

Paradigmes épistémologiques et paradigmes esthétiques: La notion d'infini

Dans le domaine des sciences de la nature, l'étude de Thomas Kuhn (1983) a constitué une contribution épistémologique majeure au sens où elle met à jour à la fois les modèles et les types d'interrogation qui déterminent l'orientation de la recherche scientifique, ainsi que l'historicité de ces modèles. En effet, si nul discours ne peut se dire libre de présuppositions, c'est d'abord en sciences que la notion de paradigme rend explicites les principes qui rendent recevable un énoncé ou un champ de la recherche et en fondent la pertinence. Mais la *Structure des révolutions scientifiques* élucide surtout les conditions de passage d'une description du monde à une autre, le modèle se définissant à la fois par son objet d'étude, le champ observé, le type de questionnement mis en œuvre, la méthode d'investigation choisie.

S'il semble difficile, par exemple, de transposer un paradigme de la physique aux mathématiques et de celles-ci aux sciences naturelles, la tâche s'avère encore plus ardue dès lors qu'il s'agit de penser en termes paradigmatiques les textes littéraires ou les œuvres d'art. C'est cependant bien, dans le cadre d'une réflexion esthétique, à cette notion même que fait appel Souriau lorsqu'il propose une définition du paradigme selon laquelle on peut distinguer trois caractéristiques résumables en ces termes:

La notion d'exemplarité, ou le fait que le paradigme ne soit ni un exemple ni un modèle mais un *cas* qui thématise de manière exemplaire la coïncidence d'une

œuvre et d'une loi historiquement identifiée comme un principe poétique, soit le "paradigme-illustration"¹ qui rend patent une caractéristique esthétique.

La notion d'exception, soit le fait qu'un cas illustre un moment de crise, impliquant à la fois la caducité d'un modèle et l'ouverture d'un champ inexploré, contraignant le modèle à se redéfinir. C'est le cas des esthétiques réactives qui redessinent les possibilités de développement d'une forme, soit le paradigme reconfigurant.²

La notion d'instauration, ou le fait qu'un paradigme esthétique ouvre la voie à des champs de recherches nouveaux dans les sciences humaines, sociologie ou histoire en particulier', mais plus largement, le fait qu'il rende recevables ou même simplement imaginables des comportements par leur représentation, soit le paradigme envisagé dans son pouvoir de modélisation, au sens large. (1108, 1909)

La contradiction inhérente à la notion de paradigme, qui se tient sur le fil de l'illustration et de l'exception, de l'orthodoxie et du constat d'un nécessaire changement de système tient, de fait, à son historicité; recomposer un champ, c'est empiriquement constater la clôture d'un autre, mais aussi constater la fin d'un type d'interprétation de la littérature par rapport à ceux-ci: la question sera donc à envisager du point de vue des textes et des discours tenus sur eux, de leur statut historique singulier et de ce que celui-ci suppose quant au rôle reconnu à la littérature dans ce cadre.

Mon propos ne consistera pas à examiner divers paradigmes considérés à un moment de l'histoire littéraire comme fondateurs, mais le passage d'un paradigme des sciences vers la littérature: le paradigme de l'infini, issu de la pensée d'un univers physique sans limites, compris comme inaugural des

1 L'histoire de la littérature offre de nombreux exemples de ce type de paradigme, souvent *a posteriori* perçu comme tel. Le *Werther* de Goethe a pu être considéré dans le domaine du roman comme l'un des paradigmes du romantisme.

2 Ce cas, en apparence contradictoire au précédent, illustre en réalité l'un des aspects de cet article, soit la constitution historique des paradigmes esthétiques sur le modèle d'une reconfiguration constante et infinie. Le *Don Quichotte*, lu et interprété comme roman-charnière entre le récit de chevalerie et le roman moderne est un exemple de ce type de paradigme-rupture.

3 On peut évoquer la naissance de l'histoire moderne au XIX^{ème} siècle, quasi-contemporaine de celle du roman historique, ou de l'historiographie nationale.

Temps modernes,⁴ fondateur de la "modernité" et d'une illimitation supposée à l'esprit humain, entre autres, par le romantisme.

Lectures physiques et lectures romantiques de l'infini

On sait quelle place les romantiques ont ménagé à ce paradigme de l'illimitation de l'esprit humain,⁵ corollaire d'une thématisation récurrente des pouvoirs de la littérature. Un rappel épistémologique et un parcours historique de la notion nous permettront de mieux cerner les enjeux de ce transfert (de cette appropriation illégitime?) et d'en mesurer les conséquences sur l'histoire des esthétiques.

