



HAL
open science

” Une trace qui attend, aux aguets... ”: Beuys, Deligny et le dessin

Jean-Philippe Antoine

► To cite this version:

Jean-Philippe Antoine. ” Une trace qui attend, aux aguets... ”: Beuys, Deligny et le dessin. Beuys, Deligny et le dessin: une ”conversation entre les choses”, Nov 2009, Barcelone, Espagne. halshs-00595158

HAL Id: halshs-00595158

<https://shs.hal.science/halshs-00595158>

Submitted on 23 May 2011

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**« Une trace qui attend, aux aguets... » :
Beuys, Deligny et le dessin**

I. 1. Tout d'abord un aveu : ma tentative de mettre en résonance réciproque les pensées de Joseph Beuys et de Fernand Deligny a son point de départ dans Beuys. Je n'ai découvert l'œuvre de Deligny que tardivement, grâce à l'édition remarquable de ses *Oeuvres* publiée il y a trois ans par Sandra Alvarez. Mais cette asymétrie originelle n'a fait qu'intensifier le sentiment d'une étrange rencontre entre les deux œuvres, rencontre qui s'accroche à la notion, ou plus exactement à l'activité, du *dessin*. Chez chacun de ces deux penseurs/artistes, le dessin acquiert en effet un rôle fondamental, qui se lie à la question de la genèse du langage verbal, et de ses rapports avec l'activité de penser.

Ce lieu commun s'établit à partir d'expériences très différentes. Le dessin représente pour Beuys un investissement précoce, et vite constant : il s'agit d'une activité habituelle, pratiquée en voyageant, en bavardant ou en discutant, aussi bien que seul dans l'atelier. Elle inclut croquis, diagrammes, partitions pour des actions, inscrits sur les supports les plus accidentels, aussi bien que des dessins plus traditionnellement achevés. Accumulés dans des tiroirs et des boîtes, semés dans des carnets, donnés, ces milliers de résidus forment l'archive principale de l'activité de Beuys, son « matériau de base », et comme une réserve où l'artiste a puisé sans jamais se priver.

Chez Deligny la réflexion sur le dessin a une localisation d'apparence plus étroite. Elle découle principalement de l'établissement progressif, à partir de 1969, dans la communauté qu'il a fondée dans les Cévennes, d'une pratique : celle de tracer, soit sur le moment, soit de mémoire, des cartes des itinéraires coutumiers des enfants autistes

qu'accompagnent les éducateurs. Ou plutôt elle découle avant même cela, de la prise en compte de ces itinéraires, et de leur capacité à former territoire : un territoire hors-langage.

Chez l'un comme chez l'autre, l'activité du dessin, que condense le geste de tracer, est conçue comme mise en branle qui conduit à penser. Elle entame un processus d'accès au signe qui s'ébroue à l'orée du langage verbal. Mais elle sera aussi, en aval de la parole, le résidu inassignable qui hante une pensée discursive trop vite identifiée à des signes verbaux et bien-communicants. Oublieuse de la dimension diagrammatique qui continue de la hanter, cette pensée est aussi oublieuse de la main qui la porte.

1. 2. Pour explorer ce lieu commun du dessin, je commencerai par exposer les tenants et aboutissants de la pensée beuysienne - pensée *du* dessin aux sens à la fois subjectif et objectif de l'expression.

Le concept de dessin emporte pour Beuys une définition extraordinairement large, qui remet en question les limites courantes de la pratique artistique. La production de l'artiste en est un premier exemple: collages, résidus, fragments, marques fugitives y abondent. Leur appartenance aux genres reconnus du dessin est loin d'aller de soi. Quant aux modèles qui les informent, ils embrassent le territoire entier de l'art, de la préhistoire jusqu'à la modernité du premier XX^e siècle, et débordent les frontières du *métier* traditionnel. Ayant cessé d'être défini par l'emploi de techniques et de matériaux prédéterminés, le terme de dessin caractérise maintenant l'événement singulier qu'est l'alliance d'un *geste de dénotation* avec son *enregistrement dans une empreinte matérielle*. S'étendant à toute forme de trace ou de marque gestuelle exécutée sur un support, il désigne en général la capacité qu'a un geste de déclarer un ensemble de relations,

une ressemblance ou une analogie, entendus au sens le plus vaste :

Il n'y a rien de plus élémentaire que le dessin. Quand je montre à quelqu'un le chemin et que je lui indique sur un bout de papier le tracé des rues, eh bien, je dessine. Au fond dessiner, n'est-ce pas, ce n'est rien d'autre que faire un plan, ou visualiser quelque chose, un ensemble de relations spatiales ou tout simplement un rapport de grandeurs. (...) On ne doit jamais dire : celui-là il sait dessiner, et moi je ne sais pas. Ce n'est pas du tout ça. Tout homme peut dessiner, bien sûr qu'il peut dessiner, tant qu'il a des mains. Et même s'il n'a pas de mains, il peut dessiner avec les pieds¹.

