

## 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'Orient<sup>1</sup>. » 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 nôtre<sup>2</sup> » qu'évoque Roland Barthes dans *L'Empire des signes* et dans laquelle il faut aussi chercher « la fissure même du symbolique<sup>3</sup> ». 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,

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

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

<sup>3</sup>*Ibid.*, p. 12.

d'une révolution dans la propriété des systèmes symboliques<sup>4</sup>. » 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 Chinois<sup>5</sup> et apparue d'abord dans sa forme plate qui n'autorise qu'une feuille carrée et sa manipulation<sup>6</sup>, 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 spécifique<sup>7</sup> » 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 essentiels<sup>8</sup> ». Barthes le constate aussi lorsqu'il écrit :

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

<sup>4</sup>*Ibid.*

<sup>5</sup>Voir les documents chinois du IX<sup>e</sup> 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/btv1b83004006.r=réglure%20par%20pliage%20pelliot?rk=150215;2> [consulté le 19 octobre 2020].

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

<sup>7</sup>T. 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<sup>e</sup> 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).

<sup>8</sup>*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 pensée<sup>9</sup> ;

§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 faire<sup>10</sup>. 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 « fluidité<sup>11</sup> » 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

<sup>9</sup>R. Barthes, *op. cit.*, p. 64.

<sup>10</sup>T. Cleary, *op. cit.*, p. 58. Décivant 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 ».

<sup>11</sup>*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)<sup>12</sup> 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

<sup>12</sup>Soulignant en même temps les orientations matérialistes du *shintô*, Thomas Cleary écrit que cette religion « n'est pas à proprement parler – comme on le clame çà 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)

invoquées<sup>13</sup> ». 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 bâtiment<sup>14</sup>. Cette boîte est parfois maintenue par une petite corde et comporte l'inscription « *shizume mono* », c'est-à-dire « apaiser l'âme / immerger, phonétiquement<sup>15</sup> ».



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

§7

Le pliage *noshi*<sup>16</sup> (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.

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

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

<sup>15</sup>*Ibid.*

<sup>16</sup>D'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 supérieure<sup>17</sup> ». 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*)<sup>18</sup>. 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'arme<sup>19</sup>.

§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 *kaiyūshikiteien*<sup>20</sup>, 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

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

<sup>18</sup>D'après le *Dictionnaire historique du Japon*, *ibid.*

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

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

« perpétuelle découverte » et de la « “mise en suspens” de nos sens<sup>21</sup> ».



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

§10

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<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles. L'Occident a évidemment son propre usage du pli : on trouve déjà des feuilles de papyrus pliées chez les Grecs<sup>22</sup>, des lettres carolingiennes savamment pliées pour laisser place à une inscription manuscrite sur l'une de ses faces<sup>23</sup>, des plis de chartes pour archivage aux X<sup>e</sup>-XI<sup>e</sup> siècles et des notes dorsales sur ces pliages à des fins de classement<sup>24</sup>, des écrits diplomatiques au Moyen-Âge<sup>25</sup>. En outre, l'art des éventails, du plissé de la couture, des cocottes en papier (ces dernières étant connues depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle), existe aussi en Occident.

<sup>21</sup> *Ibid.*

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

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

<sup>24</sup> 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.

<sup>25</sup> *Ibid.*

## ASPECTS MODERNES ET CONTEMPORAINS DE L'ORIGAMI ET DU PLI

§11

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)<sup>26</sup>. 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 origamistes<sup>27</sup> ». 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'Occident<sup>28</sup>, 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.

§12

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 quotidiens<sup>29</sup> ». 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 collectif<sup>30</sup>. » 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

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

<sup>27</sup>*Ibid.*, p. 78.

<sup>28</sup>G. Deleuze, *op. cit.*, p. 53.

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

<sup>30</sup>G. Deleuze, *op. cit.*, p. 155.

au battement qui disperse les grains de poussière et les images, entre visible et invisible<sup>31</sup>.

§13

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 décor<sup>32</sup>, 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.

§14

Par une « continuité des arts<sup>33</sup> » 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.

§15

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

<sup>32</sup>D'après G. Deleuze, *op. cit.*, p. 168.