L'une des premières occurrences du mot "paradigme" est attestée chez Platon lorsque celui-ci abandonnant la définition du paradigme comme "premier modèle des choses"⁶ note dans *La République* qu'il faut "se servir des ornements variés du ciel comme des paradigmes pour arriver à connaître les choses invisibles, comme on le ferait si l'on trouvait des dessins exécutés par Dédale ou par quelqu'autre artiste ou peintre disposés par leur créateur avec toute la beauté qu'on peut mettre en pareils ouvrages."

Dans ce texte, Platon se livre à une quasi-apologie des choses sensibles dans leur qualité de médiation avec un intelligible qui les fonde et s'y manifeste.

Première remarque: le paradigme s'y définit non comme en lui-même mais comme la possibilité d'un rapport, soit le fait de prêter aux objets visibles une fonction allégorique, dans une structure de renvoi.

Cela conduit à un deuxième constat: les paradigmes qui étaient des objets dans la philosophie antique, des "exempla" deviennent soit des méthodes, soit des rapports dans l'épistémologie nouvelle qui émerge à la fin du XV^{ème} siècle, s'interrogeant sans relâche, avec des réponses diverses, de Copernic à

4 Les systèmes de Copernic et Galilée n'ont pas seulement rompu avec le géocentrisme, mais ont contribué à l'élaboration d'une utopie de la modernité: celle du progrès à la fois infini et indéfini de l'esprit humain lancé à la conquête d'un univers sans bornes dont se sont emparés divers systèmes de représentation.

5 Du premier *Faust* de Goethe à certains aphorismes de l'Atheneum auxquels nous nous référons, via l'essai de Ph. Lacoue-Labarthe et J-L Nancy.

Le paradigme est en effet dans son sens premier l'équivalent de l'*eidos* platonicien, soit un modèle absolument premier mais soustrait à l'histoire.

la théorie de la relativité, sur la position de l'observateur dans l'élaboration de la théorie.

Troisième observation d'ordre historique: l'émergence de l'idée d'un infini physique n'apparaît pas avec Copernic qui conçoit l'univers héliocentrique comme un univers borné mais (au diamètre certes 2000 fois plus grand que celui de Ptolémée) mais avec Nicolas de Cues et surtout Giordano Bruno dans le *Banquet des cendres* (1989), perçu par de nombreux théoriciens comme le véritable inventeur de la modernité.

Enfin, et surtout, l'idée d'un univers infini, auquel serait compossible l'infinitude de l'esprit humain se confrontant à la nature est développée par Pascal dans la préface du *Traité sur le vide* lorsqu'il note que

Pour les matières où l'on recherche seulement de savoir ce que les auteurs ont écrit comme dans la théologie, il faut simplement recourir à des livres, puisque tout ce que l'on en peut savoir y est contenu: d'où il est évident que l'on peut en avoir la connaissance entière et qu'il n'est pas possible d'y rien ajouter. C'est l'autorité seule qui peut nous en éclaircir.... Il n'en est pas de même des sujets qui tombent sous le sens ou le raisonnement... l'autorité y est inutile, la raison seule a lieu d'en connaître. Elles ont leurs droits séparés. ... Mais comme les sujets de cette sorte sont proportionnés à la portée de l'esprit, il trouve une liberté entière de s'y étendre: sa fécondité inépuisable en produit toujours continuellement et ses inventions peuvent être toujours sans fin et sans interruption ... les expériences qui nous donnent l'intelligence 'des secrets de la nature' multiplient continuellement, et comme elles sont les seuls principes de la physique, les conséquences multiplient à proportion. (230-32)

Pensant limiterréciproquement autorité scientifique et autorité théologique,' Pascal déplace l'attribution de l'infinité du commentaire de la théologie au monde physique, en faisant par-là même un champ d'investigation infini pour l'esprit qui s'attache à des objets qui lui sont commensurables.

