

INFOR
DE SOI—
& OBJETS
TROUVÉS

par **Jean-Luc Guionnet**

MATRIQUE — MÊME

Ce qui est vu est issu du passage par un ensemble de décisions que l'on pourrait dire aveugles parce que suivies aveuglément : en toute logique, le détour par une machination, une informatique de soi-même qui mène secrètement à ce qui est exposé. Il ne s'agit pas, alors, de casser le secret d'une procédure en le rendant visible — secret de Polichinelle ! — mais de se surprendre aux prises avec le terme du travail mené, dans le rapport et l'écart entretenus de la forme du détour à la forme résultante. Un dessin peut être fait en plusieurs fois d'un seul coup : au coup par coup, c'est un rythme qui, entre preuve de ce qu'il s'est passé et épreuve sur pièce, tendrait à manger les images.

Un dessin est-il toujours le schéma de son propre avènement ? Le propre de tout dessin serait d'être ce schéma de lui-même ou, plus exactement, le schéma de l'opération dont il est le résultat. Plus qu'en

peinture, je l'imagine en dessin en dessinant. Je me projette dans le schéma. Corps d'épreuve, *informatique de soi-même, entre preuve et épreuve*. Manger les images en s'imaginant faire image du schéma de... Toujours cette volonté de généraliser. Et puis volontaire réduction des outils au minimum, stylo bille, feutre, crayon et papier carré.

Dessiner sans voir n'est pas l'inverse de voir sans dessiner. Des aveuglements, il y en a de toutes les sortes. L'aveuglement peut ouvrir.

L'illusion de la surface et l'illusion de ce que l'on y met, tout contre leurs vérités et la matérialité de leurs conséquences. Deux fractions.

Penser la forme en la touchant, puis la voir en la pensant... Que la main se débrouille et que l'œil s'arrange du résultat. *Mais la main est une façon de parler et l'œil un avocat à charge.*

« *L'œil à l'extérieur de moi c'est encore moi — on voit loin lui où est-il ?* »

Guy Viarre, *Invitus invitam*.

Fabriquer une chaise, fabriquer une chaise sans plan, fabriquer une forme sans savoir que l'on va s'asseoir dessus.

Dans un dessin, la forme ne va pas très bien avec la matière. Et que ce désaccord se voie dans tel ou tel dessin ne nuit pas à sa valeur, au contraire. Le dessin vit de son autonomie. Sans ce désaccord, il n'y aurait pas de dit dessin, ni même son idée. Ne resterait que le simple dessein, et le dessein est pauvre sans le dessin.

La musique est toujours (un peu) son propre schéma. J'aimerais pouvoir dire que les dessins le sont aussi, mais n'en suis pas convaincu et dessine pour m'en convaincre.

L'extrême proximité, la non-distance, peut synthétiser une surface seconde sujette d'un paysage paradoxal : une frontalité au second degré.

Faire *image* du *schéma* de l'*élaboration* de tel ou tel dessin mais aussi faire *schéma* de *pensée* de chaque *image* : « de quelle pensée ce dessin est-il le schéma ? » Pouvoir répondre en regardant. Croire que l'on peut. Quel test, quelle question argumente la surface ? Ce qui ne revient pas à une demande d'interprétation mais bien à une forme de mise en demeure de ce que je pense en dessinant. De quel procès ce dessin est-il le verdict ?

Le dessin serait pris entre l'image et le schéma. Une fraction. Ou même la barre de la fraction *image sur schéma*.

Comment dessiner *sur le motif* quand la pensée est le motif lui-même et que la pensée est motivée par le dessin.

Et si la structure de ma pensée avait cette forme-là ? Et si je pensais ceci et cela en même temps ? Ceci et cela disposés de telle façon l'un envers l'autre ? Et que veut dire *disposé* dans la pensée ? Et *forme* ? Quelle équivalence se provoque d'avoir un nombre arbitrairement grand de pensées différentes schématisées par le même dessin ? Autrement dit : quel rapport entre deux pensées qui auraient le même dessin

pour schéma? Ont-elles le même dessein? Et *quid* de deux schémas différents pour la même pensée? Est-ce possible?

Chaque dessin, comme la signature d'une informatique du siège des décisions prises et des actions effectuées pour arriver à ce dessin-là.

Dans *informatique de soi-même*, je n'aime pas beaucoup le *soi*, et pas du tout le *même*.

Mettre, pour un moment, poésie et philosophie sous l'autorité de l'espace. Et puis s'entraîner à passer de l'une à l'autre moyennant cette autorité. Autrement dit: *forcer la pensée*. Vers de pensée automatique.

Titres: *Entre preuve et épreuve*; *Lambda reconnaissance*.

Soit un angle, réduisons *infiniment* ses deux côtés, on voit que point et angle deviennent indécidables, et que le point *est* toujours déjà l'angle (cf. Nicolas de Cues & Leibniz).

