

Fragments de l'opus 23; séquence 121986

Michel Deguy

Volume 29, numéro 2 (170), avril 1987

Écrire & penser

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/60450ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Deguy, M. (1987). Fragments de l'opus 23; séquence 121986. *Liberté*, 29(2), 34-48.

MICHEL DEGUY

Fragments de l'opus 23; séquence 121986

Le mérite de ce paradoxe, comme de toute antinomie irréductible de ce type, est de forcer l'imagination à construire un domaine plus vaste dans lequel les deux termes apparemment opposés peuvent coexister simultanément.

Francisco Varela

À LA RIGUEUR

La rigueur poétique n'en est pas une «à la rigueur» qui serait heureuse d'être tolérée à côté d'une rigueur philosophique («strenge Wissenschaft» de Husserl), «vigueur future» plutôt que rigueur «proprement dite».

Penser par pensées, penser à, c'est penser par «bien voir», par voir-comme. Penser la pensée de telles pensées c'est penser le voir-comme, dans une réflexion, donc, qui traite du *comme* comme *objet* du voir dans l'expression voir-comme: voir le comme ne serait pas un accident d'optique survenant au voir de la théoria. La théorie parle, sans «métalangage», selon les mots du langage-naturel de la langue vernaculaire, non par infirmité mais selon la conformation langagière de «l'écoute-voir!». Les tournures, locutions, syncatégorèmes, prépositions, etc., caractéristiques d'une langue (indo-européenne) sont repris par la pensée-langage de cette langue dans cette langue,

en tant que concepts. Ainsi, en allemand par exemple, un philosophe réfléchira sur le «worin» ou le «worauf», etc. La langue articule la pensée; telles articulations sont relevées en moyens de la pensée se pensant. Ce que les Anglo-Saxons nomment le Bootstrap, que je désigne volontiers comme «paradoxe de Münchhausen», ne dénonce pas l'*adunaton* d'un gribouille, mais dit ce qu'il en est de la condition pensante. L'être («das zudenkende») est passé par ici («Sprache»), il y a laissé des traces, des tours, sur la manière dont il s'y est pris; il joue des tours à la langue où il s'est pris...

Là aussi il y a deux, pour notre réflexion toujours en retard sur l'indivision, donc deux abstraits, en l'occurrence: pensée et langue, de sorte que nous nous demandons «qui a commencé?»; question que nous ne cessons de poser chaque fois qu'il y a deux, par exemple, *phusis* et *têchnê*, et question qui est insoluble, qui est une mauvaise question, comme le montre... Watzlawyck, et l'Ecole de Palo Alto, parce que c'est la question du couple, la question conjugale, accusatrice («catégorique?»), et que pour chacun c'est l'autre qui a commencé...

La différence entre pensée et langage, penser et parler, perce à travers l'équivocité du génitif: les mots ne contiennent pas alors de marque qui détermine *un* sens, «premier ou second» comme on dit; il y faut la pensée en acte, choisissant l'un des deux, le «subjectif» ou l'«objectif», selon la terminologie en vigueur, pour opérer la signification. La métaphore est «en retrait» (expression de Jacques Derrida); le pli métaphorique, ou du «génitif», cette invagination de la langue «en elle-même», est *creusé* par la pensée¹.

LA LANGUE N'EST PAS UN SYNTHÉTISEUR

Ne pas se faire méduser, spéculativement, par retour du reflet; par le retour à la source, par le retour, par l'inversion de courant de la puissance

métaphorante en retour, des métaphores scientifiques et techniques que la langue, après les avoir rendues possibles en parlant, emprunte pour sa propre connaissance; mais s'aviser de la différence.

La poétique, réflexion, dans l'élément de la langue maternelle, sur la langue et ses langages, va-t-elle se faire méduser, aveugler spéculairement par le retour à la source du reflet; i.e. le retour, sur la capacité métaphorante, des métaphores scientifiques et techniques que, «sur les chemins de la connaissance» elle produit et exploite, donne et emprunte?

Donc: confiance «ilitchéenne» dans la métaphoricité en général du «genre vernaculaire»²; et méfiance à l'égard des comparaisons du naturel comparant (le *naturant*, qui n'a pas intuition de soi) avec le technologique dérivé.

L'injonction occidentale, le se-connaître («connais-toi toi-même») implique que le medium, élément de la médiation où se développe cette connaissance, ne devienne pas étranger au sujet; que la langue, si elle se connaît, dans sa poétique donc, ne se connaisse pas moins bien que par les instruments non-logiques, non parlant, rétrocedés par la science, la technique qu'elle possibilise.

