parfois les allonger, les étirer d'une façon excessive, à tel point qu'elles s'enroulent sur elles-mêmes et forment des courbes spires qui leur attribuent une connotation assez baroque. La géométrie rigoureuse qu'il avait choisi d'adopter auparavant se change peu à peu en un champ qui favorise les bourgeonnements les plus singuliers de la toile, rappelant les motifs décoratifs les plus extravagants, marqués par leur nature sinueuse et végétale. C'est aussi un détournement de la surface – celle-ci, au lieu de présenter des figures peintes, montre des enfantements sémantiques qui la font passer dans la troisième dimension.

MASSIMO ARRIGHI : LES ONDES CHROMATIQUES

§24

Ce n'est qu'en 1999 que Massimo Arrighi⁸ fait une découverte essentielle, qui transforme le cours de sa réflexion. D'une part, il opte pour la monochromie absolue qu'il ne fait pas remonter aux œuvres de l'avant-garde russe des années 1910 – celles de Kazimir Malevitch et d'Alexandre Rodtchenko. Il la rattache à une problématique plus récente qui n'est plus celle du dernier tableau mais bien celle du dépassement du « dernier tableau », pour reprendre la thèse émise par Nikolai Mikailovich Taraboukine⁹, théoricien du constructivisme russe, qui a écrit un livre sur ce thème demeuré légendaire au milieu des années 1920. Pourtant, le dépassement envisagé par Massimo Arrighi est bien loin de

⁸Voir G. Lemaire, *Gli otto colori di Massimo Arrighi*, Udine, Éd. Campanotto, 2013.

⁹Voir N. Taraboukine, *Le Dernier tableau, du chevalet à la machine*, trad. et prés. par Andréi Nakov, Paris, Éd. du Champ Libre, 1972.

celui envisagé par Taraboukine. Il prend en compte ce qui a été réalisé depuis, comme les travaux de Frank Stella, de Lucio Fontana, d'Alberto Burri et d'autres encore qui ont tenté de trouver une issue aux apories de l'abstraction moderne. De plus, son attitude n'est pas destructive, ni même négative. Elle a réinstauré le tableau dans des droits qu'on a voulu, ces dernières décennies, lui ôter de manière définitive (sans jamais y parvenir d'ailleurs). Il lui a donc fallu inventer une autre solution, qui a été celle de s'attacher au travail de la surface. Pour lui, elle n'est plus plate et elle est encore moins le support d'une représentation : elle est le lieu même où se joue la nouvelle théâtralité de l'œuvre. Il a ainsi plissé la surface de la toile selon des rythmes particuliers : soit d'épaisses lignes diagonales, soit des formes semi-circulaires et des arcs brisés. Ces lignes droites et ces courbes ne sont pas toutes égales ni dans leur longueur, ni dans leur largeur. Elles sont toujours tracées selon des rythmes harmonieux, qui ne sont pas sans suggérer une relation avec la musique (Figure 7).

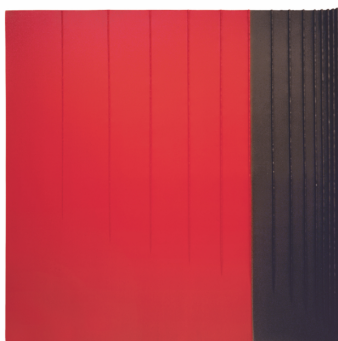


Figure 7. Sans titre, I 5, 2009, 150 x 150 cm., pigments rouges et noirs sur toile, avec l'aimable autorisation de Massimo Arrighi © M. Arrighi

§25

D'autre part, Massimo Arrighi imagine son propre spectre des couleurs. Il n'en choisit pas six à l'image de l'arc-en-ciel, ni sept comme dans l'*Opticks* (1704) d'Isaac Newton¹⁰ (un chiffre faux d'après ses propres observations pour conserver un rapport harmonique avec la musique, la théologie, etc.), mais huit, selon un ordre idiosyncrasique : le noir, le blanc, le graphite (gris), le bleu, le rouge, le jaune, l'argent et l'or. Le graphite est sans doute la donnée la plus surprenante dans ce contexte car, selon son utilisation, il peut aller vers le noir brillant ou vers un gris de zinc. En somme, il s'agit d'une couleur qu'il a tenté de fixer, mais qui pourrait selon les cas changer d'aspect et non de façon anecdo-

¹⁰Voir I. Newton, *Optique*, trad. par Jean-Paul Marat, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1989.

tique (Figure 8).



Figure 8. Sans titre, I 24, 2015, 150 x 150 cm., pigments jaunes et graphite sur toile, avec l'aimable autorisation de Massimo Arrighi © M. Arrighi

§26

Quant à l'usage de l'or et de l'argent, il renvoie nécessairement à des notions comme l'alchimie ou la religion (les peintures religieuses byzantines, les retables d'église dans la première phase de la peinture de la Renaissance italienne) ; en somme, cet emploi fait appel à plusieurs connotations liées à la transcendance ou à l'occulte. Massimo Arrighi ne veut attribuer aucune signification à ces deux couleurs qui sont aussi des métaux purs. Mais le spectateur ne peut s'empêcher de faire des rapprochements avec l'histoire de l'art. Massimo Arrighi réalise par la suite des monochromes en céramique (blanc, or, argent). À l'époque où il débute ce travail, la question qu'il se pose est celle de la quête constante d'une autre peinture, libérée du poids des codes antérieurs.

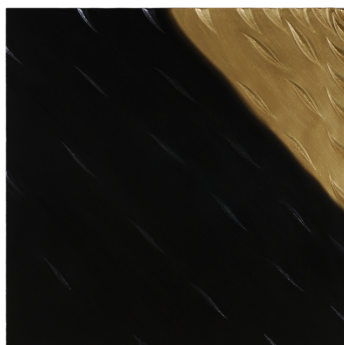


Figure 9. Sans titre, I II, 2010, 150 x 150 cm., pigments noirs et or, avec l'aimable autorisation de Massimo Arrighi © M. Arrighi

§27

Cependant, il produit aussi des tableaux avec deux couleurs, à commencer par un tableau noir et or (Figure 9). Cela n'est pas à proprement parler une rupture mais l'expression de sa volonté de tenter des expériences différentes. Depuis le début de ce millénaire jusqu'à nos jours, Massimo Arrighi ne cesse pas un instant de développer ses sentiments, ses pensées, ses rêves, tout en préservant une relative austérité dans ses compositions. Le résultat est inmanquablement l'expression d'une beauté qui est à la fois classique et moderne, pondérée et téméraire. Il dit vouloir que nous éprouvions la sensation que ces œuvres audacieuses aux limites de ce que l'art peut accomplir demeurent une pure jouissance pour les *dilettanti*, les véritables amants de la chose artistique (cette *cosa mentale* dont parle Cicéron dans *La Rhétorique* et dont Léonard de Vinci s'est fait l'écho), et peu à peu pour tous les autres amateurs moins avertis. Cette ambition, dans sa contradiction foncière, est une vérité selon son point de vue. Le tableau doit s'imposer par son évidence, être classique sans se retourner vers le passé pour y trouver des béquilles. Il n'y a aucun système, aucune concession à la mode, et surtout pas de posture scandaleuse, ce qui est l'apanage des nouveaux académiciens tant prisés par des collectionneurs qui ne recherchent que le profit ou l'effet de surprise. Massimo Arrighi exige de ses œuvres qu'elles soient et restent des points de contemplation, mais également des cibles proposant une façon de regarder le monde avec d'autres yeux. C'est pourquoi nous ne pouvons le considérer comme un formaliste. Il cherche l'équilibre dans une continuelle perte d'équilibre de la raison nécessaire et suffisante du tableau. Des modernes, il a conservé le courage, l'esprit d'innovation ; des anciens, il a retenu l'idée de proposer un tableau à la fois pour ses contemporains et pour ses successeurs.

§28

Inclassable, Massimo Arrighi nous propose de véritables énigmes spéculaires – des énigmes qui nous attirent, par leur prégnance étrange, par le beau ambigu qu’elles véhiculent, et qui nous inquiètent un peu par les interrogations qu’elles soulèvent. Elles rappellent le sphinx de Gustave Moreau, qui ramène du fond des âges un mythe obsédant, lancinant et finalement mortel. Avec Massimo Arrighi, nous avons affaire à une modalité de l’art qui joue sur deux registres en même temps : l’un est rassurant, l’autre est troublant. La conjonction de ces deux impressions rend ses créations précieuses. Au-delà du moderne, elles ne fondent pas leur légitimité sur de grossières redites, parfois ineptes, de ce qui a fait le succès des entreprises les plus osées du siècle précédent, ni sur des acrobaties aux néologismes forcés.

§29 Il y a ces plis courbés qui semblent des rides qui se forment à la surface de l’eau et engendrent d’éphémères cercles qui vont croissant. On songe plus, quand on les observe, à des flux musicaux et harmoniques – une mélodie visuelle – qui demeurent volontairement inachevés dans ses compositions. Ce serait comme un écho devenu plastique qui se perd, mais qui métamorphose profondément la physionomie de la toile en faisant naître ces doux et sobres reliefs mélodiques qui séduisent autant l’œil que, par ricochet, l’oreille. C’est une authentique application de ce que Paul Claudel a voulu exprimer dans le titre de ses écrits sur les arts, *L’Œil écoute*¹¹.

EN GUISE DE CONCLUSION

§30 Deux incongruités se dégagent de l’étude des œuvres de ces trois artistes. La première concerne la relation avec l’essai de Gilles Deleuze, *Le Pli*. Les plissures suggérées par le philosophe ont trait à la représentation de l’univers céleste dont la forme est décrite pour expliquer les modalités de la diffusion de la lumière dans cet espace incommensurable. Dans les trois cas évoqués, les théories de Leibniz examinées par Deleuze n’ont pas de rapport direct avec leurs recherches. C’est une sorte de légitimation de ces dernières par le biais d’un ouvrage qui fait le point sur un grand penseur qui n’a guère été valorisé en France. Ainsi, c’est le titre qui a été le déclencheur, ainsi que le chapitre qui traite de la question de l’univers plissé. Mais les thèses proposées par Deleuze ne sauraient en rien justifier les investigations plastiques de ces peintres. C’est là une tendance des artistes contemporains qui cherchent des fondements à leur quête dans la réflexion philosophique plus que dans la littérature ou les connaissances héritées de l’Antiquité classique. Cela a entraîné bien des quiproquos, des maquillages théoriques et parfois

¹¹Voir P. Claudel, *L’Œil écoute*, dans *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965.

des contresens. Jacques Derrida, Jean Baudrillard, Paul Virilio, pour ne citer que les plus connus, ont souvent servi de justifications, plus ou moins crédibles, à des spéculations picturales, sculpturales ou conceptuelles. L'ouvrage de Deleuze s'est retrouvé, en étudiant son grand prédécesseur allemand, dans cette situation pour le moins singulière.

§31

En ce qui concerne l'*origami*, ces peintres n'y font aucune référence. Mais cette fois-ci, quelques analogies se présentent. Bien sûr, le pliage serait un dénominateur commun évident. Cependant, il y a d'autres points de convergence. Tout d'abord, l'aspect ludique est l'un des éléments concrets de la constitution de ces tableaux. Si leurs œuvres sont « sérieuses », elles sont néanmoins souvent élaborées par les effets du hasard ou d'une pensée vagabonde qui a tracé une voie nouvelle dans l'histoire personnelle de ces artistes. L'*origami* est à la fois un jeu de patience et un art qui a évolué en engendrant toutes sortes de solutions formelles inédites. L'autre aspect est celui des mathématiques. Partant de la tradition très longue du pliage dans l'histoire du Japon, l'esthétique et les sciences sont intimement liées dans la pratique de l'*origami*. Pour les peintres dont il est question dans ces pages, ce n'est pas la géométrie ou la science des nombres qui compte. Toutefois, de manière plus ou moins intuitive, les artistes se forgent des règles et en développent les conséquences. La plus extrême rigueur est de mise dans leurs travaux. Cette rigueur dépend de lois qu'ils ont inventées, c'est l'évidence même, mais qui ne sont pas moins sous-tendues par un calcul. Ce dernier ne saurait se traduire par des formules mais par ce que nous avons appris à considérer comme étant équilibré et sensé. Cette intuition est le fruit de règles qui dérivent des principes de la peinture ancienne même si elles les détournent et les dépassent. L'*origami* ne peut exister sans une connaissance de ses grands principes. Le tableau, quant à lui, repose sur des principes spécifiques en mouvement perpétuel. Deux cultures s'opposent dans ce cas, celle d'une tradition et celle d'une modernité qui doit se recomposer sans interruption. Les trois artistes ont en commun de tirer d'une technique du pliage une représentation de l'univers, l'une tangible, l'autre aboutissant à une recomposition des termes de la réalité artistique qui cherche d'autres moyens de s'affirmer et de donner de notre cosmos intérieur une nouvelle orientation, jusque-là imprévisible.

Quelques mots à propos de : Gérard-Georges Lemaire

Gérard-Georges Lemaire est écrivain, commissaire d'expositions, producteur à France Culture, directeur de collections (Flammarion, Christian Bourgois éditeur, Éditions de la Différence). Il est toujours journaliste, professeur émérite (Accademia di Belle Arti di Brera, Milan) et traducteur. Publications récentes : *Les Cafés littéraires*, Éd. de la Différence, Paris, 2016 ; *Histoire de la critique d'art*, Klincksieck, Paris, 2017.

Pour citer cet article

Gérard-Georges Lemaire, « Les plis et replis de l'art », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Origami, le pli dans les littératures et les arts » n° 22, printemps 2021, mis à jour le : 21/07/2021, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/652>.

La pliure radioactive

Gabrielle DECAMOUS

§1

Depuis la découverte accidentelle de la propriété radioactive de l'uranium par Henri Becquerel en 1896 et la découverte du radium par Pierre et Marie Curie en 1898 plus d'un siècle de plis et faux plis radioactifs ont marqué l'ère atomique. Nous comprendrons ici les applications positives, les accidents et agressions de l'ère atomique comme des « plis » et « faux plis ». Ces plis et ces faux plis s'articulent comme les pans de l'*origami*, en plus d'évoquer l'un des symboles japonais les plus connus des méfaits de la bombe atomique. Ces plis et ces faux plis sont aussi la face visible et la face cachée de l'entremêlement des arts et des sciences du nucléaire. Ils dévoilent des aspects négligés de cette relation, voire soulignent parfois la censure qui vient s'interposer entre les plis. Bien que beaucoup d'entre elles restent invisibles, ces pliures historiques et pour certaines oubliées, peuvent être détectées au travers d'œuvres artistiques produites dès le début de l'ère atomique.

§2

D'un côté, les premières œuvres firent preuve à la fois d'une grande créativité et d'un optimisme s'expliquant par les aspirations de la fin du XIX^e siècle à une convergence entre progrès technoscientifique et progrès social. Le drapé du costume de la danseuse

américaine Loïe Fuller lors de sa danse, la *Radium dance* (1904), représente un exemple intéressant de l'entremêlement art/science, lorsque la science inspire les arts. Fuller était célèbre dans les cercles artistiques parisiens, connue de Toulouse-Lautrec, de Mallarmé et de Rodin, et était même, selon ce dernier, une artiste « ouvrant la voie vers un art du futur¹ ». Après une consultation avec Pierre et Marie Curie qui permet l'utilisation sans danger de sels radioactifs et une production de la danse dans leur laboratoire, Fuller se produit dans son studio à New-York en 1904. La danseuse ajoute alors la radioluminescence à sa *Danse serpentine* déjà composée d'un très large tissu de soie ressemblant à un papillon. Un critique du *Los Angeles Herald* compare à l'époque le tissu radioactif du costume à un « tissu d'étoiles brillantes » avec des « centaines de petits vers lumineux », et l'un des danseurs à « un papillon de nuit géant, avec une antenne brillante d'un pied de long [30,5 cm], des yeux comme deux globes de lumière, et des ailes de six pieds de haut [182 cm], étincelant avec de nombreux rouleaux de toutes couleurs² ». En elle-même, cette danse fait écho aux vers du poète romain et épicurien Lucrèce (Titus Lucretius Carus), dans lesquels les atomes « dansaient » déjà pour son *De rerum natura*³ aux alentours du I^{er} siècle avant notre ère.

§3

D'un autre côté, les craintes d'une mauvaise utilisation de l'atome furent exprimées en littérature dès le début de l'ère atomique. Dans *The Crack of doom* (1895), l'écrivain Irlandais Robert Cromie imagine une bombe atomique entre les mains d'un scientifique fou dont seuls le personnage principal et une de ses amies réussissent à déjouer le projet de faire exploser la terre entière. En France, Anatole France imagine aussi des bombes au radium, dans *L'Île des pingouins* (1908), et en Angleterre, Mary Corelli évoque la bombe d'un scientifique fou, mais décrit aussi un aéroplane ainsi que des remèdes au radium inventés par une scientifique au bon cœur dans *The Secret Power* (1921)⁴. Sur

¹A. Cooper Albright, *Traces of light : Absence and Presence in the work of Loïe Fuller*, Middletown, CT, Wesleyan University Press, 2007, p. 193 (ma traduction).

²« Loie Fuller Introduces New Radium Dance », *Los Angeles Herald*, Sunday supplement, 1^{er} mai 1904, p. 10 (ma traduction).

³La traduction anglaise du poème inclut même une « danse » des atomes : « There's a model you should realize, / A paradigm of this that's dancing right before your eyes / For look well when you let the sun peep in a shuttered room / And you'll see myriads of motes all moving many ways / Throughout the void and intermingling in the golden rays... » (ll. 89-118) [Il y a un modèle que vous devez comprendre / Un paradigme qui danse juste sous vos yeux / Puisque lorsque vous regardez dans une pièce aux volets fermés / Vous verrez des myriades de grains qui bougent dans tous les sens / À travers le vide et s'entremêlant dans les rayons d'or], Lucrèce, *The Nature of things*, London, Penguin Classics, 2007, p. 38-39.

⁴R. Cromie, *The Crack of doom*, London, Digby Long and Co, 1895, disponible sur <http://www.gutenberg.org/ebooks/26563> [consulté le 3 octobre 2020]. A. France, *L'Île des pin-*

papier, une multitude d'inventions radioactives furent inventées, témoignant de l'entrelacement art/science : des pistolets atomiques, des vaisseaux spatiaux martiens propulsés au radium, des élixirs de jeunesse et un nombre substantiel d'histoires de bandits dérochant pierres précieuses et radium, tout cela formant ce qui peut s'appeler la « littérature du radium⁵ ». Cependant, la réalité rattrapa vite la fiction avec le cas des jeunes filles connues sous le nom des *Radium Girls*, l'un des premiers faux plis de l'ère atomique (avec la contamination des Curie). Ces jeunes filles du New Jersey et de l'Illinois, dont la plupart étaient lycéennes et issues de la classe ouvrière, étaient employées par la *United States Radium Corporation* pour peindre les chiffres d'horloges et de montres avec de la peinture au radium. Leurs instructions étaient de plonger le pinceau dans la peinture et de l'affiner dans leur bouche pour pouvoir appliquer la peinture plus méticuleusement. L'effet du radium fut rapide et puissant : des mâchoires nécrosées, des amputations de membres (bras et/ou jambe), une série interminable de cancers et pour certaines, la mort (au bout de deux années d'emploi seulement)⁶.

§4

Ces premiers faux plis constituent le sujet d'un grand nombre d'œuvres artistiques aux États-Unis et au Royaume-Uni. Ces œuvres illustrent la lutte des classes mais aussi des sexes dans les sociétés patriarcales, tout autant que la logique implacable des corporations et de certains grands patrons – une logique qui est comme un présage aux faux plis les plus profonds : Hiroshima et Nagasaki, Bikini et Moruroa (et non « Mururoa » qui est l'appellation francisée de l'atoll).

gouins, Paris, Calmann-Lévy, 1994, première publication 1908. M. Corelli, *The Mighty Atom*, London, Hutchinson and Co., 1896, et *The Secret Power*, Rochester, NY, Scholar's Choice, 2015, première publication 1921.

⁵J'ai détaillé une large quantité de ces histoires dans mon livre *Invisible Colors : the arts of the atomic age*, Cambridge, MA, Massachusetts Institute of Technology Press, 2019.

⁶Par exemple, dans un rapport scientifique de 1968 les pathologies de l'une d'entre elles classée sous le code « cas 05-215 » (le numéro assurant l'anonymat) et qui était née en 1887, incluent mais ne se limitent pas à : cancer de la paupière droite, arthrite, symptômes psychotiques tardifs, cataractes et glaucome, amputation à la jambe gauche (section de la cuisse) et traces d'œdème sur la jambe droite, kyste ovarien enlevé et toutes les dents enlevées, R. D. Evans et R. J. Kolenkov, « Radium and Mesothorium Poisoning and Dosimetry and Instrumentation Techniques in Applied Radioactivity », Rapport annuel de situation, Massachusetts Institute of Technology, 952-5, mai 1968, p. 523 (ma traduction). Sur les *Radium Girls*, voir aussi C. Clark, *Radium Girls : women and industrial health reform 1910-1935*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1997. Dans un numéro spécial de *Charlie Hebdo* sont aussi mentionnées quelques ouvrières empoisonnées au radium en France, dans l'usine du fabricant Bayard à Saint-Nicolas-D'Alier-mont (Seine-Maritime), voir « L'escroquerie nucléaire, 70 ans de rayonnement atomique de la France », *Charlie Hebdo*, hors-série n° 7, août 2012, p. 11-12.

L'ORIGAMI NUCLÉAIRE : HIROSHIMA

§5 L'entremêlement art/science se retrouve inévitablement à la suite de l'atomisation d'Hiroshima et Nagasaki, à travers les textes et les œuvres d'art sur les deux bombes. Dans le cadre d'une réflexion sur le pli, il y a en premier lieu l'histoire de Sasaki Sadako⁷ et de ses *origami*. Enfant irradiée lorsqu'elle avait deux ans à Hiroshima, Sadako mourut de leucémie dix ans plus tard. Alors qu'elle était sur son lit d'hôpital, une de ses connaissances lui rappela cette légende : si une personne plie mille grues en papier, son vœu le plus cher se réalisera. Sadako souhaitant vivre, elle entreprit la pliure des mille *origami*. Elle mourut cependant au bout d'un an et ses amis continuèrent le pliage de grues en son honneur. Les grues en papier sont depuis devenues un symbole de paix et de lutte anti-nucléaire, d'abord à l'échelle nationale, puis internationale. Une sculpture de Sasaki Sadako érigée au cœur du parc de la paix en 1958, est dédiée aux enfants de la bombe et accueille chaque année des milliers de grues en *origami* pliées par des élèves venus au Musée mémorial de la paix d'Hiroshima. En plus de la sculpture, l'histoire de Sadako fut aussi le point de départ et l'inspiration d'œuvres qui continuent d'être produites de nos jours encore.

§6 Les *origami* « nucléaires » se retrouvent aussi autour de la sculpture d'Akutagawa Hisashi, *Genbakugisei kokumin gakkōkyōshi to kodomo no hi* [Monument aux enseignants et enfants des écoles nationales victimes de la bombe, 1971]. Cette sculpture a la particularité d'inclure un poème de Shōda Shinōe gravé sur son socle. Shōda Shinōe est une poétesse *hibakusha* [survivant de la bombe] d'Hiroshima. Ses poèmes sont donc issus de son expérience directe ou indirecte :

les os épais
doivent être l'enseignant
et à côté
de petits crânes
sont rassemblés⁸

§7 Le poème est un *tanka* – une forme de poème classique souvent comparée au *haiku* – et fait partie d'un genre littéraire particulier au Japon : le *Genbaku bungaku* [Littérature de la bombe A].

⁷Dans le respect des traditions japonaises pour l'écriture des noms, j'ai écrit le nom de famille en premier suivi du prénom pour tous les Japonais référencés dans ce texte.

⁸Voir le site officiel du musée de la paix d'Hiroshima, http://www.hiroshimapeacemedia.jp/?gallery=2011101810311856_ja [consulté le 3 octobre 2020] (ma traduction). Voir aussi Vance-Watkins, et M. Aratani (dir.), *White Flash, Black Rain, women of Japan relive the bomb*, Minneapolis, MN, Milkweed Editions, 1995, p. 19.

§8

Le *Genbaku bungaku* est un genre inclusif mêlant des œuvres en général produites par des *hibakusha*, de plusieurs médias artistiques comme la littérature, la peinture, le théâtre, la photographie et le cinéma. Il fut considéré comme un genre à part entière et découvert par le chercheur Nagaoka Hiroyoshi dans les années 1970, après un travail de fouilles quasi archéologiques dans les librairies de livres d'occasion pour retrouver ces œuvres oubliées⁹. Le genre est aussi considéré par John Whittier Treat, qui contribua à son acceptation dans certains cercles littéraires américains des années 1990, comme une « littérature documentaire » ou « docu-fiction »¹⁰. Ce genre a perduré bien après la guerre puisque « personne n'aurait pu imaginer quelque chose d'aussi inhumain, non-humain, que les programmes allemands de génocide, ou de si total et efficace qu'un engin nucléaire¹¹ ».

§9

Les auteurs principaux du *Genbaku bungaku* sont Ōta Yōko et Hara Tamiki¹². Ōta en particulier est considérée et s'est elle-même considérée comme l'écrivaine phare de la bombe¹³. C'est la seule à avoir survécu suffisamment longtemps pour écrire un ensemble substantiel et cohérent d'œuvres sur le sujet (Hara se suicidant quelques années après la bombe). Parmi ses œuvres, *Shikabane no machi* [La Ville des cadavres, 1948] relate le plus directement ce qu'elle avait vécu.

§10

Alors qu'elle, sa mère, sa sœur et son nourrisson, réussissent à rejoindre le bord de la rivière après avoir fui leur maison soufflée par la bombe, Ōta décrit les victimes qui les rejoignent en nombre toujours grandissant :

Une fille se promenait nue, sans rien aux pieds. Une jeune fille n'avait pas une mèche de cheveux. Une vieille femme avait les deux épaules disloquées et ses bras pendaient mollement. [...] Les gens ne vomissaient plus, comme ce fut le cas hier ; mais il y avait des gens dont les corps étaient couverts de brûlures semblables à celles causées par un gril – la peau pendait, saignait, exsudait une sécrétion semblable à de l'huile. Ils avaient tous dormi nus sur le sable. Le sable, des brins d'herbe, des

⁹H. Nagaoka, « Genbaku bungaku shi » [Histoire de la littérature de la bombe A], 1973, dans *Nihon no genbaku kiroku* [Archive Japonaise de la bombe A], Tokyo, Nihon Tosho Center, 1991.

¹⁰J. Whittier Treat, « Atomic Bomb Literature and the Documentary Fallacy », *Journal of Japanese studies*, vol. 14, n° 1, hiver 1988, p. 40 (ma traduction). Voir aussi J. Whittier Treat, *Writing ground zero : Japanese literature and the atomic Bomb*, Chicago, IL, University of Chicago Press, 1995.

¹¹J. W. Treat, « Atomic Bomb Literature and the Documentary Fallacy », *ibid.*

¹²

¹³H. Nagaoka, « Futatsu no shi-haha Tomi to musume Yōko to » [Deux morts-Maman Tomi et fille Yōko, 1982], dans *Nihon no genbaku bungaku vol. 2, Ōta Yōko* [la littérature japonaise de la bombe A, vol. 2, Ōta Yōko], Tokyo, Holp Publishing, 1983, p. 349-353. Voir aussi les quatre volumes de *Ōta Yōko Shū* [Ōta Yōko Collection], Tokyo, Nihon Tosho Center, 2001, première publication 1984.

morceaux de paille et autres objets similaires étaient donc collés sur la chair putride de leurs brûlures¹⁴.

§II

L'un des moments les plus difficiles pour Ōta fut aussi leur marche vers l'hôpital où elles espéraient être traitées pour leurs blessures. Mais la route était bordée de piles de cadavres en putréfaction qui dégageaient une odeur pestilentielle et qui gonflaient sous le soleil brûlant du mois d'août. Ōta se souvient alors qu'elle avait remarqué un nombre oppressant de mouches et d'asticots sur les corps des charniers, se demandant comment ils avaient pu survivre à la bombe.

§I2

En premier lieu, son livre *La Ville des cadavres*, est intéressant parce que l'écrivaine *hibakusha* l'a commencé en août 1945 puis s'est empressée de le finir en novembre de la même année. Elle l'a écrit dans l'urgence car elle pensait vivre « en ce temps sur le fil du rasoir entre la mort et la vie, sans jamais savoir d'un moment à l'autre quand la mort l'entraînerait de son côté¹⁵ ». Beaucoup de victimes moururent des effets de la radioactivité bien après l'explosion. De plus, ayant perdu toute possession matérielle dans le bombardement, et bien qu'il n'y ait eu aucun magasin vendant de quoi écrire après la bombe, Ōta est parvenue à écrire à l'aide de « papiers jaunis, des déchirures de *shōji* [portes coulissantes japonaises] [...] de papier toilette et de deux ou trois crayons¹⁶ ».

§I3

En deuxième lieu, et de façon inattendue, cette écriture engagée montre aussi un autre type de pliure entre l'art et la science. Dans *La Ville des cadavres*, le second chapitre du livre est même entièrement consacré à des rapports de scientifiques et d'experts japonais en radioactivité, physique et en rayon X. C'est en intégrant dans son texte, par exemple, les rapports du professeur Fujiwara de l'université d'Hiroshima ou ceux du professeur Tsuzuki de l'université de Tokyo, que l'ampleur du désastre devient claire même pour le lecteur : on évoque le grand nombre de morts dont certains sont « de sexe inconnu¹⁷ », de disparus, de blessés et de personnes laissées sans logis, mais aussi les types de brûlures et les effets violents des maladies dues aux radiations. On peut remarquer que même si les effets sont différents, ils rappellent le cas des *Radium Girls*¹⁸.

¹⁴Y. Ōta, *City of Corpses*, op. cit., p. 199 (ma traduction pour toutes les citations).

¹⁵*Ibid.*, p. 147.

¹⁶*Ibid.*

¹⁷*Ibid.*, p. 169.

¹⁸Le rapport de l'équipe d'internes de l'université de Kyushu qui vint à Nagasaki le 29 août 1945, lista parmi les effets : mort subite, diarrhée menant à la mort, patients en apparence peu blessés mais qui meurent malgré tout, saignement des gencives, anémie, chute de cheveux, ulcères de la gorge, sang dans le vomi, les selles et les urines, saignement de la peau, symptômes similaires à la diphtérie, leucémie pour certaines femmes, qui ne s'arrêtent pas de saigner, ou de fortes myéloses (dégénérescence de la moelle épi-

§14

Cependant, alors que ce chapitre n'est pas le plus explicite, il fut censuré par l'occupation américaine. Écrit quelques mois après la bombe, le livre ne fut publié dans sa totalité qu'en 1950. Le général Douglas MacArthur imposa le *Press Code*, une censure scrutant toute publication sur le sujet (en particulier pour la presse mais aussi pour les arts) de 1945 à 1951-52, même si un relâchement s'est fait sentir dès 1950¹⁹. Ōta fit de sa rencontre avec l'officier américain du *Press Code* un récit ironique, voire cynique. Hara fit un récit empreint de colère face à la censure et Shōda, quant à elle, distribua illégalement, la peur au ventre, son recueil de *tanka*, *Sange* [qui veut dire « pénitence » mais aussi « mort » dans la religion bouddhiste, 1947]. Avant la guerre, en 1933, l'écrivain Kobayashi Takiji mourut à l'âge de 29 ans sous la torture de la police japonaise pour ses activités communistes. Cet incident reste gravé dans les mémoires et est considéré comme un symbole de censure d'État au Japon, de nos jours encore.

§15

Malgré la censure, le chapitre et les œuvres d'Ōta, tout comme les sculptures et les œuvres du *Genbaku bungaku* dans leur ensemble, constituent des plis radioactifs dans lesquels se mêlent art et science. L'application militaire de la science s'impose donc dans les arts d'Hiroshima. Au début des années 1950, peu après la bombe, Heidegger a vu en l'art une capacité d'être « ce qui sauve » contre le *Gestell* (enfermement ou arraisonement technologique)²⁰. Il est évident que les œuvres engagées du *Genbaku bungaku*, provenant en grande majorité de survivants de la bombe, résistent à travers le temps et agissent comme un remède contre l'oubli. À travers les œuvres de l'ère atomique, d'autres œuvres à commémorer et à honorer ont cette radiance particulière.

LES PLIURES INVISIBLES : BIKINI ET MORUROA

§16

nière). Voir Y. Ōta, *City of corpses*, op. cit., p. 176.

¹⁹L'une des clauses du *Press Code* stipulait de : « collecter et scruter tout ce qui est publié ou joué au Japon : journaux, livres, magazines, textes radiophoniques et théâtraux, scénarios de films, même des dépliants de clubs et de sociétés professionnelles. » (Ma traduction.) En octobre 1945, une unité spéciale, le *Civil Censorship Detachment*, s'occupa déjà de faire respecter le *Press Code*. Voir « Civil Censorship Detachment », document daté du 21 septembre 1945 et reproduit sur la page internet de la Gordon W. Prange Collection, Hornbake Library North, université de Maryland, <https://www.lib.umd.edu/prange/about-us/civil-censorship-detachment> [consulté le 3 octobre 2020].

²⁰M. Heidegger, « La question de la technique », dans *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, 1958, p. 48. La notion de force salvatrice de l'art était aussi présente dans la conférence préparatoire à son essai sur la technique intitulé « Science et méditation », de 1954, et pour son étude phénoménologique sur la science, voir *Être et Temps*, Paris, Gallimard, 1992, première publication 1927.

Les contaminations radioactives des sociétés océaniques sont de faux plis historiques dont le lissage ne fut jamais véritablement entrepris. Et pourtant, les essais nucléaires occidentaux dans le Pacifique ont des conséquences qui résonnent encore aujourd'hui.

§17

Chronologiquement, il y a d'abord les essais américains, en particulier à Bikini. De façon étrange, la contamination des pêcheurs du *Daigo fukuryū-maru* [Dragon chanceux n° 5] est ce qui reste le plus inscrit dans les mémoires, alors que l'irradiation des Marshallais subsiste encore dans l'ombre du champignon atomique. C'est précisément ce qu'explorent les vers de la poétesse des Îles Marshall, Kathy Jetñil-Kijiner, dans son recueil *Iep Jāltok, Poems from a Marshallese Daughter* (2017)²¹. Comme elle l'explique dans son œuvre, « Iep Jāltok » est un panier dont l'ouverture se place en face d'une personne qui parle, mais cela réfère aussi aux filles et à la société matrilineaire des Îles Marshall, qui donne un statut plus égalitaire aux femmes que les sociétés patriarcales.

§18

Dans un premier temps, Jetñil-Kijiner fait référence aux faux plis radioactifs de la guerre froide, les essais nucléaires (ou en d'autres mots la mauvaise utilisation de la radioactivité), et leur impact direct. Sa poésie, tout comme la prose d'Ōta Yōko, est rythmée par l'insertion de documents scientifiques et militaires, visuels ou textuels. Dans le poème « History Project » (2017), elle décrit certains clichés photographiques issus de l'armée américaine, dont un en particulier montrant un jeune garçon clairement affecté par la radioactivité puisque sa peau sombre est tachée de larges zones blanches :

Je regarde une photo
d'un garçon, peau pelée
une marionnette
à côté d'une blouse blanche [labcoat] perdue
dans ses papiers [clipboard]²²

§19

Dans ce même poème, elle relate par ailleurs la trahison de l'armée américaine qui a non seulement promis de rendre l'île aux habitants, mais qui a aussi expliqué en anglais faire ses essais « pour le bien de l'Homme » (« for the good of mankind »). *Mankind* était l'un des seuls mots d'anglais que Chef Juda (alors chef de Bikini) comprenait puisqu'il les connaissait par la Bible et la religion chrétienne. De façon générale, les Marshallais ont été influencés par les missionnaires et cette influence a perduré au moins jusqu'à la guerre froide. Ces vers donnent à voir l'influence des Occidentaux en

²¹K. Jetñil-Kijiner, *Iep Jāltok, Poems from a Marshallese Daughter*, Tucson, AZ, University of Arizona Press, 2017.

²²K. Jetñil-Kijiner, « History Project », *op. cit.*, p. 20 (ma traduction, de même que pour tous les poèmes de Jetñil-Kijiner cités ici).

Océanie par la religion, la colonisation et la bombe, de l'homme blanc au « drapé » des blouses blanches.

§20

Ces faux plis sont aussi rendus discernables par les descriptions des effets des bombes sur les marshallaises, notamment les fausses couches dues aux radiations. Dans *Monster* (2017), en se référant à des chiffres et statistiques issus d'études de chercheurs, Jetñil-Kijiner rappelle ainsi :

574 – le nombre de mort-nés et de fausses couches après les bombes de 1951. Avant les bombes ? 52.

Bella Compoj a déclaré à l'ONU qu'elle ne pouvait plus avoir d'enfants. Qu'elle a vu ses amies mettre au monde des choses hideuses.

*Nerik a donné naissance à quelque chose qui ressemble aux œufs d'une tortue de mer et Flora a donné naissance à quelque chose comme des intestins*²³ [...].

§21

La peau plissée des nouveau-nés fut donc remplacée par la peau lisse, symptôme d'une pathologie unique appelée le « bébé méduse », et avec ce changement, s'évaporent donc non seulement le rêve des futurs parents mais aussi le futur des habitants, en plus d'avoir perdu leur île.

§22

Dans un deuxième temps, la persistance de la radioactivité aujourd'hui est aussi dévoilée. Tout comme pour le sort des *Radium Girls* et de Sasaki Sadako, Jetñil-Kijiner relate le sort de sa nièce, Bianca, atteinte de leucémie, dans le poème « Bursts of Bianca » (2012) :

Quand vous passez la porte, elle
est un éclat
des sourires d'après-midi ensoleillés de rigolades de paillettes et les profonds pro-
fonds yeux profondes profondes fossettes
qui rayonnent
de sa
robe froissée
amidonnée
Elle a 10 ans
tu vois

²³K. Jetñil-Kijiner, « Monster » (2017), accessible sur le site officiel de Jetñil-Kijiner : https://www.kathyjetnilkijiner.com/new-year-new-monsters-and-new-poems/#_ftn4 [consulté le 3 octobre 2020].

le tube d'alimentation serpentant dans son nez
l'intraveineuse qui pénètre dans la peau de son poignet
la torsion de ses poings sous ses draps²⁴

§23 Dans ce poème, elle explique que le cas de Bianca n'est « pas si rare », mais aussi que « la plupart des Marshallais peuvent dire qu'ils ont maîtrisé le langage du cancer » en anglais²⁵. À la suite de la mort de sa nièce, Jetñil-Kijiner écrit le poème « Fishbone Head » (2016), dans lequel elle décrit les sacs « ziplock » remplis de ses magnifiques cheveux noirs (« locks » en anglais veut aussi dire « mèches de cheveux »), déracinés par les chimiothérapies, des cheveux sans racines, sans domicile, tout comme les habitants de Bikini aujourd'hui encore²⁶.

§24 De leur côté, les essais nucléaires français arborent des faux plis (ou utilisation négative de la radioactivité) similaires. Aux poèmes anti-coloniaux et anti-nucléaires d'Henri Hiro des années 1970, alors que le gouvernement français transporte son programme du Sahara algérien vers l'archipel des Tuamotu peu après l'indépendance de l'Algérie, se sont substitués des récits de traumatismes écrits par Chantal Spitz et Rai Chaze, semblables aux vers de Jetñil-Kijiner.

§25 Tout comme pour les *Radium Girls*, Sasaki Sadako et Bianca, le cancer ou plus précisément la leucémie est présente, en particulier dans *Vai, la rivière au ciel sans nuages* (1990), de l'écrivaine tahitienne Rai Chaze²⁷. Ce livre est constitué de quelques chapitres courts et illustre l'entremêlement de l'Occident avec la Polynésie, entre pliures créatives et destructrices, un livre dans lequel on peut lire que malgré tout la bombe ne réussit pas à déraciner l'arbre qu'est la culture polynésienne. Dans l'un de ces chapitres, « China Blue », la persistance de la contamination radioactive est rendue visible :

China.
On t'appelait China. Tu chantais. Et dans la nuit bleue, tu es partie sans comprendre. [...]
Un jour, un monsieur grand comme le roi fou vient à Tahiti. Il dit qu'il faut construire un aéroport. [...]
Le monsieur au grand nez parle de force et de pouvoir, de défense et de bombe. Il vient avec d'autres personnes de son pays voir la bombe exploser dans le ciel du pacifique des îles de la nuit. Et les hommes, chefs de la guerre, regardent le dos tourné

²⁴K. Jetñil-Kijiner, « Bursts of Bianca » (2012), dans *Iep Jāltok...*, op. cit., p. 39.

²⁵*Ibid.*, p. 39-40.

²⁶K. Jetñil-Kijiner, « Fishbone Head » (2017), dans *Iep Jāltok...*, op. cit., p. 24.

²⁷Rai Chaze, *Vai, la rivière au ciel sans nuages*, Tahiti, 'Apî Tahiti, 2014, première publication en 1990.

la beauté dans l'extase de la violence.
 Vite, China, vite ! Il faut aller jusqu'à la rivière se laver les yeux. De l'eau ! De l'eau !
 [...]
 Le docteur veut t'hospitaliser. Kitty te tient la main, si dorée dans la chambre coloniale de dentelle et coton blanc.
 « Regarde mes mains, elles sont si maigres qu'on en voit que les veines. L'infirmière m'a dit que j'ai la leucémie. Tu sais ce que c'est cette maladie toi²⁸ ? »

§26

À travers les pages de *Vai*, l'art et la technologie nucléaire se trouvent donc ici aussi mêlés. Le « monsieur au grand nez » est le général de Gaulle, l'initiateur du programme nucléaire français. Les effets des tests s'insèrent, par force, dans la vie et la littérature polynésiennes, à travers l'histoire de China, son exposition aux radiations, ses brûlures aux yeux et sa leucémie, diagnostiquée dans sa « chambre coloniale ». La bombe est également décrite, par Chaze dans la nouvelle « Césure » en termes de viol, puisque les Polynésiens croient au caractère sacré de l'environnement naturel et qu'en Océanie, les éléments de la nature sont aussi des personnifications qui se respectent. De plus, beaucoup d'écrits océaniens relatent que la culture du viol et la prostitution n'existaient pas dans leurs sociétés matrilineaires avant la colonisation.

