

INTRODUCTION

Mireille RAYNAL-ZOUGARI

C'était comme le sanctuaire et le lupanar des possibilités¹.

Cet homme avait connu de bonne heure l'importance de ce que l'on pourrait nommer la plasticité humaine. Il en avait cherché les limites et le mécanisme. Combien il avait dû rêver à sa propre malléabilité²!

Dans l'esprit des ravissements plastiques de Monsieur Teste, mais bien plus tard et dans l'actualité des innovations techniques de son époque, Roland Barthes, dans *Mythologies*, en 1957, fit le même rêve plastique transcrit dans un texte enthousiaste et riche intitulé « Le Plastique³ » qui paraît fort juste, aussi réflexif qu'exalté. Hisser au rang de mythologie contemporaine une matière nouvelle insolite qui suscitait des réalisations, des usages et un engouement soudains – pour preuve, les expositions d'arts ménagers⁴, alors en vogue, qui la sublimaient –, lui confier la responsabilité d'une origine de façons de voir et de créer, de modes de vie et de pensée du monde, disaient assez combien le matériau de pointe allait devenir, plus qu'une base de création d'objets usuels, un principe de création esthétique et un modèle pragmatique et symbolique. La plasticité semblait déjà émerger et se formuler comme notion complexe ou concept, juste à partir de ce qu'elle laissait rêver d'un mode opératoire exportable, généralisable aux contextes

1. P. Valéry, « La Soirée avec Monsieur Teste » [1895] *Monsieur Teste, Œuvres II*, Gallimard, « La Pléiade », 1960, p. 43.

2. *Ibid.*, p. 18.

3. R. Barthes, *Mythologies*, Le Seuil, 1957.

4. Jacques Tati, dans *Mon oncle*, dira la poésie du plastique et la manipulation jubilatoire de ce matériau animé de mouvements dignes des espèces vivantes.

les plus variés. Si le présent volume parcourt le champ esthétique constitué de textes et d'images, il se propose aussi d'élargir la définition de la relation entre les textes et les images. Il réunit des contributions qui donnent une nouvelle approche de ce rapport, qui examinent les effets visuels dans les textes ou textuels dans les images, et apporte des précisions concernant les liens complexes entre discursif et non-discursif. Il voudrait poser un jalon dans l'identification et la définition de la plasticité. Les articles qui le composent s'efforcent de répondre à la question suivante : existe-t-il des œuvres douées de plasticité, descriptibles et analysables selon des critères supposés de plasticité et/ou peut-on développer une approche plastique d'œuvres qui, *a priori*, ne seraient pas immédiatement et de façon évidente associées à l'idée de plasticité ? Les dispositifs du livre et de l'œuvre sont-ils toujours plastiques s'ils ne sont pas activés par une manipulation physique ou mentale et même formulée, articulée par du discours ?

Le contenu de ce volume fera apparaître une orientation qui poursuit des réflexions menées dans les arts plastiques autour de la plasticité, mais aussi, compte tenu des recherches menées depuis de nombreuses années dans le laboratoire LLA-CREATIS⁵, sera dans la continuité des travaux réalisés autour des dispositifs plastiques, de la plasticité des textes et des images, et de l'intermédialité.

L'expérience esthétique contemporaine ouvre la voie à des notions et à des méthodes de réflexion spécifiques et nouvelles. La plasticité précisément est une notion qui permet de tenir compte de l'hétérogénéité des éléments fondant cette expérience, de la dynamique qui mobilise ces éléments, des mécanismes de la réception que cette expérience souvent déstabilisante comprend. Un changement d'habitude d'analyse s'avère nécessaire pour donner existence aux phénomènes nouveaux et pour créer aussi des objets d'études nouveaux.

Le terme « plasticité » recouvre un certain nombre d'expériences qui au départ sont approchées dans des domaines disciplinaires distincts. Les réflexions sur la plasticité sont en continuité avec d'autres types d'études, comme les études visuelles (*visual studies*), les études culturelles (*cultural studies*) ou les études sur le genre (*gender studies*), toutes cherchant dans l'expérience humaine ce qui dépasse les assignations absolues et réductrices, les polarités et binarités figeantes, ce qui permet de prendre en compte les passages, les croisements, les interférences. Ce déplacement souvent insensible des identités, ces nuances, variations, variantes, variables, valeurs différentielles sont au cœur de la plasticité : il ne s'agit pas de la polarisation en termes binaires commodes pour rendre compte de la