Tenter une percée. La sculpture et le dessin auraient ceci en commun que, tout en étant *à voir*, ils ne se fondent pas sur le manichéisme de la peinture — qui est un scandale. Ni la sculpture ni le dessin ne font être *rien*. Ils n'en ont pas besoin pour faire ce qu'ils font. La peinture aura beau passer par et sur la toile écruée, ou le mur porteur, elle fera *un nécessaire fond de*. S'il y a une *chose mentale*, elle habite le dessin. Nombre d'entre eux pourraient se transmettre par téléphone, comme le cube que Diderot décrit à la femme aveugle (« *Mais où le voyez-vous? Dans ma tête comme vous!* ») — *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux*

qui voient). La dialectique du dessin n'est pas celle de la peinture. Et pourtant, le bord manque. Un dessin peut se perdre dans l'espace. S'il peut le faire, c'est qu'il n'est pas perdu. Une peinture, perdue de même, disparaîtrait tout simplement.

« *Qu'est-ce qui est le plus difficile ? La répartition de la lumière et de l'ombre ou le beau dessin ?* » Léonard de Vinci, *Carnets*.

Titre : *Sculptures à venir*.

Musique et peinture ramènent de haute lutte le fond dans la forme, et du fond dans la forme du fond. Il y a là du *bruit de forme*. Le dessin et la sculpture comme ayant de tout autres chats à fouetter. Le dessin n'a pas à *justifier* son fond. Il peut même s'en foutre de son fond. Il peut aussi ne pas s'en foutre. Où justifier peut être pris dans les deux sens de 1/ donner une justification ; 2/ arriver au bord ou (dé)filer le bord. D'ailleurs, les dessins existent plutôt pas mal hors cadre. Pas si mal aussi dans les têtes et sur les écrans. (« *Dans ma tête comme vous !* » — Diderot, *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*).

Le dessin peut faire comprendre ceci : « *une monade est sans porte ni fenêtre* », dit Leibniz. Choqué par un tel hermétisme posé au centre de ce qui est, l'opinion (souvent éclairée, c'est-à-dire mal adaptée à la nuit) a tenté de toutes les façons d'y percer des portes, des fenêtres, des ouvertures : par ces trous, elle ne verra que sa propre bêtise, peu de lumière, et accessoirement la mort de la monade. C'est précisément la définition de la monade que d'être sans trou, elle ne tient que par cela. Que fait-on d'autre que la tuer en voulant à tout prix la percer ?

« *Le monde entier est plein d'inscape et le jeu du hasard s'inscrit lui aussi dans un ordre : en regardant par une fenêtre, j'ai découvert ce parti du hasard dans les mottes capricieuses, les tas de neige pulvérisés, dus au passage d'un balai.* » Gerard Manley Hopkins, *Journal* (24.02.1873).

On arrive d'en bas et on monte tout de suite, droit vers le bout de l'arête, sans suivre le zigzag qu'ont tracé, durant des siècles, bêtes et hommes montant là-haut – une économie musculaire inscrite à la surface de la pente, dans la forme de la montagne. L'érosion est aussi ça. Les pentes font glisser vers la forme : au terme du glissement, une station dans l'inclination, un terme ou pas.

Quand un dessin va au gris, il remonte son propre cours. Quand un dessin va au gris, on pourrait croire qu'il se rapproche de la peinture.

Ouvrir l'espace d'une unicité placée au bord d'une absence de qualité. Aller au gris, ça peut servir.

Amener le cerveau à devenir un organe de perception : non pas être le terminal obligé des informations venant physiquement du dehors, mais être un lieu de pensée venant d'un vide. Une table d'opération, comme on dit table de multiplication. Par exemple, commencer par fermer les yeux.

En ne rendant possibles que les formes adéquates à son concept, le matériau cache un système aveugle de répression des formes les unes contre les autres.

Il y a sûrement la guerre des formes, mais il y a aussi des formes avec la guerre dedans.

Je suis citadin — avant j'étais peintre — j'allais souvent à la campagne *sur le motif* — et puis j'ai regardé non plus ce qui était éclairé mais ce qui éclairait — j'ai tenté de peindre ce qui éclairait — je me suis perdu dans la nuit — le paysage m'est... — il m'a ouvert la nuit en contournant mes noms et mes raisons comme l'eau dessine les pierres qu'elle contient — le paysage m'est alors apparu et m'a ouvert la nuit en me montrant que le continu de la nuit est une lumière.

Passage au dessin: rupture arbitraire d'un continu abyssal et qui a tout pour se suffire. À une vie près.

« *Il fait toujours nuit, sinon on n'aurait pas besoin de lumière.* »
Thelonious Monk. C'est de cette nuit-là que l'on parle.

Les deux nuits: celle de l'étranger (je ne comprends pas ce qui se passe ici) et celle de l'idiot (je ne comprends rien).

« [...] *il m'est arrivé périodiquement de me concentrer sur des "pièces pour piano", c'est-à-dire sur la composition pour un seul instrument, pour 10 doigts, avec de minutieuses nuances de timbre et de structure. Ce sont pour moi des "dessins".* » Karlheinz Stockhausen.

