

L'exographie de l'Asphalte par un plasticien, Michel Paysant

(du schématisme naturel du « fossile noir-bleu des grandes profondeurs et revêtement solaire » aux consolidations culturelles qu'il fonde)

TRANSITION DU PREMIER AU SECOND SEMESTRE ET ARGUMENTAIRE :

1) Nous avons souligné lors du premier semestre que l'humanité naît par l'image, façon dont la vie humaine exprime sa relation de lutte contre la mort (l'image est d'abord ce qui demeure de ce qui disparaît)

2) Nous avons défini l'image comme une interface et un vecteur entre le visible et l'invisible. Toute image présente en effet un double aspect sensible et intelligible. Ou encore matériel et spirituel.

3) Nous allons désormais explorer plus précisément et finement comment le matériel conduit le spirituel. Si le « visible » est l'apparent, on pourrait être tenté de lui opposer « l'invisible » comme étant la réalité. — Mais on distingue trop l'Art qui jouerait simplement avec l'apparent et la rêverie (même si c'est pour indiquer le réel), de la science qui s'opposerait à l'apparent pour atteindre le réel. Une philosophie qui reconnaît l'importance de l'image et de l'imaginaire en l'homme ne saurait opposer trop brutalement rêve et réalité. Nous allons au contraire montrer que la démarche du plasticien est au contraire apparentée à celle de la science.

4) A cette fin, notre plan consistera d'abord à rappeler succinctement les étapes de la démarche scientifique (tracéographique, pantographique et cryptographique), en vue de les retrouver dans la physique poétique de notre plasticien. Les premières images offertes au regard de l'homme sont les images matérielles de la Nature. C'est pourquoi on ne doit pas minimiser ce départ sensible et indicial (tracéologique) de notre relation culturelle au monde, les effets symboliques des impressions de nos expériences matérielles. Et si la plasticité de l'esprit trouvait son fondement dans la plasticité de la matière ?

5) En effet, qu'est-ce qu'un « plasticien » ? D'abord, la plasticité de l'esprit humain se fonde sur sa capacité à former, transformer, déformer les images. Mais le double aspect de l'image, sensible et intelligible oblige la plasticité de l'esprit humain à s'exercer autant techniquement que symboliquement. De la sorte, la matière est autant un défi pour accéder à la réalité que pour libérer la rêverie créatrice. Le travail du « plasticien » se définit donc

par l'exercice d'une perception directement et fondamentalement orientée sur la matière , objective et en principe première, qui déterminera donc largement la richesse de sa rêverie (la « dilatation » de son esprit, dirait Bergson).

(A cet égard, la démarche du plasticien s'apparente à celle du médiologue en ce qu'elle consiste à élire un objet-vecteur ou une matière-vectrice (matière-médium) de culture. Si par exemple le médiologue trouvera dans le passage du papyrus au codex l'infime mutation technique qui déterminera en fin de compte l'hégémonie du Christianisme balayant les paganismes divers, le plasticien élira le fragment d'Asphalte dont la prodigieuse plasticité et ambivalence le conduira, comme de soi-même, aux plus raffinés sommets de la civilisation). Le réel n'est, comme Bachelard l'enseigne, jamais discernable des opérations de réalisation, lesquelles mobilisent inévitablement l'imaginaire.

6) Ainsi F.Dagognet fait reposer le génie du plasticien, Michel Paysant, sur son intuition de départ. Si la richesse imaginaire potentielle de l'image se tire d'abord de son ambivalence initiale, alors la promesse potentielle d'une matière ne provient-elle pas elle aussi de son ambivalence naturelle ? A ce propos, Michel Paysant aura particulièrement bien choisi : dans les trente sixièmes dessous de la terre, tout au fond du plus enfoui, pourri, bref, du moins que rien, il trouve comme dans un conte, une image matérielle naturelle aux potentialités culturelles, nous le verrons, vertigineuses : l'Asphalte bitumineux. Parce que ce fragment matériel offre précisément la même dualité fondamentale que tout schématisme, particulièrement radicale, il se révèle ainsi propre à fonder une rêverie de la plus grande envergure : noir et miroitant, solide et liquide, électrique et non conducteur, ductile et permanent, bref, mort et vivant comme l'image archaïque...