À cœur de l'activité du dessin, se trouve l'invention d'un *diagramme*. En conséquence, le geste d'écrire appartient lui aussi à la catégorie :

Nous avons parlé de la parole, *écrire par exemple, c'est aussi dessiner. Si on regarde juste un peu ce que fait la main, ces drôles de formes, c'est aussi du dessin.* C'est pourquoi je dis que tout homme est un dessinateur, en ce sens qu'il représente quelque chose; *tout homme représente*, les uns davantage, les autres moins; cela dépend bien sûr de la décision que l'on a prise pour son métier. Mais *le dessin apparaît de toute façon dans la vie consciente*².

La variété imprévisible du dessin, tout comme celle des secteurs de l'activité humaine où il trouve à s'employer, pourrait sembler interdire de l'unifier sous un concept. Mais l'activité de dessiner, *envisagée du point de vue de son processus*, désigne pourtant bien une zone spécifique : celle où les choses parviennent au langage, par le biais d'un geste d'écriture - un *graphe* - qui prolonge leur perception, et dont elles sont le premier moteur.

¹ Joseph Beuys-Volker Harlan, *Qu'est-ce que l'art? cit.*, p.49.

² *Ibid.*, p. 50-51. (Je souligne).

2. 1. C'est dans une conversation avec Heiner Bastian et Jeannot Simmen, que Beuys énonce ce qui pour lui constitue la condition d'exercice du dessin, à savoir *le caractère réel des relations* entre les choses :

Je crois aussi que *les choses ont entre elles et réciproquement des liaisons vraiment tout à fait réelles, et qu'elles sont en conversation les unes avec les autres, aussi hétérogènes que soient les choses, et souvent les formes, et ce à quoi elles s'adressent*³.

La possibilité du dessin prend naissance *dans l'existence réelle de la relation* dont il assume la re-présentation. Qu'il dénote une fleur ou bien une idée, il s'intéresse toujours à *la réalité de son objet*. Cette réalité inclut le réseau de circonstances où elle se livre, et l'objet lui-même se présente comme une constellation de circonstances et un diagramme de forces, en relation avec le reste des forces qui l'entourent, y compris celles de l'individu qui veut dessiner. Ce sont ces diagrammes de forces que le dessin aura pour tâche d'enregistrer et de fixer, pour donner à leur réalité une forme visible.

Ces caractéristiques expliquent que Beuys formule presque simultanément deux énoncés qui pourraient passer pour contradictoires. Le premier affirme la nécessité, pour démarrer le processus, qu'un objet singulier se déclare :

Je ne m'asseois [pour dessiner] que si une nécessité existe, si une chose quelconque se déclare. Si rien ne se déclare, alors je ne dessine pas. C'est-à-dire si un objet qui veut se représenter s'affirme quelque part, s'il dit : je veux, je dois être représenté maintenant, parce que c'est nécessaire que je sois représenté, alors c'est là que je me mets à dessiner⁴.

Le second énoncé affirme la présence nécessaire, au départ de ce même processus, d'une multiplicité chaotique à

³ Joseph Beuys. *Zeichnungen*, p. 40. (Je souligne)

⁴ *Ibid.*, p. 38.

organiser. Chaque chose singulière se présente comme une *multiplicité*, tout comme les relations, elles aussi singulières, qu'elle entretient avec ce qui l'entoure. Si elles diffèrent en lieu, en temps, en forme et en disposition, ces multiplicités sont de même niveau, car elles sont le produit de jeux de forces réels. Ceci amène deux traits supplémentaires.

2. 2. Beuys attribue aux choses une *capacité à se déclarer* indépendante de toute décision consciente du dessinateur. Les objets affirment un "*droit à la représentation*", que leur "*volonté*" tente d'imposer à la personne qui dessine - quelque chose comme ce que Deligny nommera, à partir d'une tout autre problématique, "*quémande*".

