

Troncs & Souches

Petite contribution désordonnée à la notion d'art sans identité

Ce que montre d'abord – et peut-être seulement – chacun de mes bois (troncs & souches confondus), c'est la suspension d'un processus de désintégration qui l'aurait voué à se confondre à la terre, soit l'acte qui l'a soustrait à son destin chimique.

Sa forme est dessinée par ce qui, de la souche, du tronc, au temps de l'extraction ou du ramassage, a résisté à la corruption amorcée.

La phase de « taille » – le travail proprement dit – (apparition ou révélation de la forme par enlèvement de matière) a été commencée par les intempéries et autres aléas d'une exposition en milieu naturel, et simplement continuée par le geste d'ôter la matière déjà altérée attachée à ce noyau résistant, à la « pierre du bois ».

Ce qui préside au choix de tel ou tel, c'est un double différentiel : d'une part entre la forme d'origine et la forme résiduelle au temps *t* de sa désintégration, d'autre part entre les parties corrompues et celles qui ne le sont pas, c'est-à-dire la combinaison d'un état avancé de dégradation et d'une puissante résistance locale. Certain sera trop engagé déjà dans la disparition, certain n'aura pas été assez détruit encore.

Ce qui fait la beauté de cette souche ou de ce tronc lentement « sculpté » par l'insecte et la moisissure : les formes de ses parties dures en tant que très différentes à la fois de celles de l'arbre debout et vivant et de la terre qu'il devient.

•

Quand je parle de mes bois, le terme de *souche* s'impose vite mais celui de *tronc* ne vient qu'après-coup amender celui d'abord venu de *branche*.

•

Arracher une souche, c'est rendre visible une forme déjà-là qui resterait à jamais invue sans l'acte.

•

Lui donner du temps personnel, lui donner *son* temps comme *le* temps accéléré (Penone va trop vite).

Il y a eu une première fois, il y eut certainement une première fois, il est impossible qu'il n'y ait pas eu une première fois, c'est un des fondements : toute chose qui se répète s'est produite une première fois. Je ne me souviens pas de la première fois, de la première. Aucune importance.

Qu'on sache seulement que le geste ne date pas du jour où j'ai conçu d'en écrire.

Les plus anciennes dans le désordre, la plupart trouvées quasi en l'état, soit nettoyées à peine : celle posée sur la planche devant le linteau de la cheminée (Saint-Agrève), celle qui est au mur au-dessus du bureau de la chambre (Saint-Agrève), celle, de fine dentelle, placée sur l'enceinte droite (Lyon), la molaire suspendue à la poutre (Lyon), la dérobee au désert (Lyon)...

Pas de première dans mon souvenir, mais peut-être, associé à l'Australienne, *Uluru*, le sentiment de manipuler *pour la première fois* du bois mort comme <chose sacrée>. Depuis, de ces bois ont traversé <mes tas>, comme sujet et comme *pattern*.

•

L'un (souche-tronc) et l'autre (texte) se peuvent travailler indéfiniment, le premier parce qu'il sèche très lentement (aussi ses fragilités se révèlent-elles dans la durée), l'autre pour la même raison (un jour il va en un point, tel article, telle virgule, tel adjectif etc. présenter une « partie molle ».)

•

Grattant le bois, j'observe cette règle : intervenir le moins possible sur la forme, c'est-à-dire isoler et nettoyer le dur – point. Les instruments utilisés dans ce travail d'isoler et nettoyer sont d'une efficacité variable, le dur de l'un n'est pas le dur de l'autre, ongle n'est pas Dremel, gouge et grasdupouce n'ont que l'initiale en partage. Bien sûr, sur le moment, en train de faire, une question taraude : ne vais-je pas là trop loin ? mais dans le trou monte ma réponse : qui, à part moi, saura ? La fragilité que décèle la machine, le vieil outil l'aurait rencontrée plus tard etc. ; je suis une logique, et à juger cette logique aucun n'est invité, parce qu'aucun ne regarde d'assez près, aucun n'est en mesure de mesurer mon écart à mon propre principe.

Et s'agissant du texte il en va de même : quel lecteur s'approche si près qu'il peut dire : « ici tu aurais pu gratter davantage » ou le contraire (*mutatis mutandis* je n'ai pas un Cazalis ou un Lefébure pour ça).

•

Ces notes dégagées du souci de pousser l'exprimé à une perfection même relative, je les avance comme je commence à nettoyer la souche arrachée tout au long du chemin qui la ramène chez moi : avec le doigt seulement, qui aime l'humidité de l'aubier pourrissant, ou un tronc ramassé, moins agressif que le fer qui viendra.

Il y a dans mes bois sans doute la facilité de ne pas *vouloir* la forme.
Je sais en outre pertinemment qu'une seule chose les sauve : d'être absolument décoratifs, c'est-à-dire de n'être habillés dans la fonction de satisfaire l'œil et l'esprit d'aucune autre (jamais pieds de lampe, cache-misère etc.). Uniquement la réalité lumineuse (mais plutôt se taire là-dessus). Pas de vernis non plus, mais un lustre.

•

Souche & tronc & texte : il faut à un moment donné considérer que la gouge a fini son boulot.

Gratter encore serait faire le travail du temps, être lui alors que précisément il s'agissait de lui soustraire. Il faut s'arrêter, passer la cire teintante ou le jus blanc, décider, même si c'est mensonge, que *tout* le mou a été éliminé – imprimer. Assez curé, assez écrit : ce n'est pas l'aspect de l'état atteint qui en décide (passé toutefois un minimum) mais l'ennui qui point – ou ce risque de devenir <le temps>.

•

Se relire, c'est ressortir la gouge pour quelques coups de plus.

•

L'intervention sur la souche ou le tronc est et n'est que soustractive.

Dans le cas du bois, j'obtiens la matière par prélèvement ; j'arpente forêts et champs et, l'ayant trouvée, la soustrais au milieu naturel et au temps.

Puis-je dire qu'en écriture il en va de même, que le texte est le résultat d'une soustraction ?

•

Écrire, est-ce, là et toujours, s'ôter l'usage de certains mots ?

Plus abstraitement, est-ce gratter l'*inécrit* jusqu'à obtenir non pas l'équivalent du <bois de cœur> que j'isole ici à la gouge, mais un objet verbal mélangé où la pourriture colle au duramen ?

Complicé à penser ceci, qu'écrire enlève plus que n'ajoute, et que ce qui prend forme, le texte, est le négatif ou la contre-forme qui seul rend visible l'*inécrit* gratté...

•

Je ne fais qu'enlever le mou selon les directives du dur, je n'ôte pas du dur au dur comme un sculpteur faisant advenir à la broche et au maillet une figure-forme dans la pierre. Rien d'abstrait ou de figural ne naît au bout du métal ; rien que la matière-bois sous l'aspect qui est purement le sien.

L'intention est là, n'est pas révoquée, mais passé l'instant du choix, où effectivement elle est forte et ne se cache pas d'être intention, elle obéit à la matière selon l'organisation de celle-ci, sa division en dur/mou.

