

L'expérience esthétique post-Dite ou l'attraction définitoire de la *chôra*.

Er resplan la flor inversa...¹

Raimbaut d'Orange

Nous poserons dans cet article de prospective esthétique immédiatement quelques précisions sur des éléments de langage qui ne manqueront pas d'étonner ou d'irriter certains lecteurs. Nous proposons ainsi de récupérer d'emblée des termes et des concepts de la dernière pensée Heideggérienne, notamment celle d'*Unterwegs zur sprache*². Ils sont incontournables pour nous et nomment des problématiques parfois ignorées des études contemporaines.

À la fois, apparemment, complexe et polémique, cet ouvrage ainsi que son arrière-plan (langagier notamment) conditionne, il nous semble, une certaine actualité de la pensée et de l'art, sans doute pour nous aussi, un certain fer de lance secret lui-même du champ esthétique.

Disons le immédiatement, ce qui nous frappe intuitivement et comme l'annonce notre titre, c'est la proximité hypothético-déductive que rassemble Platon sur l'espace dans l'énumération du *Timée*, et son vécu - le « vécu de l'espace » - très empirique d'un certain type de poète de fin de métaphysique.

Nous n'ignorons pas l'aspect ardu d'un tel rapprochement, il sera contre intuitif pour beaucoup et se rapporte, de plus, à une période de *conception* donnée³ parfois mal circonscrite. En effet, la « troisième espèce⁴ » du *Timée* rapporte une pensée de l'espace en pleine évolution elle-même, et pour ainsi dire sur la trajectoire d'un mot (Boutot le souligne), « vivre l'espace » reste en soi, de plus, inconcevable pour certains, la tournure de langage semble insensée mais nous y reviendrons.

La perception de l'espace est pourtant peut-être la source d'interrogation la plus éminemment plasticienne. Elle *refonde* sans arrêt l'esthétique et modélise la perception des êtres dans les épistémès successives. Le rapprochement que nous aimerions faire est alors de construire un pont, *metaxu*, entre ces deux moments métaphysiques (début et fin) où l'espace est central. Plus précisément, constater à quel point le surplomb conceptuel platonicien (une pensée « bâtarde » pourtant...)⁵ subit une attraction

¹ . Raimbaut d'Orange, « La fleur inverse » in Jacques Roubaud, *La Fleur Inverse*, Paris, les belles lettres, 2009. p. 329 : « Alors brille la fleur inverse... ».

² . Martin Heidegger, *Unterwegs zur sprache*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1959.

³ . Alain Boutot, *Heidegger et Platon. Le problème du nihilisme*, Paris, PUF, 1987, p. 216 : « Heidegger voit se produire dans la philosophie platonicienne un changement capital dans l'essence de l'espace. [...] La *chôra*, telle que Platon la conçoit dans *Timée*, préfigure l'espace physico-mathématique de la science moderne défini par l'extension, et ce dans un certain oubli de l'essence originare de l'espace qui était encore perceptible dans la *chôra* telle que la concevaient les premiers Grecs ». Nous traduisons *χώρα* par *chôra* pour simplifier la lecture.

⁴ . Platon, *Timée*, 48 e3, dans *Sophiste, Politique, Philèbe, Timée, Critias*, E. Chambry (édit.), Paris, GF Flammarion, 1969, p. 427.

⁵ . Platon, *Timée*, in *Œuvres complètes, Tome II*, Pléiade, Gallimard, Paris, 1950, p. 430 : « Enfin il y a toujours une troisième espèce, celle du lieu, qui n'admet pas de destruction et qui fournit une place à tous

définitoire, comme naturellement, dans un certain type d'empirisme existentiel contemporain et pour finir par trouver, peut-être, une « matérialité » plastique concrète. En réalité, nous ambitionnons même de cerner clairement cette plasticité pour mettre en lumière *une forme du lieu*. Nous pourrions ainsi mieux comprendre ce pour quoi le songe platonicien ne fut jamais qu'une *abstraction*, puis une idée reléguée dans les replis anamnétiques des temps...

Pour commencer, par post-Dite (incluant ipso facto le post-métaphysique) nous poserons comme un simple *acquis* émaillant le vécu positionnel d'un certain type de poète, le fameux « passage » contractant le logos linguistique complet en tant que Dite⁶ cadre du monde, c'est notre première hypothèse. Nous ne considérons pas comme absolument exceptionnel une telle expérience du déploiement de la parole amenant à soi le graphe, c'est bien plutôt le tout venant pour les poètes les plus engagés dans l'existence « authentique » et elle modélise la tournure de leur être comme une argile sur le tour du potier. Le mot de « tournure » fait ici saillie mais il exprime bien l'aspect plastique qu'il faut garder à l'esprit pour saisir la réalité d'un tel travail empirique, c'est là aussi un point de butée⁷, à l'aporie, de la pensée heideggerienne.

Que le travail éditorial soit en friche, et à faire, dans la poésie française contemporaine n'a rien d'un secret, il n'est aussi pas un hasard, une anthologie sera à faire un jour et nous considérerons dans notre travail de prospective la présence de ce corps poétique « expéditionnaire » (sur le mode bien connu d'Hölderlin) comme une donnée inconnue, mais en ayant à l'esprit notre intuition propre qui tend à subodorer un tel horizon, voilà notre deuxième hypothèse, en forme de postulat.

La question qui se pose à nous est donc d'appréhender mentalement un tel dégagement, un horizon conceptuel *élargi* pour repenser l'espace à nouveau frais, une fois accompli une telle expérience en poète et en secondarisant, en fin de compte, les œuvres langagières produites, probablement « insensées » *en apparence*. Leurs productions effectives, leurs réussites, en vérité, nous semble secondaires pour nos problématiques, c'est *l'espace –là – du poète* qui retient notre attention.

Considérons une telle éventualité comme étant inévitable, c'est-à-dire envisager le retournement dans l'ouvert de l'être sans abri (être-là) effectif, pour *découvrir* ainsi la nouvelle spatialité⁸ propre à ce type d'expérience, c'est là le point nodal. Une telle démarche nous intéresse au plus au point car elle demeure largement inconnue et l'histoire de l'art étant une histoire des exceptions, c'est ici que s'inaugurent les nouvelles phases de conscience productrice d'une *intention* d'art (ceci dit, bien-sûr, en respectant les mètres divers de la réussite de chacun, tous n'entameront pas la scansion épistrophique⁹ de la Dite...).