Cependant, puisque c'est toujours par l'artefact que l'homme, ouvrier, déboîte, invente, les instruments de sa connaissance; que ses «figures», ou allégories de son destin, sont «d'abord» les ouvrages de son art (escalier, demeure, pont, prison...) et que, par rétroactivité de la praxis sur la poïesis et réciproquement, en langages de la langue, il se connaît «métaphoriquement», la question est: pourquoi les constructions scientifiques au sens de la Technique moderne sont-elles (devenues) aliénantes; déporteraient-elles l'être-soi en dehors de soi?

POETICS

L'acception péjorative de «littérature» fait un étrange mot d'ordre qui provoque et attaque l'art de

poésie sur tous ses flancs: sur son flanc populaire et populiste («et tout le reste est littérature!»), et sur son flanc quintessencié, où la postérité mallarméiste se leurre à croire écrire «sans image, au-delà de la métaphore», et sur son flanc... littéraire, où les romanciers se gaussent de la poésie.

*

La différence entre comparable et incomparable n'est pas telle qu'on puisse séparer deux poétiques: une de la comparaison et une de l'incomparable. Dénégation de la *représentation*! Mais ce qu'ils s'emploient à placer outre représentation, c'est encore de la représentation.

*

La comparaison, un dispositif général que j'appellerais volontiers «le comparatif», se dispose selon ces deux axes, de l'intensif et de l'extensif: sur le premier, axe baudelairien du magis-minus, du qui-plus-est, la valeur y est *plus* ou *moins* «elle-même»; sur le second, la «comparaison», objective, s'ordonne à ce qui fait que *pars* n'est pas seulement *extra partem* mais com-paraisant avec un autre, con-figurée à plusieurs.

*

Le nom commun désigne une chose circonscrite, isolable («référable») à travers la signification ou *eidos*; ainsi le seuil qui bat en tout seuil est-il ce trait comme-un, inassignable, «irreprésentable» en dehors de tout seuil et qui ne consiste pas en caractère empiriques identiques abstraits par induction sur tel et tel et tel seuil, mais en une «unité» (être-un) comme-une.

INTRODUCTION AUX FIGURANTS

Pour représenter le cosmos et sa ceinture zodiacale, les artistes de la Renaissance le voluminaient en sphère, pareille à la terre, et ainsi, au lieu de le montrer «du dedans», tel qu'il se montre à l'observateur terrestre, en creux, ils se plaçaient du dehors, pareils au «Créateur», «extérieur» au Cosmos... Inversion du dedans et du dehors. Se mettre au dehors du dehors pour en interioriser une représentation symbolique.

L'Être n'est pas le cosmos, ni enveloppe de «l'infiniment grand», ni décimale abyssale de «l'infiniment petit» pour un homme *étant* «le milieu des choses», mais sa complexité différante se recèle aussi bien dans le secret, le recul, la proximité — pour «la pensée» (Heidegger). Cependant, pour en dire «quoi que ce soit», la pensée se le représente selon l'astreinte de la figuration symbolique.

L'être ne ressemble à rien; une première symbolisation, «syllabisation» d'un code, d'une grammaire poétique, se rapporte à des étants et à des expériences humaines, à des figurants phénoménaux («spectaculaires» au sens baudelairien du «spectacle») et à des gestes humains, comme à des «diminutifs de l'infini», pantacles³ «naturels» et archétypes «historiques», qui présentent l'imprésentable, jettent le voile d'une semblance sur le à-quoi-cela-ressemble. Puis (si un ordre peut être imaginé ici) les transactions métaphoriques, où se formulent et les vérités de jugement de la justesse poétique et le style singulier, architectonique, d'une œuvre, monnayent, richement, précieusement et systématiquement, par circulation, équivalence réglée des comparants à l'œuvre, l'ambition de l'artiste de correspondre aux «correspondances», d'«égaler la création»... contagion de la comparaison parmi les choses!

Deux remarques sur le langage de la «métonymie»: le tenir-à, le toucher-à, langage du *pertinet* et du *adinet* («cela tient à...»), n'a jamais signifié la contiguïté de la *res extensa*. Tenure, tenue, maintien, contenance, attenance [...] ne se réduisent pas à la contiguïté du ça-se-touche.