-

Euh pardon, ai-je bien entendu : « ready-made » ?

-

Peut-on dire que l'aubier et le duramen sont une unique matière ?

Une forme est dans une autre (ou une matière dans une matière). Dans l'apparence est enfouie une autre apparence. Le texte est un extrait du langage – un extrait du silence ?

-

Ce qui « sauve » mes bois, c'est précisément que je n'en suis pas l'auteur, que je n'ajoute rien.

-

Chercher à exprimer ce qui m'inspire de rapprocher grattage de souche et écriture : mauvaise approche. Le mouvement qui me porte à l'un est simultanément peu et très différent de celui qui me porte à l'autre – ou c'est un même mouvement écartelé.

Prendre la chose sous l'angle de la précision ? De la répétition ? L'un et l'autre n'ont-ils de commun que ce fait que je m'installe pour l'un et pour l'autre dans une durée indéterminée, ou la petite différence sur 1 cm² est-elle l'équivalent de la petite différence résultant de changer un mot, la place d'une virgule etc. ?

Mauvaise approche. Plutôt dire ce que mes textes et bois ont de différent.

Car je me détourne de la page pour le bois.

-

J'aimerais atteindre le texte définitif de la même façon que j'atteins la forme à la gouge, soit comme *lû*, prise dans une matière qui la masque et déforme.

J'avance dans le texte à petits coups. L'unique rapprochement à faire est-il celui-là ?

Mais si chaque coup du fer rapproche de la forme, la précise, de quoi est-ce <un coup> quand je travaille un texte ?

Pour écrire il faut se donner le sujet comme une souche (faire monter le sujet intérieur dans le sujet abstrait, dégager ce qu'il y a à dire de tout ce qui peut être dit).

•

Faudrait-il documenter la phase de recherche et de collecte, photographier l'état initial et le lieu de l'extraction, soit trimballer l'appareil photo lors de mes prospections champêtres ?
Ce serait multiplier les vues inutiles car beaucoup de souches que je retire du sol, de troncs que je saccage, restent sur place. Je commence beaucoup plus de pièces que je n'en achève.
(Je commence beaucoup plus de textes que je n'en achève.)
La forêt comme brouillon.

•

Le travail d'ôter/nettoyer qui fera entrer l'objet chez moi comme <objet d'intérieur> commence avant même que je l'aie en main, et justement pour le tenir. Une masse, un affleurement m'a arrêté et l'exige, grossier, physique, salissant. Parfois il s'interrompt pour reprendre, plus loin, précautionneux, parfois il laissera, blessure brève, la terre griffée comme par quelque animal, mais toutes les fois il aura fait mon plaisir, au point que le dernier, si je suis revenu avec elle, regarder la chose posée ou accrochée, n'est peut-être grand encore que pour me le rappeler.

•

Photographier un bois <fini> : sous quel angle ? N'est-ce pas justement le fait qu'il n'y ait sur ça aucun <meilleur> angle ? Benvenuto Cellini disait que le peintre s'occupe d'une face des objets, tandis que le sculpteur doit en embrasser huit. Plus près encore du Bernin ou de Rodin qui réalisaient des esquisses sous tous les points de vue, il parla même de « quarante profils ».
Une solution à tenter : faire tourner à 45 tours/min. une souche sur une platine disque et photographier en vitesse très lente de façon à obtenir un totou aux bords vaporeux, synthèse spectrale de tous les degrés.

•

Pomme-F "bois" a ressorti « Les premiers mots sont du bois mort » du fichier général (dans *Comment le piste* dans *Tas III* dans *TAS.*, p. 28) mais mon sujet n'est pas le texte comme *feu*, et par « bois mort » je n'entendais pas alors « bois de cœur » (lequel, s'il est physiologiquement mort du vivant de l'arbre, et brûlé, j'en conviens, admirablement, a été comme protégé de mourir par sa sclérose précoce).

L'opacité d'un texte le fait durer.
Ce qui en est compris est partie molle.

•

PULCHRITUDO VAGA

•

La forme est là, qu'il faut dégager, mais là physiquement, pas dans l'âme* de l'artiste.

Si la pierre abrite/recèle une infinité de Zeus, le tronc/souche n'abrite/recèle qu'une seule et unique forme.

* Dans « l'âme » (« Est un produit de l'art tout ce dont la forme réside dans l'âme » Aristote), ou dans « l'esprit » (Cicéron) en tant qu'« idée » (Platon), « représentation artistique » (Aristote), « forme interne », « idée de la pensée » (Cicéron : *cogitata species*), « essence » (Plotin).

Âme, un terme que l'on retrouve trop souvent dans mes tas.

•

Ce qu'il advient de l'intention ? Elle est de s'extraire elle-même du champ où forme et matière s'affrontent.

•

Défendre, en écho au modèle pongien d'« une rhétorique par objet » le principe d'« une théorie de l'art par œuvre ». (Toutes les théories de l'art se sont appuyées sur des exemples, même avant d'être à strictement parler des <théories-de-l'art>, aussi doit-il être possible de remonter de ceux-là à celle-ci, comme en puissance en eux.)

•

Troncs & souches, art humble : je n'offre pas à apprécier la puissance de mon imagination, mon savoir-faire, ma connaissance de l'histoire des formes et ma capacité à jouer avec etc. L'Artiste s'est effacé.

Insister sur cela : mon geste *complète* la nature.

Attention à ne pas exposer mes choses aux côtés d'œuvres d'art sans les accompagner d'une remarque sur leur statut. Si je suis amené à le faire, je devrai en premier lieu exposer le texte où j'affirme que *ce ne sont pas des œuvres d'art*. (L'inverse du ready-made duchampien ? Pas vraiment : celui-là, Duchamp lui-même l'a évoqué en 1961, sous le terme de « ready-made réciproque » et, c'est restituer l'œuvre au monde, pas ne pas exposer comme non artistique dans un contexte artistique ce qui n'est pas artistique, comme je l'entends. Notons que l'exemple de ready-made réciproque était « se servir d'un Rembrandt comme d'une table à repasser » soit une inversion de la défonctionnalisation – il ne s'agissait pas d'abandonner le tableau dans la forêt.)

•

Si la cause (parmi les 4 ou 5 qu'isolent Platon ou Aristote) n'est pas l'artiste mais le temps (notion de “temps-artiste”), qu'en est-il de celui-là dans <ma-métaphysique-de-l'art> ?

Le pourrissement est-il une loi naturelle ? Dans une perspective classique gorgée de théologie n'est-ce pas Dieu qui, de même qu'il a créé la nature, induit/gouverne les changements de la matière ?

Pourrais-je jouer et dire : « je donne à voir le travail de Dieu » ?

(Compte tenu que je me substituerai à lui, mon geste serait résolument athée dès l'instant où son Nom apparaîtrait – mon geste ne serait donc pas si humble, ou d'une humilité en quelque sorte arrogante...)