Titre: *Galet non galet.*

Rechercher une autre façon de compter: un rapport éprouvé au digital (doigt), au calcul (pierre) et à la computation (cerveau). Il y a

les nombres entre les doigts et les cailloux. Mais on est loin du galet. Le polissage du galet exprime toute la grève, et sa forme montre la pente de ce qui l'entoure, à être comme ci ou comme ça. Expression d'un attracteur. *Galet non galet*, c'est ça, cette tendance des choses qui font l'espace. Tous les abaques possibles – et les impossibles. Un complexe topologique au service du compte.

Les claviers qui m'ont déconcentré de l'unique dessin. Un clavier est un abaque.

Bayle avec Leibniz : « *Musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi* » (« *la musique est une pratique cachée de l'arithmétique, l'esprit n'ayant pas conscience qu'il compte* ») – Extrait du *Dictionnaire* de M. Bayle, vers 1703.

Qu'est-ce qu'un attracteur pour un dessinateur ? D'une logique à la vie près. Au bord de la mer, tous les galets tendent à devenir une boule, sans jamais vraiment y arriver. Dans le ciel, de même, les étoiles et les planètes. Imaginons un monde dans lequel les galets, les planètes, les étoiles, tendraient à devenir non plus une boule mais telle ou telle forme dont tel ou tel dessin nous montre le schéma, ou le modèle. Voilà ce qu'est un attracteur, voilà ce qu'est un autre monde. Car c'en est un. Changer d'attracteur, c'est changer de monde. Imaginer un monde dans lequel le galet tend au cube, reviendrait d'abord à une science-fiction qui aurait du mal à maintenir la possibilité même d'une plage. Mais revenons à nos galets et allons plus loin : pourquoi les galets deviennent-ils boules ? Et pourquoi n'y arrivent-ils jamais vraiment ?

Quand une bête a froid, elle se met en boule. Pourquoi ? Parce qu'étant donnée une quantité de matière, la boule est la forme qui offre le moins de quantité de surface en contact avec l'extérieur. La bête garde ainsi sa chaleur un peu plus longtemps. Tout en sachant qu'elle n'arrivera jamais à la perfection de la boule elle-même, qui dans cette situation de froid serait pourtant la meilleure solution. Elle n'y arrive pas car elle ne part pas de conditions idéales ; elle part de la matière dont elle est faite, de la forme de son corps, et de ses capacités de transformation et de mouvement — matière, forme et capacités, à la fois particulières et initiales. Ces conditions initiales imprimeront le processus de transformation de leurs influences jusqu'à la fin, s'il y en a une. De plus, un accident est si vite arrivé. Les galets, les planètes et les étoiles n'y arrivent pas non plus, pour les mêmes raisons. Les bêtes, les galets, les planètes et les étoiles font la même chose. Pourtant un galet n'a pas froid. C'est que la forme et la matière ont peut-être les mêmes lois, quelles que soient les vies en présence ou non. Les galets tendent à la boule par action continue de l'érosion. Tous les angles finissent, à force de temps, par sauter, et chaque angle qui saute devient au moins deux angles plus ouverts que celui d'origine, et ainsi sans fin jusqu'à l'ouverture la plus grande faisant boule de tout. Il n'a pas froid, mais il est agi, frappé, poli, bousculé de toutes parts — statistiquement de toutes parts *égales*. Et plus il sera boule, moins les attaques auront de prises, car c'est la boule qui en offre le moins : le moins de surface et le moins de prises aux agressions extérieures. Même si tous ces termes sont des abus de langage, car si le galet n'a pas froid, et qu'il ne se défend pas non plus, on comprend (tout se passe comme si) que cette spéculation apparente le dessin à une sorte de science-fiction. Comme si le moindre dessin pouvait être pris comme attracteur

topologique d'un monde possible. Des histoires de cette sorte passent dans la fabrication du dessin. Pratiquer le dessin, c'est toujours un peu pratiquer le *moyen court*.

« Outre la vertu attractive du centre, il est donné à toutes les créatures une pente forte de réunion à leur centre, en sorte que les plus spirituels et parfaits ont cette pente plus forte. Sitôt qu'une chose est tournée du côté de son centre, à moins qu'elle ne soit arrêtée par quelque sujet fort et vigoureux, elle s'y précipite avec force. Une pierre en l'air n'est pas plus tôt détachée et tournée vers la terre qu'elle y tend par son propre poids comme à son centre. Il en est de même de l'eau et du feu, qui n'étant point arrêtés, courent incessamment à leur centre. Or je dis que l'âme, étant par l'effort qu'elle s'est fait pour se recueillir au dedans, tournée en pente centrale, sans autre effort que le poids de l'amour, elle tombe peu à peu dans le centre. Et plus elle demeure paisible et tranquille, sans se mouvoir elle-même, plus elle avance avec vitesse parce qu'elle donne plus de lieu à cette vertu attractive et centrale de l'attirer fortement. » Madame Guyon, *Le Moyen court*.