Dans l'île de la nuit, le sol a tremblé
 La lumière des gens intelligents s'est élevée au-dessus des flots comme un champignon. Et le sol a tremblé. Je me suis accrochée au mur qui couvre le récif. Et la terre a continué de trembler, j'ai tremblé avec elle de peur, de froid ; d'effroi, d'émoi et de moi.
 Boom !
 Le cocotier tout bête, tout vert, s'est plié.
 La mer a eu peur. Puis elle s'est fâchée. [...] le mur s'est fissuré et la mer a jailli. Les hommes intelligents ont dansé le bal de la peur.
 De leur déguisement apocalyptique, ils ont coloré de jaune l'entre-jambes de leur culotte. Aux violons des sirènes, ils ont frémi, frissonné [...]
 Enflée de douleur, l'île de la nuit s'est tue, épuisée. La mer est montée, avec son goût salé, étouffant les gémissements de ses blessures. [...]
 Les hommes intelligents ont fermé les yeux pour ne pas regarder²⁹.

§27

La « lumière » des gens intelligents peut être une référence au siècle des Lumières et à l'instrumentalisation des connaissances scientifiques par les militaires. À cette lumière

²⁸ *Ibid.*, p. 34-37.

²⁹ *Ibid.*, p. 38-39.

en forme de champignon, Chaze oppose un cocotier simple, « bête », qui se plie littéralement dans le texte sous la force des « hommes intelligents » (les scientifiques). Par cet acte, la terre est violée, ce que le choix des mots « violons » et « sirènes » pour leur homonymie amplifie : « violons » pour « viol » (nous violons) et « sirènes » pour les femmes poissons ou la symbiose femme-nature.

§28

Dans les vers de Jetñil-Kijiner et la prose de Chaze, mais aussi dans le livre de Chantal Spitz, *L'Île des rêves écrasés* (1991) se trouvent donc des faux plis similaires : la transformation des sociétés par les missionnaires, les colons, puis enfin les militaires, d'abord pendant la Seconde Guerre mondiale, puisque l'armée française recrutait des hommes dans les îles pour se battre avec les forces alliées, puis finalement pendant la guerre froide avec des centaines de tests atomiques atmosphériques et souterrains³⁰. À cela s'ajoute la menace du réchauffement climatique. Le discours-poème passionné de Jetñil-Kijiner aux Nations Unies en 2014 pour lutter contre l'engloutissement de certaines îles océaniques témoigne de futurs faux plis.

§29

Ainsi, l'art peut être un espace pour la parole des victimes, pour contrecarrer l'oubli, mais aussi pour une lutte militante. En ce sens, comme l'espérait Heidegger, il peut être « ce qui sauve » contre le *Gestell*. Il y a l'art engagé d'Henri Hiro des années 1970, mais aussi celui de Chantal Spitz, de Rai Chaze et de Cite Morei (de Palau en Micronésie), puisque leurs œuvres furent écrites dans les années suivant l'incident du Rainbow Warrior (et la continuation des essais nucléaires français), ainsi que l'art contemporain engagé de Kathy Jetñil-Kijiner. Cet art correspond aussi à d'autres œuvres anti-nucléaires d'Occident. De manière non-exhaustive, on peut évoquer les dessins de colombes de la paix que fit Pablo Picasso pour le *World Peace Council* (une organisation d'origine communiste formée pour lutter contre la bombe et pour la paix). Mentionnons aussi les lettres d'Yves Klein dont « les explosions bleues » de 1958, où il espérait de façon ironique peindre les bombes atomiques en bleu pour que la radioactivité soit détectable par tous et toutes, ainsi que la chanson de Boris Vian « La Java des bombes atomiques » (1968), chanson cynique sur l'incompétence des scientifiques et des hommes politiques de la bombe. Aux États-Unis, entre autres, Nancy Spero a peint *Sperm Bomb* (1966), une œuvre dont le titre est suffisamment explicite quant au message véhiculé. Enfin, une nouvelle de William S. Burroughs, « Astronaut's return » (1973), explique que la bombe et la radioactivité sont à l'origine d'une maladie de l'homme blanc, ce qui expliquerait la couleur de sa peau et sa stupidité.

§30

³⁰Chantal Spitz, *L'Île des rêves écrasés*, Papeete, Les Éditions de la Plage, 1991.

Ces œuvres ont participé à la lutte globale menant vers divers traités de non-prolifération d'armes nucléaires pendant la guerre froide³¹. Cependant, bien que la production artistique puisse agir sur l'utilisation de la science, elle peut aussi se retrouver dans de faux plis s'étendant autour d'une autre activité nucléaire qui passe souvent inaperçue : l'extraction d'uranium. Cette invisibilité est d'autant plus surprenante que les faux plis qui en découlent sont eux-mêmes historiques, puisqu'existant en amont de toute activité nucléaire, qu'elle soit civile ou militaire (ou même de recherche), et qu'ils s'étendent sur plusieurs continents. Cette invisibilité, tout comme pour celle des victimes du Japon et d'Océanie, s'établit aussi grâce à des formes diverses de censure.

CENSURE ET MINERAIS DE FAUX PLIS RADIOACTIFS

§31 Ontologiquement, pour Heidegger, l'art peut être une force salvatrice mais il précise cependant que ce n'est le cas que si l'art se trouve sous une certaine « constellation de la vérité³² » ; l'art doit permettre de rendre visible le fait que l'essence des technologies n'est en rien technologique mais humaine. Selon lui, c'est l'être humain lui-même (ou plutôt le *Dasein*, cet être qui a la capacité de questionner son propre être) qui est mis à l'épreuve. Il ne peut pas contrôler la nature même s'il essaie de la réduire en stocks et en réserves, agissant comme si elle était à sa commande, comme un interrupteur d'électricité : « L'agriculture est aujourd'hui une industrie d'alimentation motorisée. L'air est requis pour la fourniture d'azote, le sol pour celle de minerais, le minerai par exemple pour celle d'uranium, celui-ci pour celle d'énergie atomique, laquelle peut être libérée pour des fins de destruction ou pour une utilisation pacifique³³. »

§32 Ontologiquement, donc, l'art peut éclairer sur le *Gestell* mais il peut aussi lui-même être enfermement, ce qu'Heidegger n'a pas précisé clairement. Pourtant, cette caractéristique est évidente depuis l'art de la propagande et la pression de la censure qui ont pour résultat l'invisibilité des victimes.

§33 En ce qui concerne les arts de l'ère atomique, la propagande est présente surtout dans les arts populaires et la science-fiction. L'animation *Our Friend, the atom* (1957) de Walt Disney, qui fut co-produite par l'US Navy et General Dynamics, présente l'atome comme un génie dans une lampe et compare les sous-marins nucléaires au Nautilus. Mais la propagande n'est pas toujours d'état, comme pour les films *The Invaders from Mars*

³¹ Sur les œuvres d'art littéraires mais aussi visuelles anti-nucléaires d'Océanie, occidentales ou globales, voir les chapitres 3 et 6 de mon livre *Invisible Colors : the arts of the atomic age*, *op. cit.*

³² M. Heidegger, « La Question de la technique », *op. cit.*, p. 48.

³³ *Ibid.*, p. 21.

(1953), *Them !* (1954), ou *The Beginning of the end* (1957), qui glorifient la bombe ou réhabilitent les militaires. Dans ces films, civils et militaires se défendent ensemble contre des monstres radioactifs ou extra-terrestres voulant arrêter leur programme nucléaire.

§34

La censure aussi joue un rôle important. Au cours de l'ère atomique, il y a eu le « Press Code » imposé au Japon pendant presque dix ans après la bombe, mais aussi la censure autour des opérations militaires de la guerre froide par l'Atomic Energy Act de 1946 aux États-Unis et le Très Secret Défense imposé par la France hexagonale. En étant les seuls producteurs d'images des bombes et des études sur les effets des tests d'un côté, et de l'autre, en ne déclassifiant que les images fascinantes des champignons atomiques et leur puissance en kilotonne d'énergie, la censure permet encore aujourd'hui de contrôler les discours sur la bombe, qu'ils soient artistiques ou non.

§35

Ainsi, tout ce qui est de l'ordre des effets sur la nature et sur les êtres vivants reste dans l'ombre. Seuls quelques journalistes ou ONG aventureuses ainsi que quelques œuvres d'art comme celles de Jetñil-Kijiner, Spitz et Chaze, ont pu percer cette chape de censure. Si les luttes anti-nucléaires et anti-coloniales polynésiennes, ou même l'art engagé d'Henri Hiro, avaient pu être visibles en France hexagonale, le texte de réflexion sur la guerre froide de Derrida « No Apocalypse, Not Now : à toute vitesse, sept missives, sept missiles » (1984) ne se serait pas seulement concentré sur le programme nucléaire américain (et soviétique). Son analyse est cependant pertinente, mais c'est bien ici que la censure est la plus évidente. Le programme français a pourtant commencé dans les années 1960, d'abord en Algérie puis en Polynésie. L'engagement politique fort de Jean-Paul Sartre et de Simone de Beauvoir pour l'indépendance de l'Algérie explique peut-être une pression plus importante de la censure et le transfert du programme nucléaire dans des contrées plus isolées³⁴.

§36

Ainsi, par un jeu de propagande et de censure, l'attention est détournée de l'effet des bombes et encore plus de l'extraction d'uranium qui est la ressource nécessaire pour le nucléaire civil ou militaire. Pourtant, aujourd'hui encore, l'entremêlement de l'art et de la technologie nucléaire se retrouve dans le mécénat d'art et le patronage de musées par des multinationales occidentales, qui font leurs fortunes dans l'extraction d'uranium dans des pays en voie de développement ou dans des sociétés appauvries par la coloni-

³⁴À ce stade de ma recherche je n'ai pas pu trouver d'écrits produits en France hexagonale sur les tests militaires français en Polynésie avant les années 1990. Sur l'isolement des tests occidentaux dans le Pacifique, voir, E. M. DeLoughrey, « The Myth of isolates : ecosystem ecologies in the nuclear Pacific », dans P. K. Nayar (dir.), *Postcolonial Studies : an anthology*, Oxford, John Wiley & Sons Ltd, 2016. Voir aussi E. M. DeLoughrey, et G. B. Handley (dir.), *Postcolonial Ecologies : literature of the environment*, New-York, Oxford University Press, 2011.

sation. En 2015, la compagnie australo-anglaise Rio Tinto a annoncé un partenariat de 1,8 million de dollars avec la *Art Gallery of Western Australia* pour promouvoir les artistes aborigènes australiens, mais ignore les artistes de Namibie, d'où la société extrait pourtant des tonnes de minerai d'uranium à l'aide de pratiques commerciales déloyales envers les Namibiens³⁵. Le Royaume-Uni a délocalisé sa compagnie de l'Australie vers la Namibie à la suite des manifestations aborigènes contre l'extraction de minerai de leurs terres et la contamination qui s'ensuivit. De façon étrange, les couleurs de la peinture *Dry Water Hole* (2006) de Clifton Mack, promu par Rio Tinto, ressemblent aux couleurs de la zone de décharge d'eaux utilisées sur le site de la mine Rössing en Namibie (exploitée par Rio Tinto) et prises en photographie aérienne par Yann Arthus-Bertrand.

§37

De son côté, Areva, corporation française aujourd'hui rebaptisée Orano, était un mécène du NMAAG (Musée national des arts asiatiques-Guimet) à Paris, alors qu'elle extrayait (et extrait encore aujourd'hui) du minerai d'uranium au Niger, ancienne colonie française, en utilisant des pratiques aussi déloyales et contaminantes que celles de Rio Tinto, tout en ignorant les artistes nigériens³⁶. Assez rapidement, et voyant que ses propres mines hexagonales s'épuisaient trop vite, la France a utilisé son système colonial pour extraire l'uranium et ce, dès les années 1960, à Madagascar, au Nigeria, au Gabon et enfin au Niger³⁷.

§38

Aujourd'hui, Areva (Orano) possède des mines au Niger, au Kazakhstan et au Canada sur les terres des *First Nations Peoples* (peuples des premières nations ou indiens natifs), et a encore des projets d'extraction au Gabon. L'interférence d'Areva avec un musée qui expose des œuvres accumulées par l'empire colonial est troublante. De plus, en 2016, Areva fut un sponsor de la rénovation du Musée National Boubou Hama au Niger, et inaugura un « pavillon de l'uranium » parmi les pavillons de ce musée d'his-

³⁵ « Culture », site officiel de Rio Tinto, www.riotinto.com/ironore/culture-9614.aspx. L'URL fut récemment désactivée mais les informations peuvent se trouver sur une autre page : <http://desertriversea.com.au/the-project/the-art/the-state-art-collection-art-gallery-of-western-australia> [consulté le 3 octobre 2020].

³⁶ « Découvrir l'Asie au musée Guimet », site officiel du musée Guimet, www.guimet.fr/wp-content/uploads/2011/11/images_musee-guimet_pdf_decouvrir_lasie_au_musee_guimet.pdf [consulté le 3 octobre 2020] (p. 1). Je n'ai pas pu trouver plus d'informations pour confirmer si la multinationale nouvellement renommée Orano continue son patronage, le site internet ayant été complètement modifié depuis le changement de nom.

³⁷ Voir G. Hecht, *Le Rayonnement de la France : énergie nucléaire et identité nationale*, Paris, Éd. de la découverte, 2014. Voir aussi en ce qui concerne les contaminations : G. Hecht, « Africa and the Nuclear World : Labor, Occupational Health, and the Transnational Production of Uranium », *Comparative Studies in Society and History*, vol. 51, n° 4, 2009.

toire naturelle, inscrivant donc sa propre histoire corporatiste de l'évolution des espèces « de l'ère des dinosaures à l'ère nucléaire³⁸ ». Boubou Hama est un écrivain célèbre qui fut membre du gouvernement nigérien nouvellement indépendant dans les années 1970. Il a essayé de négocier les prix de l'uranium avec la France avant qu'un coup d'état militaire ne change le gouvernement. Le journal engagé *Charlie Hebdo* nous rappelle cependant que la France a choisi l'un des pays les plus pauvres au monde pour extraire plus de 100 000 tonnes d'uranium avec des bénéfices annuels jusqu'à cinq fois plus élevés que le PIB du Niger³⁹.

§39 Par conséquent, force est de constater dans un premier temps que les arts ne sont pas toujours cette force salvatrice envisagée par Heidegger mais possèdent aussi une capacité d'enfermement. Deuxièmement, la logique corporatiste de compagnies comme Rio Tinto et Areva était déjà présente dans le cas des *Radium Girls*, mais se retrouve ici décuplée par l'ancien régime colonial qui se perpétue dans des pratiques néocoloniales contemporaines. Ces pratiques laissent aussi dans l'ombre les victimes de l'extraction d'uranium. Finalement, il semble que d'une façon ou d'une autre, on ne puisse déplier et séparer entièrement l'art de la science.

§40 Ces faux plis à répétition lors de l'ère atomique pourraient rendre nostalgique du temps de Marie Curie lorsque le seul but des recherches sur la radioactivité était d'en faire un remède médicamenteux contre le cancer. Mais les arts, sciences et systèmes coloniaux étaient déjà entremêlés en ces temps-là.

§41 Les Expositions Universelles en Europe et aux États-Unis à l'époque de la découverte de la radioactivité exposaient déjà ensemble des productions scientifiques et culturelles. Loïe Fuller, par exemple, a exécuté sa *Danse serpentine*, brevetée aux États-Unis, à l'Exposition Universelle de Paris de 1900. L'exposition universelle de 1904 à Saint-Louis (Missouri) a exposé du radium qui fut alors décrit comme une nouvelle substance d'une « énergie rayonnante si grande qu'elle est pratiquement incalculable », faisant ainsi du radium l'attraction la plus populaire de l'exposition⁴⁰. Le radium y était imaginé comme utile dans les arts autant que dans les sciences.

§42

³⁸O. Mathieu, « Le Musée national Boubou-Hama, toute une histoire », *Jeune Afrique*, 22 Septembre 2016, <https://www.jeuneafrique.com/mag/356017/societe/musee-national-boubou-hama-toute-histoire/> [consulté le 3 octobre 2020]. Voir aussi la brochure d'Areva : http://oranocanada.com/niger/liblocal/docs/72p_Livre_Musee.pdf [consulté le 3 octobre 2020].

³⁹« L'Escroquerie nucléaire, 70 ans de rayonnement atomique de la France », *Charlie Hebdo*, op. cit., p. 47.

⁴⁰« Radium at the Fair », *San Francisco Call*, vol. 96, n° 36, 1904, p. 8. Voir aussi L. A. Campos, *Radium and the Secret of life*, Chicago, University of Chicago Press, 2015, p. 50.

Organisées par les grands Empires coloniaux, ces expositions offraient aussi un récit occidental et orientaliste de la modernité. Les avancées culturelles et technoscientifiques étaient juxtaposées à d'autres cultures souvent colonisées et exposées principalement comme archaïques ou non-modernes. Parfois, ces pavillons exposaient des indigènes enfermés dans de véritables zoos humains théâtralisés – ou comme l'historienne de l'art Abigail Solomon-Godeau les appela : des « Disneyland coloniaux⁴¹ ». L'exposition *The World's columbia exposition* de 1893 à Chicago (« columbia » pour Christophe Colomb) espérait créer un « Orient censé être perçu comme tel⁴² ». L'art et la science étaient donc déjà utilisés pour insuffler l'idée de modernité et de supériorité occidentale vis-à-vis d'autres peuples. Et il est important de souligner que parmi ces sociétés, certains peuples, tels que les peuples matrilineaires océaniens, avaient et ont toujours une relation de respect envers la nature et la femme à laquelle les sociétés industrialisées et patriarcales actuelles aspirent dans un contexte de réchauffement de la planète et d'élan égalitaire.

§43

Ainsi, dans un premier temps, les arts de l'ère atomique permettent de rendre visible une certaine impossibilité de séparer totalement les arts de la science, que ce soit pour les œuvres inspirées par la science ou engagées. La collaboration des Curie et de Loïe Fuller pour sa *Radium dance*, les œuvres menant aux traités anti-nucléaires, et l'intégration de rapports scientifiques, militaires et médicaux dans les œuvres d'Ōta, de Jetñil-Kijiner et de Chaze montrent cet entremêlement.

§44

Dans un second temps, il faut reconnaître en ce qui concerne les arts que, tout comme pour la science, ils peuvent être une force révélatrice, salvatrice, mais aussi un enfermement (*Gestell*). L'utilisation de la propagande ou de la censure par certains organismes d'État et l'instrumentalisation des arts par certaines multinationales nucléaires semblent en effet contrecarrer leur capacité salvatrice. Plus précisément, il n'y a donc pas d'« interactions » entre les différents éléments mais des « intra-actions » (ou une inséparabilité ontologique) pour utiliser le concept développé par rapport à la mécanique quantique par Karen Barad dans *Meeting the Universe Halfway* (2007)⁴³.

⁴¹Abigail Solomon-Godeau, « Going Native : Paul Gauguin and the invention of primitivist modernism », dans N. Broude, et M. Garrard (dir.), *The Expanding Discourse : feminism and art history*, New York, Icon Editions, 1992, première publication dans *Art in American*, vol. 77, juillet 1989, p. 323. Voir aussi T. Mitchell, « Orientalism and the exhibition order », dans *Colonialism and Culture*, Ann Arbor, MI, University of Michigan Press, 1992.

⁴²H. Edwards, « The Magic City », dans *Noble Dreams Wicked Pleasures, Orientalism in America 1870-1930*, catalogue d'exposition, Princeton, NJ, Princeton University Press, 2000, en association avec Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamston, p. 192.

⁴³Voir K. Barad, *Meeting the Universe Halfway : Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham, NC, Duke University Press, 2007. Selon Barad, en mécanique quantique il est

§45

Cependant, que ce soit pour les arts ou pour la science, pour l'Occident ou pour l'Orient, les plis et faux plis du passé constituent une feuille de route permettant de réajuster ou d'empêcher d'éventuels futurs faux plis, et d'éviter ainsi que le drapé des technologies nucléaires ne se froisse à l'infini. L'origami nucléaire peut encore être déplié pour révéler plus de pans invisibles ou oubliés. Dans cette réévaluation du passé, les arts – ou les sciences humaines en général – ont un rôle à jouer : n'est-ce pas leur rôle de garder les mémoires nucléaires radioactives et vivantes ?

Quelques mots à propos de : Gabrielle DECAMOUS

Gabrielle Decamous est professeure associée à l'université de Kyushu. Elle a enseigné dans le département de Cultures Visuelles à Goldsmiths, université de Londres, et a travaillé dans le département du commissariat des musées du Guggenheim à New-York, Venise et Bilbao. Elle est l'auteure de *Invisible Colors : The Arts of the Atomic Age*, Cambridge, MA, MIT Press, 2019.

Pour citer cet article

Gabrielle DECAMOUS, « La pliure radioactive », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « *Origami*, le pli dans les littératures et les arts » n° 22, printemps 2021, mis à jour le : 15/06/2021, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/641>.

impossible de séparer l'appareil scientifique utilisé du phénomène observé puisqu'un même phénomène peut se manifester différemment selon les appareils utilisés. Il y a donc intra-actions, une certaine forme d'inséparabilité ontologique entre le phénomène et l'appareil, l'un influençant l'autre et *vice versa*.

Le pli de la vieille représentation du Japon et le déploiement récent d'un nouvel imaginaire chez des auteurs de bande dessinée français contemporains

Sabine Kraenker

§I

Le Japon est depuis longtemps, selon Michaël Ferrier, « la source d'innombrables projections imaginaires pour les écrivains français¹ ». Il se pose la question de savoir, comme nous nous la posons nous-mêmes, « comment une culture particulière, à un moment donné, a raconté des histoires, s'est raconté des histoires, à propos du Japon² ». Ferrier parle pour le Japon de « fascination irrésistible mêlée d'une angoisse diffuse³ ». Nous sommes à la fois dans le monstrueux et dans le merveilleux, entre des extrêmes qui satisfont ce que représente le Japon pour les écrivains français au fil des siècles, un lieu qui a été suffisamment fermé et éloigné pour donner la possibilité aux fantasmes et à l'imagination de se déployer.

¹

² *Ibid.*, p. 34.

³ *Ibid.*

§2

D'après Michaël Ferrier, un aspect semble récurrent dans la perception du Japon par les écrivains francophones : il s'agit d'un rapport particulier au temps. Dans l'archipel, le temps tel qu'il est représenté par les artistes français, est suspendu. Le Japon de Roland Barthes n'est ni moderne, ni occidentalisé, ni capitaliste. *L'Empire des signes* est un système sémiotique hors d'un temps historique. Claude Lévi-Strauss voudrait que Tôkyô respecte davantage son passé⁴, Marguerite Yourcenar méprise les villes comme Nagoya, Ôsaka, Kôbe, villes commerciales et non empreintes de traditions⁵. Pour ces écrivains, « le Japon qui évolue n'est plus vraiment le Japon⁶ ». Cela amène Ferrier à constater que « le Japon semble donc souvent se constituer dans notre littérature comme le dernier refuge d'un espace pur, débarrassé du temps, non tant une utopie qu'une uchronie⁷ ». Cela explique la permanence de l'image-cliché du Japon dans l'imaginaire francophone avec ses jardins *zen* et sa cérémonie du thé, ses *kimonos* et ses cerisiers en fleurs. À cette image du Japon de la tradition s'associe celle de sa modernité avec ses gratte-ciels, ses villes gigantesques et ses robots. Une dernière représentation de la culture japonaise concerne son altérité en miroir. Les deux pays, la France et le Japon, sont mis en relation spéculaire pour bien insister sur leurs différences, sur le modèle du miroir inversé. Ferrier nommera cette approche du Japon « une altérité simplifiée⁸ » :

Le Japon représente ce point-limite, périlleux, où il nous faut renoncer à tout ce que nous savions ou croyions savoir, où la pensée occidentale hier dominatrice, se trouve réduite à un choix parmi d'autres, à un pli qu'on aurait pu ne pas prendre et que l'on peut enfin retourner, détourner, dévier, déplacer. [...] Alors s'opère ce tremblement, cette dissolution car l'altérité n'est jamais très loin de l'altération⁹.

§3

Un certain pli a donc été pris dans la représentation du Japon. Mais certains voyageurs et résidents francophones au Japon veulent rendre une autre image que celle « très soumise aux vieux codes de l'exotisme, qui prévaut partout en Occident et qui consiste dans le recyclage perpétuel des mêmes stéréotypes plus ou moins remis au goût du jour¹⁰. »

⁴ « Aux gens de Tôkyô », *Magazine Littéraire*, n° 311, 1993, p. 47-48 : « Sans rien céder de sa place de plus grande ville du monde, elle ferait une faveur inestimable à ses habitants et à l'humanité entière si elle se souvenait avec plus de piété qu'elle fut naguère Edo ; et si, en quelques lieux privilégiés comme ceux que je venais de visiter, elle s'employait tant soit peu à le redevenir. » (p. 48)

⁵ Voir *Le Tour de la prison*, Paris, Gallimard, 1991.

⁶ « La tentation du Japon chez les écrivains français », *op. cit.* p. 49.

⁷ *Ibid.*, p. 50.

⁸ *Ibid.*, p. 17.

⁹

¹⁰ P. Forest, *Retour à Tokyo*, *Allaphbed tome 7*, Paris, Éd. Cécile Default, 2014, p. 13.

Ils désirent sortir de l'opposition binaire ici/là-bas, eux/nous, Orient/Occident pour tenter une autre approche de l'altérité. C'est ce que nous avons choisi d'examiner sous la dénomination de déploiement d'un nouvel imaginaire sur le Japon. Les représentations sur le Japon ont conduit les auteurs francophones à un repli sur des valeurs qui leur étaient familières, à une vision du monde dont ils étaient le centre, à un eurocentrisme du récit sur une culture non européenne. La génération des auteurs francophones contemporains interroge le pli de la représentation passée et proposent un timide déploiement de l'imaginaire sur le Japon. Le pli du passé peut enfin être délicatement déplié, ouvert, et peut-être retourné, détourné, déplacé comme le souhaite Ferrier. Le Japon et les Japonais sont donc l'objet de représentations mentales et il s'agit ici de montrer comment un ensemble d'écrivains francophones contemporains représentent un autre groupe, celui des Japonais. L'objectif est de montrer comment « ils éclairent ou ignorent ou masquent » leur mode de fonctionnement et « la position qu'ils occupent¹¹ » par rapport au Japon et à la culture japonaise. Ce qui est écrit sur le Japon révèle ce que les écrivains sont en tant qu'individus et dans une société donnée.

LE PLI DU PASSÉ DANS LA REPRÉSENTATION DU JAPON

§4

La représentation comme processus n'est pas statique, elle évolue avec le temps, la société, le sujet... « Si la représentation est un produit social, elle est aussi symptomatique de la structure sociologique d'une société déterminée, à un moment donné de son développement. La représentation change d'un groupe à l'autre, d'une société à l'autre, elle traduit l'état de la collectivité qui l'a produite¹² ». De là découle le lien entre la représentation et l'idéologie. En effet, on peut soutenir que toute représentation se déploie en lien avec une idéologie, même si elle n'en est pas consciente. Et le stéréotype, sur lequel nous reviendrons, est une forme de représentation caricaturale qui dévoile une idéologie sous-jacente. Les stéréotypes « impriment, par leur automatisme, des formes d'impensé dans le discours dont [ils] servent une argumentation, ou marquent la relation d'un texte à la norme sociale¹³ ». S'intéresser à la représentation du Japon dans les textes francophones contemporains, c'est donc se pencher sur une certaine représentation du réel. Cette représentation du réel est une perception du sujet *je vis-à-vis* d'autrui qui sera forcément subjective. Cette dimension du discours sur autrui doit être admise comme un

¹¹M. Foucault, *Les Mots et les choses, une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966, p. 364.

¹²S. Moscovici, *La Psychanalyse – Son image et son public*, Paris, PUF, 1961, p. 310.

¹³R. Amossy et A. Herschberg Pierrot, *Stéréotypes et clichés*, Paris, Armand Colin, 2014, p. 61.

paramètre inhérent au discours sur autrui et non comme un élément perturbateur du discours.

§5

Comme nous l'avons déjà mentionné, dans le dispositif communicationnel entre l'écrivain qui voyage et son public, il y a un type d'image très important : le stéréotype. Celui-ci révèle une communication de l'artiste à son public sur la culture considérée qui est monosémique (elle ne délivre qu'un seul message), elle est essentialiste (elle donne une image d'une nationalité, par exemple, qui est supposée concerner tous les membres du groupe) et elle est discriminatoire dans le sens où l'image de l'Autre donnée par le stéréotype est à connotation négative la plupart du temps. Initialement, d'ailleurs, le stéréotype est utilisé dans le travail du typographe et consiste à faire un moulage de plomb qui sert à refaire de nouveaux tirages, d'où l'idée de reduplication à l'infini et de rigidité. Le mot a été forgé en 1798 à partir des mots grecs *stereos* [solide] et de *týpos* [caractère]. Plus tard, Walter Lippmann¹⁴, éditorialiste et penseur américain, l'introduit dans les sciences sociales. Il donnera au stéréotype le sens « d'images dans nos têtes » qui permettent de nous orienter dans un monde trop complexe, aidés par des sortes de cartes mentales. Mais le penseur n'avait pas une approche aussi négative du stéréotype que celle qui prévaudra ensuite. Pourtant, le stéréotype, même mal-aimé car confondu avec le préjugé et considéré comme une erreur de perception de l'Autre et une généralisation abusive, est très efficace sur le plan de la communication puisqu'il donne une sorte de résumé bref et concis d'une culture. « Porteur d'une définition de l'Autre, le stéréotype est l'énoncé d'un savoir minimum collectif qui se veut valable, à quelque moment historique que ce soit. Le stéréotype n'est pas polysémique. [...]. Ajoutons que si l'idéologie se caractérise, entre autres choses, par la confusion opérée entre la norme (morale, sociale) et le discours, le stéréotype représente une confusion réussie et par là-même efficace¹⁵ ».

§6

Mais la problématique centrale que pose le stéréotype est celle d'être « un facteur de tension et de dissension dans les relations intercommunautaires et interpersonnelles¹⁶ », même si la vision uniquement négative du stéréotype n'est pas la seule approche possible. En effet, les représentations que nous avons de la culture de l'autre, les stéréotypes, sont des schémas cognitifs nécessaires à la compréhension et à la production des discours, même s'ils donnent aussi une vision généralisante et réductrice de la réalité. Le stéréotype est donc nécessaire du point de vue de la psychologie mais aussi de la psychologie sociale en ce qu'il « apparaît comme un facteur de cohésion sociale, un élément constructif

¹⁴W. Lippmann, *Public opinion*, New York, Harcourt & Brace, 1922.

¹⁵P. Pageaux. *La Littérature générale et comparée*, Paris, Armand Colin, 1994, p. 63.

¹⁶*Stéréotypes et clichés*, *op. cit.* p. 43.

dans le rapport de soi à l'autre¹⁷ ». Il permet à une personne, à partir du moment où elle partage les stéréotypes d'un groupe d'individus, de montrer son adhésion au groupe en partageant les mêmes images et cela lui permet d'intégrer le groupe en question. Il s'agit ici d'identité sociale d'une personne. Le stéréotype présente ainsi une certaine bivalence et a aussi des fonctions constructives. Sur un plan littéraire, l'écrivain qui voyage peut jouer avec l'adhésion du lecteur entre son texte et les représentations qui s'y trouvent. De toute façon, le stéréotype n'existe qu'en fonction de la lecture qui en est faite. Il est signifiant à partir du moment où il est reconnu par le lecteur comme faisant partie de modèles préétablis par la culture à laquelle il appartient. « Il faut que la représentation littéraire renvoie à une image culturelle d'ores et déjà familière pour qu'il puisse la retrouver¹⁸ ». Cela n'empêche pas l'écrivain de participer au déploiement d'un nouvel imaginaire qui va au-delà des représentations convenues et ouvre à d'autres. Il s'agit alors pour lui d'engager son regard et son texte hors du repli que peut constituer le stéréotype, pour aller vers le déploiement d'une nouvelle vision dans laquelle peut se reconnaître le lecteur pour construire ensuite, ensemble, de nouvelles représentations qui deviendront, plus tard, peut-être, des stéréotypes. Entre temps, il y aura eu le temps et l'espace pour le déploiement d'un nouveau regard.

§7 Une étude menée par Jean-Paul Honoré qui porte sur les stéréotypes dans la presse française concernant le Japon pour la période de 1980-1993 montre précisément le point de départ de la représentation des Japonais et de la culture nippone dans l'imaginaire francophone. Jean-Paul Honoré parle tout d'abord de *doxa*, c'est-à-dire d'un « ensemble d'opinions convenues, appuyées à des images stéréotypées, à des configurations lexicales ou argumentatives figées, à des cristallisations fantasmatisques. » Il s'agit, pour Honoré, « d'un pseudo-savoir imprégné d'ethnocentrisme¹⁹ ». À travers ces images, il ne s'agit pas seulement de décrire mais aussi d'évaluer et il en résulte, selon l'auteur, deux réseaux d'images concernant le Japon, les uns favorables et les autres non. La liste qui suit constitue le résumé de la recherche de Jean-Paul Honoré :

§8 Stéréotype 1 : le peuple est énergique, courageux, expert en techniques martiales, et parvenu par la force du travail à dominer la nature et les épreuves de l'Histoire pour se hisser parmi les plus grandes nations du monde. Le travailleur japonais est assidu et persévérant.

§9

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*, p. 74.

¹⁹ J.-P. Honoré, « De la nippophilie à la nippophobie. Les stéréotypes versatiles dans la vulgate de la presse (1980-1993) », *Mots*, n° 41, décembre 1994, dans *Parler du Japon*, p. 9.

Stéréotype 1' : le peuple japonais est violent et cette violence s'incarne dans la figure du samouraï. Cette image provient de la victoire du Japon sur la Russie au début du XX^e siècle et de la défaite de Pearl Harbor. Elle continue dans l'idée de l'offensive économique menée par le Japon contre les pays occidentaux.

§10

Il existe une mention spéciale concernant la violence faite contre soi, les kamikazes, hara-kiri, et aussi le karoshi, c'est-à-dire la mort par excès de travail. Même la nature sur l'île, à l'image des hommes, est violente avec ses tremblements de terre, tsunamis, éruptions volcaniques.

§11

Il ressort de tout cela que l'Occident serait dans une sorte de conflit larvé face à un ennemi redoutable.

§12

Stéréotype 2 : les Japonais vivent en harmonie, ce qui les conduit à la sociabilité, au consensus, à l'équilibre intérieur.

§13

Stéréotype 2' : les Japonais sont conformistes, ils portent des uniformes, ce sont des salarymen, il y a multitude de robots au Japon (pays des robots, le Japon est aussi un pays de robots), les Japonais sont des fourmis (avec ce que cela sous-entend de dimension raciste, de déshumanisation aussi), les individus ont une mentalité grégaire, les personnalités se diluent au contact du groupe. Cela aboutit à la représentation d'un non-sujet, incapable de placer son rapport aux autres sur le plan éthique ou affectif. Pour l'Occidental, c'est une manière de souligner le prix humain de la performance économique basée sur le consensus. C'est justement parce que la notion de consensus est dérangeante qu'elle doit être rabaisée par la représentation d'une société non humaine.

§14

Stéréotype 3 : les Japonais sont spirituels, ce qui nous conduit vers les images de la sagesse, des temples, de la pureté, du zen. Les habitants du pays se singularisent par la pratique de la cérémonie du thé, les jardins parfaitement tenus, les maisons traditionnelles, la fusion harmonieuse des contraires comme la juxtaposition dans le quotidien de tout Japonais d'un ordinateur et d'un temple. Ce stéréotype est, d'après Honoré, révélateur de filtres culturels par lesquels passent les témoignages évoqués dans les articles, à savoir les vieilles images littéraires des sages orientaux, le thème du voyage vers l'est où l'on se ressource.

§15

Stéréotype 3' : c'est un pays ésotérique, énigmatique, fermé, compliqué, plein de subtilités incompréhensibles. L'idée dominante est celle d'une société complexe où on croit déceler des rites aberrants. Il y aurait un monde avec des règles issues de la raison naturelle (la France, les pays occidentaux) et le Japon y déroge ; la même chose peut être remarquée en ce qui concerne la langue qui est une aberration avec ses systèmes d'écriture et ses idéogrammes. Le sourire même devient le symbole de la vérité dissimulée.

§16

Stéréotype 4 : les Japonais sont des gens d'honneur, continuateurs des samouraïs, avec des valeurs morales comme le courage, le dévouement, l'engagement pris et tenu.

§17 *Stéréotype 4' : les Japonais sont aliénés, ils se sacrifient, sont soumis, en souffrance, stressés.* Toute la société est vue comme soumise à des devoirs contraignants. Si l'on ne suit pas ses exigences, on sera sanctionné et considéré comme un traître, méprisé, rejeté, on sera victime de pressions et d'exclusions.

§18 *Stéréotype 5 : les Japonais sont éduqués, intelligents, ce qui permet une grande flexibilité, une adaptation à la modernité.* Les Japonais sont pragmatiques et ont le génie de l'assimilation. Ils ont une intelligence intuitive et pratique.

§19 *Stéréotype 5' : les Japonais sont des gens doubles, tricheurs, copieurs, qui espionnent. Il s'agit ici de la réputation d'hypocrisie qui affecte les Japonais, en particulier dans le cadre des négociations commerciales. D'autre part, les Japonais sont inaptes à la création scientifique, ils copient, espionnent, pillent.*

§20 *Stéréotype 6 : les Japonais ont une sensibilité esthétique exceptionnelle.* Cette idée renvoie indirectement au succès du courant japoniste à la fin du XIX^e siècle. Il y a omniprésence de la beauté au Japon, dans les objets ou dans les pratiques.

§21 *Stéréotype 6' : les Japonais sont mièvres, ils ont des maisonnettes, font des dinettes, des courbettes, entretiennent des jardins miniaturisés. Il y a un rapprochement entre le Japon et l'image bibelot du pays qui nous vient de Pierre Loti. On trouve aussi un désir obscur d'attribuer au Japon une fragilité, une petitesse pour pondérer sa puissance.*

§22 *Stéréotype 7 : les Japonais ont une société traditionnelle où on porte encore des kimonos, on trouve des geishas à Kyôto²⁰, on mesure encore les pièces en tatamis, on va dormir dans des ryokan, on marche avec des geta, on boit de l'ocha, on se détend dans des onsen, on porte des yukata le week-end.*

§23 *Stéréotype 7' : il y a au Japon une persistance de structures socio-culturelles qui contraignent l'introduction du modèle démocratique occidental avec le cliché féodal d'une société régie par des relations d'autorité et de solidarité de type pré-moderne. D'où aussi les hommes samouraïs et les femmes geishas (l'être-objet). Le cliché impérial a également son importance avec son souverain divinisé. Pour résumer, la société est encore archaïque.*

§24 *Stéréotype 8 : le Japon est innovateur, c'est le lieu des exploits techniques les plus spectaculaires, le pays moderne par excellence. C'est un pays futuriste, on voit dans ce stéréotype celui de la rêverie utopique et celui de la féerie des récits de science-fiction.*

§25 *Stéréotype 8' : Le Japon s'occidentalise et perd les racines de sa propre culture. La modernité japonaise est perçue comme un privilège occidental. La ville japonaise, autre*

²⁰Et dans cette perspective, on les trouve belles et attirantes.

cliché, est invivable, elle est faite de galeries, de souterrains, d'un chaos étouffant de maisons. Les capsules hotel et les love hotels sont des témoins de l'éclatement de la famille, ce réseau est aussi propice à la réapparition de métaphores animales : les clapiers, les cages à lapins, les fourmis, le grouillement nuisible. Le lapin est ici un rongeur qui renvoie clairement au rat.

§26

Une ambiguïté fondamentale est donc associée à l'image du Japon qui ajoute une ombre à chaque trait positif. L'auto-image véhiculée par l'Occident concerne ses valeurs humanistes et sa rationalité. L'hétéro-image concernant le Japon est celle de la violence, du high-tech, des *geishas*, des *samourais*, de la tradition, des séismes, de la foule... Quand l'image est positive, elle tend à mettre sur un piédestal des valeurs désuètes de la famille par exemple, celle de la femme japonaise épouse et mère, objet décoratif et sexuel, qui ne travaille pas. Autrement dit, l'image passiste exprime la nostalgie des Occidentaux et il n'est pas certain que le Japon gagne un surplus de crédibilité ou d'authenticité à travers ces descriptions²¹.

§27

Honoré donne comme conclusion que les stéréotypes affligeant le Japon réfractent la position idéologique de leurs énonciateurs français. Il y voit un discours de type libéral, qui est un appel à l'émulation, un discours conservateur qui fait l'apologie de la tradition et de la cohésion nationale. Il y voit aussi de fortes réminiscences japonistes qui esthétisent ce qui permet de revenir à une certaine tendance exotique, pittoresque, futuriste. Mais tous les points renvoient en dernier ressort au succès économique du Japon. Selon l'auteur, la grande question est la suivante : comment expliquer l'irruption du Japon dans le cercle étroit de l'hégémonie et de la modernité des pays occidentaux ? Cette question comporte un questionnement identitaire sérieux concernant la France et l'Europe. Si un changement est perceptible dans le discours francophone sur le Japon des quinze dernières années, c'est principalement parce que le Japon n'est plus la puissance économique qu'elle était et ne représente plus la même menace pour la culture occidentale. Ensuite, l'Asie exerce une réelle fascination sur les jeunes générations et celles-ci n'ont plus le même regard ni les mêmes attentes que leurs aînés. Le travail des dessinateurs que nous nous proposons d'examiner maintenant révèle ce nouvel imaginaire sur le Japon. Il peut être décrit comme une tension entre le pli de la vieille représentation stéréotypée du Japon et l'expérience du déploiement vers un nouvel imaginaire nippon.

²¹J. M. Buisson, « La représentation du Japon et son évolution à travers l'iconographie des hebdomadaires français (1979-1993), *Mots*, n° 41, décembre 1994, dans *Parler du Japon*, p. 99-115.