L'infini signifie dès lors l'indéfini des *Principia philosophiae* de Descartes, comme

ce à quoi nous ne trouvons aucune borne. Et pour nous, en voyant des choses dans lesquelles, selon certain sens, nous ne remarquons point de limites, ne nous assurons pas pour cela qu'elles soient infinies mais indéfinies. Ainsi pour ce que

7 La question théologique de l'infinité du commentaire se trouve réglée par la négative, puisque dans cette perspective, à la glose patristique il n'est pas possible d'ajouter quoi que ce soit, sauf à sombrer dans l'hérésie.

nous ne saurions imaginer une étendue si grande, que nous ne concevions en même temps qu'il ne peut y en avoir une plus grande, nous dirons que l'étendue des choses possibles est indéfinie. Et pour ce qu'on ne saurait diviser un corps en parties si petites que chacune de ces parties ne puisse à son tour être divisée en d'autres plus petites, nous penserions que la quantité peut être divisée en des parties dont le nombre est indéfini. (§27; 55)

Le monde matériel relève donc dès lors de l'infini potentiel (et non actuel) au sens où l'esprit ne s'en saisit que par l'imagination, faute de la possibilité d'en faire l'expérience.

Or, c'est précisément par l'imagination conçue comme puissance que les romantiques indexent l'infini à la pensée poétique. Pour tenter de mieux saisir la récupération esthétique de ce paradigme physique, on peut rappeler brièvement l'analyse que propose Max Black des modalités de transferts paradigmatiques dans *Models and metaphors*. Celles-ci peuvent s'effectuer soit à l'échelle, soit selon un schéma analogique (le flux en hydraulique et électricité), soit selon un schéma théorique de redescription qui permet l'ouverture d'un champ nouveau. C'est cette dernière modalité que retiendra Ricoeur dans le rôle heuristique qu'il prête à la métaphore. C'est également par cette voie que l'infini du monde physique devient celui des poètes; infini prêté à l'esprit et non à la matière que les fragments de l'Athenaeum représentent en poussant sa puissance à son comble dans le fragment 116, lorsque la poésie romantique se définit comme totale, parce qu'il n'y a

aucune forme capable d'exprimer sans reste l'esprit de l'auteur.... Elle 'la poésie romantique.' libre de tout intérêt réel ou idéal peut le mieux flotter entre le présent et le présenté, sur les ailes de la réflexion poétique, porter sans cesse cette réflexion à une très haute puissance et la multiplier comme dans une série infinie de miroirs ... capable de la suprême et de la plus universelle formation, ... non seulement du dedans vers l'extérieur, mais du dehors vers l'intérieur, elle se voit ainsi ouverte ... à croître sans limites.... Elle seule est infinie comme elle seule est libre, et elle reconnaît pour première loi que l'arbitraire du poète ne souffre aucune loi qui le domine. (112)

Le caractère infini de l'esprit se confond dès lors avec le caractère illimité de ses productions, leur nécessaire inachèvement, mais aussi deux autres paradigmes qui domineront les définitions du littéraire au XIX^{ème} et au XX^{ème} siècle: la réflexivité théorique et spéculaire comme marque de doublement de l'activité poétique par le regard porté sur elle d'une part, et d'autre part le caractère autonome de la limite que se donne l'artiste, de là la

fascination des romantiques pour Cervantes puis Sterne, pour l'ironie, dans la mesure où le cadre même de l'œuvre se donne contre toute contrainte hétéronome la possibilité d'une autolimitation maîtrisée.

Ce paradigme a été identifié par l'histoire des esthétiques comme instauratoire d'une métaphysique de la subjectivité, dans la mesure où le vouloir poétique s'y pense inconditionné, thème qui a connu une postérité importante dans les poétiques du XIXe et du XXe siècles, du symbolisme au surréalisme.

Postérité et conséquences du paradigme romantique de l'infini

Le symbolisme a ainsi retenu comme marque d'un pouvoir de la littérature le fait qu'aucune forme ne soit adéquate à l'esprit même, le caractère spéculatif de l'œuvre d'art, la promotion d'une sphère d'idéalité où ses productions autonomes ne se confrontant dès lors à nulle alternative. En prêtant à la littérature réaliste un caractère hétéronome, l'esthétique symboliste condamne moins la représentation de la réalité en elle-même que la présupposition de la limite⁸ qui s'attache à celle-ci.

De la pensée romantique de l'esprit poétique comme inconditionné à celle d'une absence de limite attachée à la représentation esthétique: le pas est alors franchi, marquant la littérature d'un déficit de finitude que Blanchot relèvera en ces termes, à propos de la notion de fiction:

L'influence de l'écrivain est liée à ce privilège d'être maître de tout. Mais il n'est maître que de tout, il ne possède que l'infini, le fini lui manque, la limite lui échappe. Or, on n'agit pas dans l'infini; on n'accomplit rien dans l'illimité, de sorte que si l'écrivain agit bien réellement en produisant cette chose réelle qui s'appelle un livre, il discrédite aussi par cette action toute action en substituant au monde des choses déterminées et du travail défini un monde où tout est tout de suite donné et rien n'est à faire qu'à jouir de la lecture.... La vérité, c'est qu'il ruine Faction non parce qu'il dispose de l'irréel, mais parce qu'il met à notre disposition toute la réalité. L'irréalité commence avec le tout. (Blanchot 1981, 28-29; souligné par nous)