Au fond, je ne crois pas en grand chose dans tout ceci pris terme à terme, mais le schéma en est si fort qu'il s'extirpe pour se retrouver, comme seul et idiot, au milieu d'un espace aussi abstrait que l'on veut — idiot ne ressemblant à rien. Plus c'est lent au centre, plus tout s'active autour avec la vitesse elle-même de la pensée. C'est un beau schéma — un complexe de temps et d'espace pas si courant. Et cette idiotie nous autorise à la récupération du schéma. Il peut servir. Un schéma serait peut-être utile à raison de son idiotie.

La *pente* est musique ; *tirets* et autres *hyphens* sont dessin et musique ; le *galet*, la *Pierre*, le *caillou* sont dessin. Il faut naviguer.

Tout se passe comme si un dessin était un hyphen. Pour dire : non pas composé de quelques traits d'union, mais lui-même trait d'union au second degré. Ponctuation forte des durées convoquées, impliquées, recomposées — *faites un*.

« [...] *l'hyphen, cet ancien signe prosodique, qui servait, comme notre trait d'union, à rassembler les syllabes sous l'unité d'un même mot (du grec hupo, "sous", et hen, "un").* » Peter Szendy, *À coups de points, la ponctuation comme expérience*.

Stratégie, forme et méchanceté. Comment faire un banc sur lequel on ne pourrait pas se coucher. Un banc à peu près confortable, sur lequel s'asseoir est possible, mais sur lequel se coucher est impossible. Les doubles contraintes méchantes comme celles-ci ne peuvent produire que de la forme. Une forme de rigueur. On dit « forme de » quand ça n'est pas vraiment ça. Une forme de banc. Triste, *spéciale*.

Tout se passe comme si mes dessins étaient des objets trouvés dont je n'avais ni la formule mentale, ni n'avais vu quelques modèles dans le monde, ni même ne pouvais dire qu'ils combinent des éléments de ci et de ça. On peut toujours faire l'atomiste après coup. On peut toujours faire le malin après coup, et tout décomposer-combinatoire-statistique. Si, comme tout le monde, Hallāj est encodé dans π , il aura fallu Hallāj pour le compiler, le recoder et le faire savoir, si jamais on le sait.

Il y a des langues et des accents : que serait une forme accentuée ? Un dessin avec accent ? Et sans accent ?

Titre : *Postures d'amour en aveugle*. Les postures d'amour en aveugle procèdent de plusieurs mouvements simultanés :

- la frustration de l'œil de ne pouvoir avoir la distance nécessaire pour bien voir pendant l'étreinte.
- l'excitation purement scopique que cette frustration génère : le dessin mental des postures.
- la jouissance de ne rien voir en voyant tout : proche de celle de ne plus voir le paysage parce qu'on y est — et l'image d'un paysage second que l'extrême proximité permet en induisant la synthèse d'une surface.
- faire de sa propre caboche un bordel bardé de miroirs pour ne rien perdre du temps passé là.
- éprouver, à l'occasion de l'amour physique, les rapports compliqués du geste du corps qui dessine et du geste du ou des corps dessinés.

Dessiner en aveugle, c'est dessiner dans un espace effectivement (et actuellement) rempli de l'image en train de se faire. En clair : ce qui est fait, ce qui est à faire, le dessein et le dessin, ce qui est imaginé, ce qui est, etc., ne font plus qu'un dans une pensée qui tente de se projeter entièrement sur les deux dimensions de la feuille : de devenir cette surface, de ne pouvoir rien être que cette surface n'est pas. Il y a aussi une autre façon de dessiner en aveugle : le faire sans dessein, mais en danseur : faire confiance aveugle à ce que la surface va retenir du corps.

« [...] *comme le clin d'œil va de la paupière à la paupière* »

Husayn ibn Mansûr Hallâj

L'histoire du dessin a ceci de commun avec celle de la poésie que des tunnels de temps fulgurants y sont creusés, rendant possible la totale contemporanéité d'un poème ou d'un dessin nous venant d'un passé qui peut être très lointain.

La peinture de Jan Van Eyck m'arrive de loin. Un de ses rares dessins, le portrait du cardinal Nicola Albergati, m'est présent, et s'il m'arrive aussi de très loin, d'encore plus loin sans doute, c'est alors d'un autre lointain que l'on parle. Le premier est d'abord conceptuel, historique, contextuel. Le deuxième est exactement celui dont Leopardi, dans « L'Infini », dit que la haie de sa chère colline lui en masque la radiale extrémité. Quelque chose de ces tunnels de temps historique à voir du côté de l'œuvre commune de Kôetsu et Sôtatsu.

« *Quand tout ce qui tictaque — stoppe —*

Que partout bée l'Espace —

Ou que l'Affreux gel — aux matins d'Automne,

Abolit le Sol Palpitant — »

Emily Dickinson

Que l'œil (ne) soit plus (que) récepteur.

Où l'esthétique n'est plus la carrosserie qui cache le moteur mais le moteur lui-même. L'esthétique d'une moto est moins dans sa couleur, ou le design de son carénage, que dans la structure de son moteur, et

l'arrangement des parties de celui-ci dans la forme générale, en vue de la plus grande vitesse dans le plus grand contrôle. Rien qu'en le disant, j'ai l'impression de parler de dessin, et pourtant je ne suis ni motard ni musicien. Il y a une dyslexie à trouver, propre au rapport entre les disciplines.