Voir du côté des « théories de l'art » des religions non monothéistes ? Des fétiches ?

•

Vers quoi font signe mes bois ? Surtout pas vers cette idée, qu'on attribue un peu vite aux Romantiques, que la nature est artiste – éviter ça absolument –, mais au contraire vers celle que la nature *n'est pas* artiste, qu'elle est absolument indifférente. S'il y a une forme dans la forme (forme enfouie que je dégage), toute forme pourrait être la forme intérieure d'une autre forme dont elle aurait été dégagee et que l'on pourrait lui restituer...

Comment opérer la restitution ? Ré-enclore dans la même matière ? Réaliser une sculpture négative ? Pourrait-on écrire le négatif d'un texte de façon aussi précise que s'il était écrit en positif ?

•

Piste annexe : Dessiner le profil d'un texte.

Ce qui sépare les formes initiale et finale de mes bois, c'est une quantité de matière informe (pour Plotin, l'art combat, comme l'esprit, pour le triomphe de la forme sur l'informe). Dans le cas du tronc, ce qui est à enlever se limite à une partie de la forme initiale, telle que découverte.

On pourrait recueillir les débris résultant du grattage comme la différence entre les deux formes. (Dans le cas de la souche, ce qui est enlevé c'est la forêt entière.) Selon Aristote, même une poignée de terre a une forme. Échelle des êtres : plus on progresse sur celle-là, plus la forme se précise. L'homme a une forme plus proche de sa fin. Mal ou non-être est la matière selon Plotin. Dieu est sans matière, forme pure.

•

Un arbre en bois

•

Mes bois ou plus exactement le geste dont ils résultent a peut-être ici pour cause finale (la quatrième cause de l'action : « ce en vue de quoi ») de toucher une matière jusqu'à la penser.

Le duramen et l'aubier (qui plus est pourrissant) ont des compositions chimiques différentes (lignine + tanins dans le premier). La forme serait-elle ici indifférente ou plus exactement accessoire, subsidiaire, le seul enjeu étant d'obtenir le duramen ?

Non, l'enjeu étant d'honorer le duramen en tant qu'il est le « résistant », il est mieux que la forme témoigne de l'attaque, les petits détails (aspérités, petites invaginations etc.) manifestant que sa résistance ne résulte pas ou n'est pas favorisée par une sorte de « massivité » essentielle (n'importe quel tronc conviendrait sinon).

•

Le choix de gratter, creuser, nettoyer troncs & souches tient à l'origine au mutisme des objets qui demeurent après l'acte et il lui reste profondément attaché.

La présentation du silencieux lui confère une parole, ou a pour conséquence qu'on l'écoute. Il faut donc ne pas le laisser seul, afin qu'il puisse continuer à se taire.

Quand je suis seul avec mes bois, ils se taisent ; je ne leur demande rien, ils n'ont pas à se justifier. Mais au-delà d'une paire d'yeux, ne sont-ils pas requis d'expliquer par une bouche ce qu'ils sont ?

Ainsi le langage est nécessaire au mutisme des choses (le langage à côté, qui fonctionne comme un drain). Ils sont dans une relation de symbiose (si et seulement si bien sûr elles sont montrées ; ne l'étant pas elles sont au plus près du silence de la forêt d'où elles viennent). Question : faut-il les montrer ?

Les présenter sous des voiles ? (Relire Duchamp sur le *montrer* : entendait-il relativement à l'acte de montrer ce « maquis » que l'artiste doit prendre ? Prendre le maquis en tant qu'artiste, ça veut dire quoi ? Devenir anonyme ? Avoir un nom d'emprunt, être clandestin, mener des actions sporadiques de résistance contre l'ennemi ? Quel est l'ennemi ?

•

Signer mes bois <Le temps et PG m'ont fait>.

•

« Il existe deux espèces de beauté : la beauté libre (*pulchritudo vaga*) ou la beauté simplement adhérente (*pulchritudo adhaerens*). La première ne présuppose aucun concept de ce que l'objet doit être ; la seconde suppose un tel concept et la perfection de l'objet d'après lui. Les beautés de la première espèce s'appellent les beautés (existant par elles-mêmes) de telle ou telle chose ; l'autre beauté, en tant que dépendant d'un concept (beauté conditionnée), est attribuée à des objets compris sous le concept d'une fin particulière. Des fleurs sont de libres beautés naturelles. Ce que doit être une fleur peu le savent hormis le botaniste et même celui-ci, qui reconnaît dans la fleur l'organe de la fécondation de la plante ne prend pas garde à cette fin naturelle quand il en juge suivant le goût. Ainsi au fondement de ce jugement il n'est aucune perfection de quelque sorte, aucune finalité interne, à laquelle se rapporte la composition du divers. Beaucoup d'oiseaux (le perroquet, le colibri, l'oiseau de paradis), une foule de crustacés marins sont en eux-mêmes des beautés, qui ne se rapportent à aucun objet déterminé quant à sa fin par des concepts, mais qui plaisent librement et pour elles-mêmes. Ainsi les dessins à la grecque, des rinceaux pour des encadrements ou sur des papiers peints, etc., ne signifient rien en eux-mêmes ; ils ne représentent rien, aucun objet sous un concept déterminé et sont de libres beautés. On peut encore ranger dans ce genre tout ce que l'on nomme en musique improvisation (sans thème) et même toute la musique sans texte.

Dans l'appréciation d'une libre beauté (simplement suivant la forme) le jugement de goût est pur. On ne suppose pas le concept de quelque fin pour laquelle serviraient les divers éléments de l'objet donné et que celui-ci devrait ainsi représenter, de telle sorte que la liberté de l'imagination, qui joue en quelque sorte dans la contemplation de la figure, ne saurait qu'être limitée. »

Kant, *Critique de la faculté de juger*

•

L'idée de l'*aphairesis* comme suppression se trouve chez Plotin (*Ennéade* « *Sur le beau* ») illustrée par l'exemple (déjà utilisé par les gnostiques) de la boue et de l'or, l'or « beau lorsqu'on l'isole des autres matières et qu'il est seul avec lui-même ».

Placer non loin, même si le rapport est ténu :

« *Idiotès*, idiot, signifie simple, particulier, unique [...]. Toute chose, toute personne sont ainsi idiotes dès lors qu'elles n'existent qu'en elle-mêmes. »

Clément Rosset, *Le Réel : traité de l'idiotie*, 1977

« Ils sont auteurs, direz-vous : ils ont fait un livre. Dites plutôt qu'ils ont gâté du papier, après avoir perdu leur temps en croyant faire un livre. Ils ne sont, tout au plus, que ce qu'ils étaient, pour ne rien dire de plus critique. »

L'Abbé Dinouard, *L'Art de se taire* [1771], 1996.

•

Le duramen comme *l'or du bois*.

•

La beauté du duramen est beauté latente, je me borne, en le mettant à nu (*aufere, tollere, remove*), à la libérer (*pulchritudo vaga*).

La *pulchritudo vaga* n'a nul besoin d'implémentation, n'a nul besoin de « fonctionner ».