En toute logique, la concrétude d'une suite plastique devrait faire montre d'une exploration formelle originale. Hors pair, peut être, de histoire de l'art linéaire mais sur un

les objets qui naissent. Elle n'est elle-même perceptible que par un raisonnement bâtarde où n'entre pas la sensation ».

⁶ . Martin Heidegger, *Acheminement vers la parole* (trad. François Fédier), Paris, Gallimard, 1976, p. 245 : « La Dite est le recueil, ajoutant tout paraître, du montrer en soi-même multiple qui partout laisse demeurer auprès de lui ce qui est montré », cela donne dans la version originale supra, p 257 : « Die Sage ist die alles Scheinen fùgende Versammlung des in sich vielfältigen Zeigens, das überall das Gezeigte bei ihm selbst bleiben läßt ». Nous redonnons l'original bien connu des spécialistes.

⁷ . *Ibid*, p. 125 : « ...il ne s'agit plus que de ceci : apercevoir en sa provenance même l'apparaître comme déploiement de la venue en présence ».

⁸ . Ingrid Auriol, s.v. « Espace », in Philippe Arjakovsky, François Fédier, Hadrien France-Lanord, *Le dictionnaire Martin Heidegger*, Les éditions du Cerf, Paris, 2013, p. 410 : « La découverte de la spatialité n'est possible que parce que le « Dasein, quant à son être -au-monde, est lui-même spatial ». Nous soulignons que Ingrid Auriol se réfère à l'édition de *Etre et Temps* en allemand chez Niemeyer, p. 104.

⁹ . Jean Greisch, « Hölderlin et le chemin vers le sacré » in *Cahier de l'Herne, Heidegger*, Edition de l'Herne, Paris, 1983, p. 562 : « Cette pensée...obéit à un postulat épistrophique ».

mode qu'il faut apprendre à reconnaître et dont il faut pressentir les traits. Non pas un art où une sensibilité fondamentale (angoisse ou ennui) résonnerait¹⁰ mais un art formulant un médium nouveau car se plaçant en quelque sorte *derrière* une telle distinction, par l'intermédiaire d'une *Grundstimmung* « secondaire », neuve ou bien plutôt « troisième » : « *triton allo genos* »¹¹ pourrions nous dire pour faire un effet de langue. Il faut donc être attentif à la nouveauté dans cette époque postmoderne qui nous désapprend de voir le nouveau, par principe, et comme pour prolonger à l'infini l'*habitus* visuel et perceptif dominant.

En mot *bien* choisi (le lexique de l'affectation nous incommode), une forme d'« abrutissement » très classique en marque l'effectivité, l'accomplissement du retournement et de l'offrande en fait..., et cet « abrutissement » qu'il ne nous appartient pas d'éclaircir ici, témoigne de la modification complète des deux sensibilités fondamentales (*Grundstimmung*) préexistantes. Alors, peut-on penser, pour autant, une emphase durable de cette unique sensibilité comme dans une reconduction permanente de sa mère ?

Non, bien sûr, ici les mètres divers du « demeurer ferme dans l'origine »¹² marquent les typicités particulières du désabri. Pour certains, la refondation de l'être-là ferait reprendre le chemin de la réinsertion dans la terre, pour d'autres la schize de perception de l'étant serait irréparable..., toujours est-il que ces questions sont secondaires. Ce qui nous intéresse prioritairement dans notre approche liée au *dégagement d'une esthétique*, c'est la conduction de l'être (déclos dans l'étant) dans l'ouvert en considérant que l'ouvert lui-même est la totalité de l'espace.

Comment ignorer une si étrange *continuité* être/extension¹³, et que devient l'espace alors ? Comment s'appréhende-t-il et comment le poète l'interprète-t-il ?

Retourner l'être-sans-abri dans l'ouvert se fait dans l'espace, retourner l'être-sans-abri dans l'ouvert signifie retourner l'être (détresse) dans l'espace, mais que devient-il alors, l'espace ? Un être-là sans clôture ?

Aucune constitution mentale ne permet un séjour bien « durable » en telle saison mais c'est là la fin de l'extension physico-mathématique du séjour humain habituel. Relevons le fait simplement, puis posons de ce constat quelques questions ? Quel que soit l'affadissement de la perception, nous passons dans notre modernité, du vide cartésiano-newtonien¹⁴ à un espace - de signification - *différent* et, de plus, le reflux de l'étant ne masque pas l'espace comme par la grâce d'une coupe parfaite. C'est précisément ce qui nous intéresse, quel est l'entour d'un tel espace, sa lisière prismatique et quel est son rapport (pour littéralement prendre forme esthétique) avec la *chôra* platonicienne ?

Comment et pourquoi le poète refonde-t-il des lieux¹⁵ dans une telle sensibilité

¹⁰ . Nous ne nous attarderons pas ici sur ces artistes, ils sont connus.

¹¹ . Platon, *Timée*, 48 e3. Remarquons que l'édition Chambry traduit par « espèce » ce qui ailleurs devient « genre ».

¹² . L'expérience du cheminement - à pied - dans les contrées de la Garonne d'Hölderlin en 1802, est, par exemple, un type de « fermeté » particulière. *Fermeté* comme « type » d'accomplissement destinal.

¹³ . Martin Heidegger, « Remarques sur art-sculpture-espace », trad. de l'allemand par Didier Franck, in *Les temps modernes*, Paris, Gallimard, n°4 (650), 2008, p. 51 : « L'espace est l'extension tridimensionnelle, *extensio* ».

¹⁴ . Augustin Berque, « la chôra chez Platon » in *Espace et lieux dans la pensée occidentale*, La découverte, Paris, 2012, p. 19 : « ...son approche révèle (Derrida) néanmoins exemplairement la conception que la modernité s'est faite des lieux et de l'espace ; à savoir celle du paradigme cartésien-newtonien que Gilles-Gaston Granger, comme on l'a vu plus haut, a décelé en puissance dans la géométrie euclidienne ; dans ce paradigme, un lieu est un point définissable abstraitement par ses coordonnées cartésiennes (l'abscisse, la cote et l'ordonnée) ; abstraction qui est rendue possible, parce que tout cela se situe dans la neutralité absolue d'un espace newtonien ».

¹⁵ . Michel Guérin, *L'espace plastique*, Bruxelles, La Part de l'œil, 2008, p. 84 : « *Cet agir, dont le sens ultime est de faire que du lieu soit, c'est ce qu'on appelle poésie* ».

spatiale, et pour finir, un médium de l'art pourrait-il naître d'une telle « pression », comment se modéliserait-il alors dans une telle *gravité*?