Tout a recommencé par un lavage de cerveau, une remise à plat des réflexes de la main, une tentative de court-circuit. Court-circuiter l'œil en branchant bêtement le cerveau sur la main, le bras, l'épaule, la respiration, cette masse de matière que je suis. Le stylo (beau mot, bel outil, celui que l'on a coutume de nommer ainsi), comme extrême pointe enregistrant les tendances idéalement mises à jour.

*« Il a l'impression que tout en lui se concentre, s'étire pour aboutir à une seule fine pointe sensible... Toutes les ramifications de son esprit dirigées vers ce seul point se tendent, se gonflent, comme prêtes à se rompre... La pointe chercheuse oscille doucement... se pose avec précaution... se retire, se pose de nouveau... palpe... là quelque chose se soulève... de là sort un courant... Ou bien est-ce une illusion? C'est de lui-même peut-être que part un courant qui passe à travers tout ce qu'il touche... Venu d'où en lui? Comment? Mais peu importe... De toutes ses forces rassemblées il cherche à accrocher ce qui est là, qui bouge, palpite, à le ramener... il le saisit un instant, et puis le lâche... se tend de nouveau, le ressaisit, le lâche de nouveau, se tend... il sent comme un étourdissement, une légère nausée, il lui semble par moments que son cœur flanche... Encore un effort, et il accroche cela de nouveau, il le tient plus fortement agrippé, il le serre, il s'y cramponne... cela bouge, l'entraîne, il est secoué, déporté... » Nathalie Sarraute, *Entre la vie et la mort*.*

Parfois, dessinant un galet je le perds et il devient un cube.
Parfois dessinant une dent, je la perds et elle devient un cube.

Quand j'essaye de faire un cube les yeux fermés, je peux me perdre avec ma langue, comme si c'était une dent que j'étais en train de faire. Comme si ma main et ma langue s'effondraient l'une sur l'autre en un troisième organe propre au dessin. En vérité, c'est elle, ma langue, qui me perd et me fait perdre le cube au profit... d'une sorte de dent.

Quand je dessine en aveugle, ma langue peut me servir de guide dans les trois dimensions (en vérité bien mieux que l'œil bêtement ouvert sur la surface). Dessiner en aveugle, c'est se tenir tout contre l'œil pour le rééduquer malgré lui, lui faire faire la révolution. La langue peut rééduquer l'œil, l'oreille aussi le peut, et la main, et le cerveau aussi, la mâchoire, les poils, la peau, les ongles, l'odeur de tout. Tout, du corps, peut en apprendre à l'œil. Dessiner en aveugle, c'est ouvrir à l'œil ces voies-là.

Vers une pierre de vent taillée par rien et pas d'images inutiles : le vent s'incline déjà, figure de la pente — pierre de rien donc, patatoïde pure et pur déterminant, une sorte de dedans en poussant ce qu'elle n'est pas au dehors, pousser rien hors de rien et on a une réserve de choix à offrir en pâture à l'œil. Un calcul.

Tenter l'idée précise des confusions de l'esprit et de n'importe comment. Pourquoi n'importe quoi ressemble à n'importe quoi ? Il y a une liste à faire. La ressemblance appliquée à n'importe quoi, c'est la raison à l'état sauvage. N'importe quoi peut ressembler à n'importe

quoi moyennant une bonne ration de relations, un ratio rationnel de relations, une adéquation de rapports. La reconnaissance lambda ou *lambda reconnaissance* désigne et dessine cet ensemble-là.

Lambda reconnaissance – Reconnaissance lambda: allons puiser au fond des tableaux, la reconnaissance lambda s’y trouverait. Elle reviendrait à forcer la sortie. Une sortie sans dehors, une sortie qui passerait si vite du lisse au dictionnaire, et retour, que les formes en deviendraient lambda, polies qu’elles seraient par ce questionnement lui-même lambda ou quelconque. C’est que *dehors* est espéré seulement. Ou bien 1/ la reconnaissance en tant que telle, dans son fonctionnement, est elle-même un quelconque X. *Lambda reconnaissance*. Ou bien 2/ l’objet de la reconnaissance est un X quelconque. *Reconnaissance lambda*. Puis *Lambda similitude & Similitude lambda*, etc. Faire tourner bourrique les systèmes de la ressemblance en cherchant du quelconque dans une quelconque relation.

Quel est l’être de n’importe quoi? *Sculptures à venir*. Présence des objets.

Il y a des musiques non jouables. Comme des architectures.

Moyennant les postures d’amour en aveugle, affirmer la redécouverte de la troisième dimension qui s’y trouve attachée, souvent et pas seulement: creusant le dessin en train de se faire d’un dessein crédible, et allant vers des formes à la croisée de ces *postures d’amour en aveugle* et de *la dualité secrète des cubes*, même si de plus en plus de *sculptures à venir* sont dessinées les yeux ouverts.