De ces remarques on peut inférer plusieurs traits:

- la dépragmatisation qui s'attache à la production et à la réception des œuvres

depuis l'idéalisme kantien (et la théorie du désintéressement qui a servi de

paradigme quasiment incontesté à la création esthétique depuis le XVIIIe siècle);

- une définition de l'écriture comme souveraineté, comme jouissance et non comme travail;

- une définition du littéraire comme ce qui imaginativement, donc de manière holistique, met à disposition de l'artiste toute la réalité (ou la réalité comme tout), qui tout en récusant l'agir particulier se donne comme un équivalent du réel, et de tout temps;

- enfin, une poétique post-mallarméenne de l'objet littéraire comme absence et néant de toute chose particulière.

La dialectique de la finitude propre aux sciences de la nature⁹ se trouve à la fois récupérée — dans sa forme — et radicalement subvertie — dans la signification qui lui est donnée — faisant de l'infini non plus l'occasion d'une dialectique du monde et de l'esprit, mais d'un déploiement solitaire et sans condition de l'esprit qui n'envisage sa relation aux choses que sous la forme d'une dialectique négative.

Cette négativité qui frappe les représentations du sujet dans la poésie depuis le romantisme a été particulièrement relevée par Giorgio Agamben dans son essai *Le langage et la mort* (1999) où il médite, entre autres, sur une lecture possible des *Canti*, en particulier de l'"Infinito" de Leopardi. L'infini y est instauré à partir de la rêverie sur ce que ne donne pas le paysage, dans la mesure où il borne le regard, mais cette borne elle-même est embrayeur de souvenir. Ce déploiement peut tout autant être rapporté par le lecteur à une accentuation du "je" lyrique (considérée comme un trait de la poésie romantique) qu'à une annulation de celui-ci tout entier résorbable dans l'immensité qu'ouvré le paysage, ainsi dans les derniers vers:

Così tra questa
Immensità s'annega il pensiero mio
E il naufragar m'è dolce in questo mare.¹⁰

9 Ainsi dans la préface au *Traité sur le vide*, l'esprit ne pouvait parcourir librement et sans fin le champ des sciences naturelles que parce que le monde fini lui offrait une borne identique à la sienne, et non l'incommensurable objet divin. L'infini n'y relevait pas d'une volatilisisation des limites mais d'un ajustement réciproque de l'homme et du monde, une ouverture du connaissable selon la présupposition de leur limite.

10 "Ainsi dans cette immensité/ S'abîme ma pensée/ Et il m'est doux de sombrer dans cette mer" (traduit par nous).

Le mouvement d'affirmation ("j'invente (dans mon esprit) des espaces interminables au-delà") est concomitant d'un effacement du sujet comme étant ce qui à la fois passe la limite de la haie parce qu'il est infini, et parce qu'il s'affronte à l'infini du monde sa propre infinité s'y noie et y dissout sa pensée ("s'annega il penser mio"). Que de la souveraineté même de la conscience du monde naisse son absence est un thème commun de la critique post-mallarméenne relu dans cet essai à partir de la question de la représentation du non-être en littérature.

Une autre conséquence de cette domination de la question de l'infini dans l'*ethos* littéraire post romantique est la prise en charge par les œuvres singulières d'un devenir historique de la littérature. En effet, se donner l'infini pour paradigme, c'est instaurer cette expansion sans fins selon laquelle s'est pensée après Hegel l'histoire de la littérature, de la musique et des arts visuels. Les apories de cette historicité révolutionnaire sont décrites par Antoine Compagnon dans les *Cinq paradoxes de la modernité* (1990) lorsqu'il évoque les impasses auxquelles se condamne une modernité qui table sur le redéploiement perpétuel des moyens esthétiques. L'histoire des avant-gardes ne peut être que celle d'une construction-destruction continues évoquée dans "Postmodernisme et palinodie" et un paradigme ne devenant reconnaissable que dès lors qu'il est abandonné. Alors que le paradigme scientifique ouvrait un champ à la description, la reconnaissance de celui-ci dans le domaine esthétique est généralement identifiée comme signe de la péremption d'une forme. Ainsi Daniel Payot consacre dans *Après l'harmonie* un chapitre entier à ce qu'il nomme 1° "exigence d'un modèle," et reprenant en partie la thèse de Hegel, il note que "Le processus qui, de façon immanente amène l'œuvre à son concept, sans qu'elle vise l'universalité, ne se dévoile théoriquement qu'une fois que, dans l'histoire de l'art, la cohérence significative elle-même ainsi que son concept deviennent incertains"(177).