Pour ce poète au léger havresac, ne s'agit-il pas là en fait de passer du songe de la connaissance simplement intelligible à une perception de l'étant formée par la nécessité, c'est-à-dire reconduire l'espace encore pensée (et vécu) comme extension au lieu comme autant d'abris provisoires ? Passer de l'espace (en tant qu'infinité de points) topique de l'extension à l'espace chorétique du lieu ?

Rappelons que la « sensation » de l'espace au temps platonicien est tout « autre » que la notre et que le « vide » lui-même en est encore à sa conception¹⁶ comme le sera le 0 un jour. Nous ne remettons d'ailleurs pas en cause la justesse « mathématique »¹⁷ de l'approximation platonicienne pour voir ainsi l'espace discuté dans un champ de polyèdres, mais surtout, « son » espace n'éconduit pas encore la question de l'être¹⁸ comme le fera Aristote, il y a donc un *lien* possible, un rapport. Il est aujourd'hui difficile de concevoir l'espace non pas comme un vide disponible à toutes les formes de comblement (le fourreau du Stagirite¹⁹ où l'être est exclu) d'une manière ou d'une autre mais comme un plein, ou plutôt un contenant ayant possiblement un contenu sensible (nous pensons ici à la spatialisation sans limite du *Dasein* car elle forme une sorte de continuité du corps antérieure à la matérialité).

Cette difficulté a une longue histoire, elle est la résultante d'une tradition percevant l'étant comme un stock disponible de matière. C'est l'espace isotrope des développements du calcul et des *mathēmata* produisant des résultats prévisibles et vérifiables. Un tel espace *neutralisé* présente comme qualité essentielle d'être une réserve (d'espace) disponible où les artefacts viennent prendre place dans des lieux qui adhèrent à leurs conditions de témoin négatif (la place de mise en place des artefacts).

Nous sommes là dans l'espace *extensio* où : « Les corps et leurs mouvements ont en lui leur course, leur stade, leurs distances et leurs écarts de temps dans lesquels, pour ainsi dire, ils se promènent (herumspazieren) ».²⁰

¹⁶ . Luc Brisson, *Le même et l'autre dans la structure ontologique du Timée de Platon*, Sankt Augustin, Academia Verlag, 1998, p. 261 : « Historiquement, aucun penseur de l'antiquité n'a identifié la « matière première » à l'espace. Seuls les atomistes ont réussi à concevoir un espace séparé, c'est-à-dire le vide ».

¹⁷ . Henri Bergson, *L'idée de lieu chez Aristote*, Paris, Albin Michel, 1949, p. 98 : « [...] il y a deux modes d'existence : l'un que nous pouvons appeler physique, celui de l'objet composé de matière et de forme, l'autre mathématique, et qui n'en est pas moins certain, celui de la forme séparée de la matière ».

¹⁸ . Augustin Berque, « la chôra chez Platon » in *Espace et lieux dans la pensée occidentale*, La découverte, Paris, 2012, p. 21 : « ...venons en maintenant à Platon. S'agissant de la *chôra*, le moins que l'on puisse dire est que son propos n'est pas clair. Cela tient sans doute à deux raisons, qui sont au fond contradictoires ; contradiction que le texte du *Timée* ne surmonte pas, et qui va sceller le sort de la *chôra* pour les siècles à venir dans la pensée européenne. En un mot, celle-ci va l'oublier- elle va oublier, en somme, la question : « pourquoi faut-il que les êtres aient un où ? », pour s'en tenir à la claire définition qu'Aristote, en revanche, lui aura donnée de la notion de *topos* - s'en tenant ainsi, en somme, à la question : « Où sont les êtres ? » ; ce qui, on le verra, est justement forclure (*lock out*) la *chôra* de la question de l'être. Or si dans le *Timée* cette forclusion n'est pas encore accomplie, ... ».

¹⁹ . Henri Bergson, *L'idée de lieu chez Aristote*, *op. cit.*, p 104 : « Les difficultés qui naissent de notre espace libre et discontinu, il les a donc pressenties, bien plus, il les a estimées insurmontables : chose que nous pourrions à peine lui reprocher, si nous remarquons combien est moderne et presque d'hier, en tant qu'elle porte sur l'acte de connaissance plutôt que sur la chose connue, la distinction de la forme et de la matière. Il a donc voulu que l'espace, prématurément émancipé par Leucippe et Démocrite, fût ramené dans les corps de manière qu'à l'espace fût substitué le lieu, et au théâtre infini du mouvement, l'inclusion des choses finies dans les choses finies ».

²⁰ . Martin Heidegger, « Remarques sur art-sculpture-espace », trad. de l'allemand par Didier Franck, in *Les temps modernes*, *op. cit.*, p. 51. Remarquons que cet « *extensio* » nécessite déjà une forme d'appropriement basique (lui qui rend intelligible les étants...), mais pour notre réflexion, et comme le remarque Heidegger, ce regard ne peut plus jamais l'être²⁰ (appropriant)..., sous cet angle l'espace topique, une fois soustrait la disposition appropriante donne l'espace chorétique. Pour rappel, en page 125 d'*Acheminement vers la*

Si nous pensons la détresse (l'être lui-même) dans l'illimité de l'espace, la sensibilité fondamentale de l'ennui, celle de la construction de tous rapports (seule celle-ci permet à l'intellect un déploiement dans un horizon d'agir) interagissant pour l'édification de la quotidienneté de l'existence a disparu, mais de surcroît, l'extension se rétracte et se modifie, mais comment ?

Nous posons là trop de questions en vérité et allons aussi trop vite mais en tout cas..., cette disparition ne peut laisser place bien longtemps à une *tonalité* unique « démesurée », évidemment, même le plus endurant des poètes ne peut conserver son intellect intact dans cette épreuve, nous le redisons, mais comme vu plus haut : l'être est *plastique* à la manière de l'espace²¹. Il y a donc une modification rapide de ce dernier dont la nature lumineuse rétablit une sorte de *modus vivendi* sous les coups de buttoir du désabritement, il tend alors à confondre l'espace perdu en le bornant de lieu (lieu comme abri pour compenser l'étendue) dans un même creuset. L'être est ici un échangeur *topos/chôra*, mais comment rendre le lieu ?