L'arbre généalogique de la pierre. Lapidaire. La pierre est à la fois une forme et une matière. C'est du sens commun. C'est du vécu. La pierre, c'est une forme. Une arme. Mais la pierre est plus une matière qu'un galet. Le galet donne son nom à d'autres. Et quand il le fait, c'est de sa forme que l'on parle. Et souvent ils tournent, ces galets-là. *Galet non-galet*. Un galet est d'abord une forme. Une forme plus ou moins patatoïde. Une forme que l'on fait tourner. Et le caillou ? Le caillou, lui, est un 1. Il est celui, dans tout ça, qui regroupe. Et il calcule. Et nous calculons avec lui, grâce à lui. Les nœuds et les cailloux. Abaque, table de poussières, tout ce qui, matériel, nous aide à calculer. Les cailloux donnent leur nom aussi. La pierre aussi, finalement. C'est d'abord un nom propre. Et ils donnent leur nom à la même maladie. Le calcul, la pierre, ce qui ne passe pas, a du mal à passer. Trop regroupé. Il y a là un sans-fin. La pierre serait à l'étendue ce que le mot est au poète.

Lapidaire. La pierre, on la contemple, il faut alors qu'elle soit précieuse, c'est-à-dire rare, mais toutes sont rares, leur forme est rare. Elle sont un modèle à chaque fois. Et toujours renouvelé.

La pierre, on la contemple, on tue avec, et on construit. J'ai aussi remarqué qu'elle jouait souvent un rôle très particulier dans la poésie. Au point que de ce rôle j'ai eu l'envie de composer un algorithme, *l'algorithme des poètes*, qui serait celui d'une partie de ce que la pierre nous fait. Dans la poésie, on dirait de la pierre ce que l'on voudrait dire du mot. Tout se passerait comme si la pierre était à l'étendue ce que le mot est au poète.

Titre : *Parachute*. (Quand Jésus dessine, que dessine-t-il ?)

Comment c'est arrivé. La forme du parachute a précédé son interprétation. La somme de toutes les versions s'amassait, puis le verdict de l'interprétation canonique est tombé.

Aucun goût particulier pour cette forme. Quelque chose d'un degré 0.

Quelques points ensemble s'orientent sur le même autre point, et le chargent en y accumulant du rejet — une décharge à ciel ouvert, mais en un point concentrée. L'ensemble des points orientés se disposent en une ligne vaguement courbe. Ce qui compte, c'est qu'elle ait un côté clairement concave; une concavité dont l'intérieur, le centre, est l'autre point, *celui visé par tous ou celui qui vise tous les autres* — celui vu, celui admiré, celui accusé, celui... — centre imaginé de la courbure de la première ligne des quelques points.

« La foule, un instant plus tôt si grouillante, où elle avait reconnu tous les siens, se rétrécissait à mesure. Des visages se superposaient entre eux, ne faisaient plus qu'un visage, qui était celui même d'un vice. Des gestes confus fixaient dans une attitude unique, qui était le geste du crime. [...] Partout le péché crevait son enveloppe, laissait voir le mystère de sa génération: des dizaines d'hommes et de femmes liés dans les fibres du même cancer, et les affreux liens se rétractant, pareils aux bras coupés d'un poulpe, jusqu'au noyau du monstre même, la faute initiale, ignorée de tous, dans un cœur d'enfant... Et, soudain, Mouchette se vit comme elle ne s'était jamais vue, pas même à ce moment où elle avait senti se briser son orgueil: quelque chose fléchit en elle d'un plus irréparable fléchissement, puis s'enfonça d'une fuite obscure. La voix, toujours basse, mais d'un trait vif et brûlant, l'avait comme dépouillée, fibre à fibre. Elle doutait d'être,

Quand Jésus dessine, que dessine-t-il ? Un parachute. Bien sûr, qu'il se pense en parachute. On nous l'a assez dit, et ressassé. Plus justement, contre la chute, il est, alors qu'elle a déjà eu lieu. Il est contre, il est tout contre. Mais là, non, ce n'est pas cela. Ce n'est pas cette chute-là qui a fait venir les parachutes sur le papier. Seule une providence propre aux formes expliquerait ce rapprochement. Des formes s'agglutinent, s'agglomèrent, pour finalement saillir en une et donner prise aux prégnances qui lui patinent la surface de temps jusqu'au silence. Et on recommence.

Voyons plutôt, en repartant des faits, c'est-à-dire, en l'occurrence, et en bien d'autres, de la rumeur qui les rapporte. Voilà le fait. (Rumeur d'adultère rapportée par la rumeur de la légende). Il, Jésus, essaye d'empêcher une flopée d'abrutis de lapider une femme que l'on dit adultère. Il y a pire action que la sienne à ce moment-là ! Et nous devrions tous nous y mettre. Mais précisément, là, non, il est seul. Et elle est seule aussi. Très seule. Il va la rejoindre. On le sait. Mais avant, on l'oublie souvent, il dessine quelque chose par terre. Il s'accroupit, et il trace une forme sur le sol. Avec son doigt ou un bâton.