7) Cette consolidation naturelle la plus originale conditionnera la cohésion culturelle la plus universelle (le bitume des routes a vocation à relier les sociétés les plus éloignées et différentes), après les opérations d'ex-haussement (de coefficientisation) propres au plasticien. En conclusion, un fragment matériel bien perçu déterminera un tout symbolique bien conçu. Et si la santé de l'homme est largement subordonnée à la vitalité de son imaginaire, nul doute que la *coïncidentia oppositorum* de cette matière à ce titre magique en fait et fera longtemps les hommes, des plus roboratives (des momies ou tisanes des l'asphalte fut longtemps



une *materia medicans* pour universellement égyptiennes aux onguents pharmacopées successives, élue comme remède).

INTRODUCTION
le choix de M. PAYSANT.
L'asphalte bitumineux et le paradoxe
d'un « moins que rien » qui conditionne « tout »

Déjà, si le plasticien est un « physicien onirique », comment appréhender rigoureusement le lien entre matière et image ? L'étymologie du mot « matière », *Mater*, semble coïncider heureusement avec les premières images faites de main d'homme : les déesses mères. Mais justement, le travail du plasticien nous éloigne rapidement de l'onirisme freudien, dont la rêverie auto-centrée sur les régressions infantiles entretient le retour au ventre de la maman. Ce voyage ne nous sort pas assez de nous même (quoi que l'on ne doive pas négliger l'importance de la stratégie projective du psychanalyste, véritable écran quasi-cinématographique de l'inconscient du patient).

Par le détour de la « matière », le voyage du plasticien est au contraire tourné vers l'extérieur, le réel : le véritable artiste n'imagine pas le visible, il commence essentiellement par voir le visible.

Le plasticien se distancie de l'artiste classique, trop représentatif, qui éloigne le réel en le traduisant, et trop « négatif » puisqu'il se contente trop rapidement de l'empreinte négative des choses pour aller trop vite vers ce dont elles sont le signe. Il prend au contraire le temps d'éprouver pleinement la matière pour elle-même, sans jamais s'en abstraire. Il s'ensuivra alors la problématique tout-à-fait spécifique de la réflexion de la matière par et sur elle-même. L'équation à résoudre est la suivante : comment approfondir l'expérimentation sur le support, le médium le vecteur SANS s'en éloigner ? Ou comment s'éloigner du médium sans le quitter ?

PLAN :

0) L'articulation des phases de toute méthode scientifique.

1) L'artiste voit le visible. *Comment prouver que tout est dans le presque-rien ?*

BOREY PIERRE-JEAN

(Tracéographie)

2) L'exologie de l'Asphalte par le plasticien, "physicien onirique". *Comment s'approcher en s'éloignant ?*

(Pantographie)

3) De l'asphalte originaire à l'imaginaire des villes comme fondement de la civilisation de la communication. *Comment spiritualiser en matérialisant ?*

(Cryptographie)

0. L'ARTICULATION DES PHASES EN SCIENCE

La science se fonde sur l'intégration de dispositifs que l'on peut distinguer en trois strates (indicielle, analogique et symbolique) qui s'articulent dans une cohérence d'ensemble.

Le premier dispositif est tracéologique dans le sens où il capte des signaux du monde extérieur (par exemple, l'ombre est une trace du soleil).

Le second dispositif est pantographique parce qu'il transpose (ou transmet cette trace) à échelle humaine (par exemple le gnomon permet de mesurer avec des outils tels une règle la taille de l'ombre du soleil)

Le troisième dispositif est cryptographique parce qu'il traduit les informations récoltées et communiquées dans un cadre symbolique ou classificateur (le gnomon comme hauteur d'un triangle rectangle virtuel, corrélatif de l'ombre au sol comme base du triangle, aiguille qui inscrit dans l'ensemble de toutes les positions possible celle qui nous informe de l'heure). Ce cadre est un système de relations susceptible de potentialiser à l'infini des informations (rappelons par exemple le rôle du triangle rectangle dans la démonstration géométrique de la théorie de la relativité au XXème siècle.)