Cet « état » inaugure la perception spatiale qui nous intéresse. Cette sensibilité fut pensée par le maître de Messkirch comme une forme de tristesse, et une fois encore, les mètres divers du désabri forment pour tous les plus engagés (risquant) une expérience particulière mais une chose les rattache ici, c'est toujours la sensibilité à l'entièreté spatiale qui devient un domaine du sensible ; c'est là la diversité des « chemin de Bordeaux »²².

La sémantique de la tristesse n'est pas la nôtre, elle est par certain coté regrettable et contre-productive (à l'évidence), les affectations diverses et leurs lexiques polluent la réflexion. Qu'il y ait une forme de *comburation* et d'asthénie générale modifiant sans retour la perception de l'étant n'est pas douteux, mais c'est ainsi aussi que se réalise une expérience holiste, en réalésant littéralement le « piston » de l'être, (*mogis piston* pour le coup). Alors les poètes, et les artistes avec eux deviennent des *entiers*²³ remarquables sensibles encore à l'ancienne étendue (de l'espace) de sorte à ressentir le découvert du reflux comme un existant particulier, une matrice plastique, un hymen sensible : *chôra*.

Dans cette optique, ce qui ne pouvait paraître qu'en songe au début de la métaphysique - dans le rassemblement de l'écrit platonicien-, ne se réalise vraiment dans la perception des sens (et en étant réalisable dans une intention d'art) - qu'à sa fin, par cause, précisément de ce manque de sensibilité à l'espace qui voit comme une étendue de place disponible toute chose.

C'est d'ailleurs peut-être Platon lui-même qui organise un tel glissement topique, comme le pense Boutot par exemple, en effet il obtiendra de tous cet acquiescement plus ou moins inconscient et Castoriadis lui-même commente un tel dogme dans le fil du XXs, celui d'un espace insensible : « *Aporôtaton*, superlativement intraitable : nous ne sentons pas l'espace, dit Platon, et pourtant nous le touchons (*hapton*) ; nous le touchons, mais non pas par les mains, mais par une réflexion bâtarde ; cette réflexion bâtarde s'adresse à quelque chose qui participe de l'intelligible, qui est corruptible, qui est une nécessité absolue – fondée sur une vision « comme en rêve ». *Aporôtaton*, en effet - et ce d'autant plus qu'à la fois il *faut* le séparer de *ce qui s'* « y » trouve et qui s' « y » passe, et que cette séparation *ne peut* être vraiment faite (*Timée*, 48a-52e) ».²⁴

Ce n'est vraiment qu'une fois rendu sensible par la spatialisation sans lisière du *Dasein*, que la *présentation* (par sa perception) de l'espace, à l'extension problématique,

parole : « A sa manière, ce regard est grec, et pourtant, quant à ce qu'il aperçoit, il n'est plus, ne peut plus jamais être grec », *op. cit.*

²¹ . Rappelons-le encore, le *Dasein* est de nature spatiale.

²² . Quelque soit les expériences particulières, la perception de l'espace sera pour tous une problématique récurrente, ce que Hölderlin appellera la « frappe » d'Apollon.

²³ . Du coup aussi, il y a recueil de l'être et accomplissement de la liberté de l'offrande. Entier par la « perte ».

²⁴ . Cornélius Castoriadis, *L'institution imaginaire de la société*, Paris, Seuil, 1975, p. 282.

devient une question critique et permanente, comment donc rendre l'énergie sensible dans son corps ? Comment rendre son animation et sa forme particulière de violence pour ceux amenés à ressentir les étants - comblés ou pas du vide - *comme en vie* ?

Pour reprendre Castoriadis et dans la hauteur de sa langue, il nous dit peu après dans ce passage consacré à la *chôra* et au cœur de *l'institution imaginaire de la société* : « ...cette séparabilité-inséparabilité du Réceptacle (*dechomenon*, 50b) et de « ce qui » y est revient dans la physique contemporaine en relativité générale : la matière-énergie « est » courbure locale de l'espace-temps, et, d'autre part, les propriétés globales de l'espace-temps « dépendent » de la quantité de matière-énergie qu'il « contient ». ²⁵

Il est étonnant de voir ici Castoriadis constater des propriétés de l'astrophysique pour aborder l'espace chorétique directement dans ce chapitre consacré à la *chôra*, et ne jette-t-il pas là, de fait, les linéaments de quelques propriétés plastiques ? Il est très édifiant de considérer que l'auteur reprend des considérations d'ordre physico-mathématique pour étayer le chapitre. Energie, courbe, matière, espace, temps..., tout cela concourt à provisionner une remise mentale d'élément constitutif de notre réceptacle et ils serviront peut-être, plus tard, à un assemblage plastique encore en ébauche à ce stade.

L'aspect mathématique que Castoriadis convoque nous intéresse particulièrement. Nous pourrions le transformer en « plan », celui d'une relativité générale traduite en courbe pour relier « l'énergie » dans l'espace à une membrane réceptrice. Cela préfigure une surface complexe, en « aile de papillon », qui, devenant matricielle, pourrait incarner presque idéalement pour nous une *plasticité* du médium chorétique.

Dans le même temps, il ne faut jamais sous-estimer une sorte de force centrifuge qui nous renvoie l'image d'une énigme absolument inviolable, à l'image d'un Derrida qui reconduit une forme d'avis très audible, celui d'avancer une pensée ombreuse ajoutant plus de brume que de concrétude ouvragée : « Qui es-tu *Khôra* ? ». ²⁶

Car Derrida encore récemment réaffirmait le caractère indéfinissable et immatériel du songe « comme en rêve » platonicien. Derrida pense encore celle-ci comme un intelligible au-delà de toute réalisation mais surtout quelque chose dont l'absence de définition claire en marque la nécessité énigmatique. Un mot dont le sens vrai reste toujours en retrait, un mot qui n'a d'ailleurs pas à être probablement défini : « ...on comprendra que nous laissons le nom de *Khorâ* à l'abri de toute traduction... Son nom n'est pas un *mot juste*. Il est promis à l'ineffaçable même si ce qu'il nomme, *Khorâ* ne se réduit surtout pas à son nom ». ²⁷

Derrida reconduit l'énigme de la *chôra*, c'est probablement son but, mais la replace dans l'actualité de la recherche aussi et elle devient aujourd'hui de plus en plus prégnante, pressante. Beaucoup tourne autour de ces questions « d'espace » en constatant la déficience du constat topique qui est une absence de modernisation de la pensée, ou en pensant encore l'espace comme une donnée rationnelle... C'est là le résultat d'un déficit ontologique certain, il marque aussi les limites de la philosophie ²⁸. Augustin Berque interprète d'ailleurs une telle pensée : « ... ; mais finissons-en d'abord avec la démonstration derridienne. Celle-ci est exemplairement moderne en ce que c'est justement de cette *chôra* qu'elle fait une figure abstraite, coupée de tout milieu, de tout lieu et de toute cause matérielle, comme l'est le *cogito* cartésien. Débrayée de toutes ces contingences, la *chôra* selon Derrida tournoie en roue libre, à jamais fin et

²⁵ . *Ibid*, p. 282-283.