Cela permet de comprendre qu'un paradigme puisse à la fois relever d'une défondation et d'une fondation. La seule modalité concrète de présentation des œuvres que livre le paradigme de l'infini ne peut être, dès lors, que cette a-paradigmaticité dont témoigne l'histoire des avant-gardes occidentales, soit le refus obstiné d'un paradigme, la négation même de sa

possible reconnaissance au profit d'une perpétuelle instauration d'exceptions qui ne se pensent pas comme modèles.¹¹

La manière dont, dans les années 80, Vattimo¹² pense la nécessité de sortir des impasses de la modernité met significativement face à face l'histoire des sciences et techniques et celle des arts en tant qu'elles sont réglées par un identique paradigme qui est la rupture continue de la paradigmaticité. Ce que l'on nomme postmodernité serait alors redéfini comme effort pour non pas "dépasser" cette absence d'alternative, mais se situer par le réinvestissement de paradigmes (la *Vervindung*) dans une relation pacifiée à l'histoire qui ne soit plus de l'ordre du dessaisissement ni de la réappropriation, mais d'un nihilisme salvateur (28).

Une autre conséquence de l'héritage multiforme de la notion d'infini en littérature peut être identifiée dans la transformation d'une métaphysique du sujet en pensée du langage, telle qu'elle apparaît dans la génération critique des années 60. Foucault dans "Le langage à l'infini" (1994) interprète les effets spéculaires propres à certains textes littéraires comme la marque d'une réflexivité générale, et d'une réflexivité qui occulte paradoxalement le sujet. Par la littérature, se redupliquerait sans qu'il puisse y être apporté un terme la représentation du langage sous la forme du surnuméraire; la lettre "en trop" de L/z *Religieuse* de Diderot, ou dans les *Mille et une nuits*, celle où Schéhérazade raconte à Shahriar que Shéhérazade raconte. Cette borgésienne thèse implique que le pouvoir d'auto-englobement exemplifierait le pouvoir supposé au langage de tenir lieu de tout dans une sorte de répétition obsessionnelle de marques textuelles toutes placées sous le signe de l'excédent. Cette conception du langage comme socle de la littérature expose les impasses que l'on sait par le défaut même de limite qu'elle prête à son objet.

Enfin, la logique de cette thèse est la subsumption de *Vethos* sous ce paradigme de l'illimitation comprise comme la domination réciproque, violente et sans terme des vouloirs. La fascination exercée par Sade sur la génération d'après-guerre de critiques et d'écrivains, de Blanchot, à Bataille, en passant par Klossovski et Barthes semble l'illustration de ce que serait le monde du

11 L'incomparable s'entend alors dans les sens qu'il a en Français, comme ce qui ne peut être l'objet d'aucune re-connaissance, qui est une absolue présentation (telle est en partie la thèse des lectures phénoménologiques du littéraire, soit la notion d'événement absolu) ou comme ce qui ne saurait être comparé à quoi que ce soit, mobilisant les diverses thèses sur le sublime en art.

12 En particulier dans *La fin de la modernité* 1985.

libertin: illimité parce que sans autrui. "Ce n'est pas de leur existence qu'il s'empare, c'est leur néant qu'il vérifie" (1963, 33) écrit Blanchot à propos des victimes du libertin. Le héros sadien est l'exception qui par la suspension de la loi annule la possibilité qu'il y ait des bornes à son désir, et par-là même la question que fait l'intersubjectivité. Dans ces textes, la littérature elle-même est une manière de porter à son comble ce que ne peut le crime (demeurer, se perpétuer dans le temps, étendre la puissance du mal par-delà les limites d'une existence humaine).¹³ On peut dès lors s'interroger sur ce qu'il reste à transgresser quand le sujet s'est d'emblée installé dans une omnipotence indéfinie et sans aucune condition, cette absence de limite le plaçant littéralement dans une situation d'in-différence.