Cette *personnification* des objets semble un déni du processus par lequel un dessinateur *décide* d'appliquer son attention et son savoir-faire à tel objet plutôt qu'à tel autre. Beuys revendique pourtant une part active pour le dessinateur, par-delà la passivité qu'implique l'acceptation des "*volontés*" de l'objet. C'est que, paradoxalement, le *travail* que réclame le dessin a déjà démarré, avec la nécessité de réorganiser "*l'ensemble des circonstances de [la] vie*" du dessinateur, en amont du *geste* de dessiner.

La *quémande* de telle ou telle chose, qui "*veut*" parvenir à la représentation, même si elle est source de ce qui pousse à dessiner, n'a en effet jamais pour résultat direct un dessin. Elle est plutôt l'événement grâce auquel *une chose*, à savoir une certaine constellation de relations, s'impose à l'attention, déclare son caractère réel, et rend visibles les réseaux complexes qui lui donnent forme. La force par laquelle cette chose s'impose à la volonté va alors déclencher chez le dessinateur un *contre-travail de mobilisation*, garant de la mise en oeuvre d'une "*logique réelle*". Le dessinateur se découvre lui-même comme constellation ou complexe de

relations, qui exerce une force ou une résistance à l'égard d'autres individus réels. Il se découvre comme croisement individué d'expériences qui, elles aussi, réclament de "se représenter".

Dans chaque tentative de dessiner, achevée ou non, la confrontation avec les choses occupe donc le premier rang, le dessinateur étant lui-même une de ces choses réelles qui se confrontent les unes aux autres. C'est là que prend sens, dans le discours de Beuys, la personnalisation des objets et des relations. Perçus comme ayant le pouvoir de "se déclarer", de "vouloir", ou même d'entretenir des "conversations" les uns avec les autres, ces "personnes composées de personnes" imposent la force de leur individualité à d'autres "personnes" réelles, elles aussi capables de volonté : les dessinateurs.

On le voit, l'ambition pour le dessin de représenter quelque chose de réel passe avant tout par le respect de la façon dont un objet s'impose de lui-même, et soudain, à l'attention. Elle passe surtout par un travail portant sur la logique propre du matériau d'expérience de l'individu qui dessine. D'où l'importance du dessin comme lieu de passage vers la langue.

3. 1. Beuys insiste à maintes reprises sur l'importance du dessin comme *lieu d'accès* des choses au langage, et cela alors qu'il décrit ces mêmes choses comme *déjà engagées*, avant toute intervention humaine, dans quelque chose qui vaut comme une conversation. C'est que le lieu du dessin est double.

On l'a vu, "*rien de plus élémentaire que le dessin*". Il embrasse *tout geste de la main qui dénote ou évoque quelque chose*, qui rapproche deux objets quelconques, *pourvu que ce geste induise une trace matérielle*. Je rappellerai ici la définition peircienne de l'icône, qui dans sa généralité résonne immédiatement avec le propos de Beuys: "*N'importe quoi, qualité, individu existant ou loi, est l'icône de*

quelque chose, pourvu qu'il ressemble à cette chose et soit utilisé comme signe de cette chose⁵." Dessiner, c'est pénétrer, avec n'importe quel instrument ou matériau, dans la dimension iconique; et cela parce que toute trace gestuelle prend en charge des ressemblances, y compris avec des choses inconnues ou invisibles.

Dessiner, c'est en effet fixer une certaine constellation de qualités. En tant qu'elles prennent corps ici et maintenant dans le dessin, elles possèdent une consistance réelle. Mais en tant que qualités, elles manifestent des potentialités nomades. Ces caractéristiques font alors du dessin beaucoup plus que le lieu où se détermine une ressemblance déterminée : il devient *le lieu de ressemblances à venir et à inventer*.

En ce sens on parlera légitimement, à propos du déclenchement de l'impulsion à dessiner, de *déclaration* d'un objet. Des qualités s'avancent, disposées en une certaine constellation, ou forme. Elles entrent en relation avec des instances de même qualité appartenant à d'autres objets. Cette circulation de ressemblances et de différences locales forme ce que Beuys nomme un "*langage d'images*" (*Bildersprache*)⁶. Qu'"*un objet se déclare*" ne signifie alors rien, sinon qu'une ressemblance potentielle se laisse repérer dans les choses perçues. Pour acquérir une consistance réelle, cette ressemblance devra en passer par l'opération du dessin.

3. 2. On voit poindre ici un deuxième caractère du dessin. Parce qu'il est trace, empreinte, il produit la ressemblance sous forme de quelque chose qui était *déjà là*, qu'il semble re-présenter *a posteriori*. Aussi tout signe dessiné est-il à la fois icône et indice : *icône* des constellations dont il

⁵ Voir *supra*, chapitre 2, p. 33.