²⁶ . Jacques Derrida, *Khôra*, Paris, Galilée, 1993, p. 63.

²⁷ . *Ibid*, p. 46.

²⁸ . Il faut admettre que l'espace ne soit pas une donnée rationnelle, c'est un effort considérable pour le logicien.

commencement d'elle-même. »²⁹

En suivant Berque, pour nous on le comprendra, la *chôra* n'a rien d'« une figure abstraite » car nous faisons ici *le stricte contraire* en pointant les articulations de son esthétique, et pourquoi après tout ne pas penser la *chôra* ailleurs que dans l'abstraction radicale ? Pourquoi ne pas faire le mouvement inverse ?

Castoriadis, lui, procrastine directement, « cela ne peut être fait ici... »³⁰ remarque-t-il sommairement quand il s'agit de définir la *chôra* plus avant et de fait, une matérialité, même à l'état d'ébauche, manque pour avancer dans la détermination de cet hymen réceptacle, expression sensible du lieu, par manque d'ambition ou de nécessité peut-être.... Mondzain à sa suite, tout récemment encore, préfère le mot de « Zoné »³¹ mais nous relèverons que son inassignable matérialisation ne semble prendre forme toujours que dans une « approximation » d'image, en songe, dans un rassemblement de *visée* dont les penseurs, en fin de compte, relèvent sans plus de formalité l'absence matérielle : « Or qu'en est-il dans le *Timée* ? Platon ne définit pas la *chôra*, se contentant de l'approcher par des images. Seule note certaine, elle n'est ni l'être absolu ni l'être relatif, mais un « troisième genre » (« *triton allo genos* », 48 e 3) ». ³² Cela permet aussi à *l'image* chorétique d'échapper au paradigme platonicien de l'image car, là, dans sa dimension onirique *originale*, elle ne relève pas -et déjà-, de la logique et du statut de l'image plastique que nous connaissons et dont on connaît les développements parfois archaïsant sous la notion de *mimesis*. Un médium approprié à sa monstration développerait des qualités différentes et des assemblages nouveaux, il serait le médium de cette sensibilité fondamentale troisième, ni un art de l'angoisse (et encore moins de l'ennui), mais l'empreinte changeante de celle-ci

Avouons que cette longue indétermination pèse lourdement sur toute tentative d'une approximation de son esthétique, mais cette empreinte nous la percevons quand même par des images et c'est donc par des images (toutes particulières) que nous distingueront sa trace subreptice : la trace de la plasticité de la *chôra*. Cet entre deux empreinte/image donne à *sentir* un percept et il sera fondé sur des visions, même si elles sont *réduites* à des séries de données physiques.

Nous avons commencé cet article en reconnaissant un type de poète amené à dépasser l'insensibilité du rapport à l'espace/extension. Il y a là des questions dont les explorations sont en quelque sorte « dédiées » pour nous, mais alors..., en matière de réalisation pratique, comment se chosifie le lieu pour eux ? Pouvons-nous penser à n'importe quel conteneur difforme ? Si nous reconnaissons des problématiques d'énergies et d'espaces évidents, de « courbure locale » (Castoriadis), se pose aussi immédiatement sans doute la question de la répétition (Deleuze).

La *chôra* exclut le sériel, le rythme du geste au métronome, la scansion d'une méthodologie d'artiste et les rhétoriques éléates (Duchamp) car elle semble *amorphe*. En

²⁹ . Augustin Berque, « la chôra chez Platon » in *Espace et lieux dans la pensée occidentale, op. cit*, p. 19.

³⁰ . Cornélius Castoriadis, *L'institution imaginaire de la société, op.cit*, p. 280.

³¹ . Marie José Mondzain, *Confiscation. Des mots, des images et du temps*, Paris, Les liens qui Libèrent, 2017, p. 170-171 : « Traduire *chôra* par « zone » est assez fidèle au dispositif spéculatif qui formule les conditions de l'image et du visible, car *zonè* est la ceinture, le périmètre qui donne sa forme au visible, la limite de l'incirconscribable en même temps que l'inscription – *graphè* – de l'illimité. Mais ce graphe défie l'écriture et sa lisibilité ; il opère en excès, en débord de la matérialité des signes. Le *grapeus*,...est un « zonard »,...Affaire de membrane, que les Grecs ont désignée du nom d'*hymen*. Cette situation paradoxale, quasi oxymorique, de la *chôra* n'a cessé de tourmenter les penseurs qui rêvent d'instituer de l'imaginaire et d'en célébrer la puissance et la nécessité tout en se passant de l'image proprement dite. »

³² . Augustin Berque. « Logique des lieux de l'écoumène ». in *Communications*, 87, 2010. Autour du lieu [Numéro dirigé par Aline Brochot et Martin de la Soudière], p. 18. http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_2010_num_87_1_2617

fait, « il faut qu'elle n'ait pas de forme pour être à même d'accueillir toutes les formes »³³ mais cette *propriété* permet d'en déduire malgré tout un trait dominant : la forme de l'absence de forme, répétitive où pas. Le constat à faire sera donc de la rendre sensible par les moyens d'une plasticité, grosso modo, une forme toujours changeante mais possédant des traits communs liés au lieu prenant *corps*.

Mais encore..., faire *prendre corps au lieu*, tel quel dans son espace donné, conduit à envisager les matières premières immédiatement disponible, là où la monstration se fait : espace topique - le lieu géo localisé -, lumière...pour envisager une relation de participation à une plasticité symbiotique en plus des questions d'un déploiement des géométries contemporaines. Ce constat préfigure un rapport très particulier et nécessaire au diaphane mais nous y reviendrons.