5. M.-Th. Mathet, donna l'impulsion de ces séminaires, qu'elle organisa et anima, avec S. Lojkine, A. Rykner, et qui furent poursuivis par P. Ortel et M. Raynal-Zougari.

partition rationnelle du monde, pour poser une homogénéité et une régularité, mais au contraire de l'introduction de degrés d'intensité, d'échelles et de nuances. En particulier, pour les textes, un apport remarquable vient des études visuelles qui relèvent, après le logocentrisme et le textocentrisme des années 70 et 80, de l'émergence d'une sensibilité orientée par l'omniprésence des images, et plus largement du visuel dans l'expérience humaine, en lien avec les mutations du regard impliquées par de nouvelles technologies. Dans le cours du xx^e siècle, il est apparu logique et urgent d'investir des questionnements portant en particulier sur l'identité – en crise dans la représentation, troublée dans la définition de l'être humain – et sur la part du sensible – du corps – dans l'expérience. La plasticité cristallise ces questions et hypothèses.

Pourtant, la notion n'est pas nouvelle – ce volume montre que la plasticité n'a pas d'époque – même si elle a des applications bien spécifiques. En effet, le monde matériel et l'objet qui en découle, usuel ou artistique, mobilisent depuis toujours une réflexion sur la plasticité, mais le terme ne s'est généralisé que depuis peu, apparaissant dans des discours aussi différents que les arts, la neurobiologie – plasticité du cerveau –, la physiologie – plasticité du sommeil –, l'économie – on organise la flexibilité des ressources humaines en entreprise –, le sport – plasticité du jeu. Il sort donc de la sphère matérielle où il était employé comme une évidence, et du domaine épistémologique dans lequel il semblait trouver sa seule légitimité, celui des arts plastiques. S'il convient alors de penser la plasticité à partir de l'ancrage dans un héritage des arts plastiques et des définitions qui sont données de la plasticité dans cette discipline – voir les travaux de Dominique Chateau⁶ –, mais aussi de repenser la plasticité en termes de relation entre des sujets et des objets, relation développée par la philosophie – voir les travaux de Catherine Malabou⁷ et avant, les travaux de Gaston Bachelard sur l'imagination matérielle⁸ –, il s'avère tentant de réinvestir cette notion dans l'exploration systématique des relations entre les arts, mais aussi de l'envisager dans le cadre de pratiques plus générales, humaines, sociales, politiques, culturelles. La notion

6. D. Chateau, *Philosophie d'un art moderne: le cinéma*, L'Harmattan, 2009.

7. *Plasticité*, C. Malabou (dir.), Léo Scheer, 2000.

8. En particulier dans *La Terre et les rêveries de la volonté*, Corti, 1947, où l'on trouve une évocation de la plasticité qui programme une pédagogie que le présent volume pourrait participer à stimuler, avec la variété des approches esthétiques qu'il propose: « L'éducation doit livrer à temps à l'enfant les matières d'une plasticité déterminée qui conviennent le mieux aux toutes premières activités matérialistes. On sublime ainsi la matière par la matière. Malheureusement notre enseignement, même le plus novateur, se fixe sur des concepts: nos écoles élémentaires n'offrent qu'un type de pâte à modeler. La plasticité de l'image matérielle aurait besoin de plus de variété dans la mollesse. Les *âges matériels* pourraient avoir plus de fines déterminations si l'on multipliait les études sur l'imagination matérielle », p. 108.