⁶ Voir l'entretien avec Hans van der Grinten, *op. cit.*, p. 21. L'expression souligne la dimension iconique du langage dessiné.

présente le diagramme; *indice* des gestes qui l'ont bâti, dont sa matérialité conserve l'empreinte.

L'attention portée à ces aspects explique l'importance qu'ont pour Beuys les matériaux qu'il utilise. Leur variété, leurs qualités, enfin les objets et les activités extra-artistiques auxquels ils renvoient sont partie intégrante de l'information diffusée :

Je veux dire, il n'y a pour l'homme, tant qu'il est homme, absolument aucune autre possibilité de s'exprimer par rapport à autrui si ce n'est par un processus de substances. Même quand je parle, j'ai besoin de ma glotte, de mes os, d'ondes sonores, j'ai besoin par exemple de la substance de l'air : vous avez absolument besoin d'une membrane dans l'oreille sinon vous n'entendriez pas du tout ce que je dis. *Il n'y a pas d'autre possibilité de transmission si ce n'est par une empreinte qu'on laisse dans un certain matériau*⁷.

Ce commentaire de Beuys amène à considérer un dernier aspect du dessin : *la résistance "matérielle" que cette combinaison d'indice et d'icône oppose à toute absorption achevée dans la symbolisation*. Antérieur à l'entrée dans le symbolique qu'il annonce, le dessin ne devient en effet *jamais* pleinement symbole. Il incarne une dimension *archaïque* du langage : le moment où l'articulation des relations apparaît dans les matériaux et la réalité du monde, mais où sa formulation n'est pas (encore) assujettie à des lois générales symboliques.

Le caractère *inchoatif* du dessin ne se relie donc pas à l'émergence d'un *objet* perçu dans sa prétendue essence muette, prélangagière. Il concerne plutôt *l'apparition de la relation sous forme d'une singularité saisie comme telle*.

4. 1. Ici se laisse repérer un premier lieu de résonance entre la pensée beuysienne du dessin et celle de Deligny. Pour

⁷ Joseph Beuys-Volker Harlan, *Qu'est-ce que l'art?* cit., p. 112 (Je souligne). Ce texte ne porte pas spécifiquement sur le dessin.

le cerner, je partirai des deux infinitifs, *tracer* et *tramer*, qui orientent la pratique, développée par Deligny et ses collaborateurs, de fabriquer des cartes des trajets des enfants autistes avec lesquels ils vivaient, en réponse à des observations dont le champ nous amène du côté des problématiques ailleurs isolées par Beuys.

Cette *trouvaille* concerne en effet l'activité - l'*agir* - d'individus autistes qui sont des *enfants* au sens original et le plus littéral du mot : des *êtres-qui-ne-parlent-pas*. Ils sont *hors-langage*, et on ne peut pas même dire que le langage leur « manque ». Ils n' « y » sont tout simplement pas. Or cette position « hors-langage » implique l'absence d'accès au symbole, au signe, en tant que (a) *son usage est de convention* ; (b) *il déclare un sujet*, communiquant et auteur de projets pensés.

Pour les usagers de la langue que nous sommes habituellement, cette situation est trop aisément résorbable en pur constat d'un défaut ou d'un manque. Or, de ce hors-langage quelque chose va surgir qui, sans jamais atteindre au signe symbolique, s'affecte d'un *sens* - et j'emploie ici le mot *sens* dans sa dimension *la plus orientante et orientée*. Les trajets des enfants, lorsqu'ils accompagnent les adultes et accomplissent les tâches coutumières dont l'exercice régit la communauté, ces trajets s'ornent de détours ou de stations « inutiles » : quelque chose *là* s'est laissé repérer, qui provoque ce que Deligny nomme un *agir* -- par opposition à un *faire* nécessairement déterminé par un projet, c'est-à-dire par un vouloir qui a partie liée avec le langage, autrement dit partie liée avec l'emprise mimétique qui unit entre eux les signes symboliques.

Cet agir est sans sujet. Il se déclenche à partir d'une rencontre avec des choses qui, cessant du même coup d'être entièrement choses, deviennent *repères*, et *font chevette*. Je reprends ici une expression de Deligny, qui annexe un terme de

charpenterie médiévale : « pièce de bois dans laquelle on emboîte les soliveaux du plancher » (Littré). Chevêtre est aussi un nom ancien pour *licou* ou *licol*. Le terme désigne donc à la fois un lien et une marque de *domestication* animale.