Tout se passe aussi comme si l'acmé du réceptacle sous l'empressement, (« il y a enfin... ») fondait le lieu. C'est là le sens de l'énumération de Platon qui parle avant tout d'un réceptacle (nourrice) pour aboutir « enfin » à la fondation du lieu. Il y insiste comme si, point par point, une avancée se faisait. Une réflexion sur le réceptacle conduit dans une sorte d'agrégation emphatique - sous forme de propriété -, à s'adjoindre une nourrice immédiatement, la plasticité de la figure passagère, une matrice...puis le *troisième genre*, dont on ne sait s'il est le cumul du tout ou une *figure* nouvelle mais qui dans tous les cas serait un lieu/réceptacle, avec ou sans membrane, et indestructible de par sa qualité de simple intelligible.

Comme le rappelle bien Mondzain : toujours « c'est une affaire de membrane... » et seule celle-ci peut incarner cette matrice spatiale. Comment cet hymen³⁴, grec - souligne-t-elle encore -, pourrait-il incorporer la violence d'un pseudo « vide » énergétique, et de plus, dans un projet *amorphe*?

C'est donc que l'hymen/réceptacle, premièrement, change lui-même sans arrêt de plasticité en solutionnant localement la violence spatiale - car il faut une *forme* malgré tout -, deuxièmement, pour nous, c'est en s'arrachant à son inexistence par une *tension* que la membrane le fait, en incorporant la violence du *vide*.

Comme une voile se tend, en exprimant ainsi une séparation forte des parties ; voilà comment l'expression de cette énergie (sur le même modèle que les grandes échelles physiques) se manifeste, elle s'incorpore ainsi directement aux formes produites. Même dans un *modèle réduit*, une plasticité, l'hymen modélise des forces/tensions car cette question d'une énergie dans l'espace peut se résoudre à l'aune d'une science appliquée des tensions, tension de la membrane elle-même.

C'est ainsi que se modélise un médium chorétique qui reprend, en le modifiant, l'autre médium où une membrane intercède, le plus souvent, pour laisser place à un visible : la Peinture. Mais nous aimerions nous éloigner rapidement de ce médium surdéterminant par trop directement une pseudo connaissance du regardeur, notamment à cause des aprioris de la peinture de chevalet. Quid de la peinture murale par exemple ? Bref, cette histoire de membrane ne peut se confondre avec celle d'une « toile » dont ce n'est pas l'objet.

Sur cette proximité probable des deux médiums, seuls certains rapprochements ont un à-propos. Par exemple, il faut ressaisir mentalement pleinement une forme de dimension haptique du réceptacle pour prendre conscience de la tension et donc d'une énergie³⁵ disséminée en lui par induction/induction de la membrane. La présence des

³³. Michel Guérin, « En lieux et places (d'un usage de la *chôra* et du *topos* en esthétique) » in *Partages d'espaces*, Pau, Presses de l'Université de Pau et des pays de l'Adour, 2014, p. 99.

³⁴. Marie José Mondzain, *Confiscation. Des mots, des images et du temps*, op. cit, p. 171 : « Affaire de membrane, que les Grecs ont désignée du nom d'*hymen* ». En italique dans le texte.

³⁵. Eliane Escoubas, *L'espace pictural*, Paris, Les Belles Lettres (encre marine), 1995, p. 157 : « *Enduire-Induire* : là réside l'*energia* de la peinture. Sa mise en œuvre. « Enduire » : opération première de la peinture ».

tensions par enduction est en effet la part discrète, voire secrète, de cet *hymen*, son intimité et nous devons récupérer cet art car il faut que le réceptacle reprenne la tension d'un objet balistique³⁶, celle de la dramaturgie du *subjectile*.

Cette tension permet d'introduire une énergie dans un espace de surface, - prévisible par un calcul -, et qui, par sa géométrie propre, nous renvoie à une forme de changement d'échelle. Cela nous édifie sur les déformations que fait l'énergie dans l'espace : les courbes.

L'espace chorétique est un espace courbe et seul ce dernier crée de l'espace³⁷. Il se relaye idéalement par la géométrie des sphères et elle n'est pas nécessairement sensible pour tous car contre-intuitive. En effet, si nous reprenons notre intuition de son modèle conique, qui s'émeut de voir que toute sphère est plongée dans l'espace euclidien, c'est-à-dire que règne à sa surface un *autre* espace ?

Il faut ici faire un effort conceptuel, abandonner la droite pour la géodésique puis penser l'espace ainsi. Abandonner l'*extensio* des plans intriqués pour une matrice quasi-virale et mutagène. C'est bien ce type d'espace qui dans une modalité particulière de calcul, crée la sphère et le volume dans la sphère, l'infinité de géodésiques.

Un tel modèle intègre, incorpore, l'énergie de l'espace dans son subjectile. Sous cet angle, nous pourrions dire qu'il n'y a jamais eu de « toile » comme membrane pour la peinture, il y a un plan euclidien simple mais qui peut très bien être fait de bouleau. La sensibilité pleine de la membrane (sa tension de « toile ») n'est pas la question des techniques de la peinture mais celle-ci a bien anticipé l'usage des textiles, par praticité d'atelier (et en subodorant que cette membrane soit bien de textile ou un mat de fibre de verre, un *metaxu* supportant des tensions).

Il reste pourtant une similitude ancienne sur ces questions de membrane entre la plasticité chorétique et le médium pictural. On ne peut se débarrasser d'un revers de main de cette potentialité qu'à la Peinture de se retrouver en situation médiale, celle d'une surface/réceptacle, mais nous considérerons cela comme une simple analogie, car l'espace plastique de cette dernière semble bien connu, et n'a pas pour objet la transmutation des figures en elle mais bien la saisie d'une figure unique. C'est là une différence fondamentale, toute matrice qu'elle soit, cette dernière reçoit une détermination *finale*.