(Si on ne veut pas « faire fonctionner une chose comme art », éviter l'implémentation.

Question à creuser : peut-on envisager la notion d'« implémentation temporaire ou réversible » ?

Montrer, pas exposer non, simplement montrer, au sens de donner à voir, voire même de laisser voir (*i.e* ne pas cacher), est-ce déjà de l'ordre de l'implémentation ?

•

(Le déplacement d'un objet d'un contexte à un autre qui en modifie le fonctionnement, par exemple celui d'un élément banal dans un contexte artistique, Nelson Goodman le nomme *l'implémentation*.)

« La pierre de la plage [la plage encore ! voir Duchamp] peut être faite pour fonctionner artistiquement, dès l'instant où on la distingue, là où elle se trouve, en la percevant comme un symbole qui exemplifie certaines formes et d'autres propriétés. [...] l'implémentation [...] inclut la possibilité de faire fonctionner une chose comme art [...]. La pierre de la plage n'est pas une œuvre d'art mais sous certaines conditions elle fonctionne comme art [...]. [...] Souvent, les œuvres d'art ne fonctionnent pas comme telles, tandis que les non-œuvres fonctionnent comme des œuvres d'art. [...] l'implémentation est le processus qui permet de réaliser le fonctionnement esthétique qui sert de base à la notion d'œuvre d'art. »

Nelson Goodman, *L'art en théorie et en action* (p. 68)

Réflexions induites (ou contemporaines)

- À la chose identique (quasi-identique aussi bien : celle dont la différence ne saute pas aux yeux) et surprise de l'être, ne s'offre qu'une possibilité de recouvrer son caractère unique, son entière singularité : quitter le plan où elle est comparable, disparaître de la vue. (Ce sera aussi sauver la différence de sa jumelle.)
- Comment soustraire une chose à la visibilité ? Sera-t-elle, non vue, *chose* encore ? Contre la théorie qui aujourd'hui prévaut défendre *oui*.
- Deux choses visuellement identiques retrouvent leur différence par l'invisibilité de l'une (soustraction n'est pas destruction).

•

Me connaissant (ce que j'affirme sans preuve, et bien incapable de dire depuis quand ou sur quoi je me fonde pour le penser – simplement qu'on l'admette, « je » inclus), je pourrais craindre qu'à écrire de mes bois ils ne perdent leur extranéité, que les mots rejoignent, phagocytent et digèrent le geste.
D'un autre côté pas de crainte à avoir : il me suffira d'être au vert, loin de l'homme, pour, retrouvant mes souches & troncs en cours, échanger contre l'encre la gouge.

•

Le cœur mort du bois est foncé. J'utilise à la toute fin la cire teignante Antiquaire StarWax couleur noyer, réservant la Tolémail teinte argent en sous-couche pour certaines formes à épérons, et la feuille d'or – non, pas de feuille d'or.

•

Duchamp insiste beaucoup là-dessus : son ready-made n'a rien à voir avec l'objet trouvé élu sur un critère esthétique, et par deux fois l'exemple est végétal : « bois [...] sur la grève », « racines sur la plage ». (Bois flotté donc, plus que « de forêt » ; soit transporté, déplacé, transplanté...)

« Ça n'était pas comparable à ce qu'on appelle l'"objet trouvé", par exemple. L'objet trouvé est une chose, c'est une forme, soit un bois à trouver sur la grève ou des choses comme ça, qui ne m'intéressent pas, parce que c'était du domaine encore esthétique, c'est-à-dire... une belle forme, etc. »

Interview de Marcel Duchamp à la RTBF [1965] par Jean Neyens

« Autrement dit, arriver à un état d'indifférence envers cet objet. À ce moment-là, ça devient un readymade. Si c'est une chose qui vous plaît, c'est comme les racines sur la plage, comprenez-vous : c'est esthétique, c'est joli, c'est beau, on met ça dans le salon. Ce n'est pas du tout l'intention du readymade. »

Marcel Duchamp parle des readymades à Philippe Collin [21 juin 1967], L'Échoppe, Paris, 1998

Étonnant comme MD associe forme naturelle et beauté... Pris sur le fait de préjugé esthétique, non ?

(Bien plus tard GDH insistera lui sur le côté repoussant des souches de Pascal Convert : « [...] *formes repoussantes* : elles me rejettent [...] projettent autour de leur invisible noyau, l'espace tourmenté, presque menaçant, de leurs accidents. » Georges Didi-Huberman, *La demeure, la souche*, 2012

•

Je connais, depuis peu, les trois sculptures de Pascal Convert réalisées en 1996 avec des souches d'arbres ramassées dans la forêt de Verdun et couvertes d'encre de Chine noire. Les miennes ne sont pas si grosses, elles ne sont pas noires (une le fut, détruite – brûlée) et n'ont pas de charge symbolique. J'ai découvert en même temps son *Empreinte. Cerisier atomisé du Seiju-ji temple*, et les plus tardives déclinaisons en cristal (!!) à partir d'autres moulages.

•

Peut-on faire des œuvres qui ne
soient pas d'art. " ? —

Marcel Duchamp, *À l'infinifit*, Boîte blanche. Question de 1913, l'année de la *Roue de bicyclette*.

« Peut-on faire des œuvres qui ne soient pas d'art ? »

Si l'on considère que Duchamp a répondu à la question avec le ready-made, sa réponse fut non. C'est ainsi que l'a entendue la postérité, parfois d'ailleurs en disant avoir entendu *oui* – c'est dire la précision des gloseurs. Je crois plutôt que l'invention du ready-made n'a pas été une réponse à cette question-là (cette dernière restant ouverte) mais qu'il a répondu à une autre, non posée :

« Peut-on faire des œuvres qui ne soient pas d'art dès lors que l'on a l'identité d'artiste ? »

La question effective et celle tue, la non-réponse explicite et la réponse supposée se confondent en chiasme. (Partant que Duchamp a avec le ready-made répondu à sa non-question plutôt qu'à sa question, je reconduis cette dernière pour une réponse franche :

Oui, mais, averti, sous conditions :

– que ce ne soit pas un artiste qui l'ait posée ;

– que ce oui ne soit pas une réponse d'artiste.)

« Peut-on faire des œuvres qui ne soient pas d'art ? »

Ou bien la formule énonce, sous le couvert de l'interrogation, à la façon d'un « Existe-t-il un homme politique qui ne mente pas ? » certaine fatalité qui fait que l'œuvre est toujours « d'art » (mais Duchamp n'étant pas sans méconnaître l'acception usuelle du terme, plus large, c'est une question d'artiste qui n'est légitime qu'en tant que posée par un artiste, celui que MD est, ou *est encore*, en 1912), ou bien la question est programmatique sur la base d'un défi : « Je ferai... qui ne seront... »

•

Pourquoi mes bois ne sont en aucune manière des ready-made :

- parce que MD a expressément exclu les « objets trouvés » de la catégorie
- parce qu'ils sont à l'opposé de l'objet manufacturé, celui qui donne, le plus souvent mais non exclusivement, lieu au ready-made
- parce qu'effectivement la main les tient et les travaille (aucun savoir-faire n'est requis mais le faire oui (et qui plus est de préférence au *fer*))
- parce qu'ils ne sont pas comme les ready-made une critique des seuls <préjugés artistiques>.