Ce sont ces *lieux-chevêtres* que vont repérer à leur tour les cartes dessinées sur des calques et superposées en transparence par Deligny et ses collaborateurs : des *gestes circonstanciés* - tourner sur soi-même, manipuler méticuleusement une chose, s'asseoir, se coucher là, etc. - viennent s'inscrire dans le cours des itinéraires coutumiers réitérés jour après jour. Les cartes enregistrent ces occasionnelles boucles d'ornement. À la fois *action* et *lieu*, celles-ci ne sont « en rien nécessaires et [...] n'expriment rien, ne représentent rien. » (A, 160) Elles sont les marques et traces d'un pur *agir*.

4. 2. Avant de revenir sur le mode d'enregistrement ou de construction que déploient ces *dessins*, arrêtons-nous un instant sur ce qui s'y enregistre, et *comment*.

Ce qui en effet va permettre la tâche - elle-même répétée - d'établir ces cartes, c'est d'abord d'avoir repéré dans la durée coutumière les lieux et moments où surgissent ces ornements inutiles, activités pures qui nouent ensemble quelque chose. C'est ensuite d'avoir repéré ces lieux comme des régularités, i. e. comme quelque chose qui, mis en branle par tel individu en telles circonstances, se découvre par réitération (et par enregistrement de ces réitérations) appartenir à un *commun* déjà repéré par d'autres.

Aucun surcodage symbolique, aucune langue, ne commande le surgissement de ce « commun ». Il n'existe que de s'être laissé repérer, i. e. *voir et revoir*, jusqu'à susciter une initiative, un agir, grâce à ce que Deligny nomme ailleurs une *quémande*. Et ce *commun* repéré se met en relation avec des ornements et trajets autrefois parcourus - ce que révèle telle ou telle coïncidence, ou comparaison avec des cartes

anciennes. *L'émergence de ce commun suggère ainsi une relation aux lieux solidement nouée, car nouée par autre chose que l'intention d'un sujet.* Il suggère encore son caractère fossile - et à ce titre archaïque.

5. 1. On touche ici à plusieurs zones d'ambiguïté repérées déjà dans les propos de Beuys. Le chevêtre noue en effet ensemble - il « enchevêtre » - des *choses* qui ne sont pas - ou pas encore - *signes*, et qui ne le seront jamais complètement.

Aussi Deligny va-t-il tantôt insister sur la différence insistante du chevêtre (et de l'*orné*) d'avec le signe ou symbole, tantôt le désigner comme ce qui continue de hanter la parole.

C'est d'abord la différence d'avec le symbole qu'indique l'usage du mot *repère* - un terme de métier qui lui aussi désigne une marque spatiale de caractère linéaire. Et c'est elle qu'on entendra dans le propos suivant :

Il n'y a pas, dans l'univers où *repérer* fonctionne sans qu'intervienne le *pérorer*, de chose quelque, comme on dirait qu'il y a quelqu'un. La chose quelque, c'est déjà de l'objet, tranché du reste, de tout le reste de par le fait d'être nommable. (A, 199)

Le chevêtre noue *quelque chose*, mais ce *quelque chose* ne devient pas *des choses quelques*, déterminées car nommables. Les chevêtres sont

des là où les lignes d'erre se recourent, s'entrecroisent, dans l'espace et à travers le temps (A, 141).

Ce *quelque chose* qui n'est pas encore une *chose quelque*, c'est *la marque d'un commencement*. Les choses s'y nouent entre elles à partir d'un *relier* inséparable de l'agir qui signale leur existence. Cet agir est le fait d'un individu, même s'il n'est pas (encore) celui d'un sujet. Il *prélude* à la parole, ne serait-ce que par l'emploi du corps qui s'y découvre. Chantonner, par exemple, met en jeu déjà tout ce qui, dans le

corps, permettra de parler. Et cet agir ne se résoud pas en langage. Il se refuse à quitter les choses nouées et l'éclat épiphanique des coïncidences qu'il y découvre.

La tentative d'une saisie directement symbolique de ces « constellations fugaces, instables » serait structurellement vouée à l'échec, et Deligny insiste à l'occasion sur l'écueil auquel se heurte un tel usage du langage. La manière dont des choses au départ quelconques, coutumières, se laissent repérer comme nouées par la marque de l'agir répété qu'elles suscitent, cette manière doit commander le mode d'enregistrement qui s'en saisit. *Le tracer*, geste qui ne fait pas de lui-même appel à une loi de représentation symbolique, va alors venir ici relayer l'agir, et le porter jusqu'au seuil des signes, en faisant advenir quelque chose comme un *signe-seuil*, pour emprunter une expression à Joseph Beuys.