Cependant la relation conventionnelle de ce médium avec le regardeur, celle d'un *regard sur un cadre*, et parfois un textile invisible, est précieuse. Elle peut permettre de passer sans encombre d'une plasticité topique à deux dimensions à la volumétrie subtile qui concerne notre étude. En réinterprétant en quelque sorte l'interposition du réceptacle, « l'instance de séparation »³⁸, car tôt ou tard, le paradigme du volume interfère pour que le réceptacle conditionne le lieu (les géodésiques), mais sans l'enclorre pour autant et le retenir ainsi en un espace topique. Une telle volumétrie se traduit constamment par de la *courbure*. Ces géométries des *courbes* sont celles des grands espaces, elles conduisent dans leurs applications pratiques et dans notre modèle réduit à des nasses volumées ; là où des tensions appliquent leurs formes. Par suite, *l'espace chorétique* n'est pas euclidien (car cette géométrie est celle de l'extension) et le modèle typique que nous imaginons est par trop courbé pour qu'elle y soit pratique, nous l'avons vu. Ce sont des géométries plus modernes qui s'appliquent. Hyperbolique par exemple, ou en selle de cheval ; mais une fois l'amorce d'un volume acquis, ce à quoi incline tendanciellement cet

³⁶. Jacques Derrida, « Forcener le subjectile » in *Antonin Artaud. Dessins et portraits*, Paris, Gallimard, 1986, p. 69.

³⁷. Sur ce point, nous ne sommes pas sur qu'un espace topique soi à même de créer de l'espace, il crée du plan.

³⁸. Jean-François Mattéi, *Platon et le miroir du mythe*, Paris, PUF, 1996, p. 201 : « La *chôra* est une instance de séparation, comme le territoire est distinct de la cité dont il dépend, mais aussi une instance d'ouverture, comme, parallèlement, le territoire s'ouvre en dehors de la cité renfermée sur ses limites ». Nous reprenons ici une *chôra* géographique, géo-localisé.

espace, toutes les formes de surfaces sont réalisables...

Une fois notre lieu chorétique visé dans l'entendement modélisateur : une tension géométrique - ce à quoi aboutit l'adduction de l'énergie dans l'hymen - comme réceptacle, la forme de prolongement de la pensée platonicienne, celle du Stagirite, ne peut être négligée pour parachever cet ébauche d'une matrice des lieux.

Notre surface *imprégnée* se doit d'intégrer le rapport de participation au lieu et cela ne peut être fait qu'en intégrant la forme la plus subtile de disponibilité du lieu : la lumière mais le diaphane platonicien n'apporte que peu pour parfaire une *chôra plastique*, constatons-le. C'est à Aristote qu'il reviendra d'exploiter le paradigme, pour ainsi dire, et il revient, à de multiples reprises sur les propriétés exceptionnelles du *médium*³⁹ *par excellence*. Ce sont les pages bien connues du *De sensu*. Mais Platon lui-même ne problématise pas vraiment le diaphane. Vasiliu commente ainsi sa position pour établir une distinction entre les deux auteurs : « [...], le diaphane [...] naît, lui, d'une identité parfaite entre les partenaires de la rencontre, et cette identité (*ἴσα*), même scindée qu'elle est entre le dehors et le dedans, n'ouvre pas la porte à l'image, ne se laisse pas investir par la réception dans son milieu de l'un ou l'autre des termes qui se croisent, invisiblement, dans cette *distance manquée* que représente, dans le contexte platonicien, le diaphane. C'est sans doute là toute la différence avec le concept aristotélicien, mais aussi toute la matière première d'une longue histoire qui met en branle le statut de l'image ».⁴⁰

Le diaphane platonicien semble ainsi assez limité dans ses propriétés, mais c'est alors le diaphane aristotélicien qui relève d'une étonnante similarité avec la *chôra*. Pour aborder ce rapprochement de la membrane chorétique et les potentialités plastiques que propose cette *illumination* particulière, cette dernière en vient à produire un sous-chapitre (en reprenant l'orthographe « exotique » derridienne) d'une « Khôra diaphane » très édifiant où la gémellité du diaphane aristotélicien et le songe bâtard platonicien est analysée : « Certes, la Chôra⁴¹ n'a rien d'un miroir dans sa façon de laisser s'imprimer en elle les représentations. Elle constitue un réceptacle actif (d'emblée sensible par l'acte de la réception ?) que les figures mettent en forme, même s'il (elle) est (doit être) *à priori* amorphe et neutre. En outre, une nature lumineuse s'y rattache et demeure, comme pour consacrer de cette manière l'inexplicable participation – par contiguïté *et* transparence (?) – du « troisième genre » à l'intelligible qui le détermine. »⁴²

Nous ne rapprochons pas nous même les deux termes mais constatons l'à propos du travail de l'auteure, celle d'une forme de parachèvement (ou de proximité) de la *chôra* platonicienne par le diaphane aristotélicien. Une membrane/réceptacle édifiant une plasticité « par contiguïté et transparence » reprend notre modélisation mentale quasiment point par point, c'est là la monstration dont nous recherchons les traits fondamentaux. Celle de l'*empreinte chorétique*, comme un sceau, liée à une sensibilité spatiale particulière.

L'appréhension de la « contiguïté » est, de plus, symptomatique de l'exténuation des phénomènes eux-mêmes⁴³ mais au-delà des querelles byzantines entre immédiateté et

³⁹ . Emanuel Coccia, *La vie sensible*, Paris, Edition Payot & Rivages, 2010, p. 45 : « Tout médium, tout récepteur n'est tel qu'en vertu du vide ontologique qui le frappe, qu'en vertu, donc, de n'être pas ce qu'il est capable de recevoir. Cela est évident pour le médium par excellence, celui qui est aussi capable d'accueillir la lumière elle-même : le diaphane ».

⁴⁰ . Anca Vasiliu, *Du Diaphane*, Paris, Vrin, p. 239.

⁴¹ . Nous traduisons du grec pour toute la citation : « *χώρα* »

⁴² . Anca Vasiliu, *Du Diaphane*, *op. cit.*, p. 239-240.

⁴³ . Emanuele Coccia, *La vie sensible*, *op. cit.*, p. 28. En italique dans le texte. « Ce n'est pas l'immédiateté du réel qui permet l'expérience, mais la relation de contiguïté [*sunechous ontos*] avec ce lieu ou espace intermédiaire où le réel devient sensible, perceptible [*per continuationem suam cum videntem*]. [...]. Il n'y a de perception que parce qu'il y a *metaxu*. Si le sensible a lieu c'est parce que, en plus des choses et des esprits, il y a quelque chose qui a une nature intermédiaire ».

contiguïté du réel, Vasiliu trace ici profondément les linéaments d'une esthétique : « La Chôra *devient* par conséquent lumineuse en tant que réceptacle *participant* de l'inséparabilité, de l'absence de frontière nette entre l'agent de la forme et l'empreinte fuyante de la figure qu'il (elle) subit tout en la contenant – trace de la figure que la Chôra – réceptacle *subit* et *reçoit* en même temps. L'intervalle, la distance, le lieu spatial et en même temps non-vide, matériels et immatériels à la fois – donnant lieu à la vue et au visible alors qu'il est lui-même ni vu ni proprement visible –, en un mot l'effet médiateur du « troisième genre », milieu dans lequel naissent, sous le signe de la *mimésis*, le sensible et sa phénoménalité *esthétique*, rappelle ainsi structurellement semble-t-il la définition aristotélicienne du *diaphane* ». ⁴⁴

Que ces médiations « naissent sous le signe de la *mimésis* » est pour nous discutable (il faudrait une étude dédiée) mais il faut pour autant assumer pleinement ce rapprochement, donc, le redoublement d'une matrice à forme changeante (vue précédemment), amorphe, et le *Diaphane* dont on connaît les différents supports plastiques traditionnels (voir ici l'article sur le verre médiéval de Vasiliu⁴⁵).