•

Lors de la première exposition collective à laquelle il participe à New York (avril 1916), le catalogue fait mention de deux ready-made sous la rubrique *sculpture* (mais dans l'espace de la galerie, selon MD, « il n'y avait pas de description, pas de dénomination, pas d'étiquette »).

•

Je relis le passage fameux de *La Nausée* où Roquentin rencontre la souche noire et ne trouve à en retenir que ça : « Cette racine, avec sa couleur, sa forme, son mouvement figé, était... au-dessous de toute explication. »

•

« Le monde des objets, qui est immense, est finalement plus révélateur de l'esprit que l'esprit lui-même. Pour savoir ce que nous sommes, ce n'est pas forcément en nous qu'il faut regarder. Les philosophes, au cours de l'histoire, sont demeurés trop exclusivement tournés vers la subjectivité, sans comprendre que c'est au contraire dans les choses que l'esprit se donne le mieux à voir. Il faut donc opérer une véritable révolution, en s'apercevant que c'est du côté des objets que se trouve l'esprit, bien plus que du côté du sujet. »

François Dagognet dans *Le Monde* (1993) Une simple souche était-elle un objet dans son esprit ?

« L'art sans identité, c'est [...] l'art qui relève non de la transfiguration du non-art en art mais de la transfiguration en sens inverse de l'art en non-art [...]. [C'est] un art qui fait quelque chose, mais quelque chose qui n'a [pas] à être catalogué sous le nom d'art. Un art sans cartel. Un art non identifié en tant qu'art, qui ne porte pas le nom d'art [...]. Un art sans nom (ni nom d'art ni nom d'artiste), qui interrompt l'habituelle transmission du nom d'art. Un art non pas tant sans art que sans nom. D'où, malgré tout, l'ambiguïté qu'il y a ici à le nommer art. [...] L'art sans identité est l'art qui sort non tant de l'art que du nom d'art. [...] L'art sans identité est un art qui n'a ni à être perçu, ni à être nommé, ni à être jugé comme art (quand bien même il peut très bien être perçu esthétiquement), un art d'autant plus efficace qu'il n'est ni perçu, ni nommé, ni jugé artistiquement (sinon esthétiquement). L'art sans identité est un art incognito et qui doit rester tel. Encore ne s'agit-il pas là d'un art caché ou masqué, d'un art cachant son identité, mais bien d'un art sans identité. »
Jean-Claude Moineau, dans *Contre un art global, pour un art sans identité*, 2007
Cela *chante* à mes oreilles.

•

(C'est un concept qu'un lecteur m'a soufflé l'*inécrit*. Il ne faut pas le comprendre comme étant à l'écrit ce que le non-dit est au dit. Ce parallèle suggérerait une notion qui m'est chère, celle de déjà-là à révéler/extraire, mais je crois qu'il faut laisser tomber l'analogie.

(Écrire est certes en relation avec le non-dit : parfois l'écrit vient effectivement purger, vidanger le dit du non-dit (un non-dit venant s'écrire), parfois il ne dit pas sans à son tour fabriquer du non-dit. Mais il faut renoncer à penser ce rapport *inécrit*/non-dit, car ses termes ne sont pas eux-mêmes respectivement dans un rapport simple à l'écrit et au dit, lesquels eux-mêmes ne sont pas dans un rapport simple...))

•

L'écrit obtenu *par soustraction* est, abstraction faite (*énorme* abstraction) de la signification des signes, la trace localement persistante d'un noir qu'on a ôté et qui recouvrait tout. Si l'on s'accorde de transposer au plan spirituel cette suppression qui échoue, quel est donc ce noir primitif dont il faut penser à la fois qu'écrire c'est l'enlever et que l'écrit en est un reste ? Et si ce noir correspond à l'Indistinct, à une ténèbre indifférenciée, illisible/inconnaissable, sur quelle surface abstraite est-il déposé ?

•

L'imputrescible pourrait quand même. De même l'écrit blanchit.

Écrivant de ce que je substitue à l'écriture pour m'en reposer, je lui dénie son pouvoir si le texte n'est pas écrit comme un bois est travaillé. Par petits coups. En le faisant tourner, en tournant autour. C'est le silence du bois que doivent composer, de la façon la plus précise, les mots.

•

Mes bois en font un seul, <mon> bois.
Je suis silencieux quand je travaille mon bois, mon bois me repose de penser dans les mots.
Si j'écris de lui, il faut que de son silence passe dans l'écrit.

•

Quand je pense sur mon bois, c'est un mouchoir sur une table, ma gouge est triangulaire et lourde et plate comme n'est pas ma gouge.
Il n'y est pas arrivé.
Exagération, car je ne prétends pas ne plus penser quand je gratte, mais à la fois, le train de penser roulant à l'ordinaire, je ne suis pas tout entier à ma tâche.
Il n'y est pas arrivé.

•

Mon bois n'étant pas une image, il n'entre pas dans une image. Une image de mon bois ne serait qu'une image d'image vide. « Il n'y aura pas d'image de mon bois. »
Je ne conserve que le 3^e temps du syllogisme.

•

Image positive impossible (refusée), je ferai de mon bois un portrait négatif, mais le plus fidèle possible.
Les mots seront comme ce que je lui enlève, et plus il y en aura plus il sera précisé.
Copeaux, poussière au bas de la forme dure.
Il faudra bien s'arrêter, mais ce n'est pas un poids de mots qui en décidera, plutôt d'avoir atteint un degré de précision tel que l'augmenter encore ne serait pas perceptible, inférieur au pouvoir de résolution du lecteur.

•

(Préciser quelque part)
Je ne les ai pas tous travaillés. Certains ont présenté d'emblée un état définitif. Leur rareté pourrait les magnifier à mes yeux, et ils seraient mes préférés.
Ce n'est pas exactement le cas.

Intituler « Bois » pour connecter directement à la fin de *JCP* ? Non :
« Troncs & Souches » connecte assez.

•

La chose prise à la forêt n'ayant ni face ni dos (ni face ni dos la Terre non plus – tenter une représentation planimétrique, le déplié d'un bois ?), conséquence je l'attaque sous tous les angles à la fois (ou presque, n'ai pas dix-huit bras), trente secondes ici, deux minutes ici, deux là etc.

Le travail progresse sur elle de façon très irrégulière (guérilla plutôt que front unique).

Sur le texte idem, celui-là, n'importe quel autre. Souvent cependant les micro-zones en viennent à se toucher, et le travail d'écriture est d'articulation – de composition.

S'agissant de ce texte-ci, j'ai hésité entre respecter la similarité primitive, donc faire que son a-composition reflète la manière anarchique du geste manuel, ou recomposer en sur-articulant.