Je tente une réponse, comme on tente une sortie, en répondant (aussi parce que ça m'arrange) : le seul objet qui puisse être à la fois *écrit*, *dessiné* et *tracé* est un schéma, ou à la rigueur un plan, mais un schéma remplit mieux le vide ouvert par ce triangle.

Niveau 0 d'une désignation. Comment un centre se montre, ou est montré. Comment c'est la monstration qui peut le fabriquer — singularité remarquable, abstraite ou non. Singularité de son propre environnement, en tout point comparable avec rien, ou au contraire,

multiples centres, si égaux entre eux qu'ils s'effondrent. Ainsi ce dessin dit « parachute » profile le procès, trace la dynamique de la désignation, structure l'accusation, forme l'admiration, organise la mise en demeure, la mise en spectacle, *l'être de concert*, etc. Tous ces points, arbitrairement nombreux, sont disposés autour de ce qui devient alors un centre, disposés autour mais disposés d'un seul côté, car il y a un face à face à conserver : la scène est orientée, frontale, et s'il y a quelque chose derrière le centre, c'est un mur, un précipice, le feu du bord de la feuille, un abîme. Le vide qui empêche. Le vide qui (nous) prévient (de) la fuite.

« Quand l'enfant se réveille, il fait déjà grand jour. Dans les bas-fonds, l'été, l'air sent le foin, la source. L'enfant reprend sa marche, il compte les nuages, la mer à l'horizon boutonne son corsage... Et l'enfant part à la recherche de son ombre. Ici, sur le versant des pies, aimé des arbres, il s'accroupit, s'attarde à contempler sa queue. Les arbres font ha! hé! hi! ho! Sans crier gare, une pie atterrit sur le tapis de plaine et s'y pavane, y fait son tapin, sa retape. L'enfant, d'un jet de pierre, atteint l'oiseau, le tue, et se met à pleurer sur le petit cadavre. Il ne sait pas, l'enfant, que l'ombre de son geste un jour fera descendre une femme en enfer, corps de plâtre et les mains liées de chaînes noires, morte de music-hall, Jeanne d'Arc de bordel. » Nicolas Genka, *Jeanne la pudeur*.

À force d'anguler, ils suivent les lignes et s'écrasent sur le sens de leurs chiffres. Toutes les pentes se chiffrent. Ils perdent du terrain, et de main libre pure et simple (un passé chargé) : autant être la Véronique de tout. Si l'on s'y prend bien, il doit y avoir une Véronique de tout. Il faut faire parler les tiers dédouanés de tous les devoirs envers le secret.

Seule, éphémère, une trace sur le sable. On a beaucoup dit qu'il écrivait, avec son doigt sur le sable, les lois correspondant à la situation (en clair, « nous lapidons les femmes qui trompent » — ce que l'on préférerait, sinon hurlait autour de lui à ce moment-là) pour montrer matériellement, comme Jochen Gerz, que ces lois sont vouées à l'effacement, à l'érosion, à la transformation, sinon à la disparition — qu'il n'y a pas de marbre qui tienne.

Tout cela dit, j'imagine aussi, très bien, un magnifique Jésus sautant en parachute, survolant le monde au gré du vent-paraclet (plutôt, donc, un parapente ?), et commentant ce qu'il voit, dessinant aussi. Et tout cela, l'homme suspendu à sa voile, les dessins qu'il fait, les textes qu'il écrit, la forme des courants d'air qui l'amènent et le vent (paraclet ou non), dessiné par *un* qui saurait. Ça serait une bande dessinée plus qu'une peinture. Incapable de la faire, je l'imagine pourtant très bien...

Rien ne sert de le compliquer, le parachute, il faut inlassablement et simplement le dessiner et le redessiner. Il est à chaque fois l'occasion de méditer sur la connerie des humains. Il faut passer du temps avec cette forme, elle est tellement réduite, ramenée au schéma, sans plus de différence. Elle donne sur d'autant plus d'anthropologie potentielle qu'elle se schématise à raison inverse de l'idiotie de son trait.

Formes faites qui font faire. Ce dessin, ces traits, sur le sable, ouvrent une porte, et cette porte donne sur un jardin rempli de serres. Dans les serres, mûrissent, à moins qu'ils ne se sédimentent, tous les dessins qui répondront aux questions que pose la fréquentation de telle ou telle forme faite de main d'homme. *Remontée graphique, dessins induits*

à cultiver sous serre. Et entre les serres, se disposent les sculptures de ceux, parmi les dessins finis, dont une réalisation est possible matériellement. Résonance des formes. Puis dessiner ce jardin.