Les métonymies sont en hiérarchie comme les Anges de Rilke. Si c'est toujours la partie qui donne (sur) le tout (qui donne la partie), il y a emboîtement de synecdoques: telle partie d'un tout relatif, d'un tout circonscriptible, est métonymique en ce qu'il vaut pour le tout, la voile pour le navire, le fer pour l'épée, la gerbe pour la moisson (etc.), jusqu'à un «infinif diminutif» qui serait la plus grande totalité partielle valant pour le Tout imprésentable ou infini sans diminution: cette plus haute métonymie, toujours «donnée» par l'expérience de la nature⁴, «analogie de l'expérience» selon l'expression kantienne, est le symbolon. Comment *se* prive-t-elle du *tout*, est la question. Ce que nous cherchons (*tó aeĩ zétoumenon*) *est-comme* (pour autant que la résolution artistique est de dire son indicibilité par le truchement du beau) ce que l'œuvre cherche à figurer. L'être, les figurants ou diminutifs, les symboles humains, cela fait trois; leur arrangement analogique est complexe.

RYTHMER

Plus qu'un phénomène, puisqu'il les intéresse tous, le rythme est une condition sous laquelle il y a du phénoménal. Entendons qu'aucune observation ni expérience dans aucun champ empirique ne s'exempte d'avoir affaire à du rythmique, quelle qu'en soit la «matière» et quelle la formule. Si ce n'est pas une «abstraction» à laquelle nous conduit une «induction» constatant «partout» la coextension, pour ne pas dire la synonymie, du phénoménal et du rythmique, la tentation serait grande de nous livrer à une emphase kantienne: d'en faire une condition trans-

pendantale d'aperception, et d'y entendre le terme qui manque à une «esthétique transcendantale»⁵. Indivision du temps et d'une forme, unité synthétique a priori de temporalité et de spaciosité, proto-«syllabe» de «durée et de simultanéité» (cette fois pour saluer Bergson), de devenir et de répétition, de l'altérité et de l'apérité... premier «système», on en ferait le nom de «l'intuition sensible pure» au singulier, spatio-temporelle, le mode d'accueil de tout donné quel qu'il soit, en régime d'«idéalisme transcendantal», c'est-à-dire de la réflexion sur l'homologie de la subjectivité et de l'objectivité «en deça» de toute psychologie et de toute physique. Cependant «Kant a eu lieu, et on n'y ajoutera pas» (pour déformer une formule mallarméenne).

Hendyadyn où se retient la complémentarité adverse du *sun* et du *dia*, atome de la genèse⁶, symphyse du *continu* et du *discontinu*, «tout et son contraire» est rythme...

Il ne s'agit pas ici de recélébrer l'universalité du rythmique ni de parcourir *un* champ empirique, une «ontologie régionale», ceux de la «prosodie», mais de chercher à reméditer l'homogénéité du poétique, le comme-un du s'imaginer — figurer — rythmer, sous le principe de l'être-comme, et de sa formulation paradoxale en «être et n'être pas» (cf. Ricoeur).

De même que la figure de style n'est pas un pli facultatif où se prendrait à l'occasion un dire dont la norme «simple» est sans atour, le rythme n'est pas l'impulsion supplémentaire donnée à une parole sans pouls dans son état «normal». Le rythme ne survient pas, adventice, à un temps neutre — bien plutôt «l'ataraxie», par exemple, en tant que neutralisation de rythme (du rythme plaisir-peine) est-elle un effet de réflexion et de résolution éthique, un projet...

LE CULTE DES IMAGES OU BAUDELAIRE

L'*image* est le corrélat de l'imagination. L'imagination est le voir qui a accès à cet *accès d'étance* qui paraît, en comparaisant, une chose: en son *image*, donc.

Le *diminutif*, pour parler avec Baudelaire, est cette chose, cet étant, en surcroît d'*étance* (en recrudescence, ou re-crue-d'essence) qui le fait voir comme infinitisé. Le fini, chargé d'infini, ainsi dé-fini, exhaussé dans sa finition jusqu'à cet *accès* de soi, est *capable de tout*: symbole.

PAS DE «SENSATION» SANS COMPARAISON.
LEÇON DE PROUST

Soit, le long de la Seine tout à l'heure où je filais de profil à deux roues, cette essence laiteuse mouetteuse du «portuaire», sillages, nuages écossais verseurs, et l'eau pas mûre, et ces poupes de bateaux petits et puissants comme des remorqueurs, qui démarrent, se croisent, blanchissant de vapeurs l'estampe générale du jour d'été. En un instant cet ensemble où je fouille une reconnaissance.