Il m'est apparu à un moment donné que des regroupements s'étant produits lors de quelque phase du travail, j'avais perdu la saisie initiale, qu'il était trop tard pour le donner tel qu'il s'était chronologiquement constitué, « Euh pardon, ai-je bien entendu : “ready-made” ? » par exemple après les paragraphes MD, et je me suis pensé contraint au tableau confus par précision, saturé d'éclats flottants diversement rapprochés, par des couleurs ou spatialement. Je penche maintenant pour la version en l'état et dessinant une silhouette. (Les couleurs plus tard, peut-être, pour l'unique panneau imprimé.)

•

Ai lu que le langage aussi s'érode. L'usage de certaines formes oui, des acceptions oui... mais je négligerai ici ces cas d'érosion car ils sont compensés, tandis que mon bois ne montre aucun rejet.

•

Le plaisir que me procure la vision de cette manière de ruine (en tant que forme altérée) qu'est un tronc pourri n'est pas tel que je veuille en façonner une fausse dans un cube de bois vert pour l'alimenter, car cette dernière ne créerait en moi qu'un plaisir visuel, éventuellement augmenté d'un second, pris à jouer, et cette apparence de ruine qui ne provoquerait qu'une apparence de plaisir sacrifierait à celle-là celui, de traits plus incertains et plus sombre en ses raisons, que fait naître un authentique délabrement.

Ce n'est pas uniquement parce qu'un écrit, dès lors qu'il en a un premier a l'écriture comme un second que celle-ci s'impose sujet dans cet ensemble consacré à mes troncs & souches. Sujet, elle l'est ici à plus d'un titre. Pas uniquement, encore une fois, en tant qu'elle en devient un pour en avoir un, structurel double spectral, indistinctement condition *et* conséquence, de n'importe quel <premier sujet> (pour plus de précision voir les pages sur le <tactisme> dans *JCP*), mais :

1. parce qu'écrire et gratter un bois se disputent à eux deux presque toutes mes heures libres
2. parce que texte et bois résultent tous deux d'un même geste : *gratter*
3. parce que texte et bois sont à la fois en concurrence, amis et antithétiques, parfois reflets l'un de l'autre, parfois adversaires, parfois l'un modèle, parfois l'autre raison, ou essence, ou chance
4. parce qu'un tronc s'écrit comme (?) un texte se sculpte (?)
5. parce que le bois gratté s'étant invité dans mes <tas>, l'écriture doit à son tour s'inviter dans le motif.

Ne pas penser être exhaustif.

(Et je suspecte le point 5 d'être déjà un doublon du 0.)

Ajout d'août 17.

Raymond Ruyer :

« Une forme n'a pas besoin pour se posséder elle-même de se poser en dehors d'elle-même comme une sorte d'image et d'être sa propre représentation. Elle n'a qu'à être elle-même. »

« Les [...] végétaux [...] n'ont pas d'yeux, et peuvent n'être vus par aucun œil ; ils n'en sont pas moins des unités actives, fort différentes de la fausse unité toute conventionnelle des décors de théâtre non regardés. »

Theodor W. Adorno :

« [...] la nature phénoménale exige le silence alors que celui qui est capable de faire l'expérience de cette nature ne peut s'empêcher de proférer des paroles qui, pour quelques instants, libèrent de l'emprisonnement monadologique. » (*TE* 97)

« La dignité de la nature est celle d'un non-encore-étant qui refuse par son expression l'humanisation intentionnelle. Cette dignité s'est transmise au caractère hermétique de l'art, à son refus, préconisé par Hölderlin, de toute utilisation, serait-elle sublimée par l'intervention de la sensibilité humaine. » (*TE* 104)

« L'art tente d'imiter une expression qui ne contiendrait pas d'intention humaine. [...] Si le langage de la nature est muet, l'art s'efforce de faire parler ce silence, exposé à l'échec par la contradiction insurmontable entre cette idée qui impose un effort désespéré et celle, à laquelle s'applique cet effort, d'un non intentionnel pur et simple. » (*TE* 109)

[Le détail de l'arête à droite sur le panneau sur toile ; occurrences retrouvées du bois dans l'ensemble publié.]

L'acte d'écriture n'a pas pour lui
l'efficacité de ceux de la famille
tailler dans la matière.

C'est salir
– et à ce titre modificateur –
mais il n'y a pas les copeaux
la lisibilité du fait.

L'acte d'écriture n'est pas non plus cet acte
qualifiable d'humain
que l'on commet et qui s'éteint
enfoui sous d'autres...

On sait à peine si c'est un acte.

(Pseudo astelles)

Tas IV 170

Si un arbre a une âme

que sont nos meubles
ustensiles

des parties d'âme ?

Je me suis *adressé* à la roue dentée
l'édentée remontée de la cave

en lui donnant l'eau
d'élection.

La figurine se nommera *Le Roi barbu*
(matières : bois lavé, fer rouillé, cire ; dimensions : de tablette)
que j'institue par la présente Dispensatrice de bienfaits.

Elle se ralliera dans sa tâche d'éventuelles ondes de colère
émanant d'*Uluru* – par erreur, car ce sont
parties d'âme.

(Je ne mouillerai pas l'arbre du désert.
Seulement ôterai ses verrues de faux-bois
seulement creuserai ses carriés.)

Tas IV 221

Faire parler un morceau de bois.
Le faire parler du temps
lui donner des yeux

afin que le geste aille plus avant, la volonté.

Le geste sur ce bois : accélérer le temps
pour l'arrêter, sembler croire en l'éternité
– mais elle est poussière.

Un affront je ne sais
mais il le faut laver avant
de pouvoir.

Tas IV 222

Comment l'envie me vient de gratter une souche, de sa poudre un billot vider.
L'avoir vu, attendre l'avoir vu, qui savoir, enfin que rien ne le retient plus.
(Fait taire l'action pure, referme, sépare de la Valeur.)

Comme celle de venir au papier.
Besoin de seul-à-seul, Soit noir et Soit blanc là, ici lame de bois, de pierre
d'acier dans la Forme. Identique impartageable plaisir —

mais préciser que bien qu'ici et là le même ne soit pas différent
le papier cède l'existence aux pas vers lui puis au fait
d'ôter toute cette merde autour du dur ou en dedans.

•TAS• 223

Une œuvre plastique qui a une dimension un prix etc.
qui m'interdit de vivre avec,
je peux bien lui rendre visite et me gorger d'elle, je —

coupe sur le point de penser
irratrablement
car la distance conserve aussi la source vive
: j'ai connu des émotions encore pérennes
et plus d'un sillon dans ma boîte
les socs responsables en furent des choses *seulement* vues
même si je ne sais plus lesquelles.

Mais choses oui
choses autant qu'œuvres et peut-être bien
plus choses qu'œuvres ces lames.

Je me coupe à la nature
et dans les bois me baisse
avec l'espoir de me recouper plus tard
à tel débris emporté.
Morceaux pour mon intérieur.