Dialectique de l'infini et de la limite: d'un paradigme apocritique à un paradigme problématique

Ces observations sont l'occasion d'un constat: la notion de paradigme elle-même (hors l'ouvrage de Kuhn, bien sûr) n'a jamais été pensée comme telle, indépendamment de ses modèles particuliers. Or son propre paradigme est contradictoire; dans la mesure où il rend actif le concept de révolution, d'une suspension de la loi, d'une anarchie, il s'inscrit contre toute définition paradigmatique des esthétiques, hormis l'idée d'un pouvoir infini de recomposition des formes, soit du refus de se dé-finir, de se délimiter en référence à une forme précise. Mais, de fait, ce pouvoir suppose une omnipotence prêtée à la littérature — dans ce cas — comme possibilité d'inclusion, de représentation et de plasticité inconditionnée de toute chose. L'infini a en effet été l'occasion d'une sublimation du sujet, de l'écrivain et de l'œuvre placés sous le signe d'une irrelativité que n'impliquait nullement l'assertion de Giordano Bruno dans *Le Banquet des cendres*, interprétée comme inaugurale, selon laquelle "il faut faire voler en éclats les murailles de l'ancien monde" (23). L'usage fait de ce texte, et de ceux de Nietzsche, lus dans une absolue continuité, par des théoriciens du XXe siècle, en particulier Jean-Noël Vuarnet dans *Le philosophe-artiste* (1983), témoigne certes d'un désir de rupture avec une conception théocentrique du monde, mais cette rupture redit le "monde-fable" nietzschéen qui a fait le deuil des dieux en

reconstruisant par l'art un nouvel espace de vérité, tombant dans le piège que dénonçait Vattimo: "De tous les pièges et doubles-fonds du texte nietzschéen subsiste celui d'attribuer à la fable, une fois reconnu que le monde vrai en possède tous les traits, la vieille dignité métaphysique (la 'gloire') du monde vrai" (29). La question de la "sécularisation" de l'art est un avatar de ces problèmes, dans la mesure où elle n'a pas été l'occasion d'une rupture avec la question du "fondement," et a conduit à une absolutisation des esthétiques. Comment rompre ce cercle? Vattimo offre une première piste dans *La fin de la modernité* en réexaminant la question du rapport entre paradigmes esthétiques et paradigmes scientifiques sous l'angle de la négociation des différences. En effet, il souligne que Kuhn ne peut "expliquer" le triomphe historique de tel paradigme que par un choix entre des modes de vie d'une communauté qui s'avèrent incompatibles: quelle que soit sa force, le raisonnement ne peut donc, en dernier ressort que relever de la persuasion: la recomposition des paradigmes serait liée non à une adéquation quelconque à la vérité des choses mais à des impératifs fonctionnels (et à des effets générationnels). En conséquence,

même si l'on voulait penser le triomphe de nouveaux paradigmes comme l'effet de coups de force, (une révolution, une prise de pouvoir...) on ne pourrait finalement pas manquer de prendre en compte le modèle esthétique des transformations historiques. Car l'émergence d'un paradigme exige bien plus que son imposition de l'extérieur, et par un coup de force; cela réclame ... un système complexe de participations actives, d'interprétations et de ripostes, qui ne sont jamais exclusivement ou principalement des effets de ... violence, mais comportent une assimilation de type esthétique, herméneutique ou rhétorique. (97)

Repenser l'infinie composition des paradigmes non pas sous le signe de l'an-historicité mais sous celui de la négociation culturelle (de la recevabilité ou non) de ceux-ci, c'est penser non une métaphysique de l'art, et un illimité pouvoir d'instauration de paradigmes, mais l'art et la technique subsumés sous une rhétorique définie non plus comme sophistique mais comme négociation de la différence.¹⁴

Une autre voie a été ouverte par des textes qui pensent la dialectique de l'infini et de la limite, sans conclure de ce mise face-à-face une

13 "Essaie du crime moral dont on parvient par écrit" conseille Juliette à Clairwill, la fiction seule donnant l'image d'un crime infini qui rend le libertin maître de tout. Cité par Blanchot, op. cit. page 35.