est concrète et permet d'envisager des dispositifs, objets, phénomènes et actions variés sous un angle qui devrait faire ressortir la dynamique de ceux-ci en nous faisant dépasser l'attention portée à une propriété de la matière pour nous amener à considérer la translation des éléments convoqués, le jeu de relations dans lequel ils entrent, leur métamorphose par contact. Ce déplacement de l'angle choisi fera ressortir, à l'intérieur de ce qui a une propriété plastique, une modalité d'action, qui est la plasticité. Le substantif « plasticité » en quelque sorte désubstantialise le *plastique*, le « verbalise », comme « disposition » active *dispositif*. Si le dispositif est une « matrice d'interactions potentielles » selon Philippe Ortel⁹, la plasticité est justement l'endroit et le moment de l'interaction et de l'actualisation de ces potentialités, la formulation pouvant être reconduite différemment ultérieurement et dans d'autres contextes, attestant d'un devenir temporel et spatial de cette forme engendrée, matrice de nouvelles formes. Dans la désignation des référents, les critères de définition changent sans cesse car les paramètres varient, en fonction semble-t-il de la perception et de la référence cognitive qu'on leur applique. La plasticité des objets provient de ce changement d'apparence lié à un changement lexical, qui rend la multiplicité de leur être, miroitement et chatolement. À chaque fois, l'objet est là comme pour la première fois, présenté selon diverses composantes rendues par le langage tâtonnant. La dénomination se heurte à cette résistance obtuse à toute qualification unique et subjuguante, à tout rappel à l'ordre d'un discours univoque. Robbe-Grillet constate dans ses textes théoriques que les choses sont « là avant d'être *quelque chose*¹⁰ ». « Leur surface est nette et lisse, intacte, sans éclat louche ni transparence. Toute notre littérature n'a pas réussi à en entamer le plus petit coin, à en amollir la moindre courbe¹¹. » L'écrivain, rêveur plastique, fait surgir la chose chaque fois sous une forme inédite et labile, et donc objectivement partielle et locale, refusant « l'adjectif global et unique, qui tent[er] ait de rassembler toutes les qualités internes, toute l'âme cachée des choses¹² ».

C'est pourquoi la notion de plasticité se concrétise dans la mise en œuvre d'une méthode de montage s'appuyant sur des objets et dispositifs, qui crée de nouveaux objets et de nouveaux dispositifs potentiels, de nouveaux champs référentiels puisque le référent qui émerge dépend de cette manœuvre. Il se trouve alors que l'on ne peut résumer une approche de la plasticité à la seule description de ce qui

9. « Vers une poétique des dispositifs », dans *Discours, image, dispositif, Penser la représentation II*, P. Ortel (dir.), L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2008, p. 57.

10. A. Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Minuit, coll. « Critique », 1963, p. 20.

11. *Ibid.*, p. 18.

12. *Ibid.*, p. 22.

semble plastique *par nature*, avec une terminologie même nuancée¹³. La définition de la plasticité implique que l'on introduise aussi dans son identification la notion de fictionnalisation qui naît d'une mise en relation. La notion de fiction s'attache en effet étymologiquement à la plasticité, comme le rappelle Baldine Saint-Girons¹⁴. *Fingere* a donné *façonner* et *fiction*. En ouvrant le champ des possibles, la plasticité fictionne le dispositif, le façonne, par une manipulation ou articulation, matérielle et discursive. Si le dispositif est « un agencement résolument hétérogène d'énoncés et de visibilités¹⁵ », on peut ajouter que l'agencement n'est pas statique et que la plasticité est la motivation, motilité, mobilisation – et on pourra rajouter « émotion » – de cet agencement, un « agencer » qui y introduit encore de l'aléatoire et de l'hypothèse, de la subjectivité.

Un dispositif n'existerait pas, en effet, sans la réalité anarchique qu'il contribue à canaliser [...] C'est pourquoi on peut dire qu'il met en contact une *structure* (au sens banal de configuration, et non au sens structural) et une *conjoncture*: le chaos, le hasard, la brutalité en sont les envers inévitables¹⁶.

Comment rendre vivant le dispositif, s'en emparer sans le structurer, sans le figer, en le laissant disposer de nous et en nous laissant disposer de lui ?

On comprend que la notion se dérobe un peu comme sable mouvant. Elle est délicate à appréhender théoriquement, car elle réunit en elle des valeurs justement caractérisées par la mobilité et l'instabilité et par tout ce qui participe à l'existence sensible. Ancrée dans l'expérience sensible, en devenir, en acte, elle concerne des phénomènes apparaissant au fur et à mesure de leur expérimentation. À quel moment peut-on dire que la plasticité est présente ? Quand se produit un certain nombre de phénomènes comprenant à la fois les spécificités et qualités d'éléments matériels ou immatériels – qualités d'infixabilité, pour résumer –, quand l'intégration de ces éléments dans un dispositif manifeste une dynamique en amont et quand cette intégration est également modifiable et soumise à un agencement aléatoire, ce qui révèle une autre caractéristique de la plasticité, la part active

13. Sans exhaustivité : malléabilité, mobilité, mouvement, élasticité, flexibilité, instabilité, métamorphose, résistance à la forme et à la figure, mais engagement dans la figuration et dans la formulation.