Et certes ce n'en sont pas qui m'ont ouvert
mais leur gueule étrange,

leurs nœuds, angles, défauts
auront le temps,
ma compagnie peut-être saura les tourner contre moi
– dents assez dures alors pour prendre la place de la matière
et produire de cette sciure.

•TAS• 299

J'ai pensé tout à l'heure
qu'il est malheureux que le moyen éloigne de la fin
mais que l'absence de moyen ne la rapproche pas.

Oui je voudrais – et ce désir-là fait partie de ce que je crois être moi
– parvenir directement
sans manier lame commune au couteau et à la main

: sculpter sans le geste,
comme on ramasse, comme on recueille
ce qui dissuade de l'agir.

•TAS• 311

Ces temps la morve m'a envahi, je reprends
ces temps du Hit Cough de Nouvelle-Galles du Sud,
le même pétrole qu'au retour du désert.

Il me tourne vers là-bas, d'où j'avais ramené
une saleté de crève, et je songe maintenant qu'*Uluru**
peut-être avait vengé son devenir-poussière contrarié ainsi

en dérégulant mon thermostat intérieur dans la glacière sur roues
ou m'obligeant à camper dans le bush
d'une villa d'Alice Springs.

Bon suc d'avant coucher.

* 2010. *Uluru* : courte bûche de bois aux formes tourmentées prise illicitement au désert australien.

Fantaisies 55

Un étrange mal de tête dans la partie avant-gauche de la boîte quand je tousse ou me penche m'a décidé, il y a quelques jours, à remonter le centenaire débris de la salle où *Notes à entendre et voir* avait exigé son transport : un second exil pouvait, pensais-je, avoir provoqué son ire, et le faire durer lui l'aggraver elle – mais découvrir là-bas sur son extrémité caudale de paraffinesques protubérances, fut comprendre que j'avais failli, que restituer à *Uluru* sa famille sous le vert des plantes à l'extrémité claire du gros meuble ne suffirait pas, et que la douleur pourrait même s'expanser si je ne m'attelais pas vite à la restauration de sa confiance. Rapatrié d'urgence puis confié au scalpel minutieux, le bois creux fut enfin séparé du *Roi barbu*, naguère commis – d'humiliante façon – à pomper ses éventuelles émanations noires (cf. *Tas IV*, page 221), et pris depuis dans cette fonction – ce très laid dont on ne sait qui du rat ou de la moisissure a bouffé sa moitié de crâne – en flagrant délit de mollesse. J'ai rendez-vous demain chez un auriculo-kiné.

(On pourrait croire que la troisième phrase crève une illusion, que l'amélioration n'est pas venue de là-bas – mais elle la durcit aussi, car l'amélioration est complexe.)

Fantaisies 65

Près de mes reliques – boules de buis
plus ou moins rondes, plus ou moins dentues, dents
et crânes de ruminants, gros œuf, *Fossiles* de deux sortes,
calotte-couvercle et sain-de-souche noirci – j'ai appris dans un livre
ce soir deux mots : LYPSANOTHEQUE et STAUROTHEQUE.

Fantaisies 90

*Quand tu seras mort, à ma mort
je te rejoindrai dans Dieu
...on gambadera, je t'apporterai des bois...*

Ça se dit sur l'oreiller, en empruntant une autre voix.
C'est moment pour un père
grandiose, un théâtre unique.

...je préférerais (s ?) mourir plutôt que souffrir...

et tour à tour on joue, très lucides, pour l'autre de la boîte
à musique.

Fantaisies 142

La pierre était trop belle, il a su qu'elle était
pour moi.

Est-ce cela que signifie à 22h15 le 10/10
sa place près de ma souche noire, à toucher presque
l'os-à-cuir que l'on dirait d'un caribou
et dont on cherche l'orientation fonctionnelle longtemps ?

Ne l'a-t-il pas, plus vraisemblable, seulement
oubliée là,
non-rangée ?

Dieu-vendeur-de-pierre
témoignerait, s'il a lu dans mes pensées, de la présence
de Manuel dans sa boutique rue Krakowskie :

je ne me suspecte pas, je sais que
j'aime être entouré de choses qui me sont belles,
comme les êtres qui m'entourent

– et Manuel je le sais le sait,
aussi prend-il à lui ce que je lui donne.

(Si demain, à l'heure de l'encre et définitivement, la pierre a migré sur l'étagère, les mots de la veille n'auront pas été pour autant pure giclée masturbatoire : ils auront exprimé ma conscience d'un mot de la réalité dans sa phrase infinie, et isolé à partir de ce mot le sentiment d'amour.)

Fantaisies 150

Au Frioul, d'une fissure où l'eau
battait j'ai libéré un dragon de bois
pour lui casser ensuite quelques pattes.
Je m'occuperai
de lui, je gratterai sa lèpre : *Uluru*
pourra être fécondée.

Fantaisies 183

Retour à la *soustraction*.
Ses nuits sont à nouveau longues et bonnes, mais c'est surtout
ce vocable, *blanc*, la cause

car hier si je n'ai rien écrit, j'ai en lieu et place *typexé*
une image ; et cet interlude juste après tel noir, comme je le remarque
maintenant et en rend compte, figura la notion moins-par-plus.

Je gratte le bois jusqu'à l'âme dure
ses gargouilles, ses profondeurs sales
– et c'est alors le plus-par-moins,
mais cette occupation n'est à aucune contradictoire.

– Redire est ma façon d'avancer jusqu'à dire.

Fantaisies 213

Gratter une souche
c'est essayer de la faire parler
du pays des formes.

Un poète répéterait ce qu'elle a dit.
Un critique repèrerait parmi les artistiques des traces de cette légende.
Un artiste serait en expédition, tout à heurter, pour le meilleur, et dépasser,
peut-être, les obstacles.
Toute façon de dire est insuffisante en tant qu'unique.

Fantaisies 226

Il faut pour exprimer une perfection quand on perçoit une perfection
plutôt que d'accrocher des points d'exclamation à son propre silence
monter
pour le faire
exactement où l'on est

(soit, en ce qui me concerne, atteindre des mots auxquels accrocher le point-
silence. Ce complément parce que *le* dans *le faire* me paraît pouvoir être
entendu désigner l'*accrocher* susdit, et que je parle d'exprimer).

Est-ce un peu cela que signifiait, il y a quelques semaines au sein d'un groupe d'amis, ma défense agressive et
métaphysique d'un morceau de bois comme chose que j'aime, comme individu d'une communauté plus vraie
que celle que suppose le genre (la face humaine : un masque), comme
bouche de communication ?

Qu'il faut être à son tour réel, que l'on peut essayer d'y atteindre avec de l'encre ?
Les questions n'augmentent pas le nombre de réponses. (Horn)

Fantaisies 230

(Interruption momentanée. Je découvre tout juste que l'on appelle
Shou-she les "pierres de longévité".

Ma Souche serait-elle comme un "bois de longévité" ?)

[...]