LE DÉPLOIEMENT D'UN NOUVEL IMAGINAIRE SUR LE JAPON

§28

En 2004, les Instituts et Alliances françaises du Japon, avec l'aide de Frédéric Boilet qui a donné la plus grande impulsion à ce projet, se sont regroupés pour inviter huit auteurs de bande dessinée dans le cadre d'un album collectif baptisé *Japon*²². L'ouvrage regroupe des histoires courtes d'auteurs invités dans huit villes du Japon : Tôkyô, Kyôto, Ôsaka, Nagoya, Fukuoka, Sapporo, Sendai et Tokushima, et de huit auteurs vivant au Japon, dont le Français Frédéric Boilet. Aux auteurs de passage, on demande d'imaginer une histoire en noir et blanc de dix à seize pages, fiction, reportage, autobiographie, autour du lieu, de la ville, de la région où ils seront invités. Les auteurs japonais et Frédéric Boilet produiront une histoire autour de leur lieu de vie, de leur quartier ou, pour les Japonais, de leur pays natal. Les planches étaient à remettre au printemps 2005. Les auteurs français sont les suivants : Joann Sfar, Nicolas de Crécy, Étienne Davodeau, Emmanuel Guibert, Fabrice Neaud, Benoît Peeters, François Schuiten, David Prudhomme, Aurélia Aurita. C'est un projet basé sur un véritable échange culturel auquel vont participer ces auteurs de bande dessinée, très connus pour la plupart. Les auteurs ne connaissent pas le Japon et ils y sont en séjour touristique. Seront laissés de côté ici deux auteurs importants, Joann Sfar dont le travail s'étend bien au-delà des seize pages demandées et qui mérite un travail de commentaire à part²³ et Frédéric Boilet qui a vécu longtemps au Japon et qui n'entre donc pas dans la catégorie de ceux qui sont de passage au Japon. Ce dernier, en plus d'avoir séjourné plusieurs années à Tôkyô, a tenté de faire dialoguer la culture française et la culture japonaise à travers son œuvre composée de plusieurs romans graphiques où se mêlent l'alphabet occidental, les idéogrammes et les caractères syllabiques japonais. Son travail artistique mérite à lui seul un plus ample développement. Comme les auteurs n'avaient pas auparavant vécu au Japon ou ne s'y étaient pour la plupart pas rendus en touristes, on peut gager qu'ils avaient des représentations du Japon qui s'apparentaient à des représentations sociales, « c'est-à-dire que [celles-ci] ne résultent pas seulement des perceptions et des projections individuelles, mais qu'elles s'ancrent dans un imaginaire social²⁴ ». Ainsi, avant leur départ au Japon, les attentes des dessinateurs étaient probablement celles communément admises en France.

²²F. Boilet (dir.), *Japon*, Paris, Casterman, 2005.

²³J. Sfar, *Missionnaire*, Paris, Shampooing, 2018. Dans ce texte, Sfar publie les seize pages de *Japon* qui constituent les seize premières pages de son travail, et y ajoute une cinquantaine d'autres planches pour décrire sa découverte du Japon.

²⁴J. R. Ladmiral et E. M. Lipiansky, *La Communication interculturelle*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Traductologiques », 2015, p. 199.

§29

Un lieu est récurrent, le *onsen*, le bain thermal japonais. Aurélia Aurita dans « Je peux mourir, maintenant » y situe la plus grande partie de son histoire et Étienne Davodeau dans « Sapporo fiction » y consacre deux planches. De même, David Prudhomme dans « La Porte d'entrée » dessine une planche consacrée au *onsen* où se mêle la disparition de deux chaussures. La femme japonaise est aussi une thématique qui revient. Elle semble fascinante pour les voyageurs. Même Fabrice Neaud qui, par ailleurs, évoque dans ses planches son homosexualité et sa recherche des lieux homosexuels à Sendai, mentionne la joliesse des Japonaises :

Cependant je me prête au jeu de bonne grâce tant la débauche d'effets que ces dames produisent pour plaire ou pour se plaire est savoureuse.

La figure centrale de la séduction chic se cristallise autour des mêmes topos [*sic*] : bottes montantes jusqu'aux genoux deux tailles au-dessus, jupe ras-le-bonbon et sac Vuitton porté sur un avant-bras très ostensiblement dégagé²⁵...

§30

Ces deux thèmes renvoient à la problématique du rapport au corps nu, à la sexualité et à la séduction. Ce sont des aspects importants dans l'approche de l'altérité, une source de fantasmes à laquelle le voyageur déroge rarement lorsqu'il découvre des contrées lointaines : « Le fantasme de l'uniforme en l'occurrence : jupes courtes, bottes en cuir. Mon manager est fasciné, étourdi, plein de sève, son instinct de chasseur se réveille²⁶ ». Le manager en question va même être amené dans un temple dédié au sexe masculin où un énorme pénis trône sur un autel²⁷.

§31

De nombreux symboles attendus du Japon sont convoqués dans les dessins, souvent à de nombreuses reprises, comme les cerisiers en fleur, les jardins japonais, les parcs, les femmes en *kimono*, les poissons, les carpes, les grues, les tortues, les repas autour de la table basse, les baguettes, les *sushis*, le *shinkansen*, la céramique. Ces symboles constituent l'imagerie attendue du voyageur. D'autres apparaissent qui n'existaient peut-être pas dans l'imagerie du touriste avant son arrivée au Japon. On trouve par exemple une récurrence de la pluie, omniprésente au Japon au moment du séjour des dessinateurs, et de son accessoire indispensable, le parapluie. Apparaît aussi souvent le vélo, un des moyens de locomotion efficace dans les villes japonaises. La présence importante du commerce dans les villes, chaque ville donnant l'impression d'être une immense galerie marchande,

²⁵ « La Cité des arbres », *Japon, op. cit.*, p. 198

²⁶ N. de Crécy, « Les Nouveaux Dieux », *Japon, op. cit.*, p. 120.

²⁷ *Ibid.*, p. 128.

est mentionnée par plusieurs auteurs ainsi que les châteaux médiévaux entièrement reconstruits et qui constituent de hauts lieux touristiques. Pour tous ces aspects, il s'agit pour le voyageur de dessiner et de décrire ce qu'il a discerné autour de lui et qui a retenu son attention. On y trouve des éléments attendus et donc recherchés par le regard des dessinateurs et des découvertes qui retiennent l'attention de la plupart des touristes. Cependant, ces éléments sont extérieurs, ils ne constituent pas un véritable acte de rencontre avec la culture étrangère. Ces caractéristiques ne suscitent pas vraiment d'évaluations appréciatives ou dépréciatives, sauf en ce qui concerne les femmes japonaises.

§32

Deux artistes qui travaillent ensemble ont eu cependant, en apparence, une approche plus stéréotypée et dépréciative que les autres. Il s'agit de François Schuiten et de Benoît Peeters qui dans « Ôsaka 2034 » imaginent une ville où le meilleur restaurant de la ville se trouve au-dessus des autoroutes et des échangeurs et où on peut aussi jouer au golf. Il s'agit d'un endroit « étonnant de tradition et de modernité²⁸ », où l'on est servi par de très jolies hôtesse en *kimono*. C'est aussi dans cette ville qu'on trouvera, en 2034, un insecte d'une nouvelle espèce. C'est une bête issue de la pollution, hideuse, (« orduroman ») qui se nourrit de déchets toxiques²⁹. Cet insecte se reproduit « à une vitesse exceptionnelle » et « il est très difficile à éliminer. Sa migration sur d'autres continents pourrait nous conduire à un désastre³⁰ ». Les dessins et le texte donnent une image effrayante du Japon de demain, peuplé de coléoptères monstrueux. Ce sera un pays soumis à un mode de vie angoissant, potentiellement propagateur d'insectes envahissant le reste du monde, où la pollution règnera en maître. Cependant, la grande série des *Cités obscures* des mêmes auteurs permet de faire le lien avec cette ébauche de description de la ville japonaise du futur. On y trouve des éléments de la ville de l'avenir, avec ses gratte-ciels et un ensemble de routes qui relient entre elles les composantes de la ville. La cité de l'avenir contient des éléments positifs qui rappellent les projets des architectes comme Le Corbusier ou Niemeyer, visionnaires de la modernité, même si la ville japonaise semble moins ordonnée que les villes des *Cités obscures* (ce qui correspond aussi à une réalité, les villes japonaises étant connues pour leur juxtaposition de gratte-ciels et de maisons de petite taille, le tout décoré d'un joyeux fouillis de fils électriques). On remarque aussi, dans les quelques planches de Schuiten et Peeters, le jardin des délices qui surplombe la ville et où on peut dîner et faire son parcours de golf. La ville japonaise du futur est donc à double facette : en hauteur, elle offre une vue hors du commun sur les échangeurs et les immeubles ainsi que sur un immense arbre qui semble protéger, sous son feuillage, une

²⁸ « Ôsaka 2034 », *Japon, op. cit.*, p. 76.

²⁹ *Ibid.*, p. 83.

³⁰ *Ibid.*

partie de la ville, et en bas, elle est composée de piliers de soutènement où les spécialistes traquent l'insecte destructeur.

§33

Cependant, d'autres perspectives montrent que les dessinateurs valorisent plutôt la culture étrangère et opèrent même une véritable décentration par rapport à leur culture d'origine. Les dessinateurs, « dans cet océan de signes³¹ », perçoivent des scènes qu'ils ne comprennent pas, mais qui les enchantent, comme Fabrice Neaud devant des chorégraphies incompréhensibles qui se succèdent devant lui³². De la même manière, le chaos des villes est perçu tel qu'il est et non tel qu'il avait pu être imaginé avant de partir au Japon³³. Il ne s'agit plus du chaos d'une grande ville peuplée de gratte-ciels mais d'un mélange architectural entre très hauts immeubles et petites maisonnettes ainsi que tout un réseau de fils électriques qui se balancent au gré du vent, dans les rues, au-dessus des passants. La réalité confronte ainsi à un tout autre chaos que celui qu'on avait imaginé, tel qu'on le trouve décrit la plupart du temps dans les médias occidentaux, celui des villes surpeuplées et polluées. Et surtout, elles sont beaucoup plus calmes que ce qui avait été anticipé ou ce qui est sous-entendu par les stéréotypes préexistant à la visite du Japon : « quel calme ! quelle tranquillité ! quelle quiétude ! », nous décrit Neaud³⁴. Tôkyô lui semble même moins pollué que Paris³⁵.

§34

Les dessinateurs sont aussi amenés à avoir des considérations moins extérieures, moins visuelles, pour produire un commentaire plus en relation avec les habitants du Japon et leurs habitudes, leur façon de vivre, leurs mœurs. Ainsi, l'honnêteté de la population est montrée de la façon suivante :

Plusieurs fois j'ai abandonné mon vélo sans anti-vol dans les coins les plus reculés de la ville, pour le récupérer au même endroit et parfaitement intact.

J'y ai même oublié une ou deux fois mon appareil photo mais ça on m'a quand même déconseillé que ça se reproduise³⁶.

§35

Les voyageurs se laissent ainsi surprendre par ce qu'ils découvrent et réajustent leurs grilles de lecture du pays. Les chaussures et l'habitude de les laisser à l'entrée des maisons suscitent des descriptions et des commentaires intéressants sur la mentalité des Japonais :

³¹David Prudhomme, « La Porte d'entrée », *Japon, op. cit.*, p. 34.

³²« La Cité des arbres », *Japon, op. cit.*, p. 207-208.

³³*Ibid.*, p. 201.

³⁴*Ibid.*, p. 210.

³⁵*Ibid.*, p. 196.

³⁶*Ibid.*, p. 210.

Qu'il me paraît difficile d'entretenir des rapports conflictuels entre personnes laissant leurs chaussures à l'huis des maisons.

Bien difficile de claquer la porte de chez quelqu'un et de partir en chaussettes... ou alors je suis trop nul³⁷.

§36

David Prudhomme quant à lui, dans « La Porte d'entrée », imagine des chaussures qui sont les personnages principaux de ses douze planches et qui sont « la porte d'entrée » de la visite de la ville de Fukuoka puisqu'elles prennent la fuite et font visiter la ville au lecteur. Il donne des indications, dans son travail, de différences psychologiques entre les habitudes japonaises et françaises comme :

Ici, nous gardons volontiers nos opinions.

Nous ne nous touchons pas.

Nous parlons peu de nous s'il vous plaît³⁸.

§37

Comme ces remarques se trouvent juste après une planche représentant des Français autour d'un repas japonais où tous les convives parlent en même temps et donnent leur opinion sur tout, il n'est pas difficile de comprendre que le dessinateur prône, pour ses compatriotes, un peu de retenue qui serait bienvenue et plus valorisée que leurs comportements typiquement français.

§38

Certains auteurs sont encore plus directs en décrivant l'*habitus* japonais comme bien supérieur à celui des Français :

Dans ce cas, suis-je au moins satisfait par les Japonais qui, dans leurs rapports immédiats à autrui, au moins, sont infiniment prévenants, courtois, discrets, humbles et s'effacent en public. À l'inverse de nous autres, rustres, imbéciles, à l'ego surdimensionné³⁹.

§39

Enfin, certains auteurs ne se contentent pas de souligner les traits de la psychologie et des us et coutumes japonais qui leur conviennent mieux que ceux des Français, ils se sentent japonais à des degrés divers. Ainsi, Aurélia Aurita est si heureuse d'être au Japon qu'elle n'arrête pas de répéter qu'elle peut « mourir maintenant », ce qui lui inspirera le titre de ses douze planches : « Je peux mourir, maintenant ! ». Lorsqu'elle est dans un *onsen* avec d'autres jeunes femmes, son grand moment de bonheur est d'avoir été prise

³⁷ *Ibid.*

³⁸ « La Porte d'entrée », *Japon, op. cit.*, p. 27.

³⁹ « La Cité des arbres », *Japon, op. cit.*, p. 204.

pour une Japonaise, elle la Sino-Cambodgienne. C'est un grand honneur pour elle⁴⁰. Deux dessinateurs font le pari de raconter l'histoire de leurs planches d'un point de vue extérieur. Ils ne mettent pas en scène la vision de l'invité français qui découvre la ville japonaise dans laquelle il a été envoyé. Il s'agit de Nicolas de Crécy dans « Les Nouveaux Dieux » qui crée un personnage de film ou de bande dessinée non encore terminé par son manager et qui observe ledit manager évoluer dans le contexte japonais. Son regard est critique : « Son regard à lui est plein de sève, il crève de désir, cela déforme son visage. Il ne se doute pas qu'il fait plus pitié qu'envie⁴¹ ». Le personnage est associé à la fois au monde français par son manager qu'il accompagne et à l'univers japonais peuplé de créatures imaginaires qui lui ressemblent. Il représente un regard extérieur sur l'invité français et il a clairement honte de lui à de nombreuses reprises à cause de son comportement. Étienne Davodeau va encore plus loin dans sa démarche de mise en scène de la décentration par rapport à la culture source en imaginant un Japonais rencontrant un Français à Sapporo et l'accompagnant dans sa découverte du nord du Japon. Le Français, d'abord pris pour un Américain, est décrit de l'extérieur, comme il pourrait l'être du point de vue d'un Japonais : « Bon. Il a pigé. Il faut le voir se frotter avec application. C'est assez comique⁴² ». Le regard du Japonais est bienveillant à l'égard du Français mais il est aussi gentiment moqueur. Il ne s'agit plus ici de la description d'un Français découvrant Sapporo mais de celle d'un Japonais rencontrant un Français et lui faisant découvrir sa région. Enfin, Emmanuel Guibert pousse si loin la décentration qu'il raconte une histoire de Japonais aimant la France. L'histoire se situe dans le passé et les dessins et l'histoire semblent complètement japonais. Il s'agit d'un texte à la première personne du singulier, agrémenté de dessins et non de planches de bande dessinée. Les références sont japonaises, le point de vue est japonais, le texte est envahi d'îlots textuels en japonais et les personnages goûtent pour la première fois au champagne et veulent quitter le Japon pour la France. À l'arrière-plan se trouve la création de la maison des artistes de Kujôyama qui permet de faire le lien avec la culture française. Il n'y a pas d'indices dans le texte ou dans les dessins qui permettent de comprendre que l'histoire a été écrite par un Français. Pour ces deux derniers auteurs, le travail a consisté à se mettre dans la peau d'un Japonais, sans se prendre pour autant pour un Japonais. L'effort de décentration a été tel que le dessinateur s'est imaginé en train de regarder sa propre culture et sa manière d'être au monde de l'extérieur.

⁴⁰ « Je peux mourir, maintenant ! », *Japon, op. cit.*, p. 59.

⁴¹ « Les Nouveaux Dieux », *Japon, op. cit.*, p. 124.

⁴² « Sapporo fiction », *Japon, op. cit.*, p. 248.

En conclusion, on peut constater qu'un nouvel imaginaire, timide, existe sur le Japon. Comme il s'agit d'auteurs qui ne font qu'un court séjour au Japon, leur positionnement par rapport à la culture étrangère n'a pas la force de conviction de celle que l'on rencontre dans l'œuvre de Frédéric Boilet par exemple. Une tension perceptible existe entre la vieille représentation du Japon et celle qui apparaît. La vision du Japon du point de vue des auteurs francophones oscille entre pli, repli et déploiement. Le pli de la vieille représentation n'a pas encore disparu, le repli sur les anciens stéréotypes subsistent, mais une vraie évolution apparaît, même pour des artistes qui n'ont fait qu'un court séjour sur l'archipel.

§41

On pourrait ajouter en ce qui concerne le support, que la bande dessinée se présente, d'emblée, davantage comme une étoffe constituée d'images, lesquelles sont semblables à des fils que l'on peut séparer les uns des autres plutôt comme une longue narration. Cette dernière fait partie de la bande dessinée mais elle est concurrencée, visuellement, par les vignettes séparées de la planche. Tout l'art de la bande dessinée est de faire oublier le côté décousu des bandes et des cases et de plonger le lecteur dans le déroulé sans accroc d'une narration fluide.

§42

La bande dessinée est donc plus particulièrement propice à la lecture de petits détails grâce aux dessins qui se trouvent dans chaque case. La pratique du parfilage de l'étoffe, de la séparation fil à fil, est facilitée par le support qui permet d'examiner, dans le dessin, les aspects ténus qui constituent une culture, sans en tirer, d'emblée un sens. La bande dessinée donne la possibilité, peut-être, plus facilement que les autres supports littéraires, d'inventer un discours, une parole, sans jugements préconçus. Le neuvième art, longtemps perçu comme enfantin, distractif et simplificateur de la réalité, pourrait, en fait, se révéler être plus à même de pointer les subtilités du monde qui nous entoure, en particulier lorsque cet univers est culturellement étranger, à travers l'observation du dessin, plutôt que de les enfermer dans des termes qui s'opposent les uns aux autres, dans une certaine arrogance du discours. Il existe d'ailleurs un concept japonais, le *ma*, qui désigne ce qui est entre deux états, ce qui est en train d'advenir, comme la célèbre fleuraison des cerisiers. La bande dessinée est un art qui se positionne très bien dans cet espace de l'interstice, du *ma*, dans le pli entre le visible et le dicible. Elle permet d'énoncer une parole sur le monde à travers les bulles et de transcrire le regard dans le dessin. La parole et le regard, souvent, ne décrivent pas, dans le cas des dessinateurs français au Japon, tout à fait la même réalité. Le lecteur de bande dessinée voit plus qu'il n'entend. Et ce qu'il découvre ne correspond pas forcément, dans ces planches, à ce qui était attendu avant le voyage. Le dessin transgresse la parole, le dessin montre ce que la parole ne peut pas encore formuler. Même si l'image montre les carpes, les jardins japonais, les tables basses, c'

est-à-dire l'exotisme que le regard cherche en arrivant au Japon, elle laisse aussi beaucoup d'espace pour représenter le vide des rues, les petites maisons au cœur des mégalo-
poles, la vie à bicyclette, la nature, au sein des plus grandes villes du monde, ce qui ne correspond plus au repli vers des stéréotypes éculés, mais bien au déploiement vers un autre regard, peut-être non intentionnel, mais bien présent. À cela s'ajoute, des chaussures qui se promènent chez David Prudhomme ou un personnage chez Nicolas de Crecy qui ne sont pas sans rappeler l'imaginaire japonais. N'y aurait-il pas ici, dans la bande dessinée, dans ce qu'elle offre de particulier, à travers ses vignettes et ses bandes, sa segmentation particulière, ses enchaînements, de l'espace pour le déploiement de séquences visuelles qui nous donne à voir un autre Japon, loin des replis éculés du passé ?

Quelques mots à propos de : Sabine Kraenker

Sabine Kraenker est maître de conférences à l'université d'Helsinki, au Département des Langues Modernes. Elle est l'auteure de *Les Écrits de la rupture amoureuse dans les textes de gens ordinaires et la littérature française de l'extrême contemporain (2000-2010)* et a publié plusieurs articles en lien avec le domaine autobiographique.

Pour citer cet article

Sabine Kraenker, « Le pli de la vieille représentation du Japon et le déploiement récent d'un nouvel imaginaire chez des auteurs de bande dessinée français contemporains », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « *Origami*, le pli dans les littératures et les arts » n° 22, printemps 2021, mis à jour le : 15/06/2021, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/645>.

Une vie dans les plis : la question de la mémoire dans la forme pliée chez Georges Perec

Yunjoo Hwang

§I

Dans un cadre littéraire, la figure du pli désigne plus qu'une texture matérielle ; en parcourant l'histoire de la littérature, on trouve de nombreux écrivains pour qui le pli décrit une forme stimulante pour leur imagination : Baudelaire percevait les « plis sinueux » à travers le labyrinthe de rues parisiennes embrouillées¹, et Valéry était fasciné par la beauté des plis d'une étoffe ou d'une jupe dans les peintures de Degas² ; sur un plan plus métaphysique, évoquons de fameuses expressions mallarméennes comme « les plis jaunes de la pensée³ », qui désignent un ouvrage constitué de plusieurs feuillets, ou la

¹S. Carpenter, « Entre rue et boulevard : les chemins de l'allégorie chez Baudelaire », *Romantisme*, n° 134, Paris, Armand Colin, 2006, p. 55-65.

²Voir à ce sujet E. Phitoussi, *La Figure et le Pli : Degas, Danse, Dessin de Paul Valéry*, Paris, L'Harmattan, 2009.

³S. Mallarmé, « Dossier d'Hérodias », *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 136.

ville de Bruges qui se dévoile « pli selon pli⁴ », lorsque l'auteur assiste au retour progressif du souvenir de ses amis belges ; et, selon Michaux, le pli est une condition de la vie, comme le suggère le titre de son recueil de poèmes *La Vie dans les plis*, publié en 1949. Michaux précise dans « Au pays de la magie » que l'homme naît avec vingt-deux plis qui se déplient tout le long de son existence⁵. Quoique ces exemples de plis soient incomplets et dressés très rapidement⁶, on comprend néanmoins que le pli est susceptible de stimuler l'imaginaire des écrivains grâce à sa flexibilité et au mouvement dialectique de pliage et dépliage. Le pli décrit par conséquent une notion dynamique en suggérant la capacité à s'adapter à l'élasticité de la matière.

§2

Nous tenons à inscrire un nouveau nom dans cette histoire littéraire du pli : Georges Perec, dont l'œuvre repose sur une reconquête laborieuse et prudente de sa mémoire, comme on le voit avec *W, ou le souvenir d'enfance*, autobiographie d'une forme inédite parue en 1975. Le but de cet article est d'interroger le rôle joué par la notion de pli dans l'évocation des processus mémoriels de Perec. Bien que le pli soit un motif associé au thème de la mémoire de façon récurrente dans le corpus perecquien, il semble que l'on n'y accorde pas suffisamment d'attention, car on le retrouve davantage dans les vers et dans les textes non fictionnels de Perec que dans ses romans déjà pleinement abordés.

§3

Dans notre étude, nous lirons soigneusement les trois textes suivants : « Les Lieux d'une ruse », « L'Éternité » et *Je me souviens*. Au fur et à mesure de cette lecture, nous nous appuierons essentiellement sur l'approche psychanalytique afin d'éclaircir la temporalité singulière qui accompagne le pli perecquien. Après avoir dégagé les principales caractéristiques du pli dans un témoignage de l'auteur évoquant son expérience personnelle de la psychanalyse, nous examinerons selon quelles modalités la notion de pli intervient dans ses textes plus littéraires. C'est ainsi que nous examinerons « L'Éternité », son dernier poème, qui se consacre au plissement de la mémoire. Nous concluons en considérant *Je me souviens*, un recueil de bribes de souvenirs, qui résonne non seulement avec « Les Lieux d'une ruse » mais aussi avec le pli barthésien.

⁴S. Mallarmé, « Remémoration d'amis belges », *op. cit.*, p. 32.

⁵H. Michaux, « Au pays de la magie », *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2001, p. 70.

⁶La notion de pli ne manque pas d'évoquer, en particulier, l'étude que Gilles Deleuze lui consacre, à partir de la philosophie de Leibniz et du baroque : G. Deleuze, *Le Pli. Leibniz et le baroque*, Paris, Minuit, 1988.

« LES LIEUX D'UNE RUSE » : UNE EXPÉRIENCE DU PLI

§4

Dans un premier temps, examinons un court passage du texte intitulé « Les Lieux d'une ruse », texte dans lequel Perec relate ce qu'il vit pendant les quatre années de son expérience de la cure. Pourquoi commencer par cette étude sur la psychanalyse en parlant du pli ? Tout d'abord parce qu'il s'agit justement de la psychanalyse, à savoir, une approche discursive qui permet d'explorer le passé. Dès l'entame de son autobiographie, Perec déclare sans aucune hésitation qu'il n'a pas de souvenir d'enfance. Dépourvu de mémoire, l'auteur commence une analyse tôt durant ses jeunes années, il la poursuit presque toute sa vie durant. Ensuite, parce qu'il s'agit du texte de Perec où se manifeste le pli pour la première fois. On observera que ce terme de « pli » est employé pour désigner le temps singulier de la psychanalyse. Une fois introduit, ce motif continue à apparaître dans d'autres textes de Perec :

L'analyse ce fut d'abord cela : un certain clivage des jours – les jours avec et les jours sans – et pour les jours avec, quelque chose qui tenait du pli, du repli, de la poche : dans la stratification des heures, un instant suspendu, autre ; dans la continuité de la journée, une sorte d'arrêt, un temps.

Il y avait quelque chose d'abstrait dans ce temps arbitraire, quelque chose qui était à la fois rassurant et effroyable, un temps immuable et intemporel, un temps immobile dans un espace improbable⁷.

§5

Cet extrait pèse exceptionnellement plus lourd que le reste du texte. Originellement publié en tant qu'article dans la revue sociologique *Cause commune*, « Les Lieux d'une ruse » maintient un ton plat et objectif. Cependant, alors que le texte, dans son ensemble, narre objectivement ce qui s'est passé pendant l'analyse, l'extrait cité ci-dessus conçoit une image abstraite difficile à décoder au premier abord. On y découvre une image très dense, comme une métaphore poétique, qui peut porter plusieurs interprétations. Qu'est-ce que le pli, le repli, la poche ? Pourquoi le pli représente-t-il le temps de la psychanalyse ? Trois réponses différentes en découlent :

§6

(1) Le pli caractérise un temps indépendant du temps quotidien (approche littérale) : pour déchiffrer cette expression, on peut s'approcher littéralement de ce qui est écrit. D'après l'extrait, en parodiant l'expression idiomatique « il y a des jours où tout va bien et d'autres où tout va mal », Perec indique que les jours de séance de psychanalyse ressemblent à « du pli, du repli, de la poche ». Cette formule est suivie par les deux points

⁷G. Perec, « Les lieux d'une ruse », *Penser/Classer*, Paris, Hachette, 1988, p. 63.

qui ont pour fonction grammaticale de préciser ce qui est dit avant. En nous appuyant sur cette ponctuation, on peut dire que ces jours ressemblent aux formes pliées et renvoient à « un instant suspendu, autre », et à « une sorte d'arrêt, un temps ». Il n'est pas difficile d'imaginer pourquoi le temps de l'analyse se manifeste comme un temps indépendant du temps quotidien, car il s'agit de se plonger dans les replis du cœur, tout en se détachant du temps qui passe linéairement. Si on le visualise en une image, on peut ainsi dessiner une figure du pli : dans ce dessin, la pliure du temps linéaire constitue une déviation, une transcendance du temps (Figure 1).



Figure 1. Le pli de la psychanalyse, 2019 © Yunjoo Hwang

§7

(2) Le pli représente un temps multiple (approche élargie) : si on regarde de plus près, le pli dans ce texte ne se limite pas à l'arrêt du temps, puisque ce n'est pas un seul pli, mais une succession de plis. Rappelons qu'il s'agit « du pli, du repli, de la poche » – un triple pli. Le pli d'abord, qui donne un repli quand on le plie à nouveau, et une poche quand on le replie encore. On peut voir qu'en pliant trois fois, non seulement se créent quatre pliures, mais également une sorte de poche (Figure 2) :



Figure 2. Le pli, le repli et la poche de la psychanalyse, 2019 © Yunjoo Hwang

§8

On découvre que Perec a également ressenti le temps de psychanalyse comme un temps complexe. « Un gonflement du temps⁸ », dit-il. Si l'enjeu majeur de la psychanalyse porte sur l'exploration du passé pour les personnes qui souffrent d'amnésie, ce gonflement peut justement refléter les multiples couches du temps que vit Perec au cours de l'analyse. Un temps est élargi pendant un bref instant, où tout un monde est disposé en lui. Concernant cette durée qui comble plusieurs temporalités, nous pouvons surtout faire référence aux écrits de Pontalis, héritier de Freud en termes de temporalité de l'analyse, et également l'analyste même de Perec. Il est intéressant de voir que ce temps singulier de l'analyse, un temps dual à la fois suspendu et multiple, n'est pas une simple impression personnelle de l'écrivain, car elle est raisonnée de la même façon dans la théorie de la psychanalyse. Ces deux citations de Pontalis renvoient, on peut le voir, à la temporalité telle qu'elle est décrite dans « Les Lieux d'une ruse » :

La psychanalyse n'est pas, ne peut pas être, de son temps. Elle est non d'un autre temps, mais d'un temps autre. Elle est anachronique ou mieux [...] intempestive (*untimely*)⁹.

Des temps qui se juxtaposent, se mêlent, s'emboîtent, s'entrelacent, à la fois collés et disjoints¹⁰.

§9

⁸ *Ibid.*, p. 62.

⁹ J.-B. Pontalis, « La Saison de la psychanalyse », *Ce Temps qui ne passe pas*, Gallimard, 2001, p. 11.

¹⁰ *Ibid.*, p. 26.

Dans « La Saison de la psychanalyse » qui explore la question du temps de la psychanalyse, Pontalis souligne dès le début du texte que le trait le plus saillant de l'analyse est qu'elle appartient à un temps différent, au point de dire qu'il ne s'agit pas simplement d'un autre temps, mais d'un temps autre. Ce décalage provient de l'entremêlement du temps qui passe, détaché du temps chronologique. C'est peut-être justement dans les plis et les replis de ce temps chiffonné, et non sur la surface lisse du temps ordinaire, que trouvent refuge les souvenirs d'enfance de Perec.

§IO

(3) Le pli représente les souvenirs mêmes (approche inductive) : par ailleurs, le pli illustre non seulement le temps de psychanalyse, mais aussi chacun des souvenirs qui y sont superposés. Le souvenir est vécu pendant un certain temps, et le temps ne peut pas être vécu sans son contenu, qui est un souvenir. Chaque souvenir est attaché au temps plié. Dès lors, le pli présente la temporalité de la psychanalyse en même temps que les fragments de souvenirs surgissant de l'inconscient. Dans ce schéma, les bribes du souvenir sont superposées au temps plié.

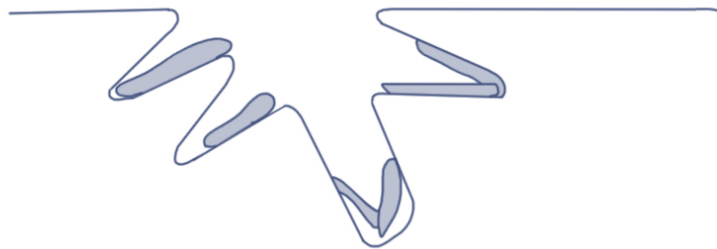


Figure 3. Les souvenirs superposés sur les plis, 2019 © Yunjoo Hwang

§II

Ces différentes couches de mémoire sont évoquées dans une étude exhaustive de la psychanalyse de Perec menée par Claude Burgelin. Dans son commentaire sur « Les Lieux d'une ruse », il évoque l'enjeu de sa prochaine étude sur la multiplicité et la possibilité que le pli s'accumule dans ses replis : « "Quelque chose qui tenait du pli, du repli, de la poche" caractérise les jours "avec" analyse. On peut s'interroger sur cette intrication d'images fœtales et d'images de crypte qui donne forme et sensorialité aux moments de l'analyse¹¹ ». Cette image d'un fœtus est importante pour comprendre la possibilité d'une

¹¹C. Burgelin, *Les Parties de dominos chez Monsieur Lefèvre. Perec avec Freud – Perec contre Freud*,

mémoire pliée dans la psychanalyse. Le fœtus dans le ventre de sa mère, les mains sur les tempes, les talons contre les fesses, la tête entre les genoux, ressemble à un être infiniment plié. Mais lorsqu'il vient au monde, s'ouvre ce qui était fermé dans les plis. Comme si les fragments du souvenir évoqué pendant l'analyse finissaient, à force de se rassembler au fur et à mesure, par recomposer une histoire entière, en un miracle, le dernier jour de la psychanalyse. De ce fait, les plis pendant l'analyse représentent des fragments du passé qui seront par la suite épanouis en l'histoire de son enfance entière, celle que Perec a tant cherchée.

« L'ÉTERNITÉ », UN POÈME ÉVOQUANT LE PLI

§I2 Après avoir rappelé les enjeux de la cure, nous pouvons à présent nous centrer sur cette expérience du pli au cours de la cure psychanalytique, telle qu'elle se manifeste dans le champ littéraire. Perec est un écrivain très productif, tant sur le terrain romanesque que poétique, et il a en réalité écrit plus de poèmes qu'on ne le croit. Alors qu'on ne retrouve pas le thème du pli dans ses romans, il s'agit pourtant d'un motif de prédilection dans ses poèmes : il est à remarquer que le pli est présent dans d'autres poèmes de Perec¹², nous choisirons cependant de lire « L'Éternité », car le motif du pli est plus dominant que dans les autres textes.

§I3 Poème ultime de Perec paru en 1980, « L'Éternité » semble quelque peu hermétique, d'après le commentaire qui en a été fait dans l'édition de la Pléiade. Face à ce texte qui peut engendrer plusieurs lectures, nous pouvons nous appuyer sur le pli tel que nous l'avons caractérisé dans « Les Lieux d'une ruse ». Voici le poème entier :

Venue de l'imperceptible
convexité de l'œil
– ce par quoi on sait que la terre est ronde –
l'éternité est circulaire,
mais plate

le coussin est (montagne) érosion
le tapis pénéplaine

Saulxures, Circé, 1996, p. 106.

¹²Rappelons que « La Clôture », « Métaux », « Élégie de Pierre et de Denise Getzler », et « Alphabet pour Stämpfli » contiennent tous le motif du pli, ils mériteraient bien évidemment une autre étude en vue de mettre au jour un pli perecquien.

il n'y a plus de déchirure
 dans l'espace ni dans moi

: le monde avant qu'il ne se
 plisse, une ondulation d'herbes
 entre l'est et l'ouest

une ligne imaginaire va parcourir
 ce balancement oblique

on sait que les eaux
 s'y partageraient s'il y avait
 de l'eau

mais il y a seulement
 cette soif de pliure

des silhouettes se superposent

le long de cette arête fictive
 immobile dans leur mouvement
 chaque instant est persistance et mémoire

l'horizon dans son absence
 est une hésitation émoussée

la préfiguration tremblante
 du *corral*
 où se tapit la catastrophe¹³

§14

L'enjeu majeur de ce poème réside, nous semble-t-il, dans cette temporalité énigmatique de l'éternité, comme le montre son titre, et dans la compréhension de l'image du pli se développant au fur et à mesure de sa lecture. En effet, ce temps de l'éternité peut être mis en avant à travers le décodage de cette image. Essayons d'abord de suivre l'intrigue du poème en soulignant deux étapes :

§15

(1) Un poème évoquant le pli. Après la définition de l'éternité du premier paragraphe, on se rend compte qu'on est dans une chambre, avec ses coussins et ses tapis,

¹³G. Perec, « L'Éternité », *Œuvres II*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2017, p. 809-813.

qui se transforment peu à peu en un espace imaginaire. Les termes géologiques d'« érosion » et de « pénéplaine » signifient un monde sans déchirure, sans forme spécifique. Dans cette chambre défigurée, les formes et les masses s'échangent. On pourrait visualiser cette « ondulation d'herbes entre l'est et l'ouest » ou « ce balancement oblique » par cette image de lignes frissonnantes entrelacées (Figure 4) :



Figure 4. Scène du cinquième paragraphe, 2019 © Yunjoo Hwang

§16

Suite à la suggestion d'un monde informel, cet espace spirituel commence à se plier à partir du troisième paragraphe. On voit qu'une « ligne imaginaire » parcourt ce « monde avant qu'il ne se plisse ». C'est ainsi que le plissement du monde commence. Cette ligne va se creuser au fur et à mesure : au cours du poème, cette ligne de surface est ensuite gravée plus profondément en forme de « pliure », et finit par former une « arête fictive ». En d'autres termes, on découvre un développement graduel : une ligne, une pliure, et enfin un arrêt. En suivant cet arrêt, l'espace se plie en courbant sa surface. C'est ainsi que des silhouettes de surface se superposent le long de l'arête, comme énoncé dans le poème. Ce processus d'*origami* de l'espace peut être représenté comme ceci (Figure 5) :

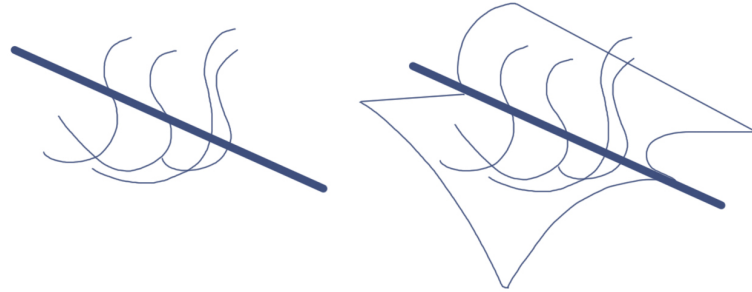


Figure 5. Scène du huitième paragraphe et Scène du neuvième paragraphe, 2019
© Yunjoo Hwang

§17

(2) Un poème de la mémoire. À la fin du plissement nous découvrons « la préfiguration du *corral* ». Ce corral n'est pas simplement un enclos pour des animaux. Quand on tient compte du réseau entier des œuvres perecquiennes, qui s'appuient toujours, selon l'auteur, sur une dimension autobiographique, le corral porte un sens plus particulier et historique, celui du camp de concentration¹⁴. À la fin du poème, quand la surface est complètement pliée et que l'espace se dédouble, l'horizon disparaît car la surface est courbée, tandis qu'au creux de ce plissement se trouve, pourrions-nous dire, un souvenir très personnel de Perec, qui suggère la perte de sa mère pendant la Seconde Guerre mondiale (Figure 6).

¹⁴ « [...] ce “corral” mortifère paraît bien évoquer le terme du voyage nocturne rapporté par le premier poème non contraint de Perec (“Un poème”) : l'enfermement dans un camp. » (C. Reggiani, « Notes sur le texte », dans Georges Perec, *Œuvres II*, op. cit., p. 1203.)

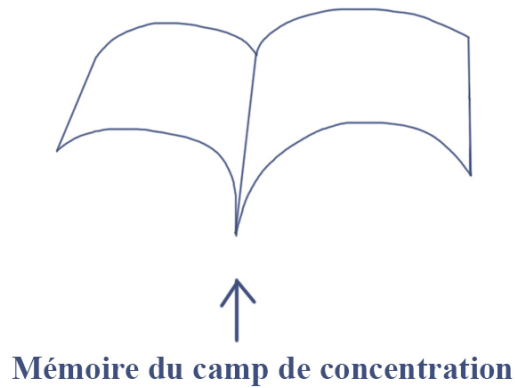


Figure 6. Scène du onzième paragraphe, 2019 © Yunjoo Hwang

§18

Le seul indicatif temporel dans ce poème réside dans le quatrième paragraphe, « chaque instant est persistance et mémoire ». Ici, les instants renvoient au moment de la pliure, au bout duquel se préfigure la mémoire primordiale pour Perec. Si chaque instant de pliure est une persistance, car il s'agit d'un mouvement sans rupture, alors le processus entier du pliage consiste en des mémoires plurielles. Ce temps de pliure cumule plusieurs temporalités. Ainsi dans ce poème, la longueur infinie du temps de l'éternité est remplacée par cette condensation infinie du temps.

§19

À cet égard, il convient de faire une mise au point de l'analyse menée sur « Les Lieux d'une ruse ». Il est aisé de retrouver les résonances des motifs qui s'affichent dans les deux textes, et on peut l'illustrer en trois points :

	« L'Éternité »	« Les Lieux d'une ruse »
Exploration du monde intime	Un monde fantastique de substances amorphes	Plongée dans l'inconscient sur le divan
Les souvenirs dans les plis	« La préfiguration du <i>corral</i> » : une image suggestive de la Seconde Guerre mondiale	L'enjeu de la psychanalyse : confession du passé intime
Temps condensé	Temporalité éternelle	« Un gonflement du temps »

§20 Le pli de « L'Éternité » au bout duquel loge un souvenir intime va de pair avec la formule « du pli, du repli, de la poche » que vit l'analysant pendant sa cure. Dans les deux cas, le pli joue le rôle d'un relief intérieur sur lequel la mémoire a prise. C'est dans la forme du pli que se fixent les souvenirs. Sur le plan temporel, le temps éternel dans le poème n'est pas sans rapport avec le pli illustré dans « Les Lieux d'une ruse », car il s'agit dans les deux cas de vivre plusieurs moments du passé dans un instant précis. En ce sens, il serait légitime de dire que « L'Éternité » incarne l'expérience de l'exploration de la mémoire au fond de la conscience telle qu'elle est vécue sur le divan du psychanalyste.