<sup>33</sup>*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)<sup>34</sup>. 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*<sup>35</sup> », 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 propension 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-

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

<sup>35</sup>G. Deleuze, *op. cit.*, p. 166.

sique : donner l'impression du mouvement<sup>36</sup> ».

§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 pliures<sup>37</sup> 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 repliés<sup>38</sup> ». 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*<sup>39</sup> (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 fini<sup>40</sup> », 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 « liaison<sup>41</sup> », celle qui existe entre les

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

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

<sup>38</sup>A.-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.

<sup>39</sup>Voir 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.

<sup>40</sup>G. Deleuze, op. cit., p. 164.

<sup>41</sup>D'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 texture<sup>42</sup> » ? 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 dépliement. 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-exploser<sup>43</sup> ». 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 supplémentaires<sup>44</sup> », 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*<sup>45</sup> » ? 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 sens<sup>46</sup> » ? De fait, le « double » est en latin *duplus*, c'est-à-dire « double, deux fois plus

<sup>42</sup>G. Deleuze, *op. cit.*, p. 51.

<sup>43</sup>*Ibid.*, p. 11.

<sup>44</sup>*Ibid.*, p. 23.

<sup>45</sup>*Ibid.*, p. 16.

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

grand, partagé en deux<sup>47</sup> ». 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 replier<sup>48</sup> ». Comme Hubert Damisch<sup>49</sup>, 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 document<sup>50</sup> ». Au Moyen-Âge, le terme latin devient *dupliquer*, c'est-à-dire « répondre à, répliquer<sup>51</sup> ». 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)<sup>52</sup>. Les œuvres, les thèmes et les genres qui y sont abordés

<sup>47</sup>D'après le Gaffiot.

<sup>48</sup>*Ibid.*

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

<sup>50</sup>D'après le Gaffiot.

<sup>51</sup>D'après le *TLF*, article « Dupliquer ».

<sup>52</sup>Le 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](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'expression<sup>53</sup> » 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 particuliers<sup>54</sup> », comme l'écrit Gilles Deleuze à propos du baroque, véritable *texturologie*<sup>55</sup>. 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 tournoiement 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<sup>er</sup> novembre 2020].

<sup>53</sup>G. Deleuze, *op. cit.*, p. 49.

<sup>54</sup>*Ibid.*, p. 51.

<sup>55</sup>*Ibid.*, p. 155.

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.

§27

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 science<sup>56</sup>. Théodule Ribot insiste en effet sur la réunion de la création artistique et de la création scientifique<sup>57</sup>, 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 ambigus<sup>58</sup> ». 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*<sup>59</sup> nouvelle qui n'est ni rectiligne, ni préformée, mais plus souple comme l'est l'*origami*, tout en vallées et en montagnes.

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

<sup>57</sup>*Ibid.*, p. 621-622.

<sup>58</sup>G. Deleuze, *op. cit.*, p. 29.

<sup>59</sup>Dans 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 signifiants<sup>60</sup> ». 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 extériorité<sup>61</sup>. 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'

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

<sup>61</sup>G. Deleuze, *op. cit.*, p. 23.

une phrase, ou plutôt [...] d'un rébus, c'est-à-dire d'une écriture<sup>62</sup> ». 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 plis<sup>63</sup>. » 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*<sup>64</sup>, terme de Jacques Lacan qui voit dans l'art pariétal le lieu d'apparition du langage parlé, sa prise de *volume*<sup>65</sup>. 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-

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

<sup>63</sup>D. Deleuze, *op. cit.*, p. 32.

<sup>64</sup>J. Lacan, « Position de l'inconscient », *op. cit.*, p. 844.

<sup>65</sup>M. 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*<sup>66</sup>. 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'*Odyssee* 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 parchemins<sup>67</sup>. 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

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

<sup>67</sup>D'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 intermédiales, 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'Orient<sup>68</sup> », 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*<sup>69</sup>, 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.

<sup>68</sup>G. Deleuze, *op. cit.*, p. 51.

<sup>69</sup>Le 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<sup>e</sup>-xxi<sup>e</sup> s. Publications récentes : l'ouvrage *Gherasim Luca. Texte, image, son* (Bern/Oxford, Peter Lang, 2020), le chapitre « L'avant-garde bucarestoise : *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>.