14. Étymologie grecque très riche, rappelée par B. Saint-Girons, dans *Plasticité*, *op. cit.* p. 33-34. *Plastikos* se crée à partir de *plassein* (« façonner » avec de l'argile ou de la cire). Les termes prennent des sens figurés et *plassein* doit être rapproché de *ingere* (qui donne figure et fiction). Lui aussi signifie « modeler dans l'argile » (*figulus* est le potier) puis par extension « façonner » au sens physique et moral d'où par extension « presser », « toucher », « reproduire les traits de », « représenter », « imaginer », « feindre », « inventer ». Donc la plasticité « prend d'abord en compte une activité générale sur la matière qui consiste à la modeler ; mais elle isole bientôt l'acte mental qui préside au développement de cette activité » (p. 34).

15. B. Vouilloux, « Du dispositif », dans *Discours, image, dispositif, Penser la représentation II*, *op. cit.*, p. 28.

16. P. Ortel, *op. cit.*, p. 52.

que le récepteur désormais acteur-créateur responsable joue dans la dimension plastique d'un phénomène ou d'un dispositif. La difficulté consiste donc à tirer une modélisation à partir de l'empirisme qui entoure l'émergence de la plasticité.

Les contributions présentes apportent des analyses concrètes permettant de cerner des manifestations variées de la plasticité, dans le domaine littéraire, suggérant toutes de la part des écrivains une tentation voire une fascination pour la puissance métamorphique et liante de la matière, en comparaison avec la coupure symbolique à laquelle le langage humain réduit l'expérience sensible. Chacune des interventions composant le livre illustre les caractéristiques et modalités variées de la plasticité, au sein d'époques et d'esthétiques très diverses. Ce volume, dans son ensemble, se propose ainsi de rendre compte de la vitalité de la matière, du modèle qu'elle donne à l'écriture et à l'esthétique, et du type de réception active qu'elle suppose.

Une première partie de ce volume est intitulée « Plasticité de la fiction » – fiction entendue comme univers fictionnel mais aussi comme mise en forme. Elle réunit des articles qui portent sur le contenu – univers fictionnel – et sur le lien entre contenu et écriture – fictionnalisation. C'est le cas dans l'article de **Philippe Maupeu** (« Rouge sur blanc: phénoménologie de la fiction dans les romans du Graal »), qui permet de repenser la pertinence d'une réflexion de la plasticité hors des époques moderne et contemporaine et montre bien en début de volume (et de chronologie) la matérialité de la fiction qui par variantes, renversements, équivoques, jeu entre le blanc et le rouge, se reprogramme symboliquement en permanence et met en avant la force figurative du texte. **Olivier Leplatre** (« Du corps au texte: infirmité de Scarron et plasticité du *Roman comique* ») se fonde sur le portrait de Scarron, et établit le lien entre la difformité du corps de l'auteur et la forme même du roman, relevant ainsi une continuité entre le monde non fictionnel et intime de l'écrivain et l'écriture qui porte réellement l'empreinte de ce corps plastique, bouffon. À partir de la réflexion sur les photos de Nadja, **Jean-Michel Caralp** (« Nadja: le temps est-il plastique? ») signale une plasticité du temps, dans la fiction et hors des fictions. La dimension sensible est précisément explorée par **Anne-Cécile Guilbard** (« Matière des images et cécité à la lecture des *Aveugles* d'Hervé Guibert ») sous la forme paradoxale d'une écriture de la cécité chez Hervé Guibert, entendue comme écriture paradoxale qui fait voir ce qui n'est pas vu, qui fait voir comment on ne voit pas lorsqu'on est aveugle et s'augmente de toutes les possibilités autrement limitées par la seule description de ce qui est vu. À partir du motif de l'herbe, modèle de plasticité, **Anne-Lise Blanc** (« Des propriétés plastiques de quelques figures sensibles dans *L'Herbe* de Claude Simon ») s'interroge

sur le modelage des figures simonniennes, tant dans leur apparence que dans leur évolution ou leur intériorité, notamment en termes d'empreintes mémorielles. On comprend dans cette partie du volume que la plasticité de la matière constitue un modèle de construction de l'univers fictionnel, modelant des personnages, des types de situation et des formes d'écriture.