Nous allons soutenir (suivant et reprenant Dagognet) que la démarche du plasticien s'apparente elle aussi à l'intégration de ces trois dispositifs :

- ✓ *d'abord* une scénographie immédiate révélatrice du médium asphalte (sculptures graphite, vinyles les photos de strates et de vitres),
- ✓ *ensuite* une amplification, un déploiement, un dépliage du médium par des opérations spatialisantes (trois réalisations : le balcon du monde, le marteau et

- l'atelier, le modèle optico-photographique)
- ✓ *et enfin* des concrétisations proprement symboliques (les cinq livres/plaques d'asphalte au fond, l'équerre au sol, et enfin les multiples tableaux au mur).

I. COMMENCEMENT : TRACEOGRAPHIE / SCENOGRAPHIE DE L'ASPHALTE

LA LOI POETIQUE (BACHELARD)

Le plasticien ne commence pas par une idée, par une totalité, mais par une partie, un fragment, véritable porte étroite conduisant au monde.

Il illustre la loi poétique Bachelardienne : c'est à partir du petit que, dans l'ordre, se conquiert le grand.

Donc le plus infime, le plus négligeable (le déchet, la miette, le morceau) est le point d'appui permettant de soulever le monde.

Le plus pauvre conduit au plus riche. Le moins que rien conduit à tout ; dans le bon ordre, le moins fait le plus. Le plus passager au plus permanent aussi.

(C'est la définition même de l'esprit que de faire plus avec moins. On peut figurer cette relation par le cône : un point comme œil ou sommet d'un cône condensant une multitude infinie comme base de ce cône. Ainsi l'esprit se fonde sur la matière.)

→ Nous soutenons que Michel Paysant a pressenti intuitivement l'immensité culturelle que conditionnait cet indice matériel diabolique qu'est l'Asphalte. Son œuvre déploie en cohérence toutes ses potentialités.

DIALECTIQUE DU RENVERSEMENT (LA SURFACE COMME LIEU DU RETOURNEMENT)

Que la liberté, de façon générale (pour tout homme) , ne puisse consister, selon Dagognet, qu'à « devenir ce que nous sommes », se traduira dans les opérations du plasticien, analysées en détail lors de notre second moment, comme autant de réponses à l'équation à résoudre : se rapprocher en s'éloignant.

De sorte que Michel Paysant est sans cesse, dans son voyage, reconduit à son port : né en Lorraine en 1955, pays de mines de charbon et de fer, la même famille paléontologique que l'Asphalte, le même groupe fossile (bien que ce dernier ait devancé,

BOREY PIERRE-JEAN

par ses usages, les autres minerais).

On ne part pas pour se perdre mais pour se retrouver, telle est l'essence du voyage.

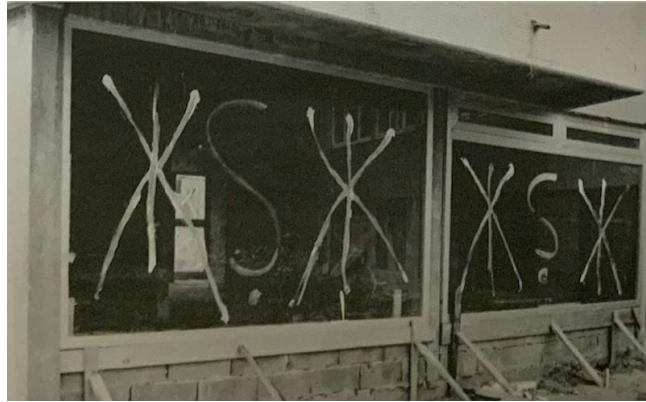
Dès ses premières œuvres de 1980-1983, faites de graphite ou de disques vinyles, « *toutes ses sculptures nous obligent à regarder le sol* » (Art Presse, Jeunes artistes, Catherine Francklin.). L'origine témoigne déjà d'un destin : le sol est ce dessus qui indique le dessous (« *nous croyons même comprendre que l'artiste s'apprêtait à passer de l'autre côté de la surface, vers la terre elle-même.* », Dagognet, p39)