5. 2. C'est en rapport avec le langage et la production des choses que Beuys fait intervenir la notion de *signe-seuil* (« Schwellenzeichen »). Mais de manière significative, le langage ici pris en exemple précède toute institution conventionnelle de la langue. C'est celui, créateur, de la divinité :

On peut remonter à plus loin encore en posant la question : « Comment le monde est-il arrivé ? » Il y a ce que j'appelle certains « signes-seuils », ou bien... Par exemple, dans l'Évangile selon Saint-Jean, il est dit : « Au commencement était le Verbe ». Dans le sens de ce concept, le mot est le logos. Que fait le logos ? Il commence le processus d'évolution. Comment, de ce mot ou de ce que j'appelle aussi un « signe-seuil », va finalement advenir de la matière ? Comment va advenir de cela un homme vraiment vivant ?

La notion de *signe-seuil*, on le voit, déborde les catégories du langage humain. Elle désigne, *en amont*, une capacité à "faire monde" indépendante des "mots de la tribu" auxquels elle prélude.

Il est à cet égard intéressant d'observer que la catégorie de *signe-seuil* a pour pendant symétrique chez Beuys celle de contre-image (*Gegenbild*), qui, elle, renvoie à un *après-coup*, par le biais de la persistance rétinienne. La dimension d'ouverture anticipatrice qu'implique le concept de *signe-seuil* se branche directement sur un *après-coup* qui insiste/persiste, court-circuitant l'éternisation des symboles sur quoi repose la communication ordinaire.

5. 3. Deligny insiste de même sur le caractère d'avancée, d'ouverture vers le signe qui s'attache aux *chevêtres*, même chez les êtres de langage que nous sommes habituellement :

A l'orée de cette espèce-ci, qui est nôtre, sans foi ni loi, quelque chose fait signe qui prélude à ce que la parole advenue fera de nous. (O, 717)

Ou encore :

Quand je dis « ce qui persiste à préluder », je n'entends pas *préluder comme précéder*. L'origine du langage : quelque chose persiste à préluder, maintenant, de façon permanente, alors que nous avons l'usage invétéré du langage. (O, 931, je souligne)

Ce qui continue de préluder, c'est cet *agir sans projet*, ce *repérer* que le dessin, qui est avant tout *trace* - et *trace en train de se faire* - , prend en charge pour l'enregistrer à une autre échelle. Une fois délivrée de l'obligation de fabriquer des contours clôturant précisément des objets, une fois délivrée, donc, de l'obligation de *représenter*, la « trace de geste » retrouve en effet des puissances oubliées. Elle réacquiert la capacité de *rendre compte* d'une « toute autre matière », non-objectale, vis-à-vis de laquelle elle fonctionne comme « appareil à repérer », et non plus comme l'ordinaire « appareil à langage » ou « appareil à parler ».

C'est ce compte-rendu que les gestes de « Janmari autiste » déploient, en un tracer qui jamais ne se résout en un tracé, même s'il constitue déjà « *l'amorce d'une écriture* », à la manière dont le *chantonner* constitue un

embrayage potentiel vers la parole. Gazouiller, c'est en effet tracer et tramer :

Ce que j'ai sans cesse devant les yeux, outre la fenêtre qui m'éclaire, c'est, au mur, un *tracer* de Janmari, autiste, et réfractaire à ce que propose la mémoire ethnique, si bien que je ne sais jamais s'il s'agit d'un tracé ou d'un tracer. La différence est considérable. Si c'est d'un tracer qu'il s'agit, il n'y aurait donc pas une once de représenté, ce que je crois. (A, 129-130)

Du tracer au tracé, « la différence est considérable ». Elle sépare un geste qui, chez les autistes qui l'« agissent », ne devient pas signe, d'un autre qui, lui, le devient : la *trace réalisée*, et son devenir-signé, écriture, chez ceux qui, non contents de « repérer », « pérorent ».