La sensation étant ce qui ne dure pas, temps perdu, l'essentiellement fugitive, peut être appelée *émotion*, et il ne s'agit pas de l'abstrait contact d'un sens avec son sensible, n'est pas autre chose que le tressaillement *in rebus*, le frémissement du comme-un de(s) choses, les prémices de la figure qui point, qui transparait, légendaire, fable inchoative, ce que Proust appelle le mot de l'énigme: «tâche à saisir l'énigme que je te propose». Et la comparaison, instrumentée «dans les anneaux d'un beau style» (Proust), ne vient nullement à la rescousse pour communiquer une singularité — l'affaiblissant ainsi — mais pour constituer la singularité qui consiste en la comme-unauté rameutée de plusieurs traits appareillés. Soit, le long de la Seine, l'essence laiteuse mouetteuse du portuaire...

LA TRAVERSÉE DU LÉTHÉ

Je lis dans le *Jardin de Julie* (*Nouvelle Héloïse*, IV, 11) la métaphore de l'art poétique de tout œuvrer: *A peine fus-je au dedans que la porte étant masquée par des aulnes et des coudriers qui ne laissent que deux étroits passages sur les côtés, je ne vis plus en me retournant par où j'étais entré, et n'apercevant point de porte, je me trouvai là comme tombé des nues.*

La *Technê* de Julie est léthargique, pour favoriser l'*aletheia*. Le passage au dedans du dedans est secret, sans secret; ou: non fermé, accessible, seuil ouvert, dissimulé, de la semblance.

Par rapport à quoi le principe ancien de l'hérésie de l'*hermétisme* s'entend: que le secret soit refermé, fermé à tous, par décision humaine de mettre sous clé, et réservé à quelques-uns, élus à qui se transmet la clé.

De cet ancien monde, jardin du secret, secret du jardin, nous sommes chassés, nous en expulsant sans cesse, à l'Est d'Eden.

IL FAUT ENCORE QUE LA DURÉE D'UNE VIE
SOIT PROPORTIONNÉE À SON NÉANT;
QUE LE DURER POUR CHACUN SOIT ŒUVRE

Le secret, ce à quoi elle se proportionne, n'est pas dans l'œuvre tout en n'étant pas ailleurs que dans le monde de l'œuvre, qui figure notre monde.

Par l'œuvre advient l'image où se dispose un figuratif (Pascal), ou figuration de l'infigurable.

J'observe qu'une telle formule, oxymorique, se retrouve, homologiquement, et dans la définition mathématique, qui annule ce qu'elle pose pour poser l'être qu'elle construit («point sans épaisseur, ligne sans tracé, etc.»), et dans la parole mystique («mourir de ne pas mourir»), et dans l'aphorisme spirituel («couteau sans manche [...]» de Lichtenberg): l'oxy-

more est généralisable à toute axiomatique, et donc à celle d'un art: a sans a, ou, chez Mallarmé, «la fleur absente de tout bouquet»; le «néant» des troubadours.

D'où: se proportionner au néant, notre tâche, cela veut dire opérer une définition (finition par le «dé», mathématique) paradoxale, par annihilation (réduction, épuration) d'un objet d'expérience (de l'expérience spécifique à chaque fois, soit «mystique» ou «humoristique» ou «plastique»...) objet posé, nié, déposé, infinitisé⁷, pour, alors, tenir l'impossible effilé comme une arme, tranchante et «brillante» en la formule oxymorique contradictoire, et qu'avec tel objet devenu œuvre, qui est et qui n'existe pas, «impossible», je m'élançe (mot de Genet dans *Un captif amoureux*) vers ce dont il est le symbole, la promesse.

Telle est peut-être la signification de l'*infini diminutif* de Baudelaire.

La formule de l'impossible, effilée en tranchant *précieux* de l'oxymore, donne son arme à la pensée pour qu'elle, la tournant contre soi, opère la transformation qui redonne accès au monde de l'expérience *paradoxe*: seule issue sans issue.

L'ISSUE DE SECOURS

Quel dehors? Ici aussi sont les dieux (Héraclite). Le paradis terrestre est où je suis (Voltaire). Comment peuvent-ils être ici?

Un dehors transformé en labyrinthe, appelons ça un dedans. L'issue de secours à pratiquer, passage secret empruntable dans les deux sens, et qui n'est secret qu'à proportion de notre léthargie — ce ne-pas-s'en-apercevoir qui nous laisse vivre — nous reconduit où, donne sur quoi?