BOREY PIERRE-JEAN

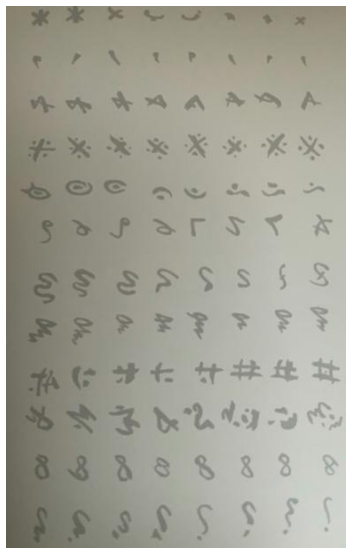
Cette hypothèse offre une clef de lecture pour justifier les multiples prises de vues de « *stades vides de spectateurs* » et surtout leurs gradins parallèles et en courbes, comme autant de miroirs culturels des stratifications géologiques naturelles : comme si le dehors extériorisait, donc révélait, le dedans, l'enfoui, le profond.

Nous allons retrouver ces jeux de miroirs au cœur même du fragment d'élection de Paysant (la pierre noire), ce qui expliquerait les photographies parallèles d'immensités vitrées. En effet, l'intérêt pour le verre ne se démentira jamais et sera même, dans les montages pantographiques, sortes de vitraux matiéristes.



Plus précisément, le miroitement est bien une condition objective de production d'image et l'association du vitrage et de l'Asphalte potentialise ce statut d'image archaïque que le plasticien étudie dans l'Asphalte.

(De plus cet intérêt pour les inscriptions sur les vitres, traces archaïques d'écriture, nous invitent déjà au troisième dispositif, cryptographique.)



LA THEORIE DE LA CONSOLIDATION (DUPREEL)¹

Si l'on veut *déplier* l'intuition de Michel Paysant, le conduisant de la Pierre d'Asphalte à une Cité universellement communicante, il peut être éclairant de remonter à l'origine des composés matériels tels que nous y incite Dupréel.

Pour remonter à l'origine de la constitution des composés matériels, nous trouvons l'importance condensatrice de la gravité comme facteur physique le plus permanent dans le temps (la température, la pression, la lumière, l'humidité ou autres, sont toujours plus variables).

C'est peut-être la raison pour laquelle la théorie de la consolidation de Dupréel a, comme le souligne Bachelard, une portée si grande dans l'étude de la matière.

Quand on s'attarde au schéma proposé par Dupréel pour expliquer la « consolidation de co-existence d'un morceau de « poudingue » (roche sédimentaire détritique consolidée, constituée de débris arrondis, anciens galets ayant subi un transport sur une certaine distance dans les rivières ou sur un littoral), on peut être frappé par le renversement de figure en comparaison au célèbre cône inversé de Bergson : l'oeil du cône serait plutôt ici le centre de la terre, par l'attraction duquel les fragments divers à la surface connaissent, selon Dupréel, une tendance à la composition. La gravitation est ainsi une condition extérieure et lointaine de rapprochement des débris ou cailloux, favorisant moyennant d'autres facteurs d'agglomération leur cimentation. « *Tous les corps solides, tous les êtres consistants formés de parties soudées ou seulement rattachées les unes aux autres, sont venus à l'existence en passant par notre opération* » (article de Dupréel, p485). Cette opération est donc une sorte de pression extérieure qui se retourne en liaison interne jusqu'à s'affranchir de cette raison extérieure.

L'observation de la constitution des fragments matériels composites est déjà la porte étroite conduisant à la raison des objets astronomiques les plus gigantesques; en première analyse, à ce premier niveau, nous pouvons alors suggérer que la raison pour laquelle la suprématie de l'Asphalte, qui devrait être considérée comme la matière de toutes les matières, se conçoit parce qu'elle potentialise cette vocation matérielle unificatrice.