La question se pose alors : *dans quelle mesure l'activité de tracer/tramer, apparemment commune aux enfants autistes et aux adultes présents autour d'eux, du point de vue des gestes exécutés, manifeste-t-elle réellement quelque chose de commun aux uns et aux autres ? Tracé et tracer ont-ils réellement quelque chose en commun ? Et quoi ?*

Pour tenter de répondre à cette question, je voudrais amener deux séquences filmées :

Ici exposition de deux séquences de film en succession. (Chacune dure environ 4 mn) :

1. Ce gamin là (séquence entre 1h14 :50 et 1h 19 :10 [74 :50 mn et 79 :10 mn][Jacques Lin ?] dessine, tandis que Janmari fait la vaisselle. Puis Janmari « dessine » en même temps que [Jacques Lin ?], il taille un crayon (JL aussi, un peu après), commentaire FD : « Le langage fait toujours défaut ... » -> « cette pierre à permettre ... »

2. Eurasienstab (séquence entre 11 :43 et 15 :43.) Beuys enduit l'arrière de son genou de margarine, promène le bâton eurasiens près des angles supérieurs des poutres, il fait des signaux de la main, debout, écrit une inscription au sol, repromène le bâton près de l'ampoule lumineuse, refait des gestes-signaux, à demi-caché derrière une poutre, repromène le bâton, commence à défaire l'installation en remballant le bâton ...

6. 1. La séquence de *Ce gamin-là* en est la démonstration : le *tracer* autiste résiste à son assimilation au dessin, si on envisage celui-ci comme un signe élaboré et une écriture signifiante - et c'est le lieu de rappeler ici combien le mot même de *dessin* a eu à voir, historiquement, par le biais de l'étymologie, avec la volonté ; avec l'établissement d'un but, d'un *dessein* - donc combien il a à voir avec le *faire*, et avec l'établissement de « projets pensés ».

Beuys signalait, après tant d'autres, cette connexion entre dessin et volonté. Mais c'était, on l'a vu, pour placer la volonté du côté d'une *quémande* des choses, tout autant ou plus que du côté de l'être qui dessine. La question se pose alors de l'existence d'un *commun*, repéré dans l'acte de *dessiner*, qui persiste et insiste, jusque dans des tracés écrits trop vite perçus comme de purs signes, annulés par la compréhension qui s'y attache.

Autrement dit, si le dessin n'est pas entièrement langue, n'existe-t-il pas un *commun* d'espèce qui, *exceptionnellement pour nous, êtres parlants* [« l'homme-que-nous-sommes »], ne dépend pas de la langue, puisqu'il continue d'en être le seuil ? Un commun d'espèce dont les traces, à la fois tacites et manifestes, se laissent repérer dans l'activité de dessiner, et, plus particulièrement, dans ce qui, en elle, résiste à une appréhension sémiotique ?

Dire que le commun est liminaire rappellerait qu'il est initial, primordial, et toujours/déjà éliminé, « chassé hors du seuil » nous dit le dictionnaire qui ajoute à propos du verbe éliminer : « écarter, faire disparaître à la suite d'un choix. » (A, 216)

C'est à la capture de ce *commun* liminaire, et trop vite éliminé, qu'une activité de dessin redevenue attentive à la *quémande* des choses, peut se vouer - le vœu se distinguant ici de la volonté et du projet par son renoncement justement au vouloir conscient, et par sa mise en flottaison parmi les choses coutumières.

6. 2. Il me paraît que c'est bien ce *dessin primordial* que met en scène *Eurasienstab*. Entendons-nous : il ne s'agit pas ici de jouer aux "primitifs", en feignant de croire qu'on s'est soudain magiquement transporté au commencement-musical-d'avant-la-langue. Il s'agit plutôt de (re)trouver, à partir de la situation ordinaire de domination des symboles dans laquelle nous vivons, la dimension potentielle que recèle un jeu ouvert des gestes.

Le dessin, trajet vers la langue qui prend corps avant la consolidation de symboles achevés, et qui existe comme une dimension propre, n'est en effet aujourd'hui accessible que comme une langue d'après les symboles. Travaillant avec les symboles, il doit d'abord les casser pour ensuite les refluidifier, et retrouver sa mission première : celle d'un commencement orientant, qui procède à une *institution a-symbolique du sens*.

D'où la vigilance que nécessite le redéploiement de la dimension inchoative :

J'essaie de garder le caractère langagier [du dessin] dans la plus grande fluidité et mobilité possibles, pour dépasser l'usurpation de la langue par le développement culturel et la rationalité. (...) *C'est cet élargissement de la langue qui me fait m'intéresser au dessin*⁸.

D'où, aussi, le caractère *archéologique* de la démarche beuysienne. Elle s'attache à retrouver un fossile, qu'il s'agira de rendre à nouveau manifeste sans cautionner pour autant une attitude régressive.