Que s'il s'agit d'évasion et de paradis artificiel, nous demandons où aboutit l'évasion, dans quel paradis artificiel? A ce monde changé en lui-même,

c'est-à-dire en *monde* par sa relation à l'œuvre qui le figure, le *représente*. Le labyrinthe ouvragé invente un vrai dehors qui «parle à l'âme sa langue natale» — ni utopique, ni idiotique, ni idéologique, ni superstitieuse: un jardin par exemple qui soit comme le monde, c'est-à-dire tel que le monde tienne à cette figuration *symbolique* de lui en son dedans.

Premier paradoxe: il n'y a que des impasses.

Deuxième paradoxe: le paradoxe est ce qui fait se communiquer des impasses.

La *communication* ne peut être que de l'ordre du comme.

LE DEDANS & LE DEHORS

La différence entre la ville et le théâtre de la ville, qui permet que se joue au théâtre la répétition de la fable, tous les soirs cette fiction distincte de la vie quotidienne, et que dans la mesure où le théâtre n'est pas la ville, il puisse la représenter selon les modes multiples de la comparaison, cette différence il faut la préserver, y veillant de manière à ce que soient empêchées les confusions, les identifications, les «inondations» de la ville quand la manifestation culturelle indistincte de la propagande idéologique la recouvre de «chevaliers teutoniques», etc.

Or cette différence décisive ne peut à son tour être tenue que par celle-ci: à l'intérieur du théâtre la différence de la scène et de la salle. Comme si la première différence de dehors au dedans dont j'ai parlé, ne pouvait être opérée et conservée qu'à la faveur de la différence intrinsèque du dedans «sur lui-même», et qu'un bâtiment donc, dont l'enclos sépare un intérieur et un extérieur, soit creusé, dédoublé, «intériorisé», ouvert à soi-même, «mis en son abîme»: à savoir par l'ineffaçable dénivellement d'une salle silencieuse, spectatrice, tain noir de la représentation, séparée du proscenium exhaussé, illuminé, «enchanté», encadré, limite où paraissent et disparaissent les protagonistes de la «représentation».

Ainsi la structure en miroir, multipliant ces vains reflets qu'on dirait ajoutés à l'extériorité superficielle, instrument et symbole de la vanité des apparences, installe la réflexion d'une intériorité par le leurre, *su et oublié*, pourvu que (ne l'oublions pas) le dispositif en soit contenu par le mur à double face d'un lieu édifié «dans» l'espace; par le leurre, dis-je, d'une division affrontée des hommes en société, répartis en *acteurs* et *spectateurs*, dans la fiction de leur ignorance réciproque de part et d'autre d'un «rideau» qui n'existe pas, *comme si* les spectateurs étaient passés «de l'autre côté du miroir», sages, apaisés, immortels, du côté des dieux pour assister au trouble des hommes et à l'inexpiable «expiation» qu'ils s'infligent (Anaximandre) et à leurs sacrifices.

Cette mise en regard et à distance, cette *distan- ciation*, isolant aussi un temps spécial, pareil à celui d'une méditation — ici favorisée non par une retraite solitaire mais par une solidarité en comme-unauté — rend possible un retour à soi dans une comparaison: éloignant des temps, historiques, fictivement contemporanésés: par une *mise en scène*, le prince du Danemark qui mourut il y a si longtemps, ici évoqué pareil au spectre paternel qui le hante, me sollicite de songer à notre ressemblance à notre dissemblance.

La confusion «en 68» à l'Odéon de tout le jeu complexe et fragile de ces différences, tous dehors et tous dedans, dans la ville dans la salle, toute la nuit tout le jour, submergés submergeant les limites, les interfaces, j'ai deux choses à lui dire: provoquant elle-même, en tant que spectacle se donnant pour ruiner et emporter tous les spectacles (mort de Barrault, fin de Vilar), horreur et pitié (j'en avais horreur pour ce que je viens de dire dans le moment même de la sympathie avec ses agonistes et sa destination aventureuse), donna-t-elle lieu à *catharsis*?

Le spectacle ordonné, cérémoniel, «doit»-il être remis au chaos, à la révolution des forces qu'il «partageait» comme dans la Genèse? Violence utile pour changer de scène, qui n'est pas une scène (théâtrale), ébranlement de la partition des ordres? Mais si elle

n'est pas éphémère et fictive, la crise est mortelle. La *révolution culturelle* a effacé le Cambodge (et la Chine? et la Corée? et l'Iran?, etc...)