§21 Avant de clore ces interrogations sur le poème, il est à rappeler que l'auteur de « L'Éternité » a réellement plié quelques pages dans l'édition originale. Ce pli du papier reflète le pli dans le poème, en suggérant que la mémoire entre les plis s'ancrera finalement sur le blanc du papier. Ce pli autoréférentiel montre que c'est dans et par l'écriture que le pli fonctionne. Ainsi, le tout dernier poème de Perec incarne une pensée métaphysique du pli et pousse jusqu'au plan pratique qu'est le pliage du papier.

JE ME SOUVIENS ENTRE LES PLIS

§22 Le troisième temps de notre réflexion s'arrête sur la lecture de *Je me souviens*, recueil de bribes de souvenirs de Georges Perec, paru en 1978. Selon la présentation que fait Perec de cet exercice de mémoire, ces « Je me souviens » sont : « des petits morceaux de quotidien, des choses que, telle ou telle année, tous les gens d'un même âge ont vues, ont vécues, ont partagées, et qui ensuite ont disparu, ont été oubliées¹⁵ ». Il couvre des thèmes divers : cinéma, objets quotidiens, actualités, souvenirs de famille, d'école, littérature... On peut y trouver de nombreux éléments en lien avec la jeunesse de Perec. Citons quelques fragments de l'ouvrage, Perec y relate des souvenirs intimes :

1

Je me souviens que Reda Claire est passée en attraction au cinéma de la porte de Saint-Cloud.

2

Je me souviens qu'un ami de mon cousin Henri restait toute la journée en robe de chambre quand il préparait ses examens.

¹⁵G. Perec, *Je me souviens*, *Œuvres I*, op. cit., p. 473.

3

Je me souviens du cinéma *Les Agriculteurs*, et des fauteuils club du *Caméra*, et des sièges à deux places du *Panthéon*.

4

Je me souviens de Lester Young au *Club Saint-Germain* ; il portait un complet de soie bleu avec une doublure de soie rouge.

5

Je me souviens de Ronconi, de Brambilla et de Jésus Moujica ; et de Zaad, l'éternel « lanterne rouge »¹⁶.

§23

Si « L'Éternité » évoque directement le pli avec les termes « se plisse », « ligne », « arête », et « pliure », dans le cas présent, nous ne pouvons identifier aucune formule aussi explicite. Ce qui retient notre attention, toutefois, c'est que *Je me souviens* est non seulement un ouvrage rédigé pendant la durée de la psychanalyse, mais il est également rédigé *comme* ce que Perec vit pendant la psychanalyse. Dans l'entretien « Le Travail de la mémoire », Perec divulgue le secret de création de *Je me souviens*. Malgré l'allure simpliste du style (des lecteurs se sont plaints du fait que ce n'était pas de la littérature¹⁷), il faut faire plus d'efforts que prévu. Dans cet entretien, l'auteur explicite la genèse de l'ouvrage en évoquant comme un relâchement de son esprit, ce qui nécessite un certain temps de flottement, de méditation :

Mais en même temps c'était très curieux à écrire. En général il y avait entre un quart d'heure et trois quarts d'heure de flottement, de recherche complètement vague avant qu'un des souvenirs ne surgisse. Et dans cet instant il se passait des tas de choses intéressantes qui pourraient être l'objet d'un autre texte, montrant cette suspension du temps, ce moment où j'allais chercher ce souvenir dérisoire¹⁸.

¹⁶G. Perec, *op. cit.*, p. 800-801.

¹⁷« Tiens, je connais des gens pour qui *Je me souviens* est une blague, un truc, quelque chose un peu ce qu'ils veulent dire par rapport à l'insignifiance... » (G. Perec, « Le Travail de la mémoire », *Je suis né*, Paris, Seuil, 1992, p. 88.)

¹⁸*Ibid.*

§24

Lors de la rédaction de ses souvenirs, l'auteur éprouve une suspension du temps ; les éléments de *Je me souviens* traitent aussi de petits détails de la vie quotidienne qui n'ont pas grande importance. Mais il est intéressant de voir qu'écrire ce recueil a pris un certain temps, tel un moment de méditation. On peut déduire de cette durée nécessaire que le recueil des souvenirs ne se fait pas à la surface du conscient, mais au fond de l'inconscient, afin de retenir « ce qui est enfoui¹⁹ », pour reprendre l'expression de Perec. Ce dernier ajoute que « des tas de choses intéressantes²⁰ » se sont passées. Ne s'agit-il pas précisément de ce qu'il a vécu sur le divan de la psychanalyste, ce temps suspendu lors duquel l'analysant explore ici et là son passé ? Dans cet extrait ainsi que dans « Les Lieux d'une ruse », le temps pour recueillir un souvenir est décrit par « cette recherche flottante », dans tous les cas un temps « de flottement, de recherche ». Autrement dit, la multiplicité des bribes de souvenirs s'agglutinant dans l'esprit de l'écrivain peut justement être assimilée à cette expérience « du pli, du repli, de la poche » qui s'accompagne également d'un arrêt du temps. Ainsi, l'écriture de *Je me souviens* est étroitement liée aux cures psychanalytiques. *Je me souviens* est le résultat de la « pliure de mémoire » précédemment évoquée.

§25

En quoi consistent ces plis-mémoires ? Deux caractéristiques majeures du souvenir sont évoquées dans *Je me souviens*. Tout d'abord, chacun des 486 souvenirs provoque chez le lecteur une insaisissable petite secousse mentale, comme nous pouvons le lire dans la citation suivante avec des termes comme « petits », « minuscules », « mince », « impalpable » :

Ces « je me souviens » ne sont pas exactement des souvenirs, et surtout pas des souvenirs personnels, mais des petits morceaux de quotidien [...]. [Ces petites choses] ne valaient pas la peine d'être mémorisées, elles ne méritaient pas de faire partie de l'Histoire, ni de figurer dans les Mémoires des hommes d'État, des alpinistes et des monstres sacrés. Il arrive pourtant qu'elles reviennent, quelques années plus tard, intactes et minuscules, par hasard ou parce qu'on les a cherchées, un soir, entre amis ; c'était une chose qu'on avait apprise à l'école [...] ou quelque chose d'encre plus mince, d'inessentiel, de tout à fait banal, miraculeusement arraché à son insignifiance, retrouvé pour un instant, suscitant pendant quelques secondes une impalpable petite nostalgie²¹.

§26

¹⁹*Ibid.*

²⁰*Ibid.*

²¹G. Perec, *Je me souviens*, op. cit., p. 897.

En feuilletant quelques pages à peine, on comprend d'emblée la « banalité » des souvenirs. Pourtant, bien qu'ils soient insignifiants, ils peuvent provoquer chez les lecteurs un moment de nostalgie. Par la suite, les souvenirs de *Je me souviens* sont remarquables par leur vivacité. Perec souligne par trois fois combien ces souvenirs sont vifs et sensuels malgré leur allure simpliste :

Un vécu qui ne sera jamais appréhendé par [...] la conscience, le sentiment, l'idée, l'élaboration idéologique. Quand j'écris « Je me souviens que ma première bicyclette avait des pneus pleins », ce n'est pas innocent ! J'en ai encore la sensation physique et pourtant, apparemment, c'est neutre. Et puis au moment où l'on sort le souvenir on a vraiment l'impression de l'arracher d'un lieu où il était pour toujours²².

§27

Il ne s'agit pas de souvenirs ternis, qui n'ont aucun impact sur nous. D'après l'auteur, les fragments de *Je me souviens* sont si vivants et si présents qu'ils peuvent à la fois éveiller nos sens, comme s'ils étaient actualisés dans le présent, et évoquer la présence du lieu où s'attache le souvenir : le passé est restitué dans sa pleine sensibilité. C'est ainsi que cette écriture minimaliste peut être poignante, en résonnant avec le passé de chaque lecteur.

§28

Pour résumer, les souvenirs de *Je me souviens* sont arrachés du fond de la mémoire, dans un temps suspendu, trivial, mais qui n'est pas sans lien avec le présent, et c'est pour cette raison que ces minuscules souvenirs peuvent émouvoir les lecteurs. En effet, ces particularités du pli-souvenir nous renvoient au pli barthésien, un thème majeur qui peut englober sa dernière période d'écriture. Il est bien connu que Perec était une sorte de disciple de Barthes au début de sa carrière d'écrivain²³. De plus, leurs façons d'écrire se croisent, en particulier dans les dernières œuvres de Perec : tous deux s'intéressaient au dérisoire et au présent, et les faisaient figurer sous une forme fragmentaire. En se préparant à écrire son propre roman, Barthes réfléchissait et développait ses réflexions sur l'écriture idéale par le biais du pli. Dans *La Préparation du roman*, Barthes définit le pli comme « une sorte d'incident, [...] ce qui tombe (cadere, tomber), une craquelure insignifiante sur une grande surface vide²⁴ ». L'incident, auquel il compare le pli, est *a priori* un petit événement. D'ailleurs, il note dans le projet d'ouvrages intitulé *Incidents* ce qu'

²²G. Perec, « Le Travail de la mémoire », *op. cit.*, p. 84.

²³Sur la relation entre Perec et Barthes, voir M. Ribière, « Georges Perec, Roland Barthes : l'élève et le maître », É. Beaumatin et M. Ribière (dir.), *De Perec etc., derechef*, Nantes, Joseph K, 2005, p. 338-353.

²⁴R. Barthes, *La Préparation du roman*, Paris, Seuil, 2015, p. III.

il observe dans les rues du Maroc sous une forme fragmentaire. En ce sens, les incidents de Barthes s'apparentent au pli-mémoire de *Je me souviens*.

§29

Le discours barthésien sur le pli indique comment les fragiles souvenirs peuvent se manifester dans l'écriture. Selon Barthes, le pli requiert une forme particulière. Dans son autobiographie *Roland Barthes par Roland Barthes*, le pli est un autre nom pour les « mini-textes, plis, haïkus, notations²⁵ ». Le pli-souvenir rappelle inévitablement la forme courte. En effet, tous ces moments « pliés » sont une petite illumination ou une petite secousse de la pensée que l'on retrouve dans la vie quotidienne. Ils refusent d'être encadrés dans une structure globale, puisqu'ils échappent à « un sens général, systématique et doctrinal²⁶ ». Pour preuve, concernant le projet d'ouvrage *Incidents*, Barthes prescrit de n'« en jamais tirer une ligne de sens²⁷ », de ne pas recréer une logique englobant chaque souvenir individuel. Dans le même contexte, Barthes constate que les œuvres non fictionnelles semblent plus s'adapter au souvenir que les romans. Il refuse la forme conventionnelle du roman pour la raison suivante :

Le roman, en effet (puisque'il s'agit de lui), dans sa grande et longue coulée, ne peut soutenir la « vérité » (du moment) : ce n'est pas sa fonction. Je me le représente comme un tissu (= Texte), une vaste et longue toile peinte d'illusions, de leurres, de choses inventées, de « faux » si l'on veut : toile brillante, colorée, voile de la Maya, ponctuée, clairesmée de Moments de vérité qui en sont la justification absolue [...] quand je produis des notations, elles sont toutes « vraies » : je ne mens jamais (je n'invente jamais) au niveau de la notation, mais précisément, c'est peut-être parce que je ne mens jamais que je n'accède pas au Roman²⁸.

§30

Selon Barthes, le roman ne consiste pas qu'en une pure vérité : le roman s'accompagne nécessairement du mensonge car il s'agit conventionnellement d'une fiction. Alors que le roman est plus complexe et plus hétérogène, les plis-souvenirs sont plus simples et plus légers ; ils sont tous « vrais », car ils contiennent une vérité du moment, une petite révélation du présent. Bien que, comme l'énonce Barthes plus haut, l'écriture fragmentaire ne puisse pas devenir roman, elle peut être plus proche de la vérité car elle est libre du souci de systématisation d'un discours plus complexe.

§31

À propos de cette vérité du moment et de son rapport au mode d'expression, Barthes relève l'importance d'une forme simple. En présentant la brièveté de *haïku* comme un

²⁵R. Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975, p. 153.

²⁶*Ibid.*, p. 154.

²⁷*Ibid.*

²⁸R. Barthes, *La Préparation du roman*, op. cit., p. 232.

exemple du pli barthésien, il note que cette forme poétique « est la conjonction d'une "vérité" (non conceptuelle, mais vérité existentielle, de l'Instant) d'une part et, d'autre part, d'une forme. [...] [L]a forme brève est un inducteur de vérité²⁹. » Le pli, ou le fragment du passé insignifiant mais touchant, doit être présenté dans un état brut, hors de la structure qui peut diluer sa pureté. C'est probablement la raison pour laquelle le pli perecquien s'affiche sous la forme d'une écriture fragmentaire, dont le meilleur cas est illustré par *Je me souviens*.

CONCLUSION

§32

À la fin de notre parcours à travers trois textes choisis chez Georges Perec, nous pouvons caractériser le pli perecquien comme une apparition de petits souvenirs intimes dans un moment suspendu. À chaque écrivain sa propre poétique du pli, et, dans l'œuvre perecquienne, la question du pli paraît tout à fait indissociable de celle de la temporalité. Perec a un jour admis qu'il aurait souhaité « vivre une expérience hors du temps : dans une grotte, sans point de repère de temps » dans sa liste des « 50 choses à ne pas oublier de faire avant de mourir³⁰ ». Quel plaisir procure cette autre expérience hors du temps ? Son souhait consiste, nous semble-t-il, en la temporalité du pli telle qu'on l'a constatée dans notre propos. En échappant à la continuité temporelle et en plongeant dans l'inconscient, Perec aurait été heureux de rencontrer les souvenirs quotidiens tels que nous les avons vus dans *Je me souviens* ; ou bien, comme dans le poème « L'Éternité », il aurait pu saisir un souvenir de sa mère qu'il a tant cherchée sa vie durant. En ce sens, le pli-souvenir est une source de bonheur autant que de vérité.

§33

Le motif du pli-mémoire nous renvoie en effet à la mémoire involontaire de Proust car le pli perecquien et cette mémoire proustienne consistent en une rencontre avec un morceau du passé dans une ascèse du temps. Mais à la différence de *À la Recherche du temps perdu*, le pli-souvenir chez Perec n'est ni une longue description, ni l'exaltation sentimentale ; il reste une brève mention sur un fait du passé. Sur ce point, Barthes met en avant un contraste efficace avec la forme de la fleur japonaise. Si toute *La Recherche du temps perdu* sort « de la Madeleine, comme la fleur japonaise dans l'eau : développement, tiroirs, *dépli* infini [de la mémoire]³¹ », dans le pli-souvenir « la fleur n'est pas

²⁹*Ibid.*, p. 64.

³⁰Voir l'émission *Mi fugue, mi raisin*, diffusée en novembre 1981, France Culture, <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/les-50-choses-ne-pas-oublier-de-faire-avant-de-mourir-selon>.

³¹R. Barthes, *La Préparation du roman*, op. cit., p. 74.

dépliée, c'est la fleur japonaise sans eau : elle reste *bouton*³² ». Cependant, comme le commente Barthes, le pli est un bouton de fleur qui reste dans ses plis avec un parfum très intense.

§34

Le motif du pli réunit plusieurs noms d'hommes de lettres, tels que Michaux, Mallarmé, Barthes, Perec, et d'autres encore. Pour chaque auteur, le pli porte plusieurs sens : le pli mallarméen fonctionne sur le papier, l'éventail, l'étoffe, ou même la pensée ; le pli michaldien désigne non seulement la condition de vie donnée à partir de la naissance, mais également la ligne que trace Michaux quand il dessine. *Idem* pour Perec, qui parle sans cesse du pli, dans différents ouvrages³³ et dans d'autres contextes que celui de la mémoire. Nous ne saurions prétablir une théorie du pli et l'exploiter directement dans l'œuvre littéraire. À la place, il serait préférable d'établir des comparaisons ponctuelles et spécifiques, au cas par cas, comme lorsque nous avons mis en parallèle « L'Éternité » et « Les Lieux d'une ruse » de Perec, ou encore *Je me souviens* de Perec et *Incidents* de Barthes. Telle serait la condition pour établir, selon une approche comparative, une histoire du pli littéraire, dans laquelle se rencontreraient de manière inédite plusieurs noms de la littérature par le biais du pli.

Quelques mots à propos de : Yunjoo Hwang

Yunjoo Hwang est doctorante en littérature française à l'université de Poitiers, sous la direction de Dominique Moncond'huy et de Christelle Reggiani. Elle consacre ses travaux de recherche principalement à la poéticité de la prose non fictionnelle de Perec.

³² *Ibid.*

³³ Bien que toutes n'illustrent pas cette notion de pli mémoire, d'autres œuvres de Perec nous permettent d'entrevoir de nouvelles lectures du pli perecquien : l'auteur n'a cessé d'employer ce thème au cours de ses travaux non fictionnels, comme on le constate dans *La Clôture*, dans *Beaux Présents*, *Belles Absentes*, ou par la manière qu'il a de mesurer l'espace par le pliage dans *Espèces d'espaces*. Ceux-ci mériteraient, bien évidemment, un autre article.

Pour citer cet article

Yunjoo Hwang, « Une vie dans les plis : la question de la mémoire dans la forme pliée chez Georges Perec », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « *Origami*, le pli dans les littératures et les arts » n° 22, printemps 2021, mis à jour le : 21/07/2021, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/654>.

Lisser les plis du réel ? Un monde à portée de mots

Anne-Marie Picard

Replicare [de *plicare* « plier »] : « plier en arrière, replier, déplier, d'où « dérouler (un manuscrit), lire, parcourir ».

Du lat. *plicare* « plier », devenu en anc. fr. *pleier*, *ploier*.

Empr. au lat. class. *explicare* « déployer » et « exposer clairement », dér. de *plicare* « plier »¹.

TLFi et *Gaffiot*

La matière-pli est une matière-temps².

Gilles Deleuze, *Le Pli, Leibniz et le baroque*

§1

Avec le collectif « Inculte³ » auquel elle appartient, Maylis de Kerangal dit partager une chose : « on ne prend pas [nos personnages] comme [des] symptôme[s]. On n'

¹D'après le *Trésor de la Langue Française informatisé*, articles « plier » et « répliquer », et d'après le *Gaffiot*.

²G. Deleuze, *Le Pli, Leibniz et le baroque*, Paris, Éditions de Minuit, 1988, p. 10.

³Voir « Collectif Inculte – Éditions Inculte », <https://inculte.fr/auteurs/collectif-inculte/> [consulté le 1^{er} août 2019] « Pour ce groupe très influent que sont les Incultes (M. de Kerangal, A. Bertina, M. Larnaudie, F. Bégaudeau), pour les romanciers des éditions « Verticales », comme pour leurs

est pas du tout dans ce truc du double-fond, de “l’horrible petit secret”(comme dirait Deleuze). » Ceci, continue l’auteure, « permet d’être hyper-frontal ». Car « quand tu penses qu’il y a une autre réalité sous la représentation, tu es toujours pris dans la dé-construction du réel. Nous, ce qui nous intéresse, c’est la perception frontale, pleine – qui joue contre cette idée que la vérité est derrière⁴. » Le réel, *at face-value*, donc. Pas d’investigation, une construction plutôt qu’une dé-construction, des personnages « sans repli⁵ », sans « profondeur » : cette « perception frontale » de l’auteur s’inscrit dans un nouveau « matérialisme antimétaphysique », anti-identitaire⁶. Dehors, toute !

§2

Il s’agirait, chez ces écrivains, nous dit Alexandre Gefen⁷, d’un « nouveau réalisme » qui égalise « les hiérarchies communes », désorganise les ordres précédemment admis. Loin du *storytelling* romantique, du structuralisme qui fétichisait le langage comme l’unique événement du roman, peu touchés par le post-modernisme anxieux □ si ce n’est dans l’effacement des limites entre fiction et document □, les écrivains français de l’ultra-contemporain seraient des matérialistes en relation directe avec les objets, avec une réalité quadrillée par les *data*⁸, leur monde littéraire est désormais un *donné* de la perception.

proches (Ph. Vasset chez Fayard ou V. Message au Seuil, C. Delaume, F. Bon, C. Robinson, etc.) l’heure n’est plus à la profanation ou à la réflexivité, mais à l’hyper production et à la spéculation créative : si la cohérence commune est suspendue, c’est au profit d’un matérialisme anti-métaphysique, d’un « “nouveau réalisme” égalisant les ordres et les hiérarchies communes au nom d’un maître mot, l’hétérogénéité » (A. Gefen, « Le monde n’existe pas : le “nouveau réalisme” de la littérature française contemporaine », *Quodlibet Studio. Lettere. Ultracontemporanea*, Macerata, Quodlibet, p. 115-125, <https://books.openedition.org/quodlibet/824> [consulté le 1^{er} mai 2019].)

⁴M. de Kerangal, G. Pascon, « Maylis de Kerangal : western du quotidien », *Magazine C4*, 2011, <https://c4magazine.org/2011/06/07/maylis-de-kerangal-western-du-quotidien/> [consulté le 4 mai 2019].

⁵Il ne s’agit pas pour l’auteur, de mettre en œuvre le gigantisme de ces projets afin de dire les « rapports entre les individus impliqués dans [ces] affaire[s] titanesque[s], des zones d’ouverture et de replis intérieurs qui les fondent », comme le pense V. Gramigna, « L’Écriture-Monde : M. De Kerangal », *Quodlibet Studio. Lettere. Ultracontemporanea*, Macerata, Quodlibet, p. 149-159, <https://books.openedition.org/quodlibet/590> [consulté le 4 mai 2019].

⁶« Avec *Inculte*, il y a cette idée de déconstruire un certain rapport à la culture comme origine, passé, mémoire et, même pire, “devoir de mémoire”(ce qui participe toujours d’un scénario officiel). De déconstruire ce rapport-là pour se placer plutôt dans l’appréhension du présent. De se poser la question : comment se saisir autrement de la psychologie ? Pas parce que c’est inintéressant – je pense que ça peut être passionnant – mais parce que ça trace toujours de l’identitaire. Et l’identitaire opère toujours les mêmes genres de truc qui, pour moi, sont souvent à côté de la plaque » (M. de Kerangal, G. Pascon, art. cit.).

⁷A. Gefen, « Le monde n’existe pas : le “nouveau réalisme” de la littérature française contemporaine », *op. cit.*

⁸Aujourd’hui, il ne s’agirait plus, comme le faisait la post-modernité, de défaire les ordres anciens, de bousculer les fameux métarécits ancestraux et leurs idéologies bornées, de piller, détourner les représenta-

Loin des plis d'une ontologie angoissée, baroque car défectueuse, défaillante, ce serait donc selon une expression de Bruno Latour, une « ontologie plate⁹ », sans faux plis, que la littérature actuelle mettrait au jour.

§3

Comme les écrivains publiés chez Verticales¹⁰, Maylis de Kerangal prendrait donc aussi la plume pour *aplanir* le monde, *lisser les plis* d'un réel devenu descriptible, comptabilisable. Dans *Un Monde à portée de main*¹¹, qui va nous intéresser plus particulièrement, le sujet parvient effectivement au savoir-être grâce à un savoir-faire : la maîtrise difficile de la technique du trompe-l'œil. Que cache ce choix thématique de montrer avec force détails cette technique ancestrale du trompe-l'œil ? Nous verrons avec ce roman que la complexité fait retour, littéralement, puisqu'elle se retrouvera représentée via la dimension temporelle, verticale, de l'Histoire, telle une dimension ignorée, refoulée, qui refait surface et se replie sur le présent, le temps zéro de la composition de l'œuvre. Pour illustrer la relation indispensable entre sujet et savoir-faire chez Kerangal, posons de pied en cap, son personnage paradigmatique apparu dans *Naissance d'un pont*¹², Prix Médicis et choc de la rentrée 2010, qui fut qualifié de « roman-monde¹³ ».

UN SUJET « SANS REPLI », SANS « PROFONDEUR »

§4

Maylis de Kerangal ouvre son univers démesuré par la présentation d'un personnage, Georges Diderot, dont l'apparition dans les premières vingt pages sert, dit l'auteur, à « lancer une programmation pour le livre¹⁴ ». Il lancera aussi notre propos.

On voulut savoir de quel bois se chauffait sa carcasse, on lui tourna autour. On le décrivit successivement ingénieur apatride, mercenaire du béton [...], repris de justice, joueur en désintox, businessman suicidaire [...].

tions des autres pour y instiller un chaos dénué de sens. Il s'agirait d'un « nouveau réalisme » qui égalise « les hiérarchies communes », désorganise les ordres précédemment admis. La littérature contemporaine française semble, d'après Alexandre Gefen (*ibid.*), ne se vouer qu'à un maître-concept : « l'hétérogénéité », l'hybridité, loin des schémas sclérosants de l'identitaire. Au risque d'une indécision tourmentée, les artistes occidentaux auraient-ils admis la complexité du monde ?

⁹B. Latour, cité par A. Gefen, *ibid.*

¹⁰« Verticales [Propagande] », <http://www.editions-verticales.com/propagande.php?rubrique=6> [consulté le 1^{er} août 2019].

¹¹M. de Kerangal, *Un Monde à portée de main*, Paris, Gallimard, coll. « Verticales », 2018.

¹²M. de Kerangal, *Naissance d'un pont*, [Verticales, 2010], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2012.

¹³E. Barnett, « *Naissance d'un pont*, l'épopée humaniste de Maylis de Kerangal », *Les Inrocks*, 21 août 2010, <https://www.lesinrocks.com/2010/08/21/livres/livres/naissance-dun-pont-lepopée-humaniste-de-maylis-de-kerangal/> [consulté le 4 mai 2019].

¹⁴M. de Kerangal, G. Pascon, « Maylis de Kerangal : western du quotidien », *op. cit.*

On eût aimé le savoir pris dans une expérience intérieure, enclavé, pas si fort, c'eût été tellement simple, [...] on eût aimé qu'il ne sache pas aimer, [...] qu'il se défonce au travail pour ne pas y penser. On eût aimé qu'il soit mélancolique.

Mais ceux qui l'avaient pratiqué [...] avaient tâté du bonhomme. Ils disaient : ok, c'est vrai, le temps ne lui est rien, celui qui passe, celui qui fuit, tout ça ne lui est rien, tout ça ne coule pas, ni ne crée d'adhérences [...].

Ils disaient : son temps c'est le présent, c'est l'instant ou jamais, agir correctement, traiter la situation, c'est sa seule morale et tout le travail d'une vie, c'est aussi simple que ça. Et encore : c'est un homme de terrain, le ras des pâquerettes, [...] lui-même en parlerait ainsi [...], ajouterait sans ciller, c'est là qu'est l'aventure, c'est là que sont les risques, c'est là que vit mon corps [...] le truc que j'abomine, c'est l'utopie, le bon petit système, le bijou chimérique en apesanteur du monde blablabla, c'est clos, toujours trop miniature et tellement bien huilé, [...] ce qui me plaît, à moi, c'est travailler le réel, faire jouer les paramètres, me placer au ras du terrain, à la culotte des choses, c'est là que je me déploie.

[...] Toujours dehors, concentré, empirique, incroyant : l'expérience intérieure elle n'est jamais dedans, mâchonne-t-il rieur quand ceux que sa trivialité déçoit le harcèlent pour plus d'intériorité et plus de profondeur, ce n'est pas un repli, c'est une déchirure, et j'aime que ça déchire. (*Naissance d'un pont*, op. cit., p. 15-19.)

§5

Voici en pied le portrait de l'homme kerangalien, ingénieux ingénieur, un « faiseux taiseux », sans névrose, qui fera son job : faire naître un pont californien. Et ça va « déchirer », comme il le dit lui-même ! Appariant l'ingénierie macrocosmique d'un ouvrage d'art gigantesque à la geste microcosmique d'une dizaine d'humains venus des quatre coins de la Terre, *Naissance d'un pont* impressionne. La tâche du roman est elle aussi de « travailler le réel » ; l'écrivain, comme le fait l'ingénieur, embrasse le monde, l'appréhendant comme une bande de Möbius sans fin, déroulée et parcourue à nouveau par la phrase caracolante de Kerangal □ dont on sent ne pouvoir donner l'ampleur, faute d'espace, mais surtout faute de souffle. Du macrocosme au microcosme, nulle pliure, nul détour, nulle dérobade. Le monde romanesque de Kerangal offre des « situations à traiter », « au ras des pâquerettes ». Au technicien et à sa technique de s'acheminer et de se mettre à l'œuvre. « Les annonces qui tombaient sur la Toile réclamaient câbleurs, ferrailleurs, soudeurs, coffreurs, maçons, goudronneurs, grutiers, monteurs d'échafaudage, monteurs levageurs, enduiseurs façadiers, ceux-là firent leur sac comme un

seul homme » (*ibid.*, p. 28). Du vaste monde relié désormais par la Toile, l'aventure individuelle surgit.

§6

Avec Maylis de Kerangal, le roman ne se refuse rien. Il se pose ici comme une véritable tête de pont pour traverser les frontières, celles du genre aussi, pour explorer l'illimité et l'interconnectivité des êtres et des choses. Ersatz de leur auteure, les personnages cartographient ainsi une *Weltanschauung*, une geste contemporaine sans contrainte, si ce n'est la force physique et mentale. Hors des sentiers rebattus de l'autofiction et de son intimité exhibée, paradoxalement hors monde, on ne trouvera chez l'auteure de *Réparer les vivants*, ni déguisements ni masques, ni peaux de chagrin textuelles étriquées mais des projets titanesques : construire un « mécano gigantesque », accompagner dans le deuil, réparer un corps et, récemment, *reproduire le réel*, mettre le monde « à portée de main », rien moins que cela ! On entend dans les titres autant de paraboles de l'écriture, d'une écriture qui chercherait à « faire monde », à mettre l'univers « à portée de plume ».

§7

L'ingénierie du signifiant de Kerangal s'est donc imposée dans le paysage de la littérature comme un précis de vocabulaire qui démontre la richesse lexicale de notre langue et avec elle, la descriptibilité rassurante du monde. « On voulut savoir de quel bois se chauffait sa carcasse [...] On eût aimé le savoir pris dans une expérience intérieure [...] On eût aimé qu'il soit mélancolique » : ce *on*-là ressemble comme deux gouttes d'eau au lecteur du roman français, friand d'angoisses indicibles et de désirs insus. Ces « bijou[x] chimérique[s] en apesanteur du monde » dénigrés par l'ingénieur Georges Diderot plus haut, fantaisies insaisissables, et donc faisant couler beaucoup d'encre, ont mené bien des anti-héros sur le divan freudien de notre littérature. Kerangal les oblige à se lever, à se « placer à la culotte des choses » et à faire face.

« TRAVAILLER LE RÉEL », SE DONNER FORME

§8

Le dernier récit de Kerangal est un roman d'apprentissage, littéralement, puisqu'il suit les étapes de l'initiation d'une jeune fille à l'art du trompe-l'œil, de la découverte émerveillée à l'acquisition technique d'une discipline difficile, celle qui consiste, après tout, à reproduire le réel. Avant de donner forme à ce réel, il faudra se former, s'adonner à la forme des choses pour enfin se donner forme. Car à vingt ans, la jeune Parisienne Paula habite toujours dans la malnommée rue du Paradis avec des parents un peu distants, tant ils forment un couple fusionnel (*Un Monde à portée de main*, *op. cit.*, p. 65). Leur fille est un peu une étrangère de passage. Entre deux vocations abandonnées, deux échecs universitaires, Paula flotte dans un *no man's land*. Effacée, floutée dans le regard que lui portent ses parents, trop préoccupés l'un de l'autre, elle erre sans pouvoir donner

sens à son existence, sans prise sur le monde. Elle *ne consiste pas*¹⁵, n'a pas une image consistante d'elle-même, si bien que lorsqu'elle pénètre pour la première fois dans l'école de peinture, c'est « exactement comme si elle entrait dans un conte, exactement comme si elle était un personnage de conte, Paula tire la chevillette, la cloche émet un tintement fêlé, la porte s'ouvre, et la jeune fille pénètre dans l'Institut de peinture ; elle disparaît dans le décor » (*ibid.*, p. 33).

§9

Les adresses sont allégoriques. L'Institut de peinture de la rue du Métal à Bruxelles où elle va décider de suivre une formation à la peinture de décor (*ibid.*, p. 34), lui permet de fuir hors du Paradis parental, où elle n'avait guère d'existence. Cette fuite vers « le Métal » est la première étape de l'initiation de l'évanescence Paula. En passant le vestibule obscur de l'Institut, Paula est « aimantée » par ce qu'elle voit, ou plutôt par ce qu'elle ne voit pas :

Elle a posé ses affaires à ses pieds et laisse traîner son regard dans la pièce, sur le sol, le plafond, les murs. Elle se demande où elle est tombée : autour d'elle, et de plus en plus nets à mesure que les secondes s'écoulent et que ses yeux s'adaptent à la pénombre, les parois échantillonnent de grands parements de marbre et des panneaux de bois, des colonnes cannelées, des chapiteaux à feuilles d'acanthé, une fenêtre ouverte sur la ramure d'un cerisier en fleur, une mésange, un ciel délicat. Soudain, Paula enjambe son sac, s'avance lentement vers les plaques de marbre [...], pose sa paume à plat sur la paroi, mais au lieu du froid glacial de la pierre, c'est le grain de la peinture qu'elle éprouve. Elle s'approche tout près, regarde : c'est bien une image. Étonnée, elle se tourne vers les boiseries et recommence, recule puis avance, touche, comme si elle jouait à faire disparaître puis à faire revenir l'illusion initiale, progresse le long du mur, de plus en plus troublée [...] atteint la fenêtre, prête à se pencher au-dehors, certaine qu'un autre monde se tient là, juste derrière, à portée de main, et partout son tâtonnement lui renvoie de la peinture. Pourtant, une fois parvenue devant la mésange arrêtée sur sa branche, elle s'immobilise, allonge le bras dans l'aube rose, ouvre la main afin de glisser ses doigts entre les plumes de l'oiseau, et tend l'oreille dans le feuillage. (*Ibid.*, p. 34-35)

§10

Ce que découvre Paula, par ce jeu optique du trompe-l'œil (faire disparaître/faire revenir) paraît simple : l'image fait signe à un sujet qui devient découvreur, inventeur en quelque sorte de son référent, de la chose et du monde où elle se loge : marbre, bois,

¹⁵ Terme de M.-L. Lévy, *Critique de la jouissance comme Une. Leçons de psychanalyse*, Toulouse, Erès, 2003. Le psychanalyste oppose « consistance » (moïque) et « ex-istence » (ainsi Dieu ex-iste mais il ne consiste en rien).

« colonnes », « chapiteaux », une « fenêtre ouverte », un « cerisier en fleur », « une mésange, un ciel délicat ». Les sensations qui accompagnent ces illusions vont lui donner forme à elle aussi, en tant qu'elle est située par l'illusion comme point de vue, un sujet porteur d'un regard, soutenu par un corps. Les verbes de mouvements sont nombreux ici : « Paula enjambe [...] s'avance, pose sa paume à plat, [...] s'approche tout près, regarde, [...] elle se tourne [...] recommence, recule puis avance, touche, [...] progresse le long du mur, [...] atteint la fenêtre » pour « se pencher au-dehors », « elle s'immobilise, allonge le bras [...] ouvre la main [...] glisse [...] ses doigts et tend l'oreille » (*ibid.*, p. 34-35)

REPLICARE : S'APPROPRIER « LES MATIÈRES DU MONDE »

§11

Mais la formation technique sera difficile pour Paula, submergée par son vague à l'âme et qui n'a aucun don en dessin. « Paula s'isole, la fatigue se répand dans son corps tel un poison et la retranche du monde extérieur » (*Un Monde à portée de main, ibid.*, p. 67). Elle ne comprend pas ce qu'on lui dit : « il faut donner de la profondeur à la pierre, et pour cela entrer dedans, descendre à l'intérieur [...] elle n'y parvient pas, elle se noie » (*ibid.*, p. 65). Elle veut abandonner. Jonas, le colocataire coup de vent, devra lui ouvrir « les vannes de l'imaginaire ». Nous sommes chez Kerangal, cela voudra dire la ramener « au ras des pâquerettes ». Car répliquer le monde¹⁶ ne s'avérera pas pour Kerangal une simple question théorique, philosophico-littéraire, celle de la mimésis. Répliquer¹⁷ est un travail du corps : il s'agira de former son regard, de manier des outils et des couleurs, des surfaces et de se « défoncer » physiquement (comme Georges Diderot). Ce corps à corps avec la matière est un mode d'appropriation frontal des matières du monde : végétal, minéral, animal.

§12

D'abord, apprendre à voir. Si Paula Karst a les yeux vairons, « une coquetterie dans l'œil¹⁸ », et Jonas, une casquette qui lui cache les yeux, c'est sans doute que leur regard,

¹⁶ Paula comprend vite l'art de l'illusion : « le trompe-l'œil doit faire voir alors même qu'il occulte, et cela implique deux moments distincts et successifs : un temps où l'œil se trompe, un temps où l'œil se détrompe ; si le dévoilement de l'imposture n'a pas lieu [...] cela signifie que l'on se trouve face à une idiotie, face à un procédé, à une supercherie, alors la virtuosité du peintre, l'intelligence de son regard, la beauté de son tableau, tout cela ne peut être reconnu, tout cela demeure hors d'atteinte. » (*Un Monde hors de portée, op. cit.*, p. 55-56.)

¹⁷ Le mot « répliquer » vient « du lat. class. *replicare* [de *plicare* “plier”] “plier en arrière, replier, déplier” d'où “dérouler (un manuscrit), lire, parcourir” » (d'après le *Trésor de la Langue Française informatisé*, article « répliquer »).

¹⁸ « [I]l y a bien sur la figure de cette petite Paula de huit ans quelque chose de bizarre, de désaxé. Une

montré et occulté à la fois, est le sujet principal du livre. Dans cette *aventure* qui est un *ad-venir* du regard, l'énigmatique Jonas jouera l'éclaireur. C'est « l'intelligence de son regard » qui va montrer le chemin. Alors qu'elle « marne » devant la difficulté technique insoupçonnée de son projet (*ibid.*, p. 67), elle précise, pour Jonas, le nom de ce premier marbre choisi. Il s'écrit : « ah ! et c'est quel coin, ça le cerfontaine ? » (*ibid.*, p. 67). Google l'aide à mettre des mots sur la chose. Il lit : « *Ce marbre est dit-on couleur "rose sèche", mais également appelée rouge des Flandres, ou fromage de cochon* – comme la charcuterie, Paula, tu as déjà mangé du fromage de cochon ? » (*ibid.*, p. 68). Jonas intervient, comme l'ingénieur, « à la culotte des choses ». Rebaptisé par le profane *fromage de cochon*, le poétique et insaisissable *cerfontaine* se vide de son énigme. Jonas désidéologise la chose et permettra qu'elle soit appropriée, littéralement incorporée : « tu as déjà mangé du fromage de cochon ? ». Le *replicare* doit se faire *implicare*¹⁹.

LES PLIS DU MARBRE



Figure 1. Marie Vanesse, Cerfontaine imité, <https://atelier-pigments.blogspot.com>, avec l'aimable autorisation de l'artiste © Marie Vanesse

§13

La copie, le fac-similé n'est pas une mécanique, une simple technicité (elle l'est, pour les élèves, jusqu'à l'épuisement) mais une « incorporation », précise l'écrivaine dans une interview²⁰ : « entrer dedans, descendre à l'intérieur » de la pierre ne sera possible

anomalie. Elle a une coquetterie dans l'œil, elle a un œil qui dit merde à l'autre » (*ibid.*, p. 180).

¹⁹ « Empr. au lat. class. *implicare* (cf. employer) « plier dans, entortiller, emmêler » (composé du préf. *in-* et du verbe *plicare* « plier, replier, enrouler ») » (d'après le *Trésor de la Langue Française informatisé*, article « impliquer »).

²⁰M. de Kerangal, « Maylis de Kerangal – Un Monde à portée de main », interview à la librairie La

qu'à condition que le bloc de réél compact que représente le marbre soit non pas regardé au microscope, comme le ferait un scientifique, mais déployé, déplié en quelque sorte. Qu'est-ce à dire ? Jouons avec les étymons : pour qu'il y ait *implication*, le *replicare* exige *explication* :

§14

[Le Cerfontaine (Figure 1²¹) «] *Il est d'allure commune et ne témoigne d'aucune richesse.* » Voilà. Jonas se détache de l'écran et Paula rouvre les yeux. Le Dévonien supérieur, les millions d'années, les roches métamorphiques, les récifs coralliens et la jungle en lieu et place des Ardennes belges, les calcaires et les fossiles, les brèches, les fractures et les hautes pressions qui cassent la croûte terrestre, elle n'y avait jamais pensé, ignorant les noms et ignorant les images, considérant le sol et tout ce qui le compose comme ce chaos de temps, d'aléas et de forces sur quoi reposent nos existences. Elle est sonnée. (*Un Monde à portée de main*, p. 68-69)

§15

Le signifié du mot « Cerfontaine » se déploie dans le temps de son Histoire grâce au savoir convoqué par Jonas. « [T]out ça, elle n'y avait jamais pensé, ignorant les noms et ignorant les images » : l'indifférence de Paula devant ce matériau venu du « chaos du temps » s'évapore. Le récit de Jonas rationalise le chaos, engendre par là-même le marbre comme un pli du temps. Ce qui en découle, la complexification, la formation plissée du marbre, est ainsi déployée, *ex-pliquée* par le *géo-logos*, récit du monde. Un monde qui devra bien se concrétiser hors de l'atelier. Le lecteur s'impatiente ! Sur le terrain, allons donc voir et toucher ces plis du monde ! Les saisissant d'abord avec le savoir, ces deux artisans devront s'y coltiner, sentir avec leurs mains la matière travaillée par les millénaires. Mais, il n'y a pas que le temps qui a façonné la carrière : d'autres corps surgissent du récit de Jonas quand, enfin, Paula et lui se retrouvent *in situ*. Au cœur du livre, la scène centrale est véritablement une initiation pour Paula. Emmenée et guidée par Jonas, elle pénétrera cette énigmatique carrière de *Cerfontaine* comme elle le ferait d'un pli spatio-temporel fait de « noms et d'images », ceux-là même qu'elle avait jusque-là « réussi à ignorer ».