(Interruption. Suis-je Dogon si j'appelle *Parole*
ma souche noire, ou la vieille coquille
hérissée maintenant de pointes sauf où douce et rose
(une sorte de poignée) ?)

Fantaisies 250

Ne pouvant ôter que peu
je m'imagine le tranchet suspendu, dans ma gauche
la pièce à gratter – confronté, dans mon coin
à de l'*un*.

(Je n'ôte pas où <ça-me-chante> :
c'est en caressant le duramen si je le blesse.)

Fantaisies 262

Le regarde et lui dis : *c'est à ta beauté que tu dois
d'en être là, échoué sur un grand bahut de boulangerie rectifié et ciré
à lorgner d'un œil la chaudière et d'un plus bas l'évier.*

Tu serais parmi le sol.

Mais peut-être à la beauté dois-tu aussi d'être mort

et ce serait...

Fantaisies 274

Comme d'un sous-bois, avec une souche-à-gratter, ou avec un galet, d'une plage de galets, ou d'une grange effondrée, avec un clou ou quelque autre morceau rongé, d'une cave noire, d'une benne retournée, avec un os, un or qui jamais ne brillera que pour moi – j'aime revenir remonter ressortir avec un *cadeau* des pages lues. (*Ad hoc* ce mot 'cadeau', y réfléchirai plus loin, ou pas.)

Jusqu'au cerveau personnel 7

J'ai à cureter un point-feu* de x par x par x, à compter mes neurones dans l'acte muet.

Jusqu'au cerveau personnel 13

(J'ai moins curé les souches un temps
et tout ce temps je fus *aussi* loin du cahier.)

Le pont entre mes pratiques
j'opte pour le taire avec la silencieuse.

Jusqu'au cerveau personnel 59

1. Les mots auraient une épaisseur, mais les blancs aussi, le *miroir* entier (surface du texte dans la page) aurait une épaisseur, disons 0,5 mm.
 2. Les pages se toucheraient comme dans un livre.
 3. Les lettres ou parties de lettres en contact se souderaient les unes aux autres, mais elles seulement – les autres, comme les mots esseulés d'une rare ligne très longue, tomberaient.
- J'obtiendrais avec 1 000 pages un objet long de 50 cm que je pourrais poser sur le côté le plus plat (ainsi aplati par le fer à gauche), une sorte d'âme rugueuse et aérée comme un corail noir.

(Plutôt que d'inventer la machine qui permettrait d'obtenir ça, cette chose, je cherche, ramasse, arrache des souches et les gratte, nettoyant méticuleusement, affectueusement, indéfiniment leurs linéaments durs comme s'il s'agissait de trésors achéropoïétiques, ou avec le pressentiment peut-être, mais lointain alors, opaque alors, que les mots que je ne peux plus sont là.)

Jusqu'au cerveau personnel 60

Certain segment d'une ligne de mots
peut être pareil à une verrue, une tache, un
sillon disgracieux le long d'un cœur de bois à nu
et tout comme eux attendre

sinon comme eux l'outil qui saura accélérer sur eux l'effet du temps,
la force et le désir retrouvés d'une précision qui l'abrasera.

Le plus important restant ceci : la phrase a le temps,
le même que le bâton a.

Jusqu'au cerveau personnel 97

Les fourmis parfois n'ont pas assez travaillé encore
ou une mer par le ciel
ou du dessous l'invisible.
Bout de bois, plus tard.

Jusqu'au cerveau personnel 213

3. Que je tombe et retombe dans le même devrait-il me désespérer ?
J'ai plutôt le sentiment de toucher ainsi une sorte d'"invariant biographique" ou "transhistorique"
– un <qui-dure> qui m'évoque, bien qu'informe, l'âme dure des souches dont j'ôte
le mou – et d'établir par là que l'esprit n'est pas différent du corps. À l'instar de ma peau
corporelle, ma peau spirituelle a changé avec les années, mais de même que je reconnais ma
main sous les taches dont elle se couvre comme je la reconnais avant elles, je reconnais mon
esprit sous l'écrit ancien comme sous sa peau d'aujourd'hui. Aurais-je plus à m'effrayer de la
constance de ma pensée que de la permanence de mon squelette ?

Jusqu'au cerveau personnel 219

« Avec ce *dur qui refuse et la taupe*, une image souterraine de l'écriture s'impose que l'on pourrait prendre
pour une idée d'elle, comme forant et absentant la matière où elle progresse. Mais forerait-elle, quoi ?
La langue ? Où phrase serait, *de la langue en moins*, un trou, et elle buterait sur un *dur de langue* ? La pensée ?
De la pensée en moins alors, et un *dur de pensée* devant elle ? Ou le fantasma qu'elle a d'elle ? » JCP, p. 123

« J'avais entrepris de préciser *rudimentaire* mon art (un affrontement à la matière), et de demander, afin
d'exempter mes textes du reproche qu'ils présentent des similitudes de construction, des répétitions etc.
qu'on les appréhende plutôt comme des *choses sculptées*. Mais une fois l'amorce devant moi, solitaire sur
sa ligne – *je n'écris pas mais sculpte* –, avant même d'interroger l'usage et la pertinence des termes *syntaxe*
sculpturale, d'étayer mon intuition que ce qui est perçu ici comme un défaut participe là du <style> et de
réfléchir au seuil à partir duquel, ici et là, le travers n'est plus absorbé, je n'ai pas pu ne pas l'entendre avec
une oreille d'autre (de plus en plus autre : assertion discutable d'abord (*Ne s'agit-il pas moins de sculpture que*
de marqueterie ?), contre-vérité d'un vaniteux ensuite (*OK, tu sculptes, partons là-dessus, tes mots ne sont pas les*
simples mots d'une prose claire, nous ne savons pas voir), pet d'auteur pour finir, court mais fétide, appelant en
retour cinglant *Qu'il fasse, qu'il cesse donc de nous dire ce qu'il fait ! Fasse ! Cesse !*), et même après qu'à l'acmé
du doute (*J'népms : Devrais-je me contenter de le penser ?*) des certitudes me furent revenues (*Quoi que je dise*
ou écrive, il dépend de la manière dont je le dis ou écris que je le dise ou écrive effectivement / *La manière est*
opérateur de vérité), même après que j'eus cessé de parler avec la bouche de ces autres et fus rentré dans ma
propre écoute et la souvenance d'un ancien « écrire j'entends sculpter* », je ne pus pas ne pas la voir comme
un de ces énoncés dont les philosophes du langage et autres sémanticiens font leur miel.

* Lors de la contraction de *NOUURE* en *158 morceaux et des poussières* j'ai supprimé cette
entrée de 1984.

<i>Ecrire</i>		<i>j'entends</i>
	<i>sculpter</i>	
	<i>le</i>	<i>silence —</i>
	<i>s'il est</i>	
<i>pourtant</i>		
<i>leur</i>		
<i>somme</i>		
	<i>il n'est</i>	<i>pas</i>
		<i>ses copeaux.</i>

Jusqu'au cerveau personnel 170