Pourvu qu'ils soient autorisés à faire empreinte (comme ici avec le film), les gestes accomplis, dans leur capacité de saisir la relation au moment où elle s'invente, restaurent le *plan élémentaire* où se défont les limitations qui ont marqué l'histoire moderne du dessin. Celui-ci y redevient pensable en

⁸ *Ibid.*, p. 20-21 (Traduction modifiée. Je souligne).

général comme l'*effectuation de traces* qui font signal, non pas parce qu'elles appartiennent à des registres encodés par avance, mais parce qu'elles savent produire, à partir d'un nombre réduit de gestes coutumiers, un acheminement vers le signe qui ne se confond pas avec l' "acheminement vers la parole", mais fait place à l'image, en tant que direction propre de pensée.

6. 3. Deligny met lui aussi l'accent sur cette dimension inchoative du dessin, et sur sa capacité à cerner un *agir* dénué de projet, car encore étranger à la langue. Il montre par ailleurs, on l'a vu, l'insistance de cette dimension dans le présent moderne, et l'impossibilité de réduire ce moment archaïque à un *autrefois* définitivement dépassé :

J'ai écrit que si l'inconscient est ce qui insiste, le commun est ce qui persiste. Aujourd'hui j'écrirai que le commun est ce qui prélimine, bien que ce verbe n'y soit pas, dans le dictionnaire; ce qui voudrait dire que repérer/agir précède, et non pas dans le temps comme on pourrait le croire, mais dans le moindre moment, la "place" étant toujours/déjà cédée au bonhomme qui n'y peut rien que se faire croire ce à quoi il croit, y compris qu'à partir de l'un, le commun pourrait se faire jour, ce qui n'arrive jamais⁹.

Dans un texte qui oppose la « conception cartographique » de Deligny à la « conception archéologique de la psychanalyse », Gilles Deleuze caractérise cette dernière comme liant profondément « l'inconscient à la mémoire », par opposition aux « milieux » et aux « devenirs » circonstanciés que repèrent et composent les cartes :

d'une carte à l'autre, il ne s'agit pas de la recherche d'une origine, mais d'une évaluation des *déplacements*. (...) Ce n'est pas seulement une inversion de sens, mais une différence de nature : l'inconscient n'a plus affaire à des personnes et des objets, mais à des trajets et des devenirs ; ce n'est plus un inconscient de commémoration,

⁹ « Quand le bonhomme n'y est pas » », A, 216 (je souligne).

mais de mobilisation, dont les objets s'envolent plus qu'ils ne restent enfouis dans la terre¹⁰.

Il serait tentant d'installer Beuys et Deligny de part et d'autre de cette ligne de démarcation : Beuys l'archéologue, soucieux du souvenir, de l'exploration de ses strates et de ses effets sur la psyché ; Deligny le cartographe, occupé à repérer et à enregistrer « les choses d'oubli et les lieux de passages¹¹ ». La tentation est d'autant plus grande que la proposition a son quotient de vérité, pour peu qu'on privilégie chez Beuys ses discours, plutôt que ce que déclare sa pratique plastique.

Je préfère marquer ici l'insistance, chez l'un et chez l'autre artistes, d'un *agir* qui continue de préluder au discours, y compris aujourd'hui chez les êtres « hyperparlants », communicants, et commémorateurs, qu'on nous somme d'être sous peine d'être punis.

Je préfère conclure, enfin, sur la dimension politique que revêt cette exploration du dessin, et plus précisément du geste de tracer. Le *commun* qu'il tente de dégager, depuis le coutumier auquel il ne s'identifie pas, même s'il y habite, est en effet une arme à déployer contre les puissances de « l'inconscient de commémoration », et contre les « sujets » auxquels il s'adresse, qu'il prétend dresser.

Il est bien cet « inconscient de mobilisation » que laissent repérer les trajets réitérés, ornés, des *enfants*, de ceux qui ne parlent pas.

Il est bien, enfin (et je laisserai ainsi le dernier mot à Deligny), cette mémoire

réfractaire à la domestication symbolique, quelque peu aberrante et qui se laisse frapper par ce qui ne veut rien

¹⁰ Gilles Deleuze, « Ce que les enfants disent », *Critique et clinique*, Editions de Minuit, Paris, 1993, p. 83-84.

¹¹ *Ibid.*, p. 87.

dire, si on entend par frappe ce choc qui fait
empreinte¹².

¹² « Camérer », *O.*, 1744.