La deuxième partie du volume, intitulée « L'écrivain plasticien » explore les poétiques et stylistiques empruntant à la matière plastique ses qualités, et déclinant une forme qui revêt les aspects de la matière. L'écriture y retrouve ce fondement primaire des signes, une indicialité qui caractérise la plasticité car elle correspond au geste pris dans la matière, la matière portant la trace du geste – qui peut aussi être verbal, mental – et des opérations qui l'accompagnent. À ce montage en direct, on reconnaît la plasticité comme caractéristique d'une figuration intégrée dans la figure : le mouvement du regard fait partie de la chose créée, comme le souligne Dominique Chateau :

L'idée de plasticité [recèle], conformément à la tradition d'où elle procède, une sémantique de la dynamique, de la formation et de l'inscription des formes « vivantes » dans les signes de l'œuvre achevée, par-delà le caractère statique de son matériau¹⁷.

Il s'agit du travail même de la figurabilité. Anne-Marie Albiach intitule un poème « Figurations de l'image¹⁸ », son poème incarnant théâtralement un mouvement figurant et une réalité sur la voie de sa résolution en image – instance toujours à venir, instant toujours remis. Ce qui est doué de plasticité prend une forme en recevant une pression externe, en étant façonné par une motivation, une manipulation cognitive matérielle et symbolique., comme la couleur, sur laquelle se centre **Danielle Wieckowski** (« Plasticité de l'écriture aurevillienne »), en partant d'un manuscrit coloré de Barbey et en prenant la couleur rouge comme fil directeur modulant la dynamique du récit et donnant au texte un potentiel de visibilité, ou **Adèle Cassigneul** (« *But words! Words! Words! You will find nothing to match the picture!* » : Virginia Woolf et la photo-cinématographie) qui, à partir de la relation de Virginia Woolf avec les arts visuels de son temps suggère que les mots ont une qualité de visibilité, et que le texte est émaillé de « visions fugitives » requérant un fort investissement sensoriel de la part du lecteur. C'est plus particulièrement en rendant hommage à la verbalité sonore de Ghérasim Luca qu'**Olivier Belin** (« La morphologie de la métamorphose : plasticité et désarticulation chez Ghérasim Luca ») associe le jeu des mots à une vitalité propre à la matière en

17. D. Chateau, *Arts plastiques, archéologie d'une notion*, Nîmes, J. Chambon, 1999, p. 132.

18. A.-M. Albiach, *Figurations de l'image*, Flammarion, 2004.

voie de transformation, le flux verbal, la désarticulation de la langue, du corps, de la voix donnant une force de présence à la langue poétique, qui critique la coupure symbolique pour mettre au premier plan une dimension plus continue et proliférante des signes. La relation entre les arts plastiques et l'écriture apparaît nettement dans l'article de **Valérie Dupuy** (« Écrire avec la lumière. Jean-Philippe Toussaint, écrivain-plasticien »), à propos de *L'Amour* de Jean-Philippe Toussaint qui accorde une large place à une expérience plastique multiple, notamment à celle de l'installation, modifiant la linéarité de l'écriture et ouvrant à une spatialité ou mise en espace de celle-ci.

Enfin la troisième partie intitulée « Le texte hors de ses marges » apprécie la plasticité d'une œuvre à la capacité qu'elle a de transiter, de se transposer dans d'autres supports et médiums. Les personnages, le lecteur, les objets et les formes s'émançant par un système de croisements et de relations souples. Le mot « ubi-quité » entre dans la déclinaison terminologique de la plasticité puisqu'il signale un regard qui désoriente la chose toujours différemment nommée et resituée. Employant le mot, Barthes associait capacité à changer d'identité, déplacement, spatialité mouvante, à quoi nous ajoutons changement de regard porté sur les choses. En effet, Barthes parle en un premier temps de « l'opération magique par excellence : la conversion de la matière¹⁹ » en précisant par les termes suivants :

[P]lus qu'une substance, le plastique est l'idée même de sa transformation infinie, il est, comme son nom vulgaire l'indique, l'ubiquité rendue visible ; et c'est d'ailleurs en cela qu'il est une matière miraculeuse : le miracle est toujours une conversion brusque de la nature.

Barthes évoque l'espace en termes de transformation de la matière, comme si la matière, changeant, redispasait de nouveaux lieux et ouvrait des champs référentiels nouveaux. Pour penser une telle scène de conversion, Barthes recourt même à une métaphore théâtrale :

le frégolisme (possibilité de changer d'apparence, comme l'acteur italien Fregoli qui endossa 60 rôles dans une représentation) du plastique est total : il peut former aussi bien des seaux que des bijoux. D'où un étonnement perpétuel, le songe de l'homme devant les proliférations de la matière, devant les liaisons qu'il surprend entre le singulier de l'origine et le pluriel des effets.