LE TOUR

Travailler au tour. Le tour est le nom de l'instrument qui tourne la pièce. La langue est un tour.

Ainsi l'ouvrage du *faire* des mains humaines est-il préalable reçu en la langue par des mots qu'il lui donne qui font des comparants. Ainsi les comparants qui permettent à la langue de s'entendre-voir elle-même, procèdent-ils du «banausique», de l'artefact.

Tous les ouvrages d'art sont cités ici à comparaître, pont et portrait, vase et sculpture, escalier et sonate, église, élégie, armoire, récit...

Prendre ensemble, concevoir, la mimésis et l'analogie, est la tâche.

Le et-et-et-et [...], cette tournure en *hyperbate*, est la marque de cette circulation musaïque du figural, dans laquelle s'emporte, l'esprit emporté par l'art, l'expérience des arts. La langue, non pas linguistiquement appréhendée, mais comme langage poétique et dans ses œuvres, est ici médiatrice: le poétique est le milieu du *et et et*, non pas de synthèse mais de syncrèse et de métamorphose, ronde et danse. Car les métamorphoses qui ont lieu ne sont plus celles, festivement réelles, du dieu en image ou du vieillard en arbre, mais de l'archétype passant d'un art à l'autre, donnant formes à, et informé par, peinture, sculpture, musique, prose...

L'ARTISTE

Mon exemple est mince et la raison pour laquelle mon *comparant* ici est une *œuvre* s'éclairera plus tard. Si je compare l'artiste B., une femme peintre en son atelier, qui, les jambes en ciseau, avance et

recule, lentement, devant son chevalet (et pareille aussi à l'avancée telle du paysan égyptien en bois de la 7^e dynastie au Louvre), si je compare sa posture «à un Giacometti», les deux choses demeurant par là incomparablement distinctes, ce rapprochement (en «imagination», c'est-à-dire *dans* cette image) donne de la *réalité* aux socles de Giacometti et de la beauté aux trop fortes sandales où pose la jeune femme, c'est un bel échange en «qui-plus-est», où «*tout le monde a profité*»... Or ce dispositif peut s'étendre aux régions plus secrètes où les choses, c'est-à-dire les pensées, se dérobent, et la confiance pensive en la pensée poétique croit qu'il n'y en a pas une qui ne puisse «livrer son secret», en tant que *secret*, dans l'appareil de tel rapprochement, dans l'espace et la beauté de la comparaison: si vous n'êtes pareils à des fabulistes, vous n'entrez pas dans ce royaume terrestre!

1. Soit une phrase où il est question des «troupeaux de pieux monarques»; il n'y a pas, malgré le partitif *de*, à la rigueur de signe départageant «les bêtes qui appartiennent à des monarques» et les «monarques pieux qui sont traités, par le narrateur, en troupeaux».

2. Ivan Ilitch: «Seule la recherche non scientifique, usant de l'analogie, de la métaphore, de la poésie, peut saisir la réalité du genre» (*Le genre vernaculaire*, Seuil, p. 175); ou: «La complémentarité floue, partiellement disparate, saisissable uniquement par la métaphore et dont Herz entrevoyait qu'elle était le substrat de la nature, fut évincée dans les sciences sociales» (*Ibid.*, p. 186); ou: «Seule la recherche explicitement non scientifique, qui emploie la métaphore comme mode épistémologique, peut rendre compte de la complémentarité ambiguë et asymétrique qui constitue le genre» (*Ibid.*, p. 220).

3. Je préfère *pan* à pentacles, pour suggérer «pan» plutôt que «penta».

4. *Non coerceri maximo, contineri minimo, divinum est*; en épigraphe au *Hypérion* de Hölderlin.

5. Ce qui fait que le peintre parle de «rythme» à propos de configurations statiques, de marques sans changement sur une surface (ou Leroi-Gourhan à propos d'incisions sur un os)... le «temps» y est, sans «s'écouler»...

6. L'expression vulgarisée même du fait originel en «big-bang» est iambique, ∪ —, «iambe fondamentale» (Claudel).

7. «Infinitisé» au sens où Baudelaire dit de l'embouchure du fleuve qu'elle est sa mort et son infini; finition qui n'est pas renvoyée à la fin d'un mouvement de relève *synthétique*, car l'esprit à chaque temps, à chaque présent, veut en disposer, ne pas attendre la fin de l'Histoire, mais se changer maintenant en cette lame de l'impossible.