§16

On se rappelle peut-être ce qu'écrivait Deleuze sur le marbre en lisant Leibniz qui

Procure, 48'18, <https://www.youtube.com/watch?v=ODSrZzD1-OI> [consulté le 1^{er} août 2019].

²¹La peintre (et photographe) de ce Cerfontaine imité me révèle qu'il s'agit là « d'une image, prise par [elle]-même, de [son] travail de marbres peints. Ce panneau de Cerfontaine reproduit le panneau "modèle" figurant dans les archives de l'École Van der Kelen et à partir duquel les étudiants travaillent encore aujourd'hui. » L'École Van der Kelen étant l'Institut de la rue du Métal, dépeint par Maylis de Kerangal, le hasard fait bien les choses. Voir D. Van der Kelen, *La Peinture décorative selon Van der Kelen*, Éditions Vial, 2009, 304 p. Voir aussi le site internet de Marie Vanesse, <http://www.marievanesse.com/la-peinture-decorative-selon-van-der-kelen/> [consulté le 19 octobre 2020].

affirmera toujours, une correspondance et même une communication [...] entre les deux labyrinthes [que sont] les replis de la matière et les plis dans l'âme.

Un pli entre les deux plis ? Et la même image, celle des veines de marbre, s'applique aux deux sous des conditions différentes : tantôt les veines sont les replis de matière qui entourent les vivants pris dans la masse, si bien que le carreau de marbre est comme un lac ondoyant plein de poissons. Tantôt les veines sont les idées innées dans l'âme, comme les figures pliées ou les statues en puissance prises dans le bloc de marbre. La matière est marbrée, l'âme est marbrée, de deux manières différentes. (*Le Pli, Leibniz et le baroque, op. cit.*, p. 6)

§17

Le marbre est ici une matière « pliée » « entour[ant d]es vivants » cachés, le bloc « comme un lac ondoyant », « comme les figures pliées [...] en puissance » pour une œuvre à venir. « Les replis de la matière et les plis dans l'âme » trouvant parfaite métaphore dans le labyrinthe minéral comme le faisait la science du drapé, cette « intelligence du clair-obscur²² » chère aux peintres baroques pour exprimer leurs vertiges anxieux, leurs incertitudes. Au XVIII^e siècle, Laurence Sterne inclura une page de marbre (la célèbre « *Marble page* ») dans son livre *The Life and Opinions of Tristram Shandy, esq.* pour illustrer la nature anarchique de son livre et symboliser l'imagination brouillonne du lecteur (Figure 2).



Figure 2. Laurence Sterne, « The Marble page », *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, vol. III, Londres, Éd. J. Dodsley, 1769, p. 169, Hepburn Coll. 9, avec l'aimable autorisation des Archives et Collections Spéciales de la Bibliothèque de l'université de Glasgow © Bibliothèque de l'université de Glasgow

§18

On est, chez Maylis de Kerangal, dans une approche plus socio-historique, moins métaphysique. Jonas prend la parole non pour métaphoriser la complexité du marbre

²²M. de Piles, cité par N. Vasseur, *Les Plis*, Paris, Seuil, 2002, p. 31.

mais pour dire : les « replis de matière qui entourent les vivants pris dans la masse » (G. Deleuze, *op. cit.*) sont aussi les inscriptions de son histoire. Ce qu'il s'emploie à faire ressurgir de la paroi blanchie, aujourd'hui lissée, est ce qu'on appelle « la légende » (« ce qui doit être lu²³ ») : l'épopée de la carrière de Cerfontaine, son exploitation millénaire, le labeur des hommes :

Paula qui découvrant l'endroit avait été déçue – qu'est-ce qu'on fout là ? – suit le regard de son ami et pose le sien exactement comme si elle marchait dans sa trace, [...] repère la belle forme en coupole, les étagements, les différentes colorations de la roche, et maintenant le mur remue, il s'ébroue comme un vieux corps, ce n'est plus un vestige inerte [...] mais une histoire. Jonas parle, les stries sur la paroi sont des lignes qui deviennent des phrases, formant peu à peu ce récit lointain que la jeune fille fait revenir dans ses oreilles, [...] C'est le récit de la jungle d'avant, celui de la mangrove primitive, des barrières de corail et des lagons transparents [...] avant ces phénomènes d'une violence inouïe qui avaient provoqué la catastrophe : oscillations brutales du climat, baisse du niveau des eaux, sols qui s'épaississent, [...] astéroïdes qui frappent, glaciations ! Jonas scande les phénomènes et soudain ils jaillissent de la roche, comme le mage ferait sortir les diamants de la bouche du crapaud. [...] sa voix est plus lente, il raconte, jamais il n'a autant parlé et Paula sait qu'il se passe un truc, que quelque chose s'ouvre, s'élargit. [...] Aujourd'hui, c'est encore autre chose – Jonas se prépare à conclure, Paula retient son souffle [...] La paroi est regardée comme une plaque photographique, un buvard [...] où tout ce qui s'est produit depuis le commencement fait empreinte, un palimpseste. À présent, Jonas se tait. Il a épuisé sa parole [...] La carrière est de nouveau figée, semblable à un décor de théâtre après la représentation, une fois que l'histoire a eu lieu, une fois que les choses ont été dites, vécues, et que le verbe s'est fait la malle. (*Un Monde à portée de main, op. cit.*, p. 95-96)

§19

Nous sommes au creux du livre, son mitan. Dans son pli. Et ce sont les plis du marbre qui s'y sont révélés. Qui y sont déployés. La révélation a eu lieu. Jonas en maître-enchanteur a fait revivre la roche : « ce n'est plus un vestige inerte [...] mais une histoire. » Jonas a parlé, « les stries sur la paroi sont [désormais] des lignes qui deviennent des phrases ». La dureté lisse du marbre s'en trouve pénétrée, investie et déployée. Sa consistance « produite par l'action du temps » et des hommes est transférée, incorporée par la flottante Paula qui, d'un coup, mérite bien son nom minéral de « Karst ». « Les figures pliées ou

²³ « Proprement “ce qui doit être lu”gérondif (neutre plur.) de *legere*, v. lire » (d'après le *Trésor de la Langue Française informatisé*, article « légende »).

les statues en puissance prises dans le bloc de marbre » de Deleuze et de Leibniz sont ici les mots-diamants de la chronique de Jonas. Son souffle lyrique a fait revivre des hommes et non les idéelles œuvres d'art, des marbriers qui ont travaillé « sans broncher », « des centaines de types à moustache », qui « ont eu le vertige et s'y sont cramponnés », ou « ont craint de basculer en arrière »...

§20

Apprendre à peindre, c'est apprendre à voir mais voir, c'est aussi savoir « les noms » et « les images » que Paula ignorait. Ce *ça-voir* ne peut s'atteindre que par l'Imaginaire et le Symbolique, les deux seules façons pour le sujet humain de se représenter la réalité, comme le propose la psychanalyse. Ce à quoi s'emploie Kerangal²⁴, c'est d'imbriquer la perception (l'image), au langage du récit millénaire. « [I]l y avait des millions d'années. Trois cent soixante-dix millions, Paula, tu te souviens ? » (*ibid.*, p. 90-91) La question de Jonas est ambivalente : Te souviens-tu de ma légende ? De celle de la préhistoire ? Des temps sans écriture mais dont on peut ici lire les traces ? Te souviens-tu du temps immémorial des origines ? Paula, et nous avec elle, allons devenir lectrices du monde, déchiffreuses des « tranches de temps », des signes dans la pierre où sont gravées les traces de la création du monde, l'Histoire non écrite de l'humanité. « Pensez à peindre avec vos glaciers intérieurs, avec vos propres volcans, avec vos sous-bois et vos déserts, vos villas à l'abandon, avec vos hauts, vos très hauts plateaux » (*ibid.*, p. 55), conseillait l'énigmatique « dame au col roulé noir », directrice de l'Institut, sans se faire comprendre. Ainsi dit aussi la voix qui chuchote à l'oreille de l'écrivain devant sa table de travail. Car lorsque Kerangal explique sa manière de faire, c'est bien de géologie qu'il s'agit :

Que je me déplace latéralement, adoptant la marche du crabe afin de glaner ce qui jonche mon territoire, ou verticalement afin de sonder les plis du sol et m'enfoncer dans l'épaisseur du temps, j'essaie d'élaborer une archéologie qui restituerait l'économie interne d'un espace, pisterait les réseaux souterrains qui l'organisent et en distribuent les intensités. Aussi, inscrire le lieu dans la fiction revient-il toujours pour moi à lui chercher sa troisième dimension²⁵.

§21

L'explication de Jonas a creusé, ouvert le marbre à la connaissance par le récit de sa légende comme un tapis de mots, un *dépli*, dirait Henri Michaux. En situant Paula au pied du mur, face à la chose réelle (la carrière), il lui donne un regard (« Regarde Pau-

²⁴Au contraire d'Aldous Huxley qui pense que le monde de la perception est limité par le langage (voir A. Huxley, *The Doors of perception*). Il faut dire qu'il testait alors des drogues hallucinogènes.

²⁵M. de Kerangal, « Chasseur-cueilleur : une expérience du tâtonnement », dans *Devenirs du roman, écritures et matériaux*, collectif Inculte, Paris, Éd. Inculte, 2014, p. 167-175, p. 174.

la !) et déploie « l'épaisseur du temps » (« Tu te souviens, Paula²⁶ ? »). La quatrième dimension fait du fac-similé, de la peinture, de l'art en général, une géographie et une géologie des « réseaux souterrains » du temps²⁷. « Quand les espaces s'emboîtent et que les temps y jouent », disait-on dans *Naissance d'un pont* (*op. cit.*, p. 19), du « cinéma de plein air en lisière des villages » africains. Kerangal veut nous mener depuis le début, en ce point archaïque de l'origine de l'art, de l'humanité.

Quelques mots à propos de : Anne-Marie Picard

Anne-Marie Picard est professeure d'Études françaises et de Littérature comparée à l'université américaine de Paris. Son dernier livre *From Illiteracy to Literature : Psychoanalysis and Reading* a été publié chez Routledge (Londres, 2016). À partir de l'observation d'enfants non-lecteurs au CHU Sainte-Anne (Paris), et avec la psychanalyse, elle y développe une théorie de *la lettre* dans ses dimensions symboliques et imaginaires, et élargit celle-ci au plaisir de lire et à la nécessité d'écrire en particulier chez certaines écrivaines. Elle a publié de nombreux articles sur les écrivaines françaises notamment Colette, Marguerite Duras, Hélène Cixous et Christine Angot.⁴

Pour citer cet article

Anne-Marie Picard, « Lisser les plis du réel ? Un monde à portée de mots », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Origami, le pli dans les littératures et les arts » n° 22, printemps 2021, mis à jour le : 19/07/2021, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/627>.

²⁶Cette question étrange est une analepse du récit qui renvoie à une première scène de révélation pour Paula : le marbre sur lequel elle bute, tant elle est naïve, tant elle veut faire trop vite, vient d'un village non loin de Bruxelles.

²⁷γῆ, [gê] est une racine grecque aux multiples significations. D'après A. Bailly, *Abrégé du dictionnaire grec-français*, Paris, Hachette, 1901.

Inside the sphere – The unfolding and refolding of poetry in the act of translation

Maria Büttner

§1

Origami – the art of folding and the folding itself, the process and the signature fold of each artist are found in the word. 折紙 [to fold paper and folded paper] : in the depths of the *kanji* compounds – 折る [to fold and/or to break] and 紙 [paper] – lies the basis for the following thoughts. The sign and the act of creation are overlapping, they are done and perceived at the same time. Now, that notion is nothing new¹. What this essay attempts to do though, is to discuss it through the act of poetry translation, as a recreation of the old sign (word, poetic form) within a new sign or set of signs, like the unfolding and refolding of a paper crane.

§2

¹A remarkable example would be Heinrich von Kleist's essay *On the gradual construction of thoughts during speech*. He exemplifies how, through the manifestation of thoughts into words, they are brought into order and towards a coherent conclusion, which had been out of reach while thinking about them silently. H. von Kleist, « Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden [On the gradual construction of thoughts during speech] », *Nord und Süd*, Bd. 4, Berlin, Georg Stilke, 1878, p. 3-7.

The theoretical frameworks of the following are provided by two mainly descriptive theories : Roman Jakobson in *On Linguistic Aspects of Translation*² and Gilles Deleuze's thoughts on the *pli*, the fold³. Emily Wilson's reflections and comments on her own translation of *The Odyssey*⁴ offer not only a view into the *praxis* of the translational process but also an active examination of its complexity.

§3

The thesis is that the linkage of the linguistic aspects of Jakobson's theory and the spatial, cultural aspects of Deleuze's – signified respectively by the terms « horizontal » and « vertical » in the following – provides a very expressive way of describing what translation, especially poetry translation, is and does. It also actualizes the potential that translation holds inside the multiple folds of creation, instead of focusing on its shortcomings. *Origami* offers a metaphorical way of looking at the multiple layers of a poem, regarding both its internal and external structure. The material properties of paper add a much stiffer and also much firmer crease as a significant extension to the already established picture of the fold.

§4

Although poetry does not dominate the print market, not even the literary one, there is no shortage of theories regarding poetry translation. It even occupies a surprisingly important position in the theoretical approach to translation in general. The following essay does not try to create a new theory ; instead its aim is to find a different way to describe what happens inside the process of translation. While this paper concentrates on poetry, the reader should keep in mind that it could be applied to every literary translation⁵.

§5

In 2017, a new metric translation of *The Odyssey* by Emily Wilson once again opened the discussion on how to translate poetry. Wilson's translation is regarded as radical and innovative. Her actualization of the work made it readable and enjoyable for contemporary readers, although instead of re-writing it in prose, she transformed the ancient Greek dactylic hexameter into an iambic pentameter. In Wyatt Mason's review⁶ (which includes an interview with the translator), the discussion of Wilson's approach to translation starts with the fifth word of the original work – πολυτροπον (*polytropos*). In

²R. Jakobson, « On linguistic aspects of translation », A. Fang, A. B. von Reuben (ed.), *On translation*, Boston, Harvard University Press, 1959, p. 232-239.

³G. Deleuze, *Le Pli. Leibniz et le baroque*, Paris, Éd. de Minuit, 1988.

⁴Homer, *The Odyssey*, revised paperback, translated by Emily Wilson, New York, WW Norton & Co, 2018.

⁵Although admittedly it is not generally applicable, e.g. (auto-)biographical as well as non-fictional works of translation will have to be described differently.

⁶W. Mason, « The first woman to translate the “Odyssey” into English », *New York Times*, the 2nd of November 2017, <https://www.nytimes.com/2017/11/02/magazine/the-first-woman-to-translate-the-odyssey-into-english.html> [accessed on the 1st of July 2019, 10 :30].

a revealing etymological discourse, she highlights the expression's double nature, which contains both active (translated as « much turning ») and passive (translated as « much turned ») aspects. Since the word is used to describe Odysseus himself, it is of importance for the tone of the translation as a whole⁷. She, however, chooses a different word :

Complicated : [N]o less than that of *polytropos*, the etymology of « complicated » is revealing. From the Latin verb *complicare*, it means « to fold together. » No, we don't think of that root when we call someone complicated, but it's what we mean : that they're compound, several things folded into one, difficult to unravel, pull apart, understand⁸.

§6

Emily Wilson selects the word « complicated » to translate the initial description of Odysseus. He is a complicated man who both takes turns and makes decisions by himself and who is turned (manipulated) as well by fate and the gods' will. Her etymological explanation finds its roots in the process of folding something together, therefore giving it more layers, making it complex (which holds the same roots) and hard to decipher. The close relation between the words⁹ « folding », « complicated » and « complex » is usually not present in our direct perception of them, but for the following explanations it offers us a key to closer comprehension.

THE UNTRANSLATABILITY OF POETRY AND THE RESPONSIBILITY OF THE TRANSLATOR – THE HORIZONTAL SPACE

§7

Roman Jakobson wrote about translation on more than one occasion, but the text this essay will be concentrating on is the most widely known, « On Linguistic Aspects of Translation ». In this article, published in 1959, he differentiates between three kinds of translation : 1) intralingual translation, 2) interlingual translation and 3) intersemiotic translation. While intralingual translation, or rewording, is the term for the interpretation of (verbal) signs by means of other signs of the same language, interlingual, or translation proper, works between different languages, and intersemiotic translation, or transmutation, between different sign systems (language, art, dance, etc.)¹⁰. Although they are often understood as three different types, Bruno Osimo pointed out : « [W]hen

⁷In fact, it could have been possible to translate this part as « straying husband » (*ibid.*). Choosing a translation like this would have highlighted an aspect of the (anti-)hero of Homer's epic tale.

⁸*Ibid.*

⁹This applies not only to the words themselves but also to their practical intents and meanings as well.

¹⁰R. Jakobson, « On linguistic aspects of translation », *op. cit.*, p. 233.

Jakobson spoke about the three types of translation [...], he was not referring to three different kinds of translation processes, but to the mixed nature of every translation process¹¹. » When we define any form of sign communication as a form of language, all three can be understood as linguistic acts. Rewording, translation proper, and transmutation are intertwined in every act of communication. They are on the same level as communicational acts, therefore they function on a horizontal level inside these communicational acts. Reading and writing as well as comprehension are translational actions, and every time a translator is revising the diction of a translation proper, the work is intralingual and transmuting, e.g. from writing to speaking to writing again. The process itself is already a multi-layered one with different forms of communication inseparable and at times indistinguishably folded into each other.

§8

Jakobson stresses the problem of « equivalence in difference¹² » as a general problem of language and understanding, and even a pivotal one for translation. He affirms the question of translatability in general but admits the particular issues regarding poetry. A typical example would be differences in grammatical gender (or none at all) leading to divergences in symbolic identification and perception, e.g. female moon vs. masculine moon¹³ :

In poetry, verbal equations become a constructive principle of the text. [...] any constituents of the verbal code – are confronted, juxtaposed, brought into contiguous relation according to the principle of similarity and contrast, and carry their own autonomous signification. [...] The pun [...] reigns over poetic art, and whether its rule is absolute or limited, poetry by definition is untranslatable¹⁴.

§9

¹¹B. Osimo, « Jakobson and the mental phases of translation », *Mutatis Mutandis*, vol. II, n° 1, 2009, p. 73-84, p. 82, https://www.researchgate.net/publication/50863697_Jakobson_and_the_mental_phases_of_translation [accessed on the 20th of May 2019, 10 :30]. « If we agree that writing and reading, listening and speaking are intersemiotic translation processes, then some consequences necessarily follow. First of all, Jakobson (1959) was partially misunderstood by scholars who interpreted its tripartition of translation processes as a partition. If writing and reading are translation processes, then of course interlingual translation consists of a number of interrelated intersemiotic translation processes, and in intralingual translation processes as well, if we call this way the revision work of the translator. »

¹²R. Jakobson, *op. cit.*, p. 233.

¹³*Ibid.*, p. 237-238.

¹⁴*Ibid.*, p. 238.

In a similar fashion, Wilson answered the question about what it means to create a responsible translation in her 2019 Sebald lecture¹⁵. She reflects on this aspect when she points out that one always has to « involve some awareness of the impossibility of translation¹⁶ ». To put it more clearly, she emphasizes the thoughtfulness a translator must employ about the things they cannot do as well as the things they can do while translating.

§10

Because of this constant awareness of what cannot and what should be done while translating poetry, Jakobson proceeds with his explanation and coins the term « creative transposition¹⁷ ». He specifies that there are, analogously to translation, three kinds of transposition : 1) intralingual transposition (poetic shape), 2) interlingual transposition (language) and 3) intersemiotic transposition (system of signs). Jakobson does not elaborate further on these reflections. However, the renaming itself clarifies that his focus lies on the aspect of transforming something and changing its position in a metaphorical space, albeit horizontal. Transposition is a form of interpretation and at the same time an act of communication. Although initially pointing it out, he avoids discussing the problem of multiple possibilities for a translation (e.g. the depths of folded layers of metaphors, aspects of form and rhetorical figures), and leaves it at the inevitable movement that language and communication always have to perform. This opens a wide field of possibilities. As Helen Palmer pointed out in her 2014 monograph about *Deleuze and Futurism*, « [i]f we push Jakobson's description of poetry [...] to its furthest extreme [...], this [creative transposition ; MB] would be pure neologism, gaining its only symbolism from phonemic aspects. [...] every translation of poetry is in fact not translation but an entirely new poetic act¹⁸. » The essential basis of this « new poetic act » is interpretation beyond the literal meaning of the word and – especially in the case of poetry – the form of source text and language. Herein lie both the challenges and opportunities of a meaningful transposition of a poem from one language, culture, geographical space and/or time into another. But in order to explore the process beyond the basic facts of performance and movement inside language and communication, further inquiry becomes necessary.

¹⁵E. Wilson, *Sebald Lecture*, British Center for Literary Translation, London, the 17th of April 2019, <https://youtu.be/kAbFPEAy72gn> [accessed on the 6th of September 2019, 18 :06].

¹⁶*Ibid.*, from minute 24'52.

¹⁷R. Jakobson, *op. cit.*, p. 238.

¹⁸H. Palmer, *Deleuze and Futurism : a manifesto for nonsense*, London, Bloomsbury Academic, 2014, p. 26-27.

INTO THE FOLD – THE VERTICAL SPACE

§11 In this part, the flat horizontal space of Jakobson's description (2-D) will be enhanced with another dimension, it is becoming three-dimensional. With Gilles Deleuze we also move on to a literally different space. The fold, *pli*, opens a vertical axis on which the depth of a poem can be explored : « Si le Baroque se définit par le pli qui va à l'infini, à quoi se reconnaît-il, au plus simple ? Il se reconnaît d'abord au modèle textile tel que le suggère la matière vêtue : il faut déjà que le tissu, le vêtement, libère ses propres plis de leur habituelle subordination au corps fini¹⁹. » The fold of a fabric is encompassing the core form of the body, therefore going beyond it and laying a different shape above it – in a way hiding and expanding it at the same time. The core of the source text is encompassed in a similar way by rhetorical figures, metaphors, formal structure, and the authors' individual phrasing.

§12 A fold, even drawn on a flat surface, is never really flat. It always evokes the illusion of a three-dimensional sphere, evidently in the *trompe-l'œil*. Hence it seems logical that Deleuze in his monograph *Le Pli. Leibniz et le baroque* used spatial (architectural) terminology for his arguments to combine his understanding and interpretation of Leibniz' monades with the aesthetical and philosophical dimensions of the fold as the defining feature of the Baroque (beyond the epoch). This offers us a vertical view to analyze aesthetic phenomena, including poetry and translation, or – to speak in Jakobson's terms – creative transposition.

§13 For Deleuze, to unfold a term means to actualize it and intuit its deeper-rooted potentiality²⁰. Words, metaphors, and poetic shapes hold indefinite depths of potential meanings and connections, which is to say potentiality. Therefore « actuality is *unfolded* from potentiality²¹ ». To translate means to enter this deep-rooted space of folded layers of multiple meanings, and to take the most appropriate one out of the potential, and actualize it in a new context (language, culture). The choice and way of choosing is closely related to each translator's personal judgment, cultural background, and theoretical framework. A translation focusing on the ST (source text) or SL (source language, the original author) often differs greatly from a translation focusing on the TT (target text) or TL (target language, the reader). Different traditions shape the way translation

¹⁹G. Deleuze, *op. cit.*, p. 146.

²⁰C. Colebrook, « Actuality », A. Parr (ed.), *The Deleuze Dictionary. Revised Edition*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2010, p. 10.

²¹*Ibid.*

is understood as well²². In order to understand and therefore translate a text, whether it is historical, poetic, or both, it is inevitable to go beyond actual elements « to the virtual problem from which the text is actualized²³. » Continuing along this line of thought, the aforementioned thesis develops like this : in translating from one poetic form into another, from one language into another, the potentiality of words, terms, and forms unfold into something new, which has been inherent in the source text all the time but only gets to actualize itself visually and virtually through the process of translating²⁴. Derived from the Latin word *virtus*, the etymological meaning of « virtual » refers to « something in essence or effect, although not actually or in fact ». In a similar fashion, a translation is both the unfolded and refolded essence of the source poem as well as something new and different.

§14

Another important Deleuzian term is « Becoming²⁵ », which here means the movement between particular events²⁶. As a key to the difference between essence and actuality, it is vital to the renewal of the same in a different form. Deleuze, according to Cliff Stagoll, defines the self as a « constantly changing assemblage of forces, an epiphenomenon arising from chance confluences of languages, organisms, societies, expectations, laws and so on²⁷ ». Since everyone is constantly translating signs, translation itself is a form of becoming – through actualizing the potential of a text again and again :

Ainsi le pli est-il un terme dynamique susceptible de s'adapter à l'élasticité de la matière qu'il décrit. [...] Le pli est donc un concept transhistorique du baroque, concept disposé à élargir son répertoire de traits pertinents à condition que l'on puisse attribuer ces derniers au paradigme spécifique des divergences, des dissonances et des polyvalences ou – pour reprendre le champ lexical de la métaphore

²²Ohsawa Yoshihiro puts English and German translation of the same Japanese source text (prose) next to each other to explain and explore how different traditions and translational goals shape the language and tone of a translation. While the English text tries to bring the Japanese closer to the reader, the German keeps elements of foreignness, therefore the original work stays more visible inside the translation. He also demonstrates how the introduction of European literature shaped the Japanese literary language. See O. Yoshihiro, « Amalgamation of literariness. Translation as a means of introducing european literary techniques to modern Japan », Eva Hung, Judy Wakabayashi (ed.), *Asian translation traditions*, Oxford, Alden Press, 2005, p. 135-151.

²³*Ibid.*

²⁴The virtual actualization already happens while reading or interpreting a text, even in communicating in general. Visibility appears in a written/printed translation, which puts the process on hold for a very short moment until it starts again through a reader's eyes.

²⁵C. Stagoll, « Becoming », A. Parr (ed.), *The Deleuze Dictionary. Revised Edition*, op. cit., p. 25-27.

²⁶*Ibid.*, p. 26.

²⁷*Ibid.*, p. 27.

du pli – au paradigme des lignes sinueuses, courbes et infinies de la nature, des arts et des médias²⁸.

§15

Thus sameness and difference are integral to every translation. A translation in this sense incorporates the known and unknown elements of a text which are then up to the reader to decipher and translate. Both Jakobson's transposition (horizontal) as well as Deleuze's fold (vertical) are dynamic concepts, encompassing constant movement and change as focal elements. This aspect allows us to actualize them for the description of translation as movement into the width and depth of multi-layered language.

TRANSLATING INSIDE THE SPHERE

§16

In combining Roman Jakobson's horizontal approach of poetry translation – creative transposition – and Gilles Deleuze's vertical approach of looking at art in general (yet not specified for translation), it is possible to visualize the process itself in a multi-dimensional sphere. In this sphere, a poem is in a constant becoming act of creative transposition into another poem. This new poem then represents the old and the new, both of which were in essence already a potential inside the folds of the old poem. The new poem then stems from differences that are e.g. lingual, spatial, temporal, cultural, as well as individual. These differences and their actualizations can and should be recognized as an additional dimension to the source poem, instead of a loss of the original intention or form.

§17

Looking at *origami* means to look both at the process and the finished three-dimensional object – the sphere. On another level, it also invites one to look at the inside, to explore its structure.

§18

Like unfolding and re-folding an *origami*, the translational process makes visible the hidden folds and creases, which are the body and the core of the poem. Like the invisible endless folds of a Baroque dress adding volume, folds and creases create the three-dimensional structure of an *origami*. And while it is not possible to unfold Deleuze's dress without losing the voluminous arrangement of the original, due to the creases in the metaphorical paper, the original stays visible in a good translation, since the form is supported by a deeper structure (the inextinguishable creases of the paper) which stays visible inside the folds. « Poetic form is a lot of what the poem is, so you

²⁸R. Zaiser, « Le Pli : Deleuze et le baroque », *Œuvres & Critiques*, xxxii, n° 2, 2007, p. 166.

can't think separately about form and content²⁹. » While Deleuze also uses the structure of the Baroque house, he needs a second metaphor to explore questions of enclosed space and border. This essay instead employs the *origami* which can be used to describe both the multi-layered folds as well as the shape (what I call sphere). The folding process constructs the structure which then becomes the body, but without the stability of the creases the *origami* could not keep its form – just like the foundations and frames of a house. Unlike the folds of a dress, which always keeps a notion of softness and flexibility, the creases of an *origami* must be firm. In translation both characteristics are needed : the flexibility to transmute language and metaphor (fold), as well as the firmness of the structure keeping the old visible in the new (crease).

EXAMPLE – DURS GRÜNBEIN

§19

The following will deepen the understanding of the aforementioned thesis with examples from the collection of poems by the German writer Durs Grünbein : *Lob des Taifuns. Reisetagebücher in Haikus* [In Praise of the typhoon. Travel diaries in haikus]³⁰. The book is divided into four chapters comprised of short poems. Each chapter is presented with a title and an accompanying picture, as well as the date and place of the transcription, and usually also comments about the situation or content of the poems. It also includes the Japanese translations by Yuji Nawata of all of the above-mentioned elements printed directly underneath the German version. Finally, it contains additional paratextual elements, which add up to more than one-third of the book : a preliminary quotation by German poet Annette von Droste-Hülshoff (1797-1848), afterwords by both Durs Grünbein and Yuji Nawata, as well as short endnotes regarding the pictures. While this collection has many fascinating aspects worth elaborating on, this essay will concentrate on remarks about two elements. Firstly, it will discuss a straightforward question of translation : the choice of a single word in one of the poems. In the second part, a brief perspective on the question of how a lyrical form or concept is translated into another language as well as culture will be given.

Translating a word inside a poem : *Hirn* to あたま

§20

²⁹E. Wilson during the Q&A at her Columbia College Lecture, « Translating the Classics with Emily Wilson », Center for the Core Curriculum, the 26th of September 2019, from minute 1'18 : <https://www.youtube.com/watch?v=TKTUiesfMho> [accessed on the 20th of September 2020, 14 :34].

³⁰D. Grünbein, *Lob des Taifun. Reisetagebücher in Haikus*, Frankfurt/M., Leipzig, Insel Verlag, 2008.

Hereafter the essay takes a closer look at the translational choices for a single word inside one of the poems³¹.

Zurück in dein *Hirn*
Zog die Welt sich. Dort kommt sie
Als Wachtraum zu sich.

世界は僕のあたま
引き□んだ。そして其□で我に返って
白□夢になる。

§21

The word *Hirn* [brain] has been translated as あたま [*atama*]. The Japanese word has a much more general meaning, « head », and is only used *pars-pro-toto* for « brain ». The direct translation would be □ [*nou*]. When read for the first time, this choice could appear odd for two reasons. Firstly, although a literal equivalent of the German word in Japanese does exist, which would fit in a seemingly unproblematic way, the translator changed the word. This seems overly complicated, since it is not always the case to have a literal translation which would provide an appropriate translation. Secondly, it would be especially fitting for the author Durs Grünbein. In his second collection of poetry, *Schädelbasislektion*³² [*Subcranial Lecture*] published in 1991, he became known to a wider audience for his precise choice of anatomical vocabulary. Hence, the initial criticism of the translation does not originate from a single text but instead from its position inside Grünbein's œuvre as a whole. It seems more consistent to keep the translation as close as possible to the original word material³³. Although elaborating on translation in his afterword, Nawata does not explicitly talk about how he chooses words out of a possible semantic field. He does state that he tried to stay as close to the original as possible, while keeping the poem's lyrical character³⁴.

§22

The word あたま [*atama*] enables a certain poetic tone and at the same time avoids a possible awkward sounding alliteration [*no nou ni*]. Admittedly, from a non-Japanese

³¹*Ibid.*, p. 24 ; emphasis added. English translation by MB : [Back into your *brain* / the world retired. There it regains / consciousness as daydream.]

³²D. Grünbein, *Schädelbasislektion. Gedichte*, Frankfurt/M., Suhrkamp Verlag, 1991.

³³Another example question of translational – interpretational – choice to discuss would be the transposition of *dein* [your] to 僕の [a masculin form of « mine »], also found already in the very first line of this *haiku*.

³⁴Y. Nawata, « Wasser und Wolken ziehen wie immer dahin », in D. Grünbein, *Lob des Taifun. Reisegebücher in Haikus*, Frankfurt/M., Leipzig, Insel Verlag, 2008, p. 127.

perspective, that alliteration might have been an interesting choice. However, for a Japanese reader, it might generate a rather comical effect, therefore altering the (atmospheric) intention of the poem. If this was the case, the rhythmic pattern and the lyrical tone of the final translation [*no atama ni*] as well as the intention of the ST might have been a bigger deciding factor for the translation than the literal word material. Between sound and rhythm, meaning and layers of meaning in different cultural contexts, the translator chose a transposition into a word which carries the original meaning, while allowing other layers inside the poetic fold of the word to be perceived. The translator got creative and selected the word he found to be the most fitting when he unfolded the *origami* of Grünbein's poem, and refolded it into his own while keeping Grünbein's. He had to adjust his translation to keep the different dynamics of ST and TT alive for the reader.

The transposition of a poetic form as a concept : the *haiku*

§23

After exemplifying the thesis with the translation of a single word, this essay will also take a brief look at creative transposition through the transmutation of a poetic form. The strong and very often inseparable connection between form and content is a specific issue of poetry translation, besides the problem of pun and simile. This is regarded as one of the main reasons for the stated untranslatability of poetry, and leads to the strong notion of loss in translating poetry. Durs Grünbein's poetry collection includes at least two kinds of transmuting formal concepts – *haiku* and *tanka* – into another language. Here the term « creative transposition » is favored by the author over « translating ». It sharply points to the act of positioning a poetic concept in a different cultural context. In this case the creases of the original – the basic structure of what *haiku* and *tanka* are – have to be kept in order to keep the source visible. While the folds (metaphors, rhetorical elements) stay flexible inside the possible layers of meaning and potentiality, the process of unfolding and refolding the *origami* of the poetic form follows certain rules in order to keep the visual and the virtual alive. The first kind of transposition happens when Grünbein adapts the Japanese poetic forms *haiku* and *tanka* into the German language. The second kind occurs when Yuji Nawata translates the said poems from German into Japanese. In the following, a brief look at both will be given.

§24

The basic rules of what constitutes a *haiku* are widely known in the West : they are short, in a 5-7-5-pattern, which could almost be called a formula ; in a classic *haiku*, the so called *kireji* [切れ字], literally « cutting word », can provide extra structure. Moreover, the rules are more than structural. Word material, sound, or matters of balance between the top-5, middle-7 and lower-5 are just as important to differentiate a good *haiku* from

a bad one. In that way, it has much in common, for example, with the baroque German sonnet. The interesting aspect of both lyrical forms is firmly rooted in the ingenious way of creating a new twist inside a given, relatively strict set of rules.

§25 As Nawata points out in his afterword (in Grünbein, *ibid.*, p. 115-116), *haiku* were originally part of a game. A group created a humorous chain of poems *waka*, often in a strict poetic form called *tanka* (five verses, 5/7/5/7/7 pattern). During the XIIIth century, part of these became independent and formed what we know today as *haiku*, *haikai* or *hokku*. But even afterwards, they were usually part of larger works like travel diaries. Durs Grünbein's *haiku* connects directly with this tradition in two ways. He has taken part in German-Japanese chain lyric projects and the collection on hand is a travel diary not only in name. Furthermore, many of the poems are in fact *tanka* and not *haiku*, connecting to an even older tradition. As early as in the late XIXth century, *haiku* entered the West, and very soon the game of translation and imitation began. Over the course of the XXth century, *haiku* became part of the western catalogue of possible poetic forms – in all its consequences. It was lauded and dismissed, over-executed in all possible correctness (5-7-5, the season word, the cutting word, the allusion to its history, its origins or masters) but it also was reduced to a core – shortness (the most basic of the *origami*'s creases).

§26 All of this can be called creative transposition of a form by unfolding its potential. This, by the way, is not only an interlingual phenomenon : it happens intralingually as well, whenever a poetic form is evolved or put into a new context. The essay would go as far as to argue that no form is unchanging, in fact any poetic form is constantly in a state of becoming. While not claiming it to be arbitrary, every form is in fact evolving and adapting to time, space and cultural contexts. Referring to Ezra Pound as an important figure in the exchange market of world poetry, both Durs Grünbein (*ibid.*, p. 102) and Yuji Nawata (*ibid.*, p. 122-123) point at the significance of translation and mediation between cultures, spaces and time. The former alludes to his own interpretation of musical compositions by John Cage as a form of transposition into short poetry (*ibid.*).

§27 Durs Grünbein calls his collection of poems *Travel diaries in Haikus*. As already stated, the collection includes *tanka* as well as a wide range of different paratexts. In referring exclusively to *haiku*, Grünbein seems to send signals to his readership. The title suggests a Japanese setting and promises short poetry. He himself calls them snapshots (*ibid.*, p. 107), instead of a photo he wanted to create a short reaction in a strict written form – both spontaneous and orderly at the same time. He does know what *haiku* and *tanka* are and keeps the syllable count as strict as possible. He even demonstrates his knowledge and at the same time introduces the basics of the former in the comment to

his second short poem. Here he concludes from the number of syllables he can identify – without understanding a single word –, that the poems two women in a park read to each other are in fact *haiku* (*ibid.*, p. 11). Again, although the words are lost, a form of translational communication happens thanks to the creases of the form, its strict 5-7-5 structure,. Although the deeper layers of content could not be transported, the form transmuted and the basic knowledge about the act (*haiku* being told) unfolded itself to the bystander.

§28

Grünbein connects himself with formal elements of the poetic form, but he does not follow its specifications regarding content. He usually omits the season words, which is the main reason why in Germany *haiku* are often regarded as part of the genre *Naturlyrik* [nature poetry]. Therefore, he betrays in part the reader's expectations (which might have also been raised by the books' cover design, playing with green and stylized pine-needles in the manner of Japonism). Instead, he focuses on social, aesthetical, and cultural issues. Nawata points out how Grünbein follows here the tradition of Ezra Pound's « *hokku*-like sentences » (*ibid.*, p. 122). The transposition of the form *haiku* into western languages and culture has shaped new traditions and, in its best moments, furthered the evolution of the poetic language of the Western Hemisphere. Nawata, in his creative transposition from the German *haiku* into a Japanese poem, on the other hand, decided not to keep the form, and instead to focus on the literal sense. He puts himself in the tradition of the Japanese translator Daigaku Horiguchi, who had translated French poetry into Japanese in the 1920s. These translations had given the poetic language of the Japanese a new dimension, as Nawata further elaborates (*ibid.*, p. 112 and p. 127-128). A fascinating notion is Nawata's appraisal of the reception of French sonnets in Japan, which as he points out, have enriched and deepened the Japanese language³⁵. Although Durs Grünbein does give insights into the origins and formation of this collection in his afterword, he never refers to the translations or the bilingualism of the book.

§29

Many more aspects within can be noted, which would allow us to discuss the possibilities of creative transposition inside a multiple folded sphere. One example is the genre of travel diary, which would include the narrative of Basho's famous collection of *haiku* 奥の細道 [*oku no hosomichi*] as well as German traditions (e.g. Grimmshausen's *Simplicissimus Teutsch*). Another one would be formal aspects like the combination of text, *motti*-like paratexts, and pictures which also allow references to collections of Ba-

³⁵This aspect would deserve a closer look, possibly in a comparative context. Kimio Takahashi provides a good introduction to sonnets in Japan : K. Takahashi, « Sonnets in Japan », *Comparative Literature Studies*, vol. 28, n° 3, East-West Issue, Penn State University Press, 1991, p. 296-309.

roque emblems. This impression is especially strong for a German reader who would typically experience the Japanese text in a solely visual or pictorial manner³⁶. Therefore, a connection *via* creative transposition between these completely foreign poetic forms is thinkable. As a side note : originating in the XVIIth century, both emblem and *haiku*, as well as (German) sonnet are creations of the same time, although in different spaces. With the creative transposition of a poetic form into another cultural context and its reintroduction back into the language of the original form, this collection represents both inter- and intralingual transposition. The poetic form *haiku* is unfolded and refolded to actualize its potential in a new and an old context. In addition, the text corpus is also an inter-cultural dialogue between Grünbein and his translator Yuji Nawata, as well as between Roman and Japanese fonts or print. In reading the collection both as an example of Roman Jakobson's theory of the creative transposition and Gilles Deleuze's theory of the fold and the unfolding potential, it is gaining a multi-dimensional depth. Expanding the idea of the fold to the *origami* and its creases as basic structure, it becomes possible to describe the process of translation both from the inside and the outside. The depth and the overview then allow us to make seemingly unrelated connections – like those between the recreation of the Baroque emblem and the modern interpretation of the *haiku*.

CONCLUSION

§30

In linking the lingual horizontal aspects (creative transposition) of Jakobson's theory and the spatial vertical aspects (the folds of poetical form, culture, meaning, etc.) of Deleuze's philosophy, poetry translation can be understood as a form of enriching poetic language, deepening the potential meanings of a word or phrase, and widening the possibilities of transmuting a poetic form. It therefore actualizes the potential that every translation holds, instead of focusing on its often-noticed failure to transport literally the same. But as refolding an unfolded paper *origami*, the creases ensure that the core of the original is there, although it will not be the same. The complex structure of a poem and a paper crane will change in the hands of another person and language ; done meticulously, analytically, and creatively, the new will both embody the old and the new.

§31

Origami has already been a part of Deleuzian interpretation, e.g. to describe the world or architecture. In interweaving both with Jakobson, all three broaden on a lin-

³⁶For which kind of reader and market the book was made might also be an interesting discussion. Bilingual readers of poetry in both languages are scarce and it is hardly made for the Japanese book market (outside special events like poetry readings).

guistic level. Their utilization to describe what translation is and how it works from a philosophical point of view brings new perspectives to both Deleuze and Jakobson.

§32

This essay has stressed the potential of intercultural interpretation of poetry *via* creative transposition. Beyond recognizing its value as translation only, it should be referred to as an act of poetic creation which uncovers more of the inherent potential in a poetic text, lying between the folds. In some cases, this might even mean that the translator discovers a new dimension or layer of meaning, something the author was not conscious of. In that case, the text, its words and structure might know more than its writer. Here, interpretation is once more a poetic creation through creative transposition. The act of interpretation is an essential aspect of literary translation. In the same way a reader has to read beyond the literal while reading poetry (or literary texts in general), translation as transposition needs to explore the horizontal and vertical space behind the words as well as the complexity of the poem as a whole. For a poem, the significance of the form, in relation to the words, and the way it is arranged on a page add layers to the already multiple folded structure of the text.