14 A propos de cette définition de la rhétorique, voir les travaux de Michel Meyer et en particulier le collectif récemment paru *Perelman, le renouveau de la rhétorique*, 2004

métareprésentation poétique. Tel me semble le cas de *Bords* de Queneau, d'abord parce qu'il se situe dans une perspective cognitive (et non performative), re-parcourant divers modèles qu'offrent la physique, les mathématiques, mais aussi les discours parfois délirants des utopistes à la littérature, dans une perspective à la fois ludique et encyclopédique, notamment par l'usage qu'il fait de la notion d'axiomatisation. Utilisée en mathématiques pour formaliser un raisonnement et le rendre ses démonstrations à la fois accessibles, premières, et applicable à d'autres domaines (bref, paradigmatiques), celle-ci permet de potentialiser les résultats obtenus mais elle ne le fait qu'au prix d'une limitation initiale que signale Queneau en ces termes: "En quelque sorte l'homme (le mathématicien axiomatisant) se dénuie à l'extrême ... mais pour acquérir une plus grande diversité de conduites efficaces (c'est bien le cas pour les conséquences déduites de axiomes)" (23).¹⁵ Dans les *Cent mille milliards de poèmes*, l'auteur use d'un nombre fini qui enclenche des possibilités infinies de lecture à l'échelle d'une vie humaine. Potentielle, mais non infinie, se décrit dans ce cadre la littérature dans la mesure où le paradigme y est estimé comme validation de modèles partiels qui offrent la possibilité de ces développements ouverts, reconfigurables, et en même temps complets par eux-mêmes que sont les exercices oulipiens. L'expansion, la potentialisation y sont pensées à partir de la contrainte sans laquelle elle flotterait dans le vide. On peut observer parallèlement l'allergie de Queneau à toute référence à un imaginaire poétique inconditionné, en même temps qu'à une emphatisation de la pratique littéraire. La contrainte est certes donnée de l'intérieur; elle est auto-nome, mais cette autonomie est la marque d'un jeu de l'effectif et du potentiel sans lequel il n'est pas d'ouverture des possibles.

Les *Euclidiennes* (1977) de Guillevic présentent par l'actualisation graphique et poétique des figures ce qui ne peut s'atteindre directement; la notion d'espace. La succession de trois poèmes "Plan I, II et III" ouvre l'espace que donne la figure par ses délimitations:

Je ne dis pas l'espace, Je
fais qu'il parle.

Lorsqu'il vient me heurter,
L'espace a quelque chose
Où se battre et se dire.

Il sait alors Qu'il
est un cri.

Il peut s'entendre Un
peu se voir. (167)

L'infini de l'espace ne se donne pas d'emblée, mais par la borne qui lui offre la possibilité d'un apparaître, non d'une vision totalisatrice et synoptique, mais d'abord d'une entente et d'un cri. Les figures de ce recueil prises dans l'ambiguïté manifeste de leur acception rhétorique et mathématique prêtent certes en elles-mêmes à la littérature un pouvoir modélisant (ce dont témoigne l'excipit intitulé "Figures") mais le poème redit ce qui, dans l'infini muet, dans le non dit de l'espace ne peut se thématiser que dans le jeu de la limite et de l'illimité.

L'infini, pris dans cette dialectique, acquiert un statut radicalement différent de l'infinitude inconditionnée héritée des romantiques, en ce qu'il implique le rapport du soi au non-soi, lors même que la figure se dévoile dans le texte comme ce qui parle de soi-même, donnant à la fois forme à soi et à son autre par la butée et la marque qu'elle constitue. Ce n'est pas la comprendre à partir du jeu phénoménologique du visible et de l'invisible, mais la penser dans sa relativité à ce qui n'est pas elle, et dont la lettre ne conserve la trace que par sa médiation.

Ces quelques exemples permettent sinon de lever, du moins de mieux comprendre certaines des impasses dans lesquelles une pensée de l'infini (de la littérature comme infini) s'est engagée dans la lignée d'une pensée moderne d'abord ouverte par les sciences de la nature.

L'une de ces impasses a été l'amorphisme revendiqué par le symbolisme au nom d'une littérature épousant les seuls contours d'un esprit lui-même infini, voulant "se séparer de toute prose et de toute matière pour n'être plus que la vie de l'esprit. Le paradoxe éclate alors sous sa forme la plus générale: la littérature ramenée à son propre est une littérature évanouie dans la vie de l'esprit à laquelle aucune forme particulière n'est adéquate" (Rancière 130). C'est dire l'équivalence de la parole et du silence, qui se résout dans le rôle éminent prêté à la musique par ce mouvement, car voulant échapper à la disjonction, à la définition que suppose nécessairement toute thématization,

15 Tout au long de cette démonstration Queneau cite en parallèle *Méduse et Cie* de Caillois et compare l'axiomatisation à la station debout comme comportement qui défavorise l'homme dans un premier temps, pour lui ménager ensuite un surcroît de pouvoirs.

la parole poétique, voulant maintenir le jeu des possibles, se tient sur le fil de son impossibilité puisqu'on parle toujours de quelque chose.