Ce n'est que par une étroite collaboration des deux parties, une osmose quasi-symbiotique que peut se résoudre la concrétude ouvragée de la *chôra plastique*. Le diaphane est pour ainsi dire le prolongement naturel de l'ambiguïté conceptuelle platonicienne, mais peut être aussi, l'amorce d'une proposition plastique en forme de résolution. L'*option* diaphane parachève ici la plasticité chorétique en proposant toute sa potentialité exploratoire et esthétique. Il suffit de l'intégrer au projet *sans forme*, le réceptacle.

Ce n'est qu'en ajoutant le diaphane à la membrane matricielle que sa liberté -celle de réaliser l'accueil et la libération des figures - peut accomplir l'offrande d'une place : lieu de la transmutation figurale ; c'est là tout le paradigme de la traversée de la matrice. Le diaphane parachève la membrane en la rendant pleinement sensible à un *topos* précis, ceux des points topiques géo localisés (d'une longitude et d'une latitude à la surface de la sphère), la *chôra plastique* devient alors un échangeur lumino-dynamique.

Celle-ci, immédiatement disposée, par sa géométrie d'accueil, à devenir matrice (l'intuition de la relativité de Castoriadis), son réceptacle modifie le « topique » présent en l'incorporant. En tant que membrane, recto, elle accueille les formes se déposant sur elle, et verso, elle les libère à la trajectoire qui les détermine. Cette membrane matricielle est « enfin » lieu, par cette traversée, adjonction du diaphane qui édifie la vision et toutes les formes de déposition sur elle, en incluant bien sûr la couleur⁴⁶. Son spectacle repose probablement, par suite, sur des problématiques d'adjonction de la lumière à la couleur (*lux-incorporata*) pour ses images essentiellement *transmutations* d'une figure pour une autre.

Concluons.

Nous avons dessiné de proche en proche, un médium expérimental où des géométries jouent leurs coups de dés pour accueillir l'empreinte d'une image. Elles

⁴⁴. Anca Vasiliu, *Du Diaphane*, *op. cit.*, p. 239-240.

⁴⁵. Anca Vasiliu, « Le mot et le verre. Une définition médiévale du diaphane » in *Journal des savants*, (Académie des Inscriptions et des Belles Lettres), n° 1, 1994, p. 150-151 : « Diaphane serait ainsi l'image qui, recevant la lumière, laisserait voir, à travers elle, Celui qui est le principe de l'illumination, mais garderait en même temps sa nature inappropriée à celui-ci, donc son opacité et par là, sa corporalité visible ».

⁴⁶. Georges Didi-Huberman, *Phasmes. Essais sur l'apparition*, *op. cit.*, p. 105 : « Qu'elle déchire le plan du dessous ou bien qu'elle y déploie une obombration très atmosphérique, la couleur de toute façon ne se pose pas vraiment, toujours *elle est état de traversée*. Elle n'est donc jamais collée à la surface : elle n'est tout simplement pas une qualité de la surface. Plutôt *la qualité d'un passage dans les surfaces* ». Nous soulignons.

*s'impriment*⁴⁷ alors en surfaces complexes et diaphanes où la couleur sera probablement elle-même, derechef, transfigurée, mais aussi..., ces surfaces relayent un percept hybride composé des médiums plus traditionnels (sculpture, peinture).

Nous avons là les linéaments d'une esthétique passionnante rapidement parcourue, mais il reste que dans les foires et les effets d'emphases de l'art contemporain, il sera problématique de rester attentif à l'essentielle pauvreté de ces démarches : une exploration appliquée des géométries contemporaines pour édifier des membranes, translucide et où une image a lieu (d'être) et pour, de plus, se transmuier en une autre.

Il est difficile d'imaginer vraiment alors à quel point, pour reprendre ce vers si largement repris et diffusé : « ... cela fleurit au pauvre site »⁴⁸.

Abstract.

Cet article forme la tentative de penser l'espace, non pas sous la forme de l'*extensio* cartésiano-newtonien, mais comme la continuité sensible de sa corporéité et en rapport avec des expériences de l'être. En s'appuyant sur Platon et Heidegger, il s'agit de dégager une modernité de la *chôra* du *Timée* puis d'en trouver le relais plastique, une forme de médium de l'art pour de telles expériences. La réflexion s'appuie sur des travaux récents de Vasiliu, Berque, Coccia... En suivant la démonstration, on comprend que cette plasticité utilise le paradigme du diaphane pour se dégager lentement du simple songe intelligible et afin de produire un renouvellement de l'image, essentiellement passage, traversée d'une forme pour une autre, celle de la matrice platonicienne.

Diaphane – chôra – espace – topos

This article forms the attempt to think of space, not in the form of the Cartesian-Newtonian *extensio*, but as the sensitive continuity of its corporeity and in relation to the experiences of being. Relying on Plato and Heidegger, the *Timeus* essentially, i want find the plastic relay, a form of art medium for such experiments. The reflection is based on recent work by Vasiliu, Berque, Coccia... Following the demonstration, we understand that this plasticity uses the paradigm of the diaphanous to slowly emerge from the simple intelligible dream and to produce a renewal of the image, essentially passage, crossing one form for another, that of the Platonic matrix.

Diaphanous – translucent – space – chôra – topos

⁴⁷ . Les applications pratiques de ces géométries, contraignent, il nous semble, à la manière d'une imprimante 3D, la forme à se plier à un modèle.

⁴⁸ . Friedrich Hölderlin, « Lorsque pourtant ceux du ciel... » in *Œuvres*, Pléiades, p. 896.