§33

To conclude this essay and keep the discussion open, the last word will be given to Emily Wilson, once more with a quotation from her Sebald lecture : « The binary [vision ; MB] that translations are either way literary or loose, [that ; MB] they are either faithful or poetic relies on the false idea that there is just one thing the original poem is or means³⁷. » This quote as well as Wilson's remarks on the etymological origin of complicated – « folded together » – visualize the connection between the fold and its complexity : it is complicated so to speak. *Origami* is an inherently creative process. Although we tend to think of it as something in which following certain patterns (rules) leads to a final product which should be structurally more or less the same, no matter how often or who folds it, this strict folding according to a pattern undermines the idea that even within a base pattern, multiple variations are not only possible but also desired. Furthermore, *origami* artists have to take the characteristics of the paper (e.g. tearing strength, flexibility, thickness) into consideration. A translator has to consider the characteristics of the text (e.g. the voice of the author, formal and metaphorical aspects of both the source and the target language and audience, grammar and linguistic patterns) and at the same time apply creativity to their own language. The process of unfolding and researching an *origami*'s complex structure³⁸ is just as complicated as re-folding it

³⁷E. Wilson, Sebald Lecture, op. cit.

³⁸There is a relatively new field of research on the idea of « crease pattern » which would provide a further addition to the description of poetry translation : « The crease pattern is a set of mountain folded lines and valley folded lines appearing on a sheet of paper when a piece of origami is opened flat. » (J. Mi-

again. In a similar way it is possible to describe the process of analyzing a poem in order to understand its complex structure and give it a new shape in a new language while keeping the original present and active, as a complicated process, in fact as a new poetic act.

Quelques mots à propos de : Maria Büttner

Maria Büttner a obtenu son doctorat à l'université Humboldt, Berlin (2014), suite à un Master en Littérature allemande et Philosophie (2009). Elle a été lectrice de 2017 à 2019, puis *associate professor* en Langue et Littérature allemandes à l'université de Kyushu, Fukuoka (Japon). Ses recherches portent sur la poésie, la littérature de l'Allemagne de l'Est (RDA) et la traduction.

Pour citer cet article

Maria Büttner, « Inside the sphere – The unfolding and refolding of poetry in the act of translation », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Origami, le pli dans les littératures et les arts » n° 22, printemps 2021, mis à jour le : 15/06/2021, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/648>.

tani, « A Method for designing crease patterns for flat-foldable origami with numerical optimization », *Journal for Geometry and Graphics*, vol. 15, n° 2, Heldermann Verlag, 2011, p. 196.)

Gérard Titus Carmel. Plier, déplier, ou l'impossible pli

Isabelle Chol

§1 Gérard Titus-Carmel publie, en 2013, *Le Huitième Pli ou Le travail de beauté*¹. L'ouvrage, constitué des réflexions de l'artiste, met en scène, par ses sept parties nommées « plis », l'impossibilité du huitième, à l'horizon de son art. Il évoque aussi bien l'art de dessiner ou de peindre que l'écriture, maintenus dans un « voisinage » ou un « cousinage »² qui ne sauraient pleinement les replier l'un sur l'autre, tout en suggérant des voies de passage que le geste ménage notamment lorsqu'il se fait double dans les livres illustrés.

§2 Ces pratiques multiples permettent d'interroger le pli en tant qu'il est susceptible de rendre compte de l'acte de création, ainsi que l'acte de plier et de déplier en tant que révélateur de quelques enjeux de l'art, terme entendu ici dans un sens large incluant l'écriture. Il s'agit plus précisément d'observer ce qui relève d'une logique du pli selon

¹Éditions Galilée.

²Voir notamment G. Titus-Carmel, « Au vif de la peinture à l'ombre des mots » (2000) et « D'une rive à l'autre » (2006), dans *Au Vif de la peinture, à l'ombre des mots*, Strasbourg, L'Atelier contemporain, 2016.

Gilles Deleuze, comme « mise en variation continue de la matière » et « développement continu de la forme³ ».

§3

Nous nous intéresserons d'abord à ce que Gérard Titus-Carmel dit des plis, lorsqu'il se fait commentateur d'œuvres d'art dans *Premier sang* ou lorsqu'il décrit son propre travail dans *Le Huitième Pli*. Ses propos disent la force de l'invention face à ce qui se refuse, à l'origine de l'inépuisable quête toutefois rigoureusement orchestrée. Ils invitent à analyser les modalités et les modulations de cette quête, notamment dans le déploiement organisé de l'œuvre en ses séries multiples. Ils invitent encore à observer ce qui fait du pli un archi-motif au sein d'une œuvre en anamorphose constante.

DES PLIS MULTIPLES AU *HUITIÈME PLI* : REGARD D'ARTISTE ET DE POÈTE

§4

Le Huitième Pli ou le travail de beauté comporte deux épigraphes, l'une de Jean-Jacques Rousseau (« ... il n'y a rien de beau que ce qui n'est pas »), l'autre de Jean de Sponde (« Une seule beauté s'enflamme dans mes os / Et mes os de ce feu seulement se contentent »). Le choix de Sponde, qui écrivit sur l'amour et sur la mort avec une sensibilité baroque, semble faire doublement écho au titre de l'ouvrage, par l'évocation de la beauté mais aussi parce que l'œuvre, en ses vertiges et ses « plis », peut trouver résonance dans celle de Gérard Titus-Carmel⁴. C'est donc aussi ce que Gilles Deleuze décrit du baroque, à partir de Leibniz, que convoquent cette citation et ce possible lien.

§5

En outre, il n'est probablement pas anodin que le regard de Gérard Titus-Carmel se soit longuement porté sur le *Portrait de Richelieu* par Philippe de Champaigne, sur « l'ordonnance et le chahut des plis⁵ » de l'étoffe, cette « coulée cardinale⁶ » qu'évoque *Premier sang* (1994). Il devient, avec *La Raie* de Jean Siméon Chardin prise dans un « même vertige », « emblème de la saignée superbe » (*PS*, p. 9). De l'évocation de ces plis écarlates qui font de Richelieu « un personnage envahi de peinture, enveloppé, noyé de peinture » à celle de ces « multiples nœuds » – lacets ou cordons – qui en font un « portrait étranglé » devenant « un sac de peinture, un sac éventré qui se viderait, depuis la gueule dûment nouée, jusqu'au bas du tableau » (*ibid.*, p. 33), c'est le « portrait d'une robe » que retient d'abord Gérard Titus-Carmel : « Plus de corps en effet, rien que des plis » (*ibid.*, p. 34 ; voir aussi p. 106). Mais ces plis, en leur profusion,

³G. Deleuze, *Le Pli, Leibniz et le baroque*, Paris, Minuit, 1988, p. 26.

⁴Voir I. Chol, « Gérard Titus-Carmel, l'obscur labeur de durer », dans *Fermeture / Accès, Hommage à Hédia Abdelkéfi*, Tunis, Presses de l'Université de Tunis El Manar (à paraître).

⁵G. Titus-Carmel, *Premier sang*, Paris, L'Échoppe, 1994, p. 32.

⁶*Ibid.*, p. 9.

« évoquent sournoisement l'intérieur d'un corps incisé dont on aurait rabattu les chairs vers l'extérieur » (*ibid.*, p. 38), l'excès de plis se transmuant en « excès de présence du corps » (*ibid.*, p. 124). L'œuvre devient l'indice d'un « éloge de la peinture » en ce qu'elle traque une « identité qui se dérobe (ou *s'enrobe*) sans cesse, et toujours au moment précis où l'on croyait pouvoir enfin s'en saisir » (*ibid.*, p. 117), mais aussi en ce qu'elle se fait expérience de la présence lorsque le dehors s'ouvre au dedans, ou le dedans se découvre au dehors comme dans *La Raie* de Chardin. De cette leçon de peinture, Gérard Titus-Carmel conclut sur le « labeur lumineux, mais sans espoir, de donner un visage supportable à la Beauté » (*ibid.*, p. 126). Si les plis sont ici entendus dans leur épaisseur matérielle, ils sont aussi le signe de ce travail de beauté et de cet impossible pli que formule par une autre image l'ouvrage publié en 2013, soit presque vingt ans après *Premier sang*.

§6

Dans l'avant-dire du *Huitième Pli*, Gérard Titus-Carmel présente le contexte qui a participé à l'élaboration de l'ouvrage. S'il s'agissait de « répondre à certaines questions ayant trait à l'*expérience poétique* », celles-ci se sont trouvées élargies de la poésie à la peinture et à la musique, ensemble mues par ce « soupçon de beauté » et cette « certitude que toujours rôde une présence aux abords de mon corps, irréductible à l'écart qu'elle maintient avec moi⁷ ». Et il ajoute : « c'est donc à elle que je m'adresse quand je trace les signes de mon passage ici-bas [...] Quand chaque jour aussi je pense avoir fini ma lettre ». On entend dans son propos la nécessité d'un travail que la suite des jours prolonge inlassablement :

Arrivé à ce tournant – et à cette *instance* – de l'écriture, il m'apparaît alors que je ne peux plier ma feuille autant que je l'aurais voulu si, chemin faisant, l'envie m'avait soudain pris de l'envoyer à qui de droit. Au contraire, elle reste là, béante et nue, comme surprise. On dirait même qu'elle a allongé ses anneaux suivant la succession des notes prises au cours du travail [...] et l'encre a depuis séché dans les plis. C'est donc ainsi qu'elle se donne à lire aujourd'hui, ouverte au bord du gouffre, comme offert à l'interminable *déroulé* de son événement. (*HP*, p. 25)

§7

Deux images se font écho, celle de la feuille pliée et celle du *déroulé* interminable, le huitième pli impossible se faisant moins terme que ligne de fuite. Tel un serpent tapi dans l'écriture et dont la feuille constituerait la peau, l'ouvrage se déploie ou se déroule, « allonge ses anneaux » au fil des notes qui interrogent ce « soupçon de beauté » ou ce sentiment naissant « de notre réaction personnelle à la découverte des formes qui la provoquent » (*ibid.*, p. 114). Faisant référence à *The Analysis of Beauty* de William

⁷G. Titus-Carmel, *Le Huitième Pli*, op. cit., p. 23-24.

Hogarth, Gérard Titus-Carmel retient cette « beauté sinueuse » que figure la « ligne serpentine », et qu'il explore dans son œuvre, jusqu'au récent recueil *Serpentes*⁸, dont chacune des sections comporte sept poèmes.

§8

L'organisation du *Huitième Pli* répond à cette double caractérisation de la pliure comme séparation, qui dit l'impossible pli, et comme relation, ou quête d'une relation active, une « reliance⁹ » supposant le fait de relier et de se relier. L'ensemble comporte sept parties, appelées « plis ». Chaque partie est composée de notes multiples formant elles-mêmes autant de plis internes, à la fois détachables et inscrites dans l'ensemble par les résonances qu'elles supposent. Ayant pour horizon le huitième pli impossible, chacune des parties reste ouverte à l'interminable notation, malgré le suspens de l'écriture. À la fin du septième pli, Gérard Titus-Carmel écrit :

Beauté est là où je dure plus loin que la vague. Où me revient à l'esprit la phrase de Couperin avouant « de bonne foy » qu'il aime beaucoup mieux ce qui le touche que ce qui le surprend.

Mais là où toucher me meurt.

Où toute l'énergie du monde flèche en cela qu'elle m'atteint jusque dans ma méfiance de l'Histoire et en sa prétendue nécessité – autrement nommée *fatalité*. C'est avouer là combien je demeure étranger à tout récit bordé d'un début et d'une fin, moi plié sept fois, comme celui-là tombé sept, mais relevé huit¹⁰.

§9

Le dernier texte propose une modulation typographique, par l'emploi de l'italique et des parenthèses, modulation présente aussi dans les recueils de poèmes, comme un dénivelé de voix qui se font écho. Dans *Le Huitième Pli*, cette autre voix, ou cette voix autre, dit ce que « durer » veut dire, ou peut tenter de dire :

(...) Il ne lui reste plus aujourd'hui qu'à dire l'absence et le froissement du temps autour de son nom. Les voix amies parties se mêler au vent, la pâleur de l'albâtre,

⁸G. Titus-Carmel, *Serpentes*, Sens, Obsidiane, 2018. Concernant les différentes valeurs de ce terme « serpentes », voir l'article de M. Froidefond, « Récits de traque. Des *Brisées* aux *Serpentes* », dans *Gérard Titus-Carmel*, sous la dir. d'I. Chol, revue *Triages*, Saint-Benoît-du-Sault, Tarabuste, avril 2019, p. 84-97.

⁹Notion proposée par Marcel Bolle de Bal et reprise par Edgar Morin dans sa réflexion sur la pensée complexe, et ses « principes » qui sont des « expliquants [...] eux-mêmes inexplicables » (*La Méthode*, Tome V, Paris, Le Seuil, 2000, p. 272).

¹⁰G. Titus-Carmel, *Le Huitième Pli*, op. cit., p. 246.

le mystère des dernières fleurs couchées sous la pluie et le mot Beauté qu'il a chaque fois douleur à tracer sur le vide – ce sont là remords et déchirure que ces moments où tout noircit au bord de ses lèvres.

Comme aussi est sans âge le texte qui les tient soudées.) (HP, p. 247)

§IO

De quoi le pli est-il alors la métaphore ? Celle de l'œuvre dont l'achèvement n'est que le signe d'un constant recommencement, mu par le « travail de beauté » ? L'expression du titre est notable par l'absence de déterminant au sein du complément de nom. Si elle confère d'autant au mot « beauté » un statut général de concept ou une valeur de propriété inhérente, elle assure surtout une focalisation renforcée sur le nom « travail » et ce qu'il suppose d'activité contrainte et d'action de modifier la matière qui résiste. Yves Bonnefoy, écrit dans sa préface : « à mon sens, ces pliages signifient chez Titus-Carmel le travail que la pensée ordinairement conceptuelle opère sur l'objet matériel, sur ce dehors de la chose [...]. Mais la chose comme présence résiste à la prise de la représentation » (*ibid.*, p. 16). De fait, c'est aussi le sens concret de « travail » qui peut être convoqué ici, cet appareil (le *tripalium*) permettant d'immobiliser les animaux pour les ferrer ou les soigner, mais aussi de torturer. Le mot prend alors valeur de tourment et de douleur, autant que de labeur. Épreuve donc que cette quête de la beauté, de cette présence qui résiste, de plis en plis ; épreuves d'épreuves, dans le sens qui relie aussi ce mot à la gravure ou à l'imprimerie¹¹, que cette œuvre en constante métamorphose.

§II

De quoi les plis peuvent-ils encore être la métaphore, voire l'allégorie ? Celle de ses étapes successives, lorsque plier – ou ployer – suppose aussi son corollaire, et non pas son opposé comme le rappelle Gilles Deleuze, le fait de déplier et le déploiement. Que ce soit par le travail plastique qui engage l'espace ou par le travail de l'écriture soumise à la temporalité du langage, un même rapport au temps semble mouvoir cette œuvre. Son mouvement se construit par stases et instants qui se font *instance* de ce qui est susceptible d'apparaître et de disparaître, entre mémoire et oubli. Les titres des recueils sont éloquents : *Instance de l'orée* (1990), *Travaux de fouille et d'oubli* (2000)¹². Le premier poème du livre illustré par l'auteur, *Le Temps renonce* (2004), se termine ainsi :

[...] tu bouclais tes malles sans un mot de regret tu savais
Le voyage sans retour déjà tu courbais ta mémoire selon le pli
Que tracent les ornières et sentiers dans le sens de ta forêt ô souvenirs

¹¹Voir I. Chol, « L'épreuve et la nécessité », dans *Gérard Titus-Carmel, op. cit.*, p. 8-11.

¹²G. Titus-Carmel, *Instance de l'orée*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 1990 ; *Travaux de fouille et d'oubli*, Seyssel, Champ Vallon, 2000.

Rires frais à l'ombre des tilleuls sous quoi se désœuvrent les étés
 Qu'on reçoit en miracle de croire encore un peu à l'innocence d'être
 Et de poursuivre l'obscur labeur de durer plus longtemps même que l'écho¹³

§12

La métaphore est donc encore celle de ce qui reste caché, du manque et de l'absence, mais aussi, pour reprendre les mots d'Yves Bonnefoy, celle de « l'impénétrabilité, de la transcendance de ce qui est, en sa finitude, sur toutes les descriptions, formulations, tracés de contours¹⁴ ». Et il ajoute, retenant comme fondateur le geste du coup de gomme commenté par Gérard Titus-Carmel : « Oui, mais c'est alors que l'intuition poétique peut déchirer d'un coup les figures que produisaient ces pensées du dehors, ces pensées restées au dehors. D'un coup de gomme, comme dans les dessins de Giacometti, comme dans l'intuition de Titus-Carmel, elle délivre la lumière de la profondeur de nous-mêmes qui est le bien secret du huitième pli¹⁵ ».

§13

Le pli serait alors cet interstice ou cette « entaille » qui donne son titre à un livre de poèmes illustrés par l'artiste¹⁶. Il ouvre au dedans et au retrait. Le vers ou la ligne se font sillon lorsque la charrue ou le chariot de la machine à écrire¹⁷ retournent à leur point de départ, si ce n'est le pas de côté que le nouveau départ suppose. L'entaille ouvre à la profondeur, d'où émerge aussi la lumière comme dans la série peinte des *Feuillées* (2000-2003), sans que ne soient opposés dehors et dedans, ombre et lumière, pris dans une relation qui fait naître l'un(e) de l'autre et les met à plat ou les rabat l'un(e) sur l'autre. Telles ces étoffes dont chacune des faces se fait avers et revers, tels ses plis qui peuvent laisser apparaître les deux faces du tissu ou d'autres étoffes cachées, l'œuvre se décline en ses étagements que la mise à plat recommencée sur la surface dessinée, peinte ou écrite, transforme en durée, une durée spasmodique, faite de traits et de retraits, de dépliements (ou déploiements) et de replis toutefois savamment orchestrés.

¹³ *Le Temps renonce (non paginé)*, composé à la mémoire du graveur Piero Crommelynck, constitue la cinquième et dernière section de *Ici rien n'est présent*. La citation se trouve à la page 75.

¹⁴ G. Titus-Carmel, *Le Huitième Pli*, op. cit., « Préface » d'Yves Bonnefoy, p. 16.

¹⁵ *Ibid.*, p. 17.

¹⁶ G. Titus-Carmel, *L'Entaille*, Crest, La Sétérée, 2004.

¹⁷ Gérard Titus-Carmel écrit dans ses *Notes d'atelier* (Paris, Plon, 1990, p. 189-190) : « La série se signale par son commencement pour s'abandonner dans la répétition et dans la fatigue ; dans le parcours de son corps multiple, dans la menace perpétuelle de sa fin. [...] Le travail de la série, donc, s'étale entre ces deux moments critiques, de l'induction de tous les risques à l'épuisement sans remords. Arrivée à ce terme, la série, comme le chariot de la machine à écrire retournant brutalement au début d'une nouvelle ligne, revient tout aussi brusquement à l'idée princeps : *l'engendrement*. »

LE DÉPLOIEMENT DES SÉRIES

§14

L'une des spécificités de l'œuvre de Gérard Titus-Carmel réside dans l'élaboration de séries titrées qui se déploient dans le temps et déploient la durée sur l'espace d'inscription et d'exposition. Ainsi dès 1970, le livre d'artiste *7 Constructions possibles*¹⁸ ou les *4 dessins pour Robinson Crusoe* annoncent une longue succession de séries prenant de l'ampleur, dès cette même année, avec *18 Mausolées pour 6 Chauffeurs de Taxi New-Yorkais*, *25 Variations sur l'Idée de Rupture*. Elles se prolongent avec *20 Variations sur l'Idée de Détérioration* (1971), *17 exemples d'altération d'une sphère* (1971), *VI Sphères* (1972), *7 Démontages* (1972), *15 Incisions Latines* (1973), *Huit notes d'octobre* (1976), *Douze notes d'Hiver* (1977), *IX Ombres pour STC* (1984), *24 Compositions autour de l'X* (1986), pour ne mentionner ici, parmi les soixante-quatre séries de l'artiste, que celles qui présentent dans le titre le nombre de pièces qui les composent. Si les étapes et donc le temps de création sont limités par le nombre prédéterminé de pièces, la série peut de même s'organiser en suites internes, permettant de varier encore le point de vue mais aussi le support et la technique utilisée. Du *Pocket Size Tlingit Coffin* (1975-76), commenté par Jacques Derrida, les dessins ont été complétés par des gravures, des aquarelles, des gouaches¹⁹, cette pratique se maintenant dans les séries ultérieures.

§15

La précision et la constance caractérisent ce jeu de répétitions et de variations. Chaque élément de la série s'offre certes en sa possible autonomie mais aussi et surtout en sa solidarité avec les autres, dans un projet ou destin commun. Il conserve la mémoire des éléments plus anciens, une mémoire qui s'accommode de ce qu'elle suppose d'oubli. L'artiste précise en effet que chaque nouveau dessin ou chaque nouvelle gravure ou peinture est conçu sans que le regard ne soit porté sur celui ou celle qui l'a précédé. À chaque étape, comme repliée sur elle-même, le nouvel élément fait rendre forme – fait rendre gorge – aux plis de la pensée et de la mémoire, tendues entre ce qui peut constituer l'élément princeps ou matriciel et son devenir. Chaque élément chiffré est en effet susceptible de servir à son tour de modèle, ou d'étape vers un « modèle impossible ». Gérard Titus-Carmel écrit dans ses *Notes d'atelier* : « Entre figures libres et figures imposées [...], où est la chance du peintre, en effet, si ce n'est justement dans le choix de son *angle d'attaque* et dans l'inventaire de toutes les brèches qu'il pourra ouvrir dans les parages

¹⁸ Paris, Le Soleil noir, 1970.

¹⁹ Voir J. Derrida, « Cartouche », dans le catalogue Gérard Titus-Carmel, *The Pocket Size Tlingit Coffin, illustré de Cartouches par Jacques Derrida*, Paris, Musée National d'Art Moderne, 1978. Texte repris dans *La Vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978, p. 211-290.

d'un modèle impossible, sans cesse à venir et chaque fois décevant²⁰ ».

§16

Le modèle, qui est déjà dans sa forme première un artefact²¹, offre ainsi un paradigme ouvert à des dérivations multiples, par variation de l'orientation de l'objet dessiné ou peint et donc variation du point de vue. L'amplification que ces dérivations proposent retrouve ici son sens rhétorique qui a à voir avec l'augmentation ou l'ampliation, mais qui l'associe aussi à la concentration, une concentration que l'on peut entendre dans le sens physique et psychique du terme, apte à en souligner l'exigence. L'exigence est celle d'une unité qui s'accomplit dans le multiple, par la multiplication des plis et son pouvoir de transformation, une multiplication toutefois solidement organisée, ordonnée, et arrimée à un titre ou « nom ». Ce terme, employé par Gérard Titus-Carmel, évoque la classe grammaticale générale – les titres étant de nature nominale – mais aussi celle du nom propre qui s'y trouve inscrit, plus spécifiquement lorsqu'il se fait nom de famille :

Entreprendre une série, c'est, d'entrée de jeu, créer l'espace d'un même nom, où toutes les œuvres se doivent d'avoir la mémoire du nom, *de ce nom*. C'est-à-dire leur nom de famille, elles qui ne se prénomment que par leur numéro. Et là, dans le groupe, désespérément seules. Seules et uniques, appartenant irrévocablement à la même famille, à la même *maison*. Une maison qui a son blason, sa devise. C'est leur liberté de prendre toutes les distances avec elle : mais c'est l'exclusion si elles oublient leur reste²².

§17

La solidarité entre les éléments de la série est ainsi matérialisée par leur numérotation, marque de cette « édification d'un nombre » dont parle encore Titus-Carmel dans « La stratégie du dessin²³ » et plus encore par la présence d'un titre commun.

§18

De même, dans les recueils de poésie, l'organisation interne montre ce qu'elle doit aux nombres, qui constituent, selon les mots de Pascal Commère, « la colonne vertébrale » de l'œuvre, dans ses différentes formes et ses différents médiums. De *La Tombée* (1987)²⁴ à *Serpentes* (2018), certains recueils présentent une numérotation pour les poèmes. Elle va de sept par section pour *Serpentes* à quarante-huit pour la section centrale de *Demeurant* (2001) et pour les première et troisième de *Seul tenant* (2006)²⁵. Si les nombres varient, quelques récurrences sont notables, comme les suites de vingt-quatre

²⁰G. Titus-Carmel, *Notes d'atelier*, op. cit., p. 198. Le texte est repris dans *Au Vif de la peinture, à l'ombre des mots*, op. cit., p. 194 (« La série comme stratégie », 1988).

²¹Voir « Cartouche » de Jacques Derrida, op. cit.

²²G. Titus-Carmel, « La stratégie du dessin », *Au Vif de la peinture, à l'ombre des mots*, op. cit., p. 192.

²³*Ibid.*

²⁴G. Titus-Carmel, *La Tombée*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 1987.

²⁵G. Titus-Carmel, *Demeurant*, Sens, Obsidiane, 2001 ; *Seul tenant*, Seyssel, Champ Vallon, 2006.

poèmes ou laisses. On reconnaîtra surtout le goût de Gérard Titus-Carmel pour le nombre 4 inscrit dans ses multiples (12, 24, 48). Il représente le carré, « figure du bâtisseur », comme le rappelle Pascal Commère²⁶. Chaque numéro rappelle, comme pour les dessins ou peintures de la série, qu'un poème ne saurait exister seul au sein du livre, pas plus que le vers au sein du poème. Quelques récurrences quant aux nombres de vers par strophe (quatrains, huitains, douzains) témoignent encore de cette solidarité – ou solidité – entre les éléments constitutifs de l'œuvre aux différents niveaux.

§19

Par-delà ces récurrences, la forme des poèmes varie y compris au sein du recueil, dans une sorte de liberté permise par ce qui la contraint ou la borde, et à quoi participe encore l'organisation, elle aussi souvent chiffrée, des parties du livre. Les deux parties numérotées pour *Albâtre* (2013), quatre pour *Œ Lointains* (2016)²⁷, et six pour *Serpentes* (2018), rappellent ce goût pour le nombre pair. Toutefois, elles montrent aussi un attrait pour le nombre impair permettant d'organiser l'ensemble comme autant de volets symétriques autour d'un axe central, sur le modèle du retable dont les volets peuvent se multiplier. *La Tombée* (1987), *Instance de l'orée* (1990), *Ceci posé* (1996)²⁸, *Demeurant* (2001), *Manière de sombre* (2004)²⁹, *Seul tenant* (2006) et *Ressac* (2011)³⁰ s'organisent en trois parties principales. Elles sont au nombre de cinq pour *L'ordre des jours* (2010)³¹, et de sept dans *Travaux de fouille et d'oubli* (2000) ou *Ici rien n'est présent* (2003)³². J'ai montré ailleurs les échos formels entre les volets adjacents, notamment dans *Travaux de fouille et d'oubli*, dans lequel la « cippe » centrale et verticale constitue, elle aussi, une sorte de colonne vertébrale du recueil³³. Je ne développerai donc pas cet aspect important dans la construction du livre de poésie.

§20

Ainsi, chaque élément singulier ou nouvelle proposition prend une place précise dans l'ensemble qu'il compose et qui lui donne en retour sa force critique. La série est mue par une organisation linéaire, la suite des plis et leur déploiement à partir d'un « modèle » ou « paradigme » inlassablement reformulé et à venir, supposant l'ex-

²⁶P. Commère, « Arithmétique du labyrinthe », dans *Gérard Titus-Carmel, op. cit.*, p. 194-197.

²⁷G. Titus-Carmel, *Albâtre*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 2013 ; *Œ Lointains*, Seyssel, Champ Vallon, 2016.

²⁸G. Titus-Carmel, *Ceci posé*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 1996.

²⁹G. Titus-Carmel, *Manière de sombre*, Sens, Obsidiane, 2004.

³⁰G. Titus-Carmel, *Ressac*, Sens, Obsidiane, 2011.

³¹G. Titus-Carmel, *L'Ordre des jours*, Seyssel, Champ Vallon, 2010.

³²G. Titus-Carmel, *Ici rien n'est présent*, Seyssel, Champ Vallon, 2003.

³³Voir I. Chol, « La mise en scène du processus de création dans l'œuvre de Gérard Titus-Carmel », *L'Hospitalité des savoirs*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2011 ; « Gérard Titus-Carmel, *l'obscur labeur de durer* », dans *Fermeture / Accès, op. cit.*

périence temporelle de la durée, ce que note la numérotation linéaire. Elle relève encore d'une organisation topologique, le déploiement par fractions ou étapes ayant pour horizon une distribution des éléments autour de points d'équilibre, eux-mêmes sujets à variation. Du processus d'engendrement, de pli en pli, émerge ainsi une composition d'ensemble structurée dont la multiplication des suites renouvelle et accroît la complexité.

LE PLI : UN ARCHI-MOTIF ?

§21 L'une des séries de l'artiste, particulièrement développée, est celle de la *Suite Grünewald* (1994-1996). À partir du retable d'Issenheim, et de son panneau central de la crucifixion, Gérard Titus-Carmel a composé 159 variations qui s'organisent en ensembles eux-mêmes multiples. La devise biblique placée au-dessus du bras de Jean-Baptiste – *Illum oportet crescere, me autem miscere* – fait aussi l'objet de reprises par l'artiste, et elle laisse entendre le jeu des anamorphoses, possiblement infinies mais contenues par leur nombre déterminé. Augmenter et diminuer deviennent le paradigme de l'acte de création, ou pour reprendre l'image du pli, déplier et plier, dans un mouvement constant d'extension et de concentration.

§22 L'œuvre se focalise notamment sur certaines figures : Marie-Madeleine à genoux et surtout les plis de sa robe, ondulants et obliques, la Vierge Marie dont le vêtement blanc présente des lignes plus régulières. Les plis, ce sont aussi ceux du pagne noué du Christ, qui ne sont pas sans rappeler ces tissus souvent chiffonnés, noués autour de bâtons dans les séries antérieures³⁴. Dans certains dessins, les lignes courbes et multiples des plis du pagne entretiennent quelque analogie avec les côtes de la cage thoracique, au point de les confondre. Ils contrastent avec la ligne droite horizontale de la croix. Gérard Titus-Carmel note encore dans son carnet le lien entre les côtes du Christ et les plis obliques du vêtement de Marie³⁵.

§23 L'analogie entre les côtes et le tissu fait écho à ce premier vers du cinquième poème de *L'Entaille* : « Nous replions cette côte comme une couverture sur les genoux », tandis que la suite du poème peut encore trouver résonnance dans l'œuvre peinte :

[...] marcher & courir

Dans les jardins livrés à l'abandon et l'enfer à l'arrière-plan

³⁴ *The Four Season Sticks* (1974-1975), *Suite Italienne* (1976), *Agrès et Biffures* (1976), *Fragments des saisons* (1976-1977), *Suite d'Arches* (1978-1979). L'intérêt pour le pli du tissu est aussi présent sous une autre forme dans la série *Noren* (1977).

³⁵ Voir à ce sujet l'article de P. Werly, « Puissance du dialogue avec Grünewald », dans *Gérard Titus-Carmel, op. cit.*, p. 61-71.

Jusqu'à ce que nos os crient grâce & pardon ô grâce nous renonçons
 À nous souvenir de tout cela de tout ce poids de vide
 Qui pend le long de nos hanches comme outres de mots inutiles³⁶

§24

Dans la *Suite Grünewald*, les lignes verticales et courbes du manteau de Jean le Baptiste dessinent une sorte de creux de matière d'où émerge le bras tenant le Livre. La forme verticalement allongée de ce creux rappelle celle du buste du Christ, sorte de centre vide, en forme de cône renversé. Si le cône peut suggérer l'évidement et participe de cette conscience de la mort au sein même de notre présence au monde, il est une figure géométrique signalant, par sa pointe, la présence d'un point de vue, comme le précise Gilles Deleuze³⁷. Le cône renversé garderait alors la mémoire de sa possible orientation redressée, dans un jeu de miroir qui placerait la pointe en haut et en ferait cette « source lumineuse » dont parle le philosophe³⁸. Il se fait ici forme de la mélancolie, à la fois dans sa composante ténébreuse, celle de l'acédie, lorsque la mort ou la chute taraude, mais aussi en ce qu'elle est l'aiguillon de nouvelles créations à jamais inachevées.

§25

Cette forme du cône renversé n'est pas isolée dans l'œuvre. Elle est déjà présente dans *Extraits & Fragments des Saisons* (1989-1990), *Dédicaces* (1991-1992), *Dopo Como* (1993), *Vagho* (1993), *Égéeennes* (1993-1994), *Cairn* (1994) ou *Laisses* (1994), ainsi que dans les illustrations proposées par l'artiste comme celles du *Livre de Lioube* de Jean-Pierre Faye (1991)³⁹. Elle migre ensuite notamment dans la série des *Nielles* (1996-1998)⁴⁰ ou dans *Sables* (1999). *Extraits & Fragments des Saisons* (1989-1990) ou *Forêts* (1995-1996) font côtoyer cette forme avec le motif végétal. Elle se métamorphose en feuillage ou en ces *Feuillées* (2000-2003) dont chaque nouvelle occurrence rappelle le rôle des nervures et plis courbes dans la constitution d'une unité d'ensemble autant que dans la mise en valeur de la singularité de chaque feuille ou foliole.

§26

De même, dans la *Suite Grünewald*, les séries internes concernant les mains, celles, jointes, de Marie, paume contre paume, mais surtout celles de Marie-Madeleine, comme nouées, doigts croisés et crispés, trouveront un écho dans *Viornes & Lichens* (2012). Elles font aussi singulièrement penser aux derniers sizains des recueils *Le Motif du fleuve* (1990) et surtout *Gris de Payne* (1994)⁴¹. La main prend occasionnellement la forme

³⁶ *L'entaille*, n.p. constitue une section dans *Ici rien n'est présent*. La citation se trouve à la page 41.

³⁷ *Op. cit.*, p. 29.

³⁸ *Ibid.*, p. 169.

³⁹ Jean-Pierre Faye, *Le Livre de Lioube*, Paris, Fourbis, 1992.

⁴⁰ Aussi livre de poésie illustré par l'auteur, publié en 1997 (La Souterraine, La Main courante).

⁴¹ G. Titus-Carmel, *Le Motif du fleuve*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 1990 ; *Gris de Payne*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 1994. Voir I. Chol, « Gérard Titus-Carmel, *l'obscur labeur de*

d'une empreinte rouge, trace énigmatique, certes plus sereine dans sa linéarité étoilée, une empreinte dont le tracé des doigts deviendra aussi un motif répété en ses différentes orientations possibles dans la longue série des *Brisées* (2009-2012), avant qu'il ne se mue encore et se démultiplie en *Ramures* (2016). Ces glissements rappellent ce qu'Henri Michaux dit du dessin, dans « Chemins cherchés, chemins perdus, transgression⁴² », un dessin qui « s'achève dans l'inextricable », « les formes animales ou humaines » se prolongeant « en rameaux et ses rameaux en fibres ou lignes » effaçant la « représentation première ». Dans l'œuvre de Titus-Carmel, si ce « lasso de lignes sans fin » engouffre le modèle, il lui redonne chance à chaque étape de son inlassable quête.

§27

Ainsi, que ce soit dans la *Suite Grünewald* ou les textes de *Premier sang*, le pli peut s'entendre dans son sens concret qui l'associe à l'étoffe. Mais ses plissements variables constituent de façon plus large une sorte d'archi-motif qui participe, dans une continuité manifeste, du végétal et du corporel. C'est moins la peau qui intéresse ici Gérard Titus-Carmel, que le tissu qui la couvre, substitut seulement partiel de celle-là, ou plus encore que la chair et les os, ce dedans qui, telle *La Raie* de Chardin, se découvre à la fois nu et comme par excès, « dans la seule représentation de ce "morceau d'entrailles" amené toutes chairs rabattues, en plein jour⁴³ ». Cette défiguration de la raie se fait l'indice selon Titus-Carmel du sentiment central d'échec de la peinture⁴⁴ mais aussi de cette « part gagnée⁴⁵ ». Ce qui est ainsi « rabattu » est l'indice de l'incessant travail du pliage permettant de ramener le dehors au dedans et le dedans au dehors, et donc aussi de rebattre les cartes (ou les plis), par projections multiples.

§28

Ce sentiment d'échec et ce travail constant sont le signe d'une profonde mélancolie de l'œuvre, que l'on a pu observer à propos de la *Suite Grünewald* qui en marque peut-être l'acmé, non dénuée de violence. La violence mêlée d'angoisse est suggérée par les mains de Marie-Madeleine, les doigts comme noués. La présence des nœuds dans les premières séries de Titus-Carmel, le travail sur la détérioration ou l'altération des formes, se font déjà souvenir de la mort. *Memento mori* est la devise qui se fait titre de la série des crânes (1999-2001), dont une partie est dupliquée par empreinte inversée. Le crâne renversé, littéralement à l'envers, migre aussi dans le livre illustré *L'Entaille* (2004)⁴⁶. À sa façon, l'épreuve de la gravure dit cette relation : « Travailler la gravure ou la li-

durer », dans *Fermeture / Accès*, op. cit.

⁴² Paris, Gallimard, 1982.

⁴³ *Premier sang*, L'Échoppe, 1994, p. 107.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 120.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 125.

⁴⁶ G. Titus-Carmel, *L'Entaille*, Crest, La Sétérée, 2004.

thographie, c'est d'abord et avant toute chose penser et travailler à l'envers. Autrement dit : travailler le lieu de l'envers, la face interdite, ou pour le moins cachée du dessin. [...] Chaque épreuve *se charge* d'une part du dessin initial ; elle prélève son quota de l'original qui s'atomise dans l'éparpillement des feuilles, dans la réitération des empreintes⁴⁷ ».

§29

Lieux de l'envers, figures du double (tel est le titre d'une série) et du miroir déformant, constituent autant de possibilités offertes par et à l'inscription du pli – repli et dépli –, ainsi qu'à la tentative de son franchissement ou de sa transgression. Comme en écho à cette quête inlassable, Titus-Carmel écrit dans le poème 6 de *L'Entaille* :

[...] ah combien sont épuisants les corps qui si difficilement
S'ingénient à franchir la profonde entaille où basculent
Nos regards d'aveuglés perdus dans le buisson d'infini⁴⁸ [...]

§30

Comme dans d'autres poèmes, le retour *ad lineam* du vers n'est pas concordant avec la fin de l'unité syntaxique et sémantique. Il est l'une des manifestations d'un discours qui va de l'avant, par-delà ses plis ou ses arrêts transformés en voies de passage. Les mots « corps » et « profonde entaille » se trouvent inscrits au cœur même du vers ou de la ligne, tandis que la syntaxe les déplie par les propositions relatives qui se prolongent au-delà de la coupure du vers. Franchir l'entaille est aussi franchir la ligne du vers, pour qu'une nouvelle continuité s'instaure. Tel est l'« épuisant » travail de beauté prenant appui sur la « profonde entaille », ce gouffre qu'il s'agit de transformer en passage. La mise en variation continue de la matière et le développement continu de la forme, pour reprendre Gilles Deleuze, seraient alors le propre de cette matière-pli qui se fait matière-temps, et dont l'art comme la poésie font l'expérience.

§31

Pour conclure, je reprendrai la réflexion que Gérard Titus-Carmel propose à la fin du *Huitième pli* : le caractère définitif et dysphorique de l'impossible pli est remplacé par le constat qu'au-delà du septième, ou chute, il est encore possible de se « relever ». Cette image vient conforter la remarque préalable : « je demeure étranger à tout récit bordé d'un début et d'une fin ».

§32

L'œuvre se fait ainsi récitatif, au fil d'une ligne qui se déploie en modulations multiples, et dont le tissage discursif, manifesté notamment par la typographie au sein des textes poétiques, est un des indices. Et si l'œuvre est « bordée » par une organisation numérique forte, celle-ci participe d'une profonde attention esthétique portée sur la forme,

⁴⁷ « La leçon du miroir » (1991), *Au Vif de la peinture, à l'ombre des mots*, op. cit., p. 247-248.

⁴⁸ Op. cit., non paginé. « L'Entaille » constitue aussi une section d'*Ici rien n'est présent*, Champ Vallon, 2003. Le poème cité figure à la page 42.

et de ce « travail de beauté » inlassablement continué. Ils inscrivent au cœur même de la ligne ferme que constituent les étapes de réalisation de l'œuvre, les débords possibles voire nécessaires d'une ligne sinueuse, et de bifurcations donnant volume et épaisseur à toute suite linéaire. C'est peut-être là que l'image de l'*origami* pourrait convenir, le volume gagné sur les plis successifs étant à la hauteur de leurs mouvements multiples, lorsqu'ils se font vallées et montagnes, lorsqu'ils séparent et relient à la fois avers et envers. Mais l'analogie ainsi présentée cache encore la façon dont le volume gagné est lui-même à son tour mis à plat, lorsque dedans et dehors se rejoignent, lorsque la profondeur se déploie en une surface qui ouvre à l'infini.

§33

La suite délimitée par le nombre ménage en effet quelque ouverture, comme le montrent ses recueils de poèmes, ou les pièces dessinées et peintes, remords ou ajouts, qui participent de façon oblique à la série constituée. De ces tentatives d'approche renouvelées, par avancées et retours, traits et retraits ou replis, pertes et gains allant de pair, c'est peut-être l'image du labyrinthe qui en constituerait encore l'un des paradigmes efficaces, labyrinthe auquel Titus-Carmel a d'ailleurs consacré une série en 2016. Gilles Deleuze écrit : « un labyrinthe est dit multiple étymologiquement parce qu'il a beaucoup de plis. Le multiple ce n'est pas ce qui a beaucoup de parties mais ce qui est plié de beaucoup de façons⁴⁹ ». Certes tel est le cas de l'*origami*, avec ses pliages multiples et complexes, mais si l'œuvre de Titus-Carmel peut « se plier » alors à cette image, c'est aussi en ce que chacune de ses étapes serait elle-même un *origami* articulé à d'autres, lorsque l'œuvre « n'en finit pas de finir », et donc en ce qu'elle exacerbe ce que l'on peut entendre justement par « œuvre », selon les mots de Michel Deguy, comme exploration de potentialités⁵⁰.