... / l'athlète de Denis Vanier / l'appui sans appui de Saint Jean de la Croix / l'événement de Sylvia Plath / l'indic fait d'air d'Antonio Tarantino / le bijou compliqué de Claude Simon / la tentative de jalousie de Marina Tsvetaïeva / le tic-tac d'Emily Dickinson / le jeune couple dans l'enfer de Dante / les tours désaffectées d'Alexandre Laumonier et la convoitise rapace qu'elles suscitent / la bouée de sauvetage d'Ernst Jünger / le schéma du pacte de Hallâj / le poisson et son eau de David Foster Wallace, ou plutôt l'eau de ce poisson / les descriptions de Raymond Roussel / les mouvements de foule de Dostoïevski / le plan des Maximus Poems / le portrait de Blaquerne / la rasée de Guyotat / tous les tatoués décrits / la pierre qui tue la pie dans Jeanne la pudeur / le cancer de Bernanos dans Sous le soleil de Satan / ...

« Il y a des hommes — et parmi eux certains possèdent toute une bibliothèque — qui jamais ne s'approchent vraiment d'un livre, car il n'y a rien qu'ils lisent une seconde fois. Et pourtant, c'est alors seulement que l'on sonde une muraille comme en tapotant pour rencontrer par endroits une réverbération creuse et tomber sur des trésors que le lecteur précédent — celui que nous avons pourtant été — y a enterrés. »
Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften VI*, cité par Peter Szendy dans *À coups de points*.

Chaque matière a son point aveugle, son extase vers l'indifférence, et comme si, tous, ils en partageaient un unique avec lui, le cerveau, qui est à lui-même son propre point aveugle, se comprend dans cette indifférence.

Titre d'une autre série : *Anima*.

Comment, quand ça vient, la viabilité d'un corps s'éprouve par le dessin. Tout serait dans le *comment ça vient*, viable pas viable devenant la frontière, comparable à celle, vue dans l'expérience des sculptures à venir, de la crédibilité de la forme, la possibilité ou non de sa réalisation matérielle.

Titre : *La dualité secrète des cubes*.

Il s'agit tout simplement de rendre relations les termes et termes les relations. Et par là, contre une certaine attente, réinventer une forme d'érosion.

Analogie de rapport et dualité des matrices. A est à B ce que X est à Y, et puis faire un terme de ces relations. Et continuer ainsi à *l'infini*. À ce jeu, il y a des formes cul-de-sac, le triangle par exemple. Le dual du triangle est un triangle. Le cube, lui, se transforme petit à petit en boule, exactement comme la pierre échouée sur la plage se transforme petit à petit en galet. La dualité secrète des cubes, c'est ça.

Les corps d'épreuve habitent entre l'épreuve et la preuve. Car un corps est la preuve que l'épreuve a eu lieu.

Procès en aveugle comme synonyme d'objectivité : c'est comme ça doit être... aveuglement. Parce qu'il y a de l'aveuglement dans les processus. Comme on dit obéir aveuglément. C'est qu'un processus n'est tel qu'à être suivi aveuglément.

Tirets, pointillés et autres hyphens : forme en-musique et forme en-dessin. Ils jettent un trouble sur l'unité de la forme, plus encore

que n'importe quelle forme de flux. Une sorte d'atomisme arbitraire. La ligne pointillée pousse la convention de la ligne comme représentation de la virtualité, en se montrant elle-même sous une forme ouvertement codée : peut-être pour pouvoir dire, plus encore, que la ligne n'a effectivement lieu que dans la tête de celui qui regarde. *Hyphen* est le titre d'un solo d'orgue, ça aide.

Titre : *Tirets*.

Un moyen terme sans consensus. Un bâtard entre le point et la ligne. Une façon de passer outre le labyrinthe du continu. La musique guide directement le dessin des tirets. Carrefour (non) dialectique de la rumeur. *Tirets* est le titre d'un solo d'orgue, ça (m')aide. Espacer le temps.

Dans *point de vue*, il y a *pas de vue*. Regarder l'index qui montre et puis dessiner avec — sur le sol, dans le sable ou ailleurs. Une chose en tant qu'elle est où elle est, pour autre chose qu'elle, et avoir à faire avec elle. Tout peut être signifiant, mais un signal ? L'alarme allant avec l'onde porteuse.

Autres titres : *Table d'opération*; *Alarme*.

Le dessin devient, au travers de son propre protocole, une façon de tester la réalité sentie et pensée, et d'amener le protocole à un point critique. Test dont l'expérience définit une nouvelle distribution de tout le corps, en le plaçant dans un environnement à la fois inconnu et artificiel, tout en le laissant capable de penser, de compter, de faire des relations, de comprendre les lieux, etc. — quand l'image *donne du temps*.

Titres de séries: *Instruments* ; *Concours de circonstances* ; *Patates* ; *Dos en aveugle* ; *Entre preuve et épreuve* ; *Sépulture dans du blanc* ; *Corps d'épreuve* ; *Starting block* ; *Pogne* ; *Casque intégral* ; *Form proof* ; *Vicious slopes* ; *Organes*.

Quelle forme la haie de Leopardi ? Que voit l'ange du Pontormo ? Sans oublier la citrouille et le melon de Léonard, puis son ignare bouffi. « *Un ignare bouffi dans l'obscurité, comme la citrouille ou le melon par excès d'humidité, ou la pomme que gonflent les lourdes averses.* » Léonard de Vinci, *Carnets*.