(Non seulement son émergence s'explique par ce mélange, ce grand brassage matériel en raison de la gravitation, mais elle potentialise autant qu'elle résume en elle

¹ Quel rapport avec le premier moment (indiciel) dans lequel nous nous installons ? Nous soutenons que la propension de la matérialité à la consolidation est la condition matérielle de la cité (religieuse, qui relie les hommes). Le second moment sera celui de déploiement, ou d'expression de cette propension naturelle à la consolidation (les dispositifs du plasticien viseront à révéler, extérioriser cette consolidation naturelle. Ainsi, la technique ne consiste pas simplement à extérioriser la biologie de l'homme puisque 1/ cette dernière relève elle-même de l'ensemble plus vaste de la matérialité dans laquelle elle puise (un corps est toujours en relation avec un environnement plus vaste) et 2/ l'objet technique lui-même est un corps qui puise dans l'univers matériel. Par exemple, un marteau extériorise certes le poing humain, le geste de frapper, mais sa matérialité aussi puisqu'il est fait de minerais. Enfin, le troisième moment réalisera cette cité universelle en structurant le cadre symbolique qui lui donne sens.

cette disposition matérielle cohésive. Dagognet suggère qu'il ne faut pas chercher ailleurs les fondations des collectivités humaines...)

Elle résulte effectivement d'un processus de COMPRESSION de pierre calcaire (roche sédimentaire accumulant coquillages, squelettes et micro-algues) et de bitume (un distillé de pétrole) en petite proportion, qui s'ajoute et accroît plus spécifiquement à cette tendance initiale de toute matière à se composer avec d'autres.

POURQUOI L'ASPHALTE, FAIT MATERILOGIQUE TOTAL REVELE L'ESSENCE CONSOLIDATRICE DE LA MATIERE

L'anthropologue Marcel Mauss désigne par l'expression « fait social total » un fait social qui traverse et ébranle chaque aspect d'une société (tel l'échange ou le don). Cette notion n'est pas sans rapport avec la religion, en tant qu'institution archaïque fondamentale de laquelle toutes les autres dérivent (Auguste Comte ne s'y est pas trompé : toute société naissante commence nécessairement d'abord par un « état théologique »).

La religion, fait social total initial, est, dans le bon ordre, un cadre qui peut donc croître par intercalation d'institutions plus spécialisées qui sont comme autant d'alvéoles.

Sur ce modèle, François Dagognet conçoit que ce cadre religieux de sociétés humaines est lui-même la consolidation d'un cadre matériel plus large qui l'enveloppe et le philosophe en vient à forger l'expression plus vaste de « fait matériel total ». Un fait matériel qui comprend tout.

Si l'Asphalte, le « corps magique », peut alors être considéré comme un fait matériologique total, résumé du monde ou synthèse ultime, c'est avant tout parce qu'il réalise par excellence la *coindentia oppositorum* (au principe de tout être selon les pré-socratiques puis les pythagoriciens) : du fait de son mésomorphisme fondamental (au sens que donne à ce mot le cristallographe George Friedel), l'Asphalte déjoue les dichotomies classificatoires trop faciles, comme l'opposition solide (comme l'ambre) / liquide (en raison des hydrocarbures volatiles comme le naphte qu'il transpire), voire gazeux. A la fois fluctuant et permanent, abritant le naphte inflammable mais lui-même inflammable (il « *noircit seulement* » comme le charbon ; contrairement au bitume, il ne réagit à la chaleur qu'en se ramollissant car son squelette minéral étouffe le feu), condensant et piégeant l'électricité (étincelles au frottement) mais lui-même ininflammable, minéral et animal, donc supervivant (imputrescible) donc médicament ...

Il concentre alors en lui, par sa texture pâteuse (poix), la plasticité qui est justement la qualité première du cerveau humain.

De ce fait, il interpelle, il inquiète, à l'instar des images, ambivalentes, insaisissables, retorses, miroitantes.

Miroir matériel, l'asphalte, colle noire née des ossatures calcaires blanches, contenant les opposés, est la matière qui nie la matière. Bref la matière qui met sur le chemin de l'esprit, la matière spirituelle en somme.