⁴⁹ *Le Pli*, *op. cit.*, p. 5

⁵⁰ M. Deguy, « Limites de l'œuvre », dans *L'œuvre inachevée* (dir. par Ch. Andreucci, J.-Y. Pouilloux et R. Salado), revue *Op. cit.*, n° 12, printemps 1999, p. 234-235.

Quelques mots à propos de : Isabelle Chol

Isabelle Chol est professeure de Langue et Littérature françaises à l'université de Pau et des Pays de l'Adour, membre de l'équipe *Arts / Languages : Transitions & Relations*. Ses recherches portent principalement sur les écritures poétiques modernes et contemporaines. Elle a notamment publié : *Pierre Reverdy, Poésie plastique* (Droz, 2006) ; *Spaces of the book / Les Espaces du livre* (co-dirigé avec Jean Khalfa, éd. Peter Lang, 2015) ; *LiVres de pOésie Jeux d'eSpace* (co-dirigé avec Bénédicte Mathios et Serge Linares, Champion, 2016) ; *Gérard Titus-Carmel* (revue *Triages*, Tarabuste, 2019).

Pour citer cet article

Isabelle Chol, « Gérard Titus Carmel. Plier, déplier, ou l'impossible pli », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Origami, le pli dans les littératures et les arts » n° 22, printemps 2021, mis à jour le : 14/06/2021, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/629>.

Le pli comme texte chez Simon Hantaï et Afour Rhizome

Annie Jisun Bae

§1

Annonçons déjà ; citons comme si c'était possible d'anticiper tout, de prévoir toute improvisation, et de calculer l'« à-venir¹ ». Au début de son texte intitulé *Le Pli, Leibniz et le baroque*, Gilles Deleuze suppose que « [l]a science de la matière a pour modèle l'«origami», dirait le philosophe japonais, ou l'art du pli de papier² », soit un corps flexible ou élastique composé de parties qui, plutôt que de se séparer, se divisent à l'infini. Dans ce sens, écrit Deleuze, « le dépli n'est pas le contraire du pli, mais suit le pli jusqu'à un autre pli³ ». Si le pli se divise à l'infini en se confondant avec le dépli qui est en effet une manière de se lier à l'autre, cette flexibilité, ce mouvement incessant de se multiplier relève d'un certain indécidable. L'indécidable ne renvoie pas à l'indétermination ; l'indécidable est une oscillation déterminée entre des possibilités aussi déterminées les unes

¹J'emprunte le mot de Derrida à S. Hantaï, J. Derrida, J.-L. Nancy, *La Connaissance des textes. Lecture d'un manuscrit illisible (Correspondance)*, Paris, Galilée, 2001, p. 148. Désormais, cet ouvrage sera mentionné par l'abréviation CT en cas de nécessité.

²G. Deleuze, *Le Pli, Leibniz et le baroque*, Paris, Minuit, 1988, p. 9.

³*Ibid.*

que les autres, souvent contradictoires et impératives dans un contexte défini. Prenons l'exemple de l'hymen, d'une forme du pli : « Le pli (se) plie : son sens s'espace d'une double marque, au creux de laquelle un blanc se plie. Le pli est à la fois la virginité, ce qui la voile, et le pli qui n'étant ni l'un ni l'autre et les deux à la fois, indécidable, *reste* comme texte, irréductible à aucun de ses deux sens⁴ ». Le texte demeure indécidable. Les frontières, les limites du dedans et du dehors sont récusées, ébranlées et déconstruites, depuis leurs plis.

§2

Cette perception de *l'origami* ou de l'art du pli, ou encore simplement du pli – sous cette forme soulevant des problématiques telles que le visible/invisible et le dedans/dehors, l'indécidable, « ni l'un ni l'autre et les deux à la fois » – nous permet d'ouvrir une réflexion sur les questions de l'écriture, de la langue et du texte. Précisons ici l'acception du mot « texte » : selon Jacques Derrida, il « implique toutes les structures dites “réelles”, “économiques”, “historiques”, socio-institutionnelles, bref tous les référents possibles⁵ » ; autrement dit, « *il n'y a pas de hors texte*⁶ ». Cela ne veut pas dire que « tous les référents sont suspendus, niés ou enfermés dans un livre [...]. Mais cela veut dire que tout référent, toute réalité a la structure d'une trace différentielle, et qu'on ne peut se rapporter à ce réel que dans une expérience interprétative. Celle-ci ne donne ou ne prend sens que dans un mouvement de renvoi différentiel⁷ ». S'il n'est rien en dehors du texte, c'est que le texte n'a pas de bord. J'attire l'attention sur l'expérience interprétative qui ne peut qu'avoir lieu dans « un mouvement de renvoi différentiel ». Nous l'aborderons par la fonction opératoire du pli dans les œuvres de Simon Hantaï et d'Afour Rhizome.

SIMON HANTAÏ : TRAVAUX DE LECTURE COMME PLI

§3

Quand Derrida fait lire à Jean-Luc Nancy son manuscrit en cours d'élaboration sur le *toucher* qui se réfère aux travaux de Jean-Luc Nancy, ce dernier s'interroge sur ce qui « pourrait mettre en *contact* matériellement » (CT, p. 9) les deux écritures, celles de Derrida et de Nancy. Ainsi émerge l'idée de demander à Hantaï, qui les lit, de fournir le frontispice du livre que Derrida préparait. Dans la mesure où Jean-Luc Nancy lui a entièrement laissé le choix de la manière de les mettre en contact, Hantaï propose d'abord à Jean-Luc Nancy trois manières, puis une de plus quelques jours plus tard dans une de

⁴J. Derrida, « Double séance », *La Dissémination*, Seuil, 1972, p. 316.

⁵J. Derrida, *Limited Inc*, Paris, Galilée, 1990, p. 273.

⁶J. Derrida, *De la Grammatologie*, Paris, Minuit, 1967, p. 227. Souligné par l'auteur.

⁷J. Derrida, *Limited Inc*, op. cit., p. 273.

ses lettres. Cela dit, cette mise en œuvre avait déjà été amorcée par cette correspondance entre les deux, et se poursuivra tout au long du travail de Hantaï. Voulant montrer « le peintre-copiste au travail », Jean-Luc Nancy souhaite publier la correspondance. Lors d'une conversation, au cours de laquelle ils parlent de leur projet à venir, Hantaï lui dit : « C'est ainsi que je connais les textes » (*ibid.*). C'est de cette phrase que naît le titre de l'ouvrage en question, à savoir *La Connaissance des textes. Lecture d'un manuscrit illisible (Correspondance)*. Cet ouvrage est donc composé de la correspondance entre Jean-Luc Nancy et Simon Hantaï, d'une lettre de Jacques Derrida et de quelques images de *Travaux de lecture* (Figure 1).



Figure 1. Simon Hantaï, *Travaux de lecture*, 2001, avec l'aimable autorisation des Archives Simon Hantaï, © Archives S. Hantaï

§4

L'idée de Hantaï consiste principalement à copier « interminablement » les textes des deux philosophes. Il suggère, dans sa lettre, différentes manières de copier. Ces travaux donnent lieu à une œuvre intitulée *Travaux de lecture* (2001), qui est intégrée dans le livre de Derrida, *Le Toucher, Jean-Luc Nancy*. Ces travaux de lecture, soit la copie de textes, sont basés sur son expérience, en 1958 et 1959 : une année de recherches et de travail.

[...] quelque chose est arrivé par et en la peinture – ligne, forme, couleurs réunies dans un seul geste (après la longue histoire de ces questions). Les ciseaux et le bâton trempé.

Le pliage essayait de faire face à cette situation.

Je n'ai jamais plus dessiné séparément.

Par contre, avant 60 et surtout en 58-59, j'ai souvent copié des textes. Je pensais à ces moments que je ne peindrais plus jamais. Mais le pliage vint. (*CT*, p 27)

§5

Désespéré, il a copié les textes qu'il lisait, principalement la Bible, mais aussi des textes philosophiques et littéraires, en utilisant uniquement ses mains. De ces travaux manuels et extrêmement laborieux, sont nées deux immenses toiles, *Écriture rose* (Figure 2) et *À Galla Placidia* (Figure 3).



Figure 2. Simon Hantaï, *Écriture rose*, 1959, 329.5 x 424.5 cm., Centre Pompidou Paris, avec l'aimable autorisation des Archives Simon Hantaï, © Archives S. Hantaï



Figure 3. Simon Hantaï, *À Galla Placidia*, 1958-1959, 326 x 400 cm., Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, avec l'aimable autorisation des Archives Simon Hantaï, © Archives S. Hantaï

§6

Durant cette période, le matin, il copiait des textes dans un espace préalablement préparé – deux couches de peinture blanche lissées par grattage – dans lequel étaient déposés des signes, des taches, l'étoile de David et des chiffres. Plusieurs sortes de chiffres apparaissent : « 365 » témoigne de la durée de ce laborieux travail de mains, tandis que « des dates qui se souviennent de souvenirs à nous inconnus 1922 1923 1939, ça c'est "au-

toanalyse”dit-il “des dates qui correspondent à des journées spéciales”au secret gardé⁸ ». Il a utilisé plusieurs encres de couleur, excepté le rose. Pourtant, cet espace-toile, une fois remis sur châssis et accroché au mur, révèle la couleur rose. L’écriture, qui s’est pliée, devient illisible. Et l’après-midi, il réalisait une autre toile, celle-ci sur fond noir, raclé à l’aide de son « outil-réveil (une pièce de réveille-matin) », sur lequel apparaissent de petites touches relevant de sa pratique durant la période dite surréaliste. Cette sombre toile laisse apparaître une croix claire rappelant le plafond du Mausolée de Ravenne qu’il a découvert à l’occasion d’un voyage.

§7

Après cette année silencieuse, durant laquelle il est resté dans son « coin⁹ », Hantaï élabore la méthode du pliage à partir de 1960, ce qui marque sa rupture avec le surréalisme¹⁰. Hantaï avait fait son entrée sur la « scène » artistique avec le tableau intitulé *Regarde dans mes yeux, je te cherche, ne me chasse pas* (1952) qu’il avait déposé devant la porte de Breton. On retrouve ensuite Hantaï dans son exposition personnelle de 1953 à la galerie « À l’Étoile scellée ». Cette période est qualifiée de « surréaliste ». Il s’en éloigne et se rapprochera de Georges Mathieu. La période est qualifiée de « gestuelle » (1955-1957) (Figure 4).

⁸H. Cixous, *Le Tablier de Simon Hantaï. Anagrammes, suivi de H.C. S.H. Lettres*, Paris, Galilée, 2005, p. 39.

⁹J’attire l’attention sur le mot « coin » par rapport à la lettre de Derrida que nous allons voir plus tard ; il est en effet lié à la pratique de la lecture-écriture.

¹⁰Cet éloignement est déjà visible dès 1955 puis avec la publication d’un tract du groupe surréaliste, daté de 1957 – qui correspond à la période gestuelle (1955-1957), où Hantaï est publiquement exclu du groupe. Voir le site des Archives Simon Hantaï, <https://simonhantai.org> (N.B. : tous les éléments biographiques mobilisés ici ont été recueillis sur ce site). En ce sens, le « rupture » est ici plutôt à comprendre comme une longue recherche incessante, faite d’expérimentations de nouvelles méthodes qui se concrétisent.



Figure 4. Simon Hantaï, *Peinture*, 1958, 199 x 123 cm., huile sur toile, avec l'aimable autorisation des Archives Simon Hantaï, © Archives S. Hantaï

§8

Il développe une série d'œuvres conçues en repoussant une couche de couleur à l'aide d'un objet en fer ; ses gestes produisent des tableaux qui se rapprochent de l'écriture calligraphique. Après cette période, se situe l'année du silence et du travail de copie (1958-1959) que Hantaï mentionne dans une de ses lettres citée plus haut. Durant cette année, « quelque chose est arrivé par et en la peinture – ligne, forme, couleurs réunies dans un seul geste (après la longue histoire de ces questions). Les ciseaux et le bâton trempé » (*CT*, p 27). La pratique du pliage était donc la manière de s'affronter à cette nouvelle situation. En traversant la période qualifiée de « petites touches et écriture » (1958-1963), la lecture-écriture pliée ou l'écriture-peinture de Hantaï se transforme davantage en sculpture dans la toile.

§9

Au début des années 1960, il entame l'œuvre intitulée *Mariales* et *Manteaux de la vierge* (1960-1964). Par la suite, il ne cesse d'explorer cette pratique du pli. Pour la série de *Catamurons* (1963-1965), qui est le nom d'une maison de vacances en Normandie, le pliage prend seulement le centre de la toile et « le reste est laissé vierge. Le rectangle central, souvent plié plusieurs fois, reçoit de nombreuses applications colorées superposées¹¹ » ; pour les *Panses* (1964-1965)¹², il fabrique une poche pliée au centre de la toile sur laquelle il peint, de sorte que celle-ci flotte dans le non-peint. Après avoir acquis la

¹¹Ce sont les propos de Hantaï publiés par le site des Archives Simon Hantaï, <https://simonhantai.org>.

¹²Cette série – *Simon Hantaï Paris*, 1964-1965 – est exposée à la galerie Jean Fournier du 11 octobre au 24 novembre 2012, donnant lieu à la publication d'un catalogue. Voir *Simon Hantaï Paris*, 1964-1965, Paris, Lienart, 2012. Par ailleurs, une autre exposition, *Simon Hantaï Paris, 1948-1955*, est organisée à la même galerie du 14 décembre 2017 au 20 janvier 2018 sur ses années à Paris, soit sur ses toutes premières œuvres. Voir le catalogue *Simon Hantaï Paris, 1948-1955*, Paris, Galerie Jean Fournier, 2017.

nationalité française, et être resté un an sans peindre, il s'installe à Meun. C'est alors qu'il peint la série *Meun* (1966-1968), dans laquelle de grandes taches monochromes naissent d'une nouvelle façon de nouer la toile, consistant à plier la toile aux quatre coins et au centre. Les plis opèrent dans les toiles ; ils se forment et s'espacent, dépassent ainsi le cadre de la peinture tout en restant dans les toiles. Suivent les autres séries, telles qu'*Études* (1968-1971), *Aquarelles* (1971), *Blancs* (1973-1974), *Tabula* (1972-1982).

§IO

En quoi consiste sa méthode de pliage ? « Par le pliage j'ai mis mes deux mains dans ma poche. Pensée sans les mains et même sans les yeux¹³ ». Pour pouvoir plier, il faut d'abord transformer la toile en une masse informe, sans commencement, ni fin, ni bord, ni cadre. C'est là un travail dont se chargent les mains, parfois même les pieds. « La peinture recueille et transmet ce qui arrive. Elle met à disposition un sac informe, à charge de le remplir¹⁴ », écrit Jean-Luc Nancy à Hantaï. Cette phrase semble mettre l'accent sur l'imprévisibilité de « ce qui arrive », une des définitions de l'événement chez Derrida ; son trait est né de l'impossible absolu de prévoir et de prédire. La toile de Hantaï est un lieu d'accueil pour tout ce qui arrive, tout ce qu'il est impossible de prévoir. Un lieu au cœur duquel il y a d'innombrables plis, qui transforment la toile en peinture-sculpture.

§II

« Le pliage comme méthode » – titre d'une exposition de 1971 – acquiert ensuite une certaine notoriété. Dès lors le titre devient presque inséparable de Simon Hantaï. Deleuze ne manque pas de le remarquer¹⁵ et il évoque le « dépli » dans le sens qu'il lui donne lui-même, à savoir « la continuation ou l'extension de son acte » : pour lui, « quand le pli cesse d'être représenté pour devenir "méthode", opération, acte, le dépli devient le résultat de l'acte qui s'exprime précisément de cette façon¹⁶ ». Pour autant, Deleuze ne considère pas Hantaï comme baroque, car, dans le baroque, les plis sont toujours pleins. Deleuze voit dans le peint et le non-peint des œuvres de celui-ci la « ligne d'Orient », à savoir le plein et le vide. Or, cette opposition du plein et du vide semble être questionnée par les œuvres de Hantaï. En laissant aux matériaux le maximum d'initiative – Hantaï insiste sur le fait de peindre à l'aveugle –, l'intérieur, les fragments ne se dévoilent pas comme des blancs ou des vides, mais se déplient en une autre couleur, un autre blanc. Dans *Écriture rose* et *Travaux de lecture*, Hantaï écrit en lisant et efface en écrivant. Ici, la pensée ne précède pas l'acte d'écriture-peinture, comme si rien ne précédait la main. Dans d'autres œuvres, il plie la toile et, sur cette surface pliée, il peint-écrit,

¹³Lettre de Hantaï, dans S. Hantaï, J-L. Nancy, *Jamais le mot « créateur »...* (Correspondance 2000-2008), Paris, Galilée, 2003, p. 154.

¹⁴*Ibid.*, p. 150.

¹⁵G. Deleuze, *op. cit.*, p. 47.

¹⁶*Ibid.*, p. 50.

puis la déplie, de sorte que des blancs viennent s'interposer.

L'ÉCRITURE COMME DÉPLI

§12

La lecture-écriture-peinture s'écrit en se raturant dans les *Travaux de lecture* hérités de précédents travaux de Hantaï. En devenant l'illisible, la lecture-écriture-peinture produit les plis et *vice versa*. Dans les *Travaux de lecture*, les mots ont été abordés par le « silence » ou plutôt une laborieuse recherche en silence. Derrida semble penser que l'on « ne peut accéder aux mots, à la lettre, [...] qu'en leur imposant le silence » ; en lisant après coup la correspondance entre Jean-Luc Nancy et Simon Hantaï, il parlera de l'intimité et de la « disparition par saturation » (CT, p. 143). De quoi s'agit-il ? Il s'agit d'une lecture-écriture comme dépli. Les *Travaux de lecture* et la correspondance entre Jean-Luc Nancy et Simon Hantaï qui les accompagne concernent également Derrida ou plutôt c'est lui qui en est l'origine. Pourtant, il était d'une certaine manière présent-absent ; pour ainsi dire, il a été à la fois inscrit ou inclus et exclu dans la correspondance et ces *Travaux de lecture*.

[...] Écrire *sur* intimité¹⁷.

La loi est l'intimité qui est la loi.

[...] Je vais l'écrire [...] et je vais écrire *sur* lui, je vais l'essayer, l'user jusqu'à la corde, puis jusqu'à le faire disparaître dans ma toile. [...] jusqu'à le faire apparaître, à la lettre en tant que lettre [...] Souvent, [...] *intimité* sera là sans paraître, et le mot remplacé par un quasi-synonyme que vous pourriez deviner. Disparition par saturation. [...] « disparition *presque* totale ». [...] Nonobstant l'intimité, et malgré l'apparence, je préfère rester dans mon coin. [...] Intimidé, je tiens à vous lire, [...] sans m'immiscer entre vous deux [...] Je vous vois comme enroulés, je vous vois enveloppés dans votre correspondance. [...] Tiers exclu. (CT, p. 143)

§13

Cette citation est le début d'une lettre de Jacques Derrida adressée à ses deux amis, Simon Hantaï et Jean-Luc Nancy. Il semble que c'est une mise en scène de l'écriture autour du mot « intimité ». Rappelons que le mot « coin » était aussi inscrit dans une des lettres de Hantaï. Malgré le fait qu'il préfère rester dans son coin, Derrida entre finalement, par intimité, dans cette correspondance, dans cette relation « enroulée » et « enveloppée » de la correspondance, et il se demande auquel de ses amis il s'adresse.

¹⁷Italiques de l'auteur. Quant aux découpages par crochets (sauf le premier), ils ont été ajoutés par moi.

Même si Derrida écrit : « Quoi que je dise ou ne dise pas, vous l’aurez déjà cousu [...] replié impliqué surplié dans les plis de votre correspondance », il veut adresser une « lettre décousue » (CT, p. 147) à Jean-Luc Nancy et à Simon Hantaï, la faire « disparaître dans sa toile » (CT, p. 143). Comme s’il assumait sa part de responsabilité en répondant à l’appel de ses amis, il veut écrire sur ce mot, l’user, puis le faire disparaître dans sa « toile » jusqu’à le « faire apparaître » : une double intimation, une sorte de paradoxe ou d’impasse, aporie absolue à laquelle on se tient lorsqu’on pense et qu’on écrit. Mais avant d’évoquer cette aporie, il faudrait s’attarder sur le mot « intimation » pour appréhender le sens de la mise en scène :

Intimation, c’est un mot dominé par le code juridique latin, je crois. Après avoir signifié [...] annonce, appel, interpellation, invitation, il en vient à dire l’assignation à comparaître, l’ordre donné de se présenter [...]. Là où il y a intimation, la justice ou plutôt le droit n’est jamais loin. [...] Mais l’origine de *intimare*, [...] c’est *intimus*, l’intime, le dedans, le chez-soi. L’ordre s’introduit chez soi, [...] de faire acte de présence *au-dehors* pour [...] se présenter, témoigner, parler, écrire, pour publier, donc se justifier [...]. (CT, p. 145)

§14

L’intimation, qui s’introduit chez soi, intime d’être au-dehors, de sortir de chez soi, de son coin. Ce mot évoque en même temps, par la filiation étymologique, le dedans/dehors ; par « une autre filiation étymologique (*timeo*, *timidus*, *timor*, *timor divum* [...]), la crainte reste de la partie » (CT, p. 146). Ce mot évoque en même temps tous ces sens. Si Derrida semble construire la scène de l’intimation qui est la loi – il ne s’agit pas de la loi de l’intimation, mais « la loi est l’intimation qui est la loi » (CT, p. 143) –, c’est que, pour lui, venir à l’écriture relève toujours de la demande-commande pour l’écriture : « Écris-moi ça » (CT, p. 147). Cette demande de l’écriture peut se traduire par l’ordre de penser dans le sens dans lequel on pense par et avec la langue, en silence ou non. Pour ainsi dire, Derrida en tant que lettres inscrites dans la correspondance se déplie par intimation. Cet appel à l’écriture, qui est inscrit dans le texte, en l’occurrence dans la correspondance, est à la fois la demande et la justification d’écrire, de se déplier et de se publier : c’est toujours par intimation, on écrit ou on s’écrit. Dans ce sens, on est le « tiers-exclu-tard-venu » (CT, p. 145) face au texte. Derrida reconnaît cette situation qui lui est familière : « déjà inscrit, déjà en correspondance, déjà pris dans la correspondance, sans le savoir, déjà *responsable*, d’avance tenu de répondre. Comme s’il avait jadis reçu, avant de lire et même de savoir lire, ce que j’aime de plus en plus appeler une *intimation...* » (*ibid.*). On reconnaît être le responsable de tout appel venant de textes, « d’avance tenu de répondre ». L’intimation, qui est « là sans paraître », disparaît

par saturation. Jean-Luc Nancy décrit ce « faire disparaître » : « le tissu mange le texte » (CT, p. 59), la langue est absorbée « par un organisme plus grand et plus fort que lui, mais de même nature (texte, textile, tissu) » (CT, p. 148). C'est précisément ce qu'ils expérimentent tous les trois en se lisant et en s'écrivant : une double intimation.

§15

En pensant à une lettre décousue¹⁸ adressée à ses amis, Jacques Derrida tente de recopier à la main l'une des lettres de Jean-Luc Nancy adressées à Simon Hantaï en imitant l'écriture de Jean-Luc Nancy et en la rendant peu à peu illisible. L'écriture re-copiste, soit peindre à l'aveugle, c'est l'affaire de la main comme dans les *Travaux de lecture, Écriture rose* ou *À Galla Placidia* :

Plus de savoir, plus de pouvoir : l'écriture se livre plutôt à l'anticipation. Anticiper, c'est prendre les devants, prendre (*capere*) d'avance (*ante*). À la différence de la précipitation, qui expose la tête (*praeciput*), la tête en avant, la tête la première, l'anticipation serait plutôt chose de la main. Le thème des dessins d'aveugle, c'est avant tout la main. Celle-ci s'aventure, elle se précipite, certes, mais cette fois à la place de la tête, comme pour la précéder, prévenir et protéger¹⁹.

§16

Si Hantaï insiste sur le fait de peindre à l'aveugle, c'est pour livrer l'écriture à l'anticipation, pour qu'il puisse se livrer à l'écriture, sans précipitation.

LA MÉMOIRE ET LA LANGUE COMME MATIÈRES : DE SIMON HANTAÏ À AFOUR RHIZOME

§17

Né en 1922 à Bia, près de Budapest, de parents appartenant à une communauté catholique d'origine souabe, il voit son patronyme passé de Handl à Hantaï sur la décision de son père durant la guerre et se marie avec une juive. Il écrit à Cixous : « Récemment en voyant parler Heidegger à la télévision, j'étais stupéfait : j'entendais ma mère parler et je comprenais tout²⁰ ». Hantaï, qui était plutôt réticent à tout récit biographique et psychologisant le concernant, a confié ses histoires à Cixous, artiste des mots qui pratiquait

¹⁸Cette lettre est nécessairement décousue, car elle s'adresse à deux personnes, du coup elle ouvre souvent des parenthèses telles des pliages qui s'adressent à l'un d'entre eux en changeant du vouvoiement au tutoiement, et *vice versa*.

¹⁹J. Derrida, *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1991, p. 11-12.

²⁰H. Cixous, *op. cit.* p. 49.

l'écriture autobiographique comme elle l'entendait²¹, qui écrivait le mot « mémoire » comme « mé-moires²² ». En tant que lecteur de Cixous, Hantaï a sans doute anticipé la manière dont elle les recevrait. Le tablier de sa mère, après son décès, parvient à Hantaï en 1963. À propos de ce tablier, Hantaï ajoute : « Ce qui me reste de ma mère²³ ». Il garde la mémoire du façonnage du tablier, tâche des femmes, et la transmet à Cixous par le biais d'une photo accompagnée d'un dessin et d'un texte qui dit « Tablier de ma mère, plié gardé par moi ». Ce tablier, porteur de la mémoire de sa mère porte également la langue de sa mère. Elle aurait été également pliée et gardée dans la mémoire de Hantaï qui l'entend soudainement. Cixous reçoit aussi la photo d'une jeune femme, Anna (Figure 5) avant d'être mère de Hantaï, qu'il n'aurait pu connaître et qu'elle désigne comme une momie :

Le Tablier et la Momie.

Anna : qui veut Anna retourner il retrouvera Anna. Sa fin est son commencement.
Son commencement et sa fin. Écoute j'ai quelques photos pour toi de ma mère.
Ensuite moi l'enfant. Ensuite la peinture.

Toute la vie copier sur le tablier, copier la vie copier le tablier.

Je regarde la photo « tablier de ma mère, reste, gardé par moi »²⁴.

²¹Un exemple pour comprendre son idée : « Autobiographique est un mot que j'évite. Je l'ai toujours été, ni plus ni moins que Montaigne et que tout littérateur. "L'auto" est toujours déjà autre, la traduction a toujours déjà commencé. » (H. Cixous et F. Yves-Jeannette, *Rencontre terrestre*, Paris, Galilée, 2005, p. 31.)

²²« Je suis hantée par des voix : écrire c'est faire entendre ces voix, chacune avec sa coloration, son idiome, dans une écriture tressée, multicolore, multivocale. Il faut faire entendre dans "moi", mes mois-étrangers, mé-moires. » (H. Cixous, « Le moi est un peuple », *Le Magazine littéraire*, n° 409, mai 2002, p. 26.)

²³G. Didi-Huberman, *L'Étoilement*, Paris, Minuit, 1998, p. 43.

²⁴H. Cixous, *op. cit.*, p. 31.



Figure 5. Photo d'Anna, avec l'aimable autorisation des Archives Simon Hantaï,
© Archives S. Hantaï

§18

Cixous voit la mémoire de sa mère, qui ne s'efface pas, dans le travail de Hantaï, comme si Hantaï *faisait* « maman avec un tissu fixé en haut et en bas techniquement²⁵ » qui devient les *Tabulas*.

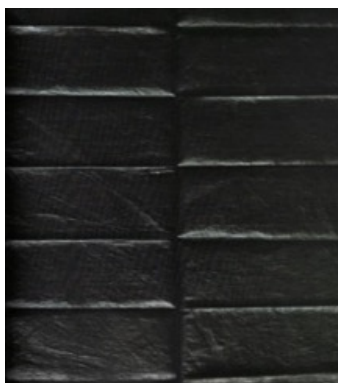


Figure 6. Tablier de la mère de Simon Hantaï, avec l'aimable autorisation des Archives Simon Hantaï, © Archives S. Hantaï

²⁵*Ibid.*, p. 47.



Figure 7. Simon Hantaï, *Tabulas*, avec l'aimable autorisation des Archives Simon Hantaï, © Archives S. Hantaï

§19

En réalité, Hantaï avait déjà exposé une photo de ce tablier focalisée sur les plis à côté de ses œuvres, les *Tabulas* (1972-1982) (Figures 6 et 7) ; il avait aussi raconté la scène du pliage domestique dans un film de Jean-Michel Meurice, *Simon Hantaï ou les silences rétinien*, en reprenant les mots de sa mère qui lui disait : « c'est bien fait, le travail, on peut prendre le tablier, on se regarde dedans et on se voit comme dans un miroir²⁶ ». À partir de ce tablier, Hantaï fabrique les *Tabulas*, à travers lesquels Cixous voit la mémoire comme le miroir-tablier. Cixous parle des lettres de Hantaï comme d'« hyperlettres » qui s'imposent, ne se laissent pas effacer. Impossible de les « recopier jusqu'à l'illisibilité », ni de les saisir, mais « on est intimé de les photographier, car elles sont inséparables du moissonnage-battage-moutonnement de l'espace papier²⁷ ». Dans cet extrait, on retrouve le mot « intimer ». Ces « hyperlettres » demeurent donc lisibles : « Elles se font les chantres et les témoins des écritures disparues²⁸ ». Dans les *Tabulas*, la mémoire tantôt se montre et se matérialise, tantôt se cache et disparaît par l'opération du pliage et du dépliage.

§20

Pour Hantaï, « il est possible que l'histoire de la peinture ne soit que la question du pli²⁹ ». Dans cette phrase, Didi-Huberman entend le questionnement de l'objet et l'exigence de vérité chez Hantaï : « soulever, dans l'histoire de la peinture, *l'envers* des choses, ce côté qui n'est pas exposé à la lumière de la représentation³⁰ ». Il suggère que

²⁶G. Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 45.

²⁷H. Cixous, *op. cit.*, p. 46-47.

²⁸*Ibid.*, p. 47.

²⁹G. Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 48.

³⁰*Ibid.*, p. 49.

le « tablier » de Hantaï raconte non seulement son histoire, mais touche aussi l'histoire de la peinture. Dans la série *Mariales et Manteaux de la Vierge* (1960-1964), Hantaï pense et repense, du point de vue du pli, la Vierge non pas comme un personnage, mais comme un « impossible de l'espace, c'est-à-dire le lieu par excellence, le *locus generationis* d'une prise de corps miraculeuse³¹ ». L'hymen de Marie se déchire, puis se replie aussitôt sur lui-même et s'unit alors à son autre. Elle est alors un lieu interminablement pénétrable jusqu'à la saturation impossible, le texte infiniment ouvert, par excellence. Le tablier de la mère de Hantaï, c'est l'hymen de Marie, le lieu d'engendrement inépuisable pour Hantaï. Il est aussi la mémoire de la langue de sa mère. La toile de Hantaï accueille toute langue. La langue est certes une structure universelle, mais avec d'innombrables plis. Elle est la loi à laquelle il faut se soumettre – ou plutôt il faut se plier –, et qui affecte chacun d'entre nous, d'une manière singulière ; ainsi les plis de la langue sont nés. Elle garde et entretient secrètement à l'intérieur d'elle, comme d'autres lois, d'innombrables plis³² ; ils se sont multipliés et sont conservés par les artistes et les écrivains, voire par nous-mêmes. Quelles que soient les multiples et incessantes tentatives d'effacer les plis et de mettre le « texte » à plat, les plis demeurent.

§21

La langue est aussi la principale matière pour Afour Rhizome, nom d'artiste utilisé par Kyoo Choix pour son projet de construction d'archives (2014-2020). Il maintient et entretient son rapport à la langue dans son travail. Sa langue maternelle parlée exclusivement dans une seule péninsule (Corée) est considérée comme une fierté nationale justement pour son unicité. Or, elle a subi beaucoup de violences sous la colonisation japonaise : elle a failli disparaître. Cette expérience a laissé d'innombrables blessures ouvertes à jamais dans la langue et ses locuteurs, comme chez Afour Rhizome. La rencontre avec une autre langue qui lui était inconnue l'a poussé à faire face à toute langue. Dans sa pratique de l'art, il fait de la langue française son matériau artistique³³. Rappelons ce que Derrida écrit : « On ne peut accéder aux mots, à la lettre, [...] qu'en leur imposant silence. » (*CT*, p. 143) Or, la langue française a été pour lui le silence dans lequel il a été d'abord nié et effacé. Désespéré, il a commencé à copier un certain nombre de textes philosophiques et littéraires pour se construire dans cette langue et l'apprendre, et ce pendant cinq ans, dans le silence. Sa démarche consiste d'abord à plier et corder les

³¹ *Ibid.*, p. 53.

³² Concernant la langue maternelle, voir J. Derrida, *Le monolinguisme de l'autre ou la prothèse d'origine*, Paris, Galilée, 1996. Je rappelle simplement que Hantaï, Derrida et Cixous, qui ne sont pas nés en France, entretenaient une relation singulière avec la langue et la nationalité françaises.

³³ Voir le site *A4rizm*, <https://sites.google.com/site/a4rizm/afour-rhizome> [consulté le 10 octobre 2020].

textes qu'il a lus pour construire une série d' *Autreportraits* sous forme de sculptures en papier. Durant cette période, par ses gestes, la lecture pliée prend corps, littéralement un corps (Figure 8).

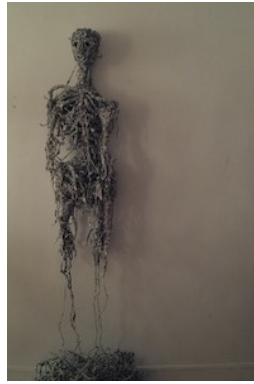


Figure 8. Afour Rhizome, *Autreportrait 4*, avec l'aimable autorisation de Kyoo Choix © K. Choix / K. S. Choi

§22

Vient ensuite la pratique de la lecture-écriture. Ce travail laborieux consistant à copier les textes qu'il a lus, en y ajoutant parfois ses propres dessins, lui a permis de constituer un corpus de citations considérable qu'il répertorie, classe et range dans des *boîtes* (Figure 9) et qu'il mettra en relation sous forme d'un tableau-sculpture (Figure 10), comme s'il faisait une image de la langue, telle qu'il l'a conçue.



Figure 9. Afour Rhizome, *Boîte-en-valise*, avec l'aimable autorisation de Kyoo Choix © K. Choix / K.S. Choi

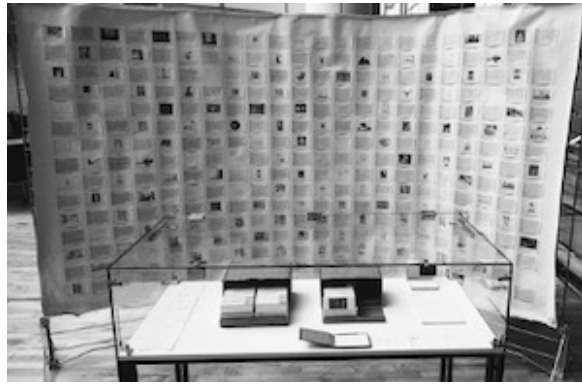


Figure 10. Afour Rhizome, *L'Œuvre d'art et le musée*, avec l'aimable autorisation de Kyoo Choix © K. Choix / K. S. Choi

§23

De cette façon, il tente, sans trop y croire, d'adresser à la langue française une lettre étrangement décousue, une autre toile faite de l'écriture et structurée de temps de silence. La construction d'archives a accompagné la construction d'un autre soi dans la langue étrangère ; elles deviennent inséparables. Nombre de fiches qui composent son corpus, sa *boîte-en-valise*, sa toile, se décomposent et se transforment en cellules de papier A4 (Figure 11) qui tisseront une autre forme de toile (Figure 12).



Figure 11. Afour Rhizome, une cellule de l'œuvre, avec l'aimable autorisation de Kyoo Choix © K. Choix / K. S. Choi



Figure 12. Afour Rhizome, *Linceul*, avec l'aimable autorisation de Kyoo Choix
© K. Choix / K. S. Choi

§24

Les fiches faites de lecture-écriture se transforment en cellules pour enfin composer les plis d'une toile de la langue ou d'un texte. Cette toile, qui ne se laisse pas lire, est composée de l'écriture invisible. On rappelle ici la phrase de Jean-Luc Nancy « le tissu mange le texte » (*CT*, p. 59) par laquelle Derrida entend d'abord « la disparition "des mots avec leurs sens" dans les plis du tissupport » (*CT*, p. 148). Le texte disparaît, en se pliant, dans la cellule qui l'absorbe. Ces cellules forment la toile, « organisme plus grand, mais de même nature » (*ibid.*). Elle s'appelle *Linceul*, car elle enveloppe le texte qui s'est plié en cellule et en porte le deuil. Ainsi le temps et la mémoire de la lecture-écriture y sont déposés. Par la suite, Afour Rhizome ne cesse d'explorer cette pratique de la lecture-écriture, qui se fonde en peinture, et du pli. L'artiste utilise différents types de supports A4. On peut voir, dans le *Linceul* (Figure 12), les différents blancs. Une certaine forme tantôt se montre, tantôt disparaît ; elle flotte dans cette toile.

§25

À partir de la phrase de Jean-Luc Nancy citée ci-dessus, Derrida pense ensuite à « deux choses en apparence bien différentes. Choses végétales et animales » (*ibid.*). Le végétal apparaît aussi dans une lettre de Hantaï, plus précisément sa première lettre publiée dans *La Connaissance des textes* : « Je vais demain à Meun [...] m'allonger dans l'herbe et tailler un passage dans des herbes folles et tailler le cognassier avant l'installation durable des maladies. [...] regardant les enfants et "l'herbe pousser" » (*CT*, p. 13). Le « coing », le végétal, qu'on mange, s'écrit ici en se raturant : « tailler le cognassier ». Ce mot interpelle Derrida, le ramène à son souvenir d'enfance : une seule et unique fois par an, le soir du Grand Pardon, sa mère donnait un « poulet aux coings » qu'il n'a jamais mangé, *en dehors de ce soir-là*. Pourtant, ce coin-coing-cognassier est traité par l'autre au-delà de chez lui, de son coin. Voici une autre présence du corps végétal, cette fois-ci exposé aux

griffes d'un animal, toujours dans l'une des lettres de Hantaï :

Au début, [...] la plume glisse, l'œil prévoit et aide le franchissement des obstacles, le texte écrit est lisible. Après [...] l'œil n'est plus bon à rien, à l'aveugle, la plume tâtonne [...] Ici peut, pourrait commencer la deuxième phase où comme le chat griffant continuellement le tronc de l'arbre n'en laisse que des tâches pelées. Mais sur le tissu c'est à l'envers. (CT, p. 75)

§26

Hantaï raconte sa pratique de la lecture-écriture. En rappelant la présence d'un animal, qui griffe l'arbre, pas encore le papier, Derrida semble tenter de troubler certaines frontières, non seulement la frontière du dedans/dehors ou du visible/invisible, mais aussi celle qui se situe entre les plumes et les griffes du chat, entre le végétal et l'animal. La dernière sera troublée par le pliage, plus précisément par l'écriture d'un animal végétal. Mais d'abord voici l'animal : « Non pas l'animal qui mange et absorbe au-dedans de soi, qui *intime* du texte ou du tissu, mais l'animal qui excrète et sécrète et produit au-dehors le fil de la toile » (CT, p. 150). Il parle ici d'un ver à soie, plus précisément des animaux qu'il a élevés dans « les quatre coins d'une boîte à chaussures³⁴ ». C'est aussi le titre d'un de ses textes, *Un Ver à soie*, dans lequel il aborde la question de la vérité avec la toile, le voile, le tissu, le textile du tallith animal. L'animal produit du végétal, des feuilles de mûrier, s'enferme, « mais il s'intime dans ce que la nature lui ordonne de faire sortir de soi, de produire au-dehors en s'en séparant tout en s'y ensevelissant, le cocon, de sécréter en soi hors de soi, [...], d'extérioriser, d'exprimer ce qu'il est et qui vient de lui, qu'il garde ou qui le garde en le perdant ; la soie comme soi-même » (CT, p. 151). Il produit son cocon au-dehors de soi en s'en séparant tout en s'y ensevelissant. En se construisant, il se perd ; il se construit en se perdant. Il semble que Derrida lise dans la « création » de ce petit animal l'« intimation créatrice » (*ibid.*) et le double sens de l'intimation – disparition par saturation, s'écrire en s'effaçant. Cet animal est une figure emblématique de la lecture-écriture pliée ou du pliage d'écriture. Je reconnais encore cette figure dans un autre animal végétal, produit des cellules sur lesquelles les lettres ont été inscrites par la main d'Afour Rhizome (Figure 13).

³⁴J. Derrida, « Un vers à soie », *Voiles*, 1998, Paris, Galilée, 1998, p. 82.



Figure 13. *Afour Rhizome, Vers*, avec l'aimable autorisation de Kyoo Choix
© K. Choix / K.S. Choi



Figure 14. *Afour Rhizome, Ver à soie*, avec l'aimable autorisation de Kyoo Choix
© K. Choix / K.S. Choi

§27

Les cellules forment les vers. Ceux-ci se transformeront en une série d'œuvres intitulée *Ver à soie* et réalisée dans le cadre de la résidence à la Lizières (février et mars 2020) (Figure 13). Désormais, les fiches contiennent non seulement les citations, mais aussi les idées écrites ou dessinées en noir et blanc ou en couleur, beaucoup de taches de plusieurs couleurs. Elles se plient avec d'autres « tissupports ». Certaines cellules pliées laissent donc voir les couleurs sous forme de taches, ou encore elles se dessinent dans les toiles. Des vers végétaux poussent d'immenses toiles tissées, pliées où ils s'enferment pour se transformer en se déformant et en se détruisant. Une sorte de scène mythique se crée,

dans laquelle se confondent le blanc et la couleur, le visible et l'invisible, le dedans et le dehors, les végétaux et les animaux – les vivants-morts, dans le sens où ils se transforment sans cesse et où ils réagissent à la lumière et au vent. Ce quasi-mythe est presque impensable, donc inépuisable et impénétrable, et pourtant sans cesse épuisé et pénétré par le travail des vivants-morts. Les fiches d'Afour Rhizome, dans *Vér à soie*, font apparaître une forme qui se déforme.