Cette ubiquité est liée à la capacité du corps à prendre toutes les identités sous un regard, à devenir un corps pluriel, traversé par des identités successives, comme s'il était chaque fois ressaisi dans un lieu différent, sous un éclairage, dans un décor, dans un temps, selon des paramètres matériels ou spéculatifs (référentiels, épistémologiques) nouveaux et inédits. Barthes passe par la bigarrure du costume,

19. R. Barthes, « Le Plastique », *op. cit.*, p. 171.

par le simulacre de la scène pour contester la validité des notions de substance et de nature. Cette fascination pour le « Miracle » se traduit aussi peut-être comme le symptôme d'une mélancolie liée à la nostalgie du tout cohérent et achevé. **Pascale Chiron** (« Plasticité des images et plasticité du regard à la Renaissance ») montre de façon saisissante comment une même iconographie peut être formulée et instrumentalisée au gré des contextes et des stratégies de discours qu'elle soit simplement ludique ou aussi critique, ce qui définit la plasticité comme la capacité d'un objet à changer de contexte et à être recontextualisable, pris dans un autre usage. Le rapport entre la page et la scène est envisagé dans le théâtre symboliste par **Nicolas Diassinou** (« La Page et la scène : plasticité de l'œuvre dans le théâtre symboliste ») qui se situe au cœur d'une tension, entre poéticité de la scène et théâtralisation du poème, le croisement compliquant la transposition du texte sur scène. **Mireille Raynal-Zougari** (« "Le monde muet est notre seule patrie". Le film des mots : Francis Ponge par Jean-Daniel Pollet (*Dieu sait quoi*) ») analyse un autre type de transit, la transposition de la poésie de Ponge au cinéma et la « qualité différentielle », marque de fabrique du poète, comme modèle d'une écriture cinématographique fondée sur des associations et variations d'éléments pris du même coup dans une qualification momentanée et transitoire.

En suivant ces jalons, – que les articles s'attachent au contenu de l'univers fictionnel ou à la forme même de la fiction –, on perçoit l'apparent paradoxe de la plasticité, qui peut relever à la fois de la matérialité – cette origine qui justifia les premières réflexions sur la plasticité, en arts plastiques – mais aussi de l'immatérialité, du fait de la force ou de l'énergie mentale qu'elle mobilise. Dominique Chateau remarque cette dimension immatérielle : « La notion de plasticité évoque à la fois les formes dans leur présence et dans leur devenir, mais aussi la pensée qui les sous-tend ou qu'elles activent²⁰. » L'objet atteint une forme d'immatérialité par décrochement mental et la plasticité se loge dans les opérations mentales possibles à partir de l'objet, dans le spectacle virtuel des forces et des trajectoires libérées autour des objets, à partir des objets. Le lupanar de Monsieur Teste, qui fournit l'épigraphe de notre propos, métaphorise cette forme de plasticité et précise comment se pratiquent ces jeux interdits :

Dans sa tête où se passaient des rotations curieuses, – des changements si variés, si libres, et pourtant si limités, – des lumières comme celles que ferait une lampe portée par quelqu'un qui visiterait une maison dont on verrait les fenêtres dans la nuit, comme des fêtes éloignées, des foires de nuit ; mais qui pourraient se changer en gares et en sauvageries si l'on pouvait en

20. D. Chateau, *Philosophie d'un art moderne : le cinéma*, L'Harmattan, 2009, p. 141.

approcher – ou en effrayants malheurs, – ou en vérités et révélations... C'était comme le sanctuaire et le lupanar des possibilités²¹.

Le meilleur endroit pour apprécier la plasticité est celui où se produit un écart, lieu où l'on crée ou perçoit une différence. Ce lieu est celui de la *dis*-figuration, c'est-à-dire du va-et-vient entre une chose et une autre, entre une chose et ce qu'elle est en passe de devenir, sa figuration pleine étant toujours différée.

Nous ne pouvons vivre que dans l'entrouvert, exactement sur la ligne hermétique de partage de l'ombre et de la lumière. Mais nous sommes irrésistiblement jetés en avant. Toute notre personne prête aide et vertige à cette poussée²².

La plasticité se tient là, entre les rotations de monsieur Teste et le vertige d'un élan, dans l'entrouvert.

21. P. Valéry, « Extrait du log-book », dans *Monsieur Teste*, *op. cit.*, p. 43.

22. R. Char, « Quitter », dans *La Parole en archipel (1952-1960)*, *op. cit.*, p. 411.