Contenant les opposés, l'Asphalte a vocation à la réunion, d'où sa dimension objectivement symbolique de cohérence, plus encore que diabolique (séparatrice parce que maintenant en sa trame calcaire son huile poisseuse, raison de ce caractère mésomorphe). Et puisque on ne connaît réellement que ce qu'on sait fabriquer, remarquons que son *process* techno-scientifique, consistant à le mixer avec des gravillons, cela fait de lui un liant qui a besoin d'un liant, qui noue ce qu'il solidarise, d'où un mouvement de spirale dans son concept (enveloppement autant que libération), sur lequel nous reviendrons (voir la première concrétisation symbolique des cinq tables/livres²).

Finalement, l'inclassable sera la source de toutes les classifications : non pas qu'il nous égare car au contraire, comme son étymologie l'indique paradoxalement, cette colle par définition nous empêche de glisser (*sphallo*, j'empêcher de glisser, donc j' « adhère »). Contrairement à Sartre que le visqueux dégoûte (l'Être et le Néant, p669-671), Paysant le plasticien se réjouit de cet être multiple, dont nous allons voir qu'il va fêter les potentialités infinies.

Le plasticien en effet se contentera d'accompagner la rêverie que l'asphalte lui indique objectivement. Insistons lourdement sur le fait que les opérations du plasticien se feront sans effraction, sans violence (à la différence des opérations naturelles ou technico-industrielles, telles le « craquage »). Il trouve le ciel lumineux et vivant au cœur de la terre morte. Si tu ne veux pas noircir, tu ne blanchiras pas !

C'est pourquoi Dagognet compare la démarche du plasticien avec la démarche sacralisante du religieux qui d'abord se recueille, ensuite s'extériorise par une cérémonie liturgique et enfin retourne au monde après ce détour par le mystère divin. Est-ce un hasard que la fameuse pierre de Judée se rencontre d'abord sur la terre des premières constructions étatiques, des villes néolithiques, inventant des écritures raffinées ? La mer morte charriait des calcaires asphaltiques, huile liquide qui était extraite directement à la surface de l'eau). Les Egyptiens momifient (de *moum* : gomme, onguent) les morts avec le bitume judaïque.

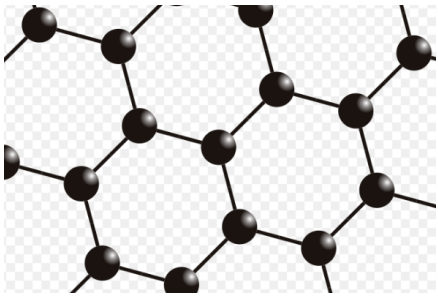
UN EXEMPLE : LE GRAPHENE

Voici un premier exemple que ne connaissait pas encore Dagognet et qui ne l'aurait pas surpris, lorsqu'il définit, en accompagnant Paysant, l'asphalte comme « magique » (« *tenons le pour un corps magique* », Dagognet, p35), matière qui contient toutes les matières, tous les temps, du passé le plus archaïque à l'avenir le plus lointain.

L'Asphalte (de *Asphales*, durable) est une sorte de pétrole, littéralement une « *huile de pierre* » dense, extra-lourde, pâteuse. Elle appartient à cette famille sédimentaire des carbonisations d'organismes fossiles, comme la houille, le goudron. (Cette matière résulte

² Cf. Troisième partie

plus particulièrement d'une compression de calcaire imprégnée de bitume puis d'une réaction chimique à l'oxygène lorsqu'elle entre en contact avec l'eau de surfaces.). L'Asphalte est donc composé d'hydrocarbures, donc appartient à la famille des carbones, comme le graphite avec lequel on fabrique les crayons de papiers (donc grâce auquel les hommes écrivent depuis qu'on a distingué, au XVIIème, le graphite du plomb avec lequel on fabriquait les mines depuis l'époque romaine).



— Or, le graphite est lui-même composé de couches superposées de « graphène », réseaux d'atomes de carbones solides comme le diamant, autre forme du carbone, de plus en plus considéré comme le « matériau miracle », en raison de ses propriétés conductrices, adhésives, résonatrices, ... Telles qu'on envisage la fabrication de nanofiltres (purifier l'air, l'eau) ou encore la possibilité de remplacer le précieux silicium dans les processeurs d'ordinateurs et même

d'en fabriquer les écrans OLED pliables, incassables (rappelons qu'il est de même famille que le diamant.)