§28

Hantaï, quant à lui, se retire de la scène artistique (donc reste dans son coin) après avoir participé à la Biennale de Venise en tant que représentant de la France en 1982. Cela ne signifie pourtant pas qu'il ait cessé de travailler. La dernière série de Hantaï – et non la fin de ses œuvres – s'intitule *Laissées* (1981-1995), peintures acryliques sur toile réalisées à partir des *Tabulas* de l'exposition de 1981 qu'il a découpées au *cutter*. Hantaï, qui a fait de nombreux dons aux musées³⁵, nous a laissé cette série *Laissées*. Le texte et ses plis nous ont été légués.

§29

Par sa lettre, Derrida – pour lequel « “la meilleure” lecture consisterait à se rendre au plus idiomatique de l'œuvre tout en rendant compte du contexte historique de ce qui est partagé³⁶ » – nous invite à lire le texte non seulement invisible, mais aussi illisible. Si on s'y donne, sans trop y croire, selon lui, tout est possible. Toute tentative plus ou moins désespérée mais incessante de lire s'impose à nous. Il s'agit donc d'y répondre ici très modestement et timidement par intimation. J'ai donc tenté de rendre compte des apports du pli et de mettre en valeur la fonction opératoire de cette notion dans l'art et en philosophie, ou plutôt dans l'expérience du penser. Cette approche a consisté à montrer une certaine structure universelle du pli innombrable par le biais des œuvres de Simon Hantaï et d'Afour Rhizome. La métaphore du pli éclaire d'abord le rapport entre lecture et écriture, entre peinture et sculpture ; mais le pli est aussi une image efficace de la structure de la langue et de la mémoire comme source du travail artistique. J'ai tenté ainsi de mettre l'accent sur le fait que la structure du pli concerne tout un chacun et que la fonction opératoire du pli touche à l'expérience de la pensée elle-même.

³⁵Voir *Donation Simon Hantaï*, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1997.

³⁶J. Derrida, l'entretien avec Derrek Attridge intitulé « Cette étrange institution qu'on appelle la littérature », T. Dutoit, Ph. Romanski (dir.), *Derrida d'ici, Derrida de là*, Paris, Galilée, 2009, p. 286.

Quelques mots à propos de : Annie Jisun Bae

Annie Jisun Bae est doctorante en philosophie à l'université Paris 8 (LLCP). Ses recherches portent principalement sur l'écriture. S'intéressant à la traduction, elle a traduit plusieurs ouvrages littéraires et philosophiques, et publié, entre autres : « L'écriture de voix intraduisibles », dans S. Baldo de Brébisson et S. Genty (dir.), *L'intraduisible : les mémoires de la traduction* (Arras, Artois PU, 2019) ; « De la responsabilité historique des États », dans *Nouvelles questions féministes* (Vol. 36, n° 2/2017) ; *Genre et réécriture de l'histoire. Témoignages, langues, autobiographie à plusieurs voix* (L'Harmattan, 2016).

Pour citer cet article

Annie Jisun Bae, « Le pli comme texte chez Simon Hantaï et Afour Rhizome », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Origami, le pli dans les littératures et les arts » n° 22, printemps 2021, mis à jour le : 19/07/2021, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/656>.

Déborah Heissler. Éploiement du corps poétique et battement origamique

Charlène Clonts

§1

Née en 1976 à Mulhouse, Déborah Heissler publie en 2005 aux Éditions Cheyne un premier recueil intitulé *Près d'eux, la nuit sous la neige* qui obtient le prix de la Vocation attribué par la Fondation Marcel Bleustein-Blanchet. Elle publie aussi des ouvrages en collaboration avec des artistes plasticiens, qui soulignent son attrait pour le dialogue des systèmes sémiotiques, marqué aussi par ses expériences personnelles et professionnelles en Asie du sud-est, notamment en Chine et au Vietnam. Ces brèves remarques préliminaires permettent de situer d'emblée le recueil dans un contexte d'écriture particulier qui a trait à un imaginaire extrême-oriental très présent. Dès lors, il s'agit de s'interroger sur les particularités de cet imaginaire, en relation avec les processus offerts par la forme origamique. On se propose donc de souligner la proximité de cet imaginaire avec l'idée de pli et de repli, mais aussi avec le geste qui permet le déploiement et qui donne une pulsation au texte vivant. Enfin, il s'agit aussi de montrer comment l'éploiement de ce corps poétique s'effectue par le maniement de l'espace du texte et de sa matérialité.

§2

Le recueil *Près d'eux, la nuit sous la neige* est donc en « équilibre infiniment » entre des espaces topographiques variés, des cultures différentes, des voix diverses, des typographies changeantes, jusqu'à perdre tout repère :

Et le narrateur se souvient

à atteindre la plaine quand les

montagnes sur leur bord ne sont plus qu'une lisière bleue, entre
les hauteurs du mur d'enceinte

On se penche ? Monumental l'ornement émergeant d'on ne sait
qu'elle épaisseur de nuit

Puis l'image qui leur faisait pendant

*H. : Et c'est aussi comme ces bris à présent
que le miroir*

*est vide, à l'avant du monde, comme une
lune sous le pli de la
neige au fond noir de la chambre*

Équilibre infiniment

Et

puis

Puis on ne sait plus¹

§3

Dans cet extrait du poème liminaire sans titre (III), le jeu d'équilibriste est d'abord celui de la page d'écriture qui disperse les vers d'un bord à l'autre, tantôt alignés sur la gauche, tantôt alignés sur la droite. L'agencement des paragraphes matérialise en même temps une diagonale qui lie les groupes nominaux « la plaine », « mur d'enceinte », « la lisière bleue » au substantif « équilibre ». Cette diagonale graphique paraît redondante en ce qu'elle reprend la calligraphie penchée de l'italique. Le dernier groupement de mots verticalise l'agencement de la strophe dans une forme semi-pyramidale, à

¹D. Heissler, sans titre III, *Près d'eux, la nuit sous la neige*, Le Chambon-sur-Lignon, Cheyne, 2005, p. 13. La forme « qu'elle » est choisie par l'auteur, et non « quelle ».

la base pourtant solide puisque le dernier vers est bien plus long que les deux vers monosyllabiques. Contredisant l'apparition du mot « équilibre », la lecture produit donc *a minima* une hésitation graphique entre équilibre et déséquilibre, voire une écriture *penchée*.

§4

Dans le recueil, l'évocation du pli apparaît ainsi sous deux formes principales, caractérisées par un équilibre précaire. Tout d'abord, le pli y est la marque d'un enfermement qui s'accompagne d'une certaine obscurité. On lit ainsi que le « pli de la neige » se trouve « au fond noir de la chambre² ». Il en va de même dans le poème « Instruments ? oubliés » avec l'injonction de la poète à « quitter son pli pour admettre que la nuit décline³ ». Cette « scène noire⁴ » est un espace qui a la forme d'une « amande⁵ » dont on peut déployer les deux demi-coques. Mais il ne s'agit que d'une coque vide et « déshabillée⁶ », autrement dit un endroit rendu inhabitable d'où la poète, « ombre / elle-même⁷ » tente de s'abstraire. La noirceur du pli est celle de l'isolement du repli. Elle coexiste et contraste néanmoins avec une luminosité aveuglante produite en majeure partie par l'évocation de la neige. En effet, l'association apparaît à plusieurs reprises avec l'anaphore du vers « Nuit — *neige*⁸ » en début de chaque séquence poétique du texte « Instruments ? oubliés » :

tendre la
Nuit — *neige*

en déchirement de paille

emprunte

lyrique,

§5

Le déséquilibre entre l'obscurité et la lumière est marqué par l'emploi de la majuscule qui confère par la personnification une majesté à la nuit. La majuscule la rapproche aussi de la grande nuit des hommes, autrement dit de la mort. L'extrait présente une hésitation dans la formulation des deux premiers vers : « tendre la / Nuit » peut à la fois se

² *Ibid.*

³ D. Heissler, « Instruments ? oubliés », *Près d'eux, la nuit sous la neige, ibid.*, p. 33.

⁴ *Ibid.*

⁵ D. Heissler, sans titre II, *Près d'eux, la nuit sous la neige, ibid.*, p. 11.

⁶ *Ibid.*

⁷ D. Heissler, « Instruments ? oubliés », *op. cit.*, p. 40.

⁸ *Ibid.*, p. 36.

comprendre comme l'expression du processus de l'étirement (verbe) et comme l'expression du peu de résistance d'une matière, de sa douceur ou de sa mollesse (adjectif). Ainsi, la nuit s'étire et se fait profonde, mais elle est aussi moelleuse et douce comme la neige. En regard, l'italique avec laquelle est écrit le mot « *neige* » lui attribue graphiquement l'oblique, comme le pan du pli qui se referme. « Nuit », « *neige* » et « pli » sont intrinsèquement liés dans le recueil, ce que montre aussi l'usage du tiret cadratin, à la fois distinction et alliance. D'ailleurs, dans la composition du poème lui-même, l'extrait semble sans lien apparent avec le texte de la page précédente, si ce n'est l'idée d'absence et le tiret cadratin. Il paraît constituer un groupement autonome à l'intérieur même du poème. Ce détachement est d'autant plus accru que le blanc de la page précédente se développe sur les trois quarts de celle-ci et marque une ponctuation longue dans le déroulé des textes. Néanmoins, séparé des mots qui l'encadrent par un espace et choisi à la place du tiret plus court traditionnellement employé en français au cœur des phrases, le tiret cadratin dans le texte de Déborah Heissler se rapproche de son homologue anglais qui est généralement plus long et qui a tendance à concurrencer la ponctuation française⁹. Le choix du tiret cadratin dans le recueil signale un emploi intermédiaire qui insiste à la fois sur le décrochage et sur la continuité.

§6

Semblables à ce qui se produit typographiquement dans le poème sans titre (III) et dans la composition globale du poème « Instruments ? *oubliés* », la verticalité de la *Nuit* et l'oblique de la *neige* créent plusieurs dimensions, comme une abscisse et une ordonnée entre lesquelles s'étendraient des multitudes de positions possibles. On s'éloigne de l'espace conçu à l'occidentale avec les trois coordonnées cartésiennes (abscisse, ordonnée, cote) pour se rapprocher d'un espace *sensible* plus proche d'une spatialité extrême-orientale qui prend moins en compte la dimension mécanique du monde¹⁰. D'ailleurs, les machines ou les objets employés pour réduire les possibilités et atteindre un certain objectif, autrement dit les « instruments » du titre du poème, sont remis en question par l'interrogative. D'emblée, le titre propose même une réponse par l'emploi de l'italique « *oubliés* » qui signale après le point d'interrogation un changement d'énonciation, voire la réponse d'une voix à une autre, qu'il s'agisse de plusieurs voix internes ou non. C'est pourquoi la neige évoquée dans le recueil forme souvent un pli et recouvre toute chose : dans le texte, elle recouvre notamment « le miroir [...] vide [...]

⁹Voir à ce sujet J. Dürrenmatt, *La Ponctuation en français*, Paris, Ophrys, coll. « L'Essentiel français », 2015, p. 50-51.

¹⁰D'après A. Berque, « Préface », *Vocabulaire de la spatialité japonaise*, Ph. Bonnin, N. Masatsugu, I. Shigemi (dir.), Paris, CNRS Éd., 2014, p. 18. Voir aussi A. Watts, *Amour et connaissance*, Éd. Almora, 2015, 249 p.

comme une lune¹¹ », occultant le reflet de la poète ou l'unicité de son existence même et plaçant le vide en face du plein. Cette dépersonnalisation est à l'image de la neige, froide et « blanche », plongée dans la solitude de « l'aparté¹² ». Celle-ci se replie sur elle-même, dans l'oubli et la désolation des profondeurs de l'âme. Ce premier moment de l'étude montre que la symbolique du pli dans le recueil de Déborah Heissler est marquée par la thématique de l'enfermement et de la solitude. Mais il s'agit aussi d'un abattement mélancolique qui paraît à la fois de manière plaisante, ce qu'indique l'attraction irrésistible pour la Nuit.

§7

Ayant isolé cette première figuration double du pli, on constate en même temps qu'elle est associée à des connotations d'ouverture liées notamment à un imaginaire extrême-oriental très fort. En effet, cette forme de retrait de soi-même et du monde qui apparaît dans la symbolique du pli est contrebalancée par son inscription en noir sur blanc, comme l'empreinte du pas sur la neige. Indiqué par l'emploi de l'italique, le jeu de mots « emprunte » / « empreinte » est en ce sens éloquent. Il signale un transfert de la neige à l'écriture, une appropriation de l'auteure. Ce désir de graver la Nuit dans la neige resurgit au travers de l'image du « pli dans la pierre¹³ ». Les plis telluriques sont la marque d'un mouvement terrestre qui s'est fixé au fil du temps et peuvent paraître à présent comme des signes de l'immuable et du figement. Cependant, dans le poème « Distances », le minéral est connoté méliorativement et présenté sous la forme d'un soutien : la « protection des pierres¹⁴ » fait concurrence aux « stèles » du poème « Instruments ? oubliés¹⁵ », avant qu'elles ne soient mises en mouvement (ou déplacées) dans les dernières pages du recueil :

Déplacement de stèles
intersection des chênes

infiniment blanches
et pourtant visibles
de traces et d'oubli

Formes dessinées,

¹¹D. Heissler, sans titre III, *op. cit.*, p. 13.

¹²D. Heissler, « Distances », *Près d'eux, la nuit sous la neige*, *op. cit.*, p. 29.

¹³D. Heissler, sans titre I, *Près d'eux, la nuit sous la neige*, *op. cit.*, p. 8.

¹⁴D. Heissler, « Distances », *op. cit.*, p. 21.

¹⁵D. Heissler, *op. cit.*, p. 48.

recolorées

dans le même instant
— au geste nu
de la foudre qui frappe

§8

Le texte propose ainsi une référence implicite aux *Stèles* de Victor Segalen qui suggère une poétique du temps, de la mémoire et de la mort en lien avec les stèles placées à l'entrée des temples ou avec les stèles commémoratives en Asie orientale¹⁶ (Figure 1).

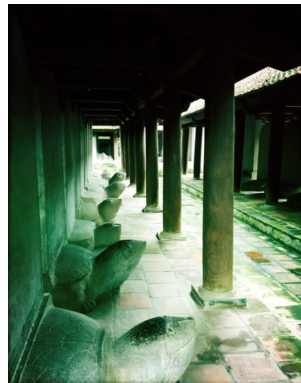


Figure 1. Rangée de stèles, Temple (confucéen) de la Littérature, Hanoï, Vietnam, 2018 © C. Clonts

§9

Au travers de l'évocation des stèles asiatiques orientales, Déborah Heissler associe l'écriture (au sens large) à cette oscillation entre la mémoire et l'oubli qui se produit avec l'effacement de la gravure ou de l'inscription. Le « déplacement » évoqué est donc aussi celui qu'effectue l'écriture. Il est l'expression d'une poésie en marche et non d'une poésie sédimentée. C'est pourquoi la poète évoque l'empreinte que « la parole debout / imprime¹⁷ ». La poésie déborde ainsi du recueil, se verticalise et met en évidence la vie sonore des mots qui agissent à la fois comme un tatouage. En effet, très concrètement aussi, la mise en page du recueil se verticalise globalement entre le début et la fin de l'ouvrage. Si les premiers poèmes sans titre (I, II, III) s'étirent dans toutes les directions sur la page, le poème « Distances » se clôt sur des textes organisés comme des blocs étroits et verticaux. D'ailleurs, l'agencement du texte « Distances » interroge le titre lui-même en

¹⁶Voir à ce sujet C. Clonts, « Victor Segalen. L'Empire du Milieu, à la croisée des systèmes sémiotiques », *Études des Lettres Françaises – フランス文□論集 [Furansu Bungaku Ronshū]*, n° 55, Tokyo, novembre 2020, p. 13-26.

¹⁷D. Heissler, « Quelques figures simples », *Près d'eux, la nuit sous la neige*, op. cit., p. 57.

établissant des distances par rapport aux bords de la page mais aussi par rapport à la mise en page des autres poèmes. Ces distances sont celles qui existent entre une arrivée et un départ, entre l'Occident et l'Orient, signalant des métamorphoses possibles entre deux temps et deux espaces. Ces distances sont aussi produites par l'interstice entre les pages qui se tournent. Enfin, avec les poèmes « Instruments ? *oubliés* » et « Quelques figures simples », la mise en page s'étire davantage en hauteur qu'en largeur. La verticalité des stèles n'est donc pas instaurée d'emblée, elle se déplace de page en page, à l'instar de ce qui se produit dans le texte lui-même.

§10

Le pli évoqué par Déborah Heissler génère en même temps un interstice surgissant entre la couche de neige qui recouvre les arbres et la fleur en bourgeon qui attend le moment opportun. Se référant au titre du poème, on pourrait alors parler en effet de « distances » au pluriel, dans le sens d'écartement, d'espacement entre les choses et les lignes du texte, mais aussi entre les textes eux-mêmes. De la sorte, *oubliant les instruments*, la poésie ne peut naître que « dans l'entrebâillement des pierres¹⁸ », inscription qui peut sembler paradoxale face à l'évanescence des fleurs et de la neige. De manière métaphorique, la stèle se fend et les signes qui y sont inscrits s'écartent les uns des autres. D'ailleurs, dans les jardins-promenades japonais (*kaiyu shiki teien*) d'influences taoïste et confucéenne (donc chinoises), on trouve une pierre dressée (principe masculin) et une pierre fendue (principe féminin)¹⁹. Étymologiquement, au travers du terme « entrebâillement », il s'agit bien d'une béance qui implique aussi une aspiration, un désir et un regard qui pénètre. Mais c'est une élasticité ou une ouverture *entre* deux éléments, comme un interstice entre le battant de porte et le chambranle ou, mieux encore, comme l'espace entre le pan de papier replié sur un autre pan. On saisit dès lors le rapprochement qui s'effectue chez Déborah Heissler avec la promesse de floraison. La poète parle alors d'un « dépliement / infime²⁰ », presque imperceptible :

en dépliement
infime — le soir de foudre
d'herbe et de lichen,

dans l'entrebâillement des pierres,
premiers bourgeons de rouille

¹⁸D. Heissler, « Instruments ? *oubliés* », *op. cit.*, p. 44.

¹⁹E. Marès, « Kaiyu shiki teien », *Vocabulaire de la spatialité japonaise*, *op. cit.*, p. 237.

²⁰D. Heissler, « Instruments ? *oubliés* », *op. cit.*

à nouveau

sans rien que *vêpres* de cuivres
vertes

§II

La délicatesse de cette ouverture rappelle la feuille de papier de l'*origami*, notamment par l'étymologie du verbe « déplier²¹ » d'où est dérivé le substantif « dépliement » employé par Déborah Heissler. À la Renaissance, par réfection du verbe « déployer », on emploie en effet le verbe « déplier » dans le sens de « déballer » et dans le sens d'« ouvrir l'emballage de papier » ou l'éventail. Toutefois, dans le recueil *Près d'eux, la nuit sous la neige*, l'ouverture évoquée ne permet pas au regard de se porter sur un objet ou, comme pour le *tachi origami*, le *kantei origami* ou l'*origami-tsuki*, de certifier de la valeur d'un objet (d'un lieu ou d'un être, si l'on fait référence aux stèles). De fait, le dépliement y est davantage un épanouissement. Celui-ci est marqué par le rappel constant du vivant. Évoquant la spatialité japonaise, Augustin Berque la décrit ainsi :

À l'opposé de l'*extensio* et de l'espace absolu, c'est une recherche de ce que Heidegger aurait pu nommer la *Gegendheit* – la « contréité » de l'espace lié à l'existence humaine. Parmi ses multiples expressions, cette contréité se révèle dans un genre littéraire qui justement apparaît puis se développe à la même époque – celle de notre modernité – : le haïku²².

§I2

Expérimentant cette *contréité* en s'inspirant de la forme du *haiku* et dépassant la simple isotopie de la nature, les poèmes de Déborah Heissler mettent ainsi en scène les signes de la reverdie, évoquant « la vue de chaque arbre / et de chaque pierre / [...] qui se déploient²³ ». Le jardin de pierres chinois (comme le *jiashan* du VI^e siècle²⁴) ou le paysage sec japonais (comme le *karesansui* 枯山水 du XI^e siècle²⁵ – Figures 2 et 3) y sont suggérés. Contrairement à ce que l'on imagine souvent, ce type de jardins n'est pas uniquement fait de pierres, mais s'inscrit dans un espace vert plus vaste ou constitue une partie seulement du jardin global.

²¹ *Trésor de la Langue Française*, articles « Déplier » et « Dépliement ».

²² A. Berque, « Préface », *Vocabulaire de la spatialité japonaise*, op. cit., p. 18-19.

²³ D. Heissler, sans titre 1, op. cit.

²⁴ D'après G. Parkes, « La Pensée des rochers – La Vie des pierres. Réflexions sur une passion chinoise », *Diogène*, n° 207, juillet-septembre 2004, p. 95.

²⁵ D'après E. Marès, « Kare sansui », *Vocabulaire de la spatialité japonaise*, op. cit., p. 225.



Figure 2. *Karesansui*, Ohori-koen, Fukuoka, Japon, 2018 © C. Clonts



Figure 3. *Karesansui*, Komyo-zenji (temple zen), Dazaifu, Japon, 2019 © C. Clonts

§13

Chez Déborah Heissler, l'évocation du jardin sec associée à la reverdie dans un texte prenant la forme du *haiku* n'est donc pas entièrement liée au hasard. De fait, ces éléments sont tous liés par le principe de l'intervalle, représenté par l'idéogramme (間) que l'on retrouve pour désigner le même principe en Chine, en Corée ou au Japon²⁶. Augustin Berque évoque ainsi un « intervalle dans l'espace-temps concret, supposant donc une situation, une ambiance », ajoutant aussi qu'il s'agit d'un « intervalle impliqué dans

²⁶Voir E. Hung, J. Wakabayashi (dir.), *Asian Translation Traditions*, Manchester, St. Jerome Publishing, 2005. E. Hung et J. Wakabayashi évoquent les étroites relations linguistiques et culturelles entre la Chine, le Japon, la Corée et le Vietnam (p. 6).

une suite spatiale ou temporelle, dont les actants s'appellent les uns les autres²⁷ ». Ainsi, cette *contréité* est aussi un équilibre. C'est pourquoi, dans les textes de Déborah Heissler, le jardin sec est contrebalancé par la floraison et l'épanouissement des arbres, signalant cet équilibre et cet intervalle (qui est alors davantage relation que distance) dans l'investissement de l'espace. Le jardin clos des maisons et des temples d'Asie de l'Est (Chine, Vietnam, Corée, Japon) trouve le moyen de percer les murs et de serpenter dans cet espace de l'infime. Cette éclosion est aussi l'efflorescence des pêchers²⁸ et des pruniers²⁹ (*prunus mume*) qui ont la particularité de fleurir au mois de février au Japon et dans certaines régions de Chine, presque sous la neige pourrait-on dire de manière imagée.



Figure 4. Floraison des *ume* (*prunus*), Ainokura, Japon, 2020 © C. Clonts

§14

L'évocation des « bourgeons de rouille » lors des « *vêpres de cuivre*³⁰ » peut aussi saluer la venue de l'automne vécue comme une floraison de feuilles colorées qui animent le jardin sec d'une vie insoupçonnée au soir de l'été. En outre, dans le recueil, l'épanouissement s'étend au paysage et permet à des chemins de se dérouler. La poète associe de la sorte les couleurs perçues dans la nature à l'idée d'extension du domaine poétique. On lit ainsi que « la neige, l'ocre et le vert / développ[e]nt l'espace au-delà des lignes³¹ ». L'éploiement, autrement dit le fait d'« étendre ce qui est replié³² », apparaît donc dans un imaginaire de la délicatesse lié à l'épanouissement sous toutes ses formes, à la fois flo-

²⁷A. Berque, « Ma », *Vocabulaire de la spatialité japonaise*, op. cit., p. 294.

²⁸D. Heissler, *Près d'eux, la nuit sous la neige*, op. cit., par exemple p. 8.

²⁹*Ibid.*, par exemple p. 24 et p. 29, où le prunier est « blanc ».

³⁰D. Heissler, « Instruments ? oubliés », op. cit.

³¹D. Heissler, sans titre I, op. cit., p. 7.

³²TLF, article « Éployer ».

§15

raison, développement des feuilles d'arbre et des feuilles de papier.

Déplier le vivant correspond aussi à un effeuillage pris dans le sens d'un déshabille-ment sensuel où la main, en accord avec celle de l'écrivaine, entre en contact avec un corps. C'est pourquoi l'isotopie digitale est omniprésente dans le recueil au travers des expressions et des mots³³ « ongles », « doigts », « mains », « doigt », « doigts déliés », « doigt blessé », « délier les doigts », « geste nu [...] qui frappe », « toucher ». Les fleurs, les feuilles et les corps se déplient, non pas vers un extérieur inerte et insensible mais vers un autre en miroir, lui aussi bien vivant. Avec Déborah Heissler, l'interstice est créé par cette présence absente de l'autre. Elle révèle un désir d'ouverture et de repli sur soi qui se rapproche de l'*entre-deux* que Jacques Derrida décèle dans l'œuvre de Stéphane Mallarmé. D'après le philosophe, le poète pratique en effet une « opération qui "à la fois" met la confusion *entre* les contraires et se tient *entre* les contraires. [...] L'hymen "à lieu" dans l'*entre*, dans l'espacement entre le désir et l'accomplissement, entre la pénétration et son souvenir³⁴. » Comme chez Stéphane Mallarmé, le désir et la présence dans le recueil de Déborah Heissler se perçoivent au travers du dépliement des mots, des voix et des images de langage. Par une poétique de la suggestion, l'*hymen* apparaît dans le geste de la poète qui écrit. Le *faire* de la main est donc cette voie signalée métaphoriquement dans le texte par des expressions comme « l'allée entre » ou « au milieu du mouvement³⁵ », autrement dit par une poétique de l'*entre-deux* et du cheminement.

— où chacun
reprend sa route

là, parmi les fleurs
les fleurs, peintes
clair

presque évidentes,
comme ainsi ces choses

³³D. Heissler, *Près d'eux, la nuit sous la neige*, op. cit., p. 11, 24, 25, 29, 43, 48, 55, 57, 58.

³⁴J. Derrida, *La Dissémination*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1972, p. 240.

³⁵D. Heissler, sans titre I, op. cit.

infantes, sans cesser d'être vives³⁶

La « voie », le « sentier », le « boulevard » ou « la route³⁷ » permettent une libération des frontières et une ouverture à l'infini du cadre et du paysage poétique. On lit que « les chemins abrupts [...] s'ouvrent, se déploient comme on voudrait que le fasse le temps³⁸ ». Ces routes donnent de l'importance au processus plutôt qu'à l'aboutissement. De plus, en Asie de l'Est, le chemin et la voie sont plus qu'une simple métaphore littéraire car ils constituent l'un des fondements des deux sagesse chinoises majeures que sont le taoïsme et le confucianisme, et dont l'influence s'est progressivement étendue dans cette région du monde. Cyrille Javary, dans son essai sur *Les Trois Sagesse chinoises*, évoque l'origine du mot « tao » ou « dao » (représenté par l'idéogramme 道). Il montre que l'idéogramme qui le représente est composé du « signe général de la marche, du mouvement en général », et d'une autre clé qui signifie au sens propre « tête, chef, souverain » et au sens figuré « essentiel, capital, principal, originel ». De là, ce premier sens de la voie prend progressivement celui de « principe (qui dirige)³⁹ ». Sa particularité est de constituer un principe de vie, celui qui fait alterner le *yin* et le *yang*, mais aussi les saisons elles-mêmes. Cyrille Javary écrit que « ce passage lui-même n'est pas le résultat d'une création ex-nihilo, il est le simple écho d'un passage inverse, du visible vers l'invisible. Enfin, cette alternance n'est le fait d'aucun vouloir, elle est continuelle et naturelle, c'est celle du mouvement des saisons qui fait que chaque année les feuilles apparaissent au printemps et disparaissent en automne⁴⁰. »

§16

Sans faire explicitement référence au *dao*, Deborah Heissler n'en utilise pas moins les principes d'une façon délicate. Jouant elle aussi du visible et de l'invisible, la poète écrit ses vers en noir sur fond blanc. La métaphore de la neige prend alors tout son sens puisque l'empreinte sur l'étendue immaculée (le « pas⁴¹ ») est aussi dans le recueil une « subversion d'encre⁴² », autrement dit un renversement de l'écriture, presque un négatif photographique. La présence du corps poétique apparaît de manière figurale, et non figurative. On lit ainsi que « les figures [...] s'éploient⁴³ », suggérant le déploiement

³⁶D. Heissler, « Quelques figures simples », *op. cit.*, p. 54.

³⁷D. Heissler, *Près d'eux, la nuit sous la neige*, *op. cit.*, p. 11, 25, 30, 54.

³⁸D. Heissler, « Instrument ? oubliés », *op. cit.*, p. 41.

³⁹C. Javary, *Les Trois Sagesse chinoises – Taoïsme, confucianisme, bouddhisme*, Paris, Albin Michel, coll. « Spiritualités vivantes », 2012, p. 41.

⁴⁰*Ibid.*, p. 63.

⁴¹D. Heissler, « Quelques figures simples », *op. cit.*, p. 57.

⁴²D. Heissler, sans titre I, *op. cit.*

⁴³D. Heissler, sans titre II, *op. cit.*, p. 10.

des mots ainsi que celui des ailes de l'oiseau, semblables aux pages du livre. L'auteure s'inscrit de la sorte dans la même lignée que Mallarmé lorsqu'il écrit ainsi :

Jusqu'au format, oiseux : et vainement concourt cette extraordinaire, comme un vol recueilli mais prêt à s'élargir, intervention du pliage ou le rythme, initiale cause qu'une feuille fermée, contienne un secret, le silence y demeure, précieux et des signes évocatoires succèdent, pour l'esprit, à tout littérairement aboli.

Oui, sans le reploiement du papier et les dessous qu'il installe, l'ombre éparse en noirs caractères, ne présenterait une raison de se répandre comme un bris de mystère, à la surface, dans l'écartement levé par le doigt⁴⁴.

§17

À l'instar du Livre mallarméen, le corps poétique chez Déborah Heissler apparaît dans toute sa matérialité. Dans son recueil, les vers forment parfois des blocs espacés qui s'alignent alternativement sur la droite de la page ou sur sa gauche, comme dans les poèmes sans titre I, II et III. On constate un blanchiment de la page avec des poèmes de quatre ou six vers qui se resserrent en haut de page et qui rappelle la béance entre les blocs de pierre, « dans l'entrebâillement des pierres », comme dans le poème « Instruments ? oubliés ». On trouve des décrochages dans la marge qui ressemblent davantage à des sous-titres ou à des notes. En même temps, ces décrochages⁴⁵ dans le poème « Distances » ne permettent pas de trancher : ils peuvent être à la fois extérieurs au poème lui-même (sous-titres ou notes) et parties excentrées du texte (décrochages). L'usage régulier des tirets cadratins et de l'italique signale aussi dans tout le recueil une pratique poétique qui joue avec la plasticité du texte.

§18

Mais on perçoit déjà une émancipation plus contemporaine par rapport aux résurgences mallarméennes. Les tirets cadratins rompent en effet la ligne de lecture en instaurant de nouvelles voix. On lit ainsi : « Rencontre —[Ph. J.] : à peu près impossible à dire de la neige sur les fleurs⁴⁶ ». L'italique et les deux points signalent un discours rapporté (dont la source exacte est néanmoins invérifiable) que la présence du nom propre de Philippe Jaccottet et du substantif « rencontre » confirment. Cependant, la poète joue aussi avec les attentes du lecteur car l'italique de citation apparaît régulièrement pour souligner des vers qui ne sont pas du discours rapporté. Le dialogue (car l'extrait est suivi de vers introduits par « H. ») est associé au vers introducteur « se touchent, s'

⁴⁴S. Mallarmé, *Igitur, Divagations, Un Coup de dés*, « Le Livre, instrument spirituel », Paris, Poésie/Gallimard, coll. « NRF », 1976, p. 268-269.

⁴⁵D. Heissler, « Distances », *op. cit.*, p. 29-30.

⁴⁶D. Heissler, sans titre I, *op. cit.*, p. 8. L'italique est la typographie choisie par Déborah Heissler.

étreignent ». Ces éléments matérialisent la « Rencontre », terme écrit avec une majuscule aussi bien pour indiquer un début de vers (mais la poète ne le fait pas systématiquement) ou un absolu littéraire. Cet emploi du tiret cadratin montre donc qu'il ne s'agit pas du ponctuant traditionnel du discours direct, d'autant plus que le tiret est suivi des deux points. En outre, même s'il évoque une rencontre et l'ouverture d'un dialogue, le tiret cadratin relève ici davantage d'un phénomène d'*iconisation*⁴⁷. Il s'agit d'une « visibilité du texte poétique⁴⁸ » qui crée plusieurs niveaux de lecture et des relations entre les isotopies du texte et ses références internes/externes. D'autres exemples⁴⁹ dans le recueil montrent comment la poète travaille ce pli verbal qui relie et interrompt à la fois : le tiret de dislocation relie deux mots de la même racine étymologique, le tiret de liste associe des termes qui forment ensemble un calembour, le tiret de reformulation signale des paronomases ou n'est suivi de rien, etc.

§19

Ce procédé de relation-distinction apparaît aussi sous une autre forme dans le recueil. En effet, dans le premier poème sans titre, le décrochage des vers met en évidence un ensemble de citations de poètes français (Yves Bonnefoy, Philippe Jaccottet, André du Bouchet), signalées par des initiales et/ou par l'italique.

Yves B. :
Et c'est comme entrerait au jardin celle
qui
Avait bien dû rêver ce qui pourrait être

quand il ne reste rien
entre silence et poème,
que subversion d'encre

dans la cendre des arbres, l'allée
entre ciel et fruit,

⁴⁷Voir J. Dürrenmatt, *La Ponctuation en français*, *op. cit.*, p. 100.

⁴⁸J. Anis, « Les Linguistes français et la ponctuation », *L'Information grammaticale*, n° 102, juin 2004, p. 9.

⁴⁹D. Heissler, *Près d'eux, la nuit sous la neige*, *op. cit.*, p. 9, 10, 35, 36, 41, 56.

silence
et floraison du pêcher

H. : Et qu'au milieu du mouvement qui les emporte il n'est plus
une parcelle du réel qui ne semble à l'esprit déchirer, d'un coup,
le tissu des images

presque rien

la neige, l'ocre et le vert
développant l'espace au-delà des lignes⁵⁰

§20

Ces voix poétiques dont la référence n'est pas gommée, comme ici celle d'Yves Bonnefoy, s'associent à celle de la poète dans une alternance qui fait paraître l'auteure sous la forme de l'initiale « H. ». Elle est donc celle qui tranche et qui relie à la fois les différentes énonciations : elle est l'*initiale*, qui rompt avec la phase précédente et qui initie une autre impulsion. Le décrochage des vers matérialise aussi un dialogue littéraire entre les poètes du présent (ces poètes étaient encore en vie au moment de la rédaction du recueil, sauf André du Bouchet qui est mort en 2001). La typographie du dialogue indique l'enchevêtrement ou le tissage des voix, « pli selon pli⁵¹ ». Elle met en scène des *hyperliens*. Par la mémoire des écrits de poètes, cette disposition sur la page fait référence à une antériorité et à une intériorité de la poète.

§21

Les plis, autrement dit les décrochages, les citations, l'italique, les tirets, tout concourt à mettre à jour des rapports plus que des distinctions. En effet, l'italique est indistinctement employée pour désigner à la fois les voix de poètes canoniques et celle de la poète elle-même. L'emploi d'initiales pour désigner les locuteurs de ce dialogue implicite participe à l'effacement de l'individualité au profit du dévoilement d'une identité poétique. Cette conjonction des imaginaires poétiques est le rapprochement d'un pan sur un autre

⁵⁰*Ibid.*, p. 7.

⁵¹S. Mallarmé, « Remémoration d'amis belges », *Poésies*, Paris, Poésie/Gallimard, coll. « NRF », 1992, p. 50.

ou la page qui vient reposer sur la suivante lorsque le livre se referme. Empruntant l'expression à Jacques Anis, on dira que ces plis sont *vi-lisibles*⁵² dans l'étagement de l'italique et de la graphie romaine, étagement qui constitue d'ailleurs une forme de ponctuation. Ces plis sont les « figures dansantes⁵³ » évoquées par la poète. L'entrelacement de la typographie et le réseau des voix agissent alors comme on battrait les cartes. En cela, l'écriture de Déborah Heissler participe de cette vaporisation de l'éventail mallarméen ou de ce « battement⁵⁴ » des vers et des existences. Agiter l'éventail serait alors réveiller cet autre de l'intériorité, réveiller l'intertexte ou la mémoire de la poésie, par un jeu de voilement et dévoilement de soi et de l'autre. Mais ce battement est aussi un rythme, en lien avec l'accent poétique et la pulsation du vivant. Dans le poème « Distances », on lit ainsi :

Elle sommeille le doigt blessé
au prunier blanc

blanc battement
de basalte⁵⁵

§22

Le battement du minéral rappelle les strates géologiques qui apparaissent dans le recueil, mais aussi les stèles et l'intertexte avec la poésie de Victor Segalen. Par-delà la forme du *haiku*⁵⁶ qui signale à nouveau l'ancrage extrême-oriental de l'imaginaire de Déborah Heissler, le battement évoque l'alternance du jour et de la nuit, ainsi que le rythme ou la pulsation de ce qui s'ouvre et se ferme, à la fois l'éventail et l'*origami*. Cette aspiration au mouvement, associée à l'évocation digitale et à un code poétique explicitement optique,

⁵²Voir J. Anis, « Pour une graphématique autonome », *Langue française*, n° 59, « Le Signifiant graphique », dir. J. Anis, Paris, Larousse, 1983, p. 31-44. Voir aussi J.-M. Adam, F. Revaz, « Aspects de la structuration du texte descriptif : les marqueurs d'énumération et de reformulation », *Langue française*, n° 81, Paris, Larousse, 1989, p. 59-98 (plus particulièrement p. 63).

⁵³D. Heissler, sans titre II, *op. cit.*, p. 12.

⁵⁴S. Mallarmé, « Éventail de Madame Mallarmé », *Poésies*, *op. cit.*, p. 47.

⁵⁵D. Heissler, « Distances », *op. cit.*, p. 24.

⁵⁶*Ibid.*, p. 24, 27, 35, 36, 53 notamment. Le *haiku* est une forme brève issue de la chute de la forme poétique japonaise du *waka*, elle-même issue d'anciennes formes poétiques chinoises. On voit ainsi que l'évocation du *haiku* ne participe pas uniquement d'un imaginaire japonais mais d'un imaginaire qui s'inscrit dans un espace poétique plus large (notamment géographiquement).

fait de la poésie un espace *haptique*⁵⁷ qui ne subordonne ni la main, ni l'œil, d'après la définition de Gilles Deleuze. Autrement dit, le recueil devient un *espace tactile-optique*⁵⁸ où l'œil du lecteur touche et où la main poétique voit, où l'œil poétique coupe et où la main du lecteur lit en faisant défiler le temps des pages. Il s'agit bien d'un espace qui « saisit ses formes suivant un code optique » et qui « présente encore des référents manuels avec lesquels il se connecte⁵⁹ » (ici l'art des jardins, la gravure, la taille de la pierre, l'écriture...).

§23

Le recueil de Déborah Heissler propose ainsi au lecteur de nouveaux rapprochements entre les voix du texte, mais aussi de nouvelles distances qui créent des contractions et des dilatations. S'il y a une *esthétique* du pli, elle apparaît d'abord dans l'étymologie grecque du mot comme « faculté de sentir⁶⁰ » ou ce qui est « sensible, perceptible », et elle propose un regard nouveau sur un monde qui s'étend en tous sens entre l'Orient et l'Occident. C'est ce qui se produit dans l'écriture de la poète car le battement n'y est pas décrit mais disséminé dans la page et dans les mots, et au travers de la typographie. Le palimpseste est prétexte à une poétique de l'évocation qui se fonde sur les décrochages ou le blanc des sauts de lignes pour imposer un rythme de lecture ou, du moins, des sauts de la pensée. Graphiquement, le repli et le développement des lignes sur la page, ainsi que le blanchiment de la page ou son noircissement, sont aussi des contractions et des disséminations. À la manière de l'*origami*, le battement est l'alternance des voix et des figures dans le pli du papier. Il s'altère, se cache, se dévoile et crée un rythme d'ouverture et de fermeture, d'agrandissement et d'amenuisement, d'élargissement vers l'autre et de rapprochement vers soi.

⁵⁷ G. Deleuze, *Francis Bacon – Logique de la sensation*, t. 1, Éd. de la Différence, coll. « La Vue le Texte », p. 99.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 81 et 100-101.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 99.

⁶⁰ *TLF*, article « Esthétique ».

Quelques mots à propos de : Charlène Clonts

Charlène Clonts est *associate professor* de Langue et Littérature françaises à l'université de Kyushu (Japon) et membre de l'équipe alter de l'université de Pau et des Pays de l'Adour. Ses recherches portent sur la poétique, la poésie et les arts, la médiation et l'espace poétiques dans les littératures de langue française des xix^e-xxi^e s. Publications récentes : *Gherasim Luca. Texte, image, son* (Bern/Oxford, Peter Lang, 2020), « L'avant-garde bucarestois : *Alge*, de la revue à l'affiche » dans *LiVres de pOésie Jeux d'Espace* (Paris, Honoré Champion, 2016) et de nombreux articles (voir <https://cv.archives-ouvertes.fr/charlene-clonts>).

Pour citer cet article

Charlène Clonts, « Déborah Heissler. Éploiement du corps poétique et battement origamique », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « *Origami*, le pli dans les littératures et les arts » n° 22, printemps 2021, mis à jour le : 19/07/2021, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/614>.