L'autre impasse tient à la notion de modèle; l'histoire paradigmatique des formes esthétiques et littéraires, et de leur développement constant, a conduit celles-ci à un refus continu de trouver forme en aucun paradigme singulier. On peut redire ce paradoxe à partir de l'analyse que propose Adorno de la musique de Mahler; la notion y est à la fois convoquée et rejetée dans la mesure où Mahler rejette le modèle majeur de la musique symphonique; celui de Beethoven qui célèbre le retour des formes par un "c'est cela" et qui "pensant accueillir l'autre fait retour au même" (Payot 162-63). L'enjeu réel de cette polémique est en fait la violence systématique prêtée à la philosophie allemande dont la musique comme phénomène culturel ne serait que l'un des aspects. Lors même qu'Adorno prend acte de ce refus, il ne cesse de prêter à la musique une fonction spéculative, le rôle d'un archi-discours qui serait comme le paradigme invisible de ce refus du paradigme qu'il constate: l'art porteur d'énoncés de vérité.

Cela nous permet de comprendre que ce qui importe dans le paradigme est moins ce à quoi il peut être rapporté, que sa valeur symbolique. En ces termes, il est clair que la notion d'infini a contribué à forger un exhaussement de la littérature et la représentation de son histoire et de celles des esthétiques comme dominée par une série de ruptures, dans l'impossibilité où elle serait d'assumer un modèle, sinon sous la forme nostalgique de l'*Aufhebung*.

De ces constats ont découlé en partie les débats sur modernité et postmodernité qui ont marqué la fin du XXe siècle, et sur l'importance de l'art et des esthétiques comme paradigmes, précisément, de la connaissance. De là aussi l'importance de la prise en charge par la littérature de questions qui ont trait à la science et ce, dès la fin du XIXe siècle. Dans ses formes plus proches de nous (les exercices oulipiens) la logique des énoncés scientifiques travaille les textes mais peut se lire tout autant comme une manière de validation interne de ceux-ci (l'organisation interne prêtée aux œuvres étant dans les diverses théories spéculatives de l'art la marque de son statut d'exception) que comme une reconnaissance artisanale de la communauté des règles qui ne statue pas sur la limite à partir de l'illimité mais la reconnaît comme ce qui lui est propre.

C'est dire les ambiguïtés de ces notions; c'est dire les implications multiples du paradigme: ce qui limite, ce qui a été lu selon l'illimitation.

Ouvrages cités

- Agamben, G. *Le langage et la mort*. Paris: Payot, 1999.
- Blanchot, Maurice. *Lautréamont et Sade*. Paris: Minuit, 1963.
- . "La littérature et le droit à la mort." *Le Livre à venir*. Paris: Gallimard, 1981. 306- 07.
- Bruno, Giordano. *Le Banquet des cendres*. Trad. par Yves Hersant. Paris: Sommières, 1988.
- Compagnon, A. *Cinq paradoxes de la modernité*. Paris: Seuil, 1990.
- Descartes, René. *Principiaphilosophent*. Vol. 8. Éd. AdamTannery. Paris: AdamTannery 1905.
- Foucault, Michel. "Le langage à l'infini." *Dits et écrits!*. Paris: Gallimard, 1994. 250-61.
- Guillevic, E. *Euclidiennes, Du domaine*. Paris: Gallimard, 1977.
- Kuhn, Thomas. *La Structure des révolutions scientifiques*. Paris: Flammarion, 1983.
- Lacoue-Labarthe, Ph., et J-L Nancy. *L'Absolu littéraire*. Paris: Seuil, 1978.
- Meyer, Michel et en particulier le collectif récemment paru. *Perelman, le renouveau de la rhétorique*. Paris: PUF, 2004.
- Pascal, Biais. *Œuvres mathématiques*. Éd. L. Lafuma. Paris: Seuil, 1963.
- . *Traité sur le vide*. Éd. L. Lafuma. Paris: Seuil, 1963.
- Payot, Daniel. *Après l'harmonie*. Paris: Circé, 2000.
- Platon. *La République*. Paris: Garnier-Flammarion, 1989.
- Queneau, Raymond. *Bords*. Paris: Hermann, 1963.
- Rancière, Jacques. *La Parole muette*. Paris: Hachette littératures, 1998.
- Souriau, E. *Dictionnaire d'esthétique*. Paris: PUF, 1990.
- Vattimo, Gianni. *La fin de la modernité*. Paris: Seuil, 1985.
- Vuarnet, Jean-Noël. *Le philosophe-artiste*. Paris: 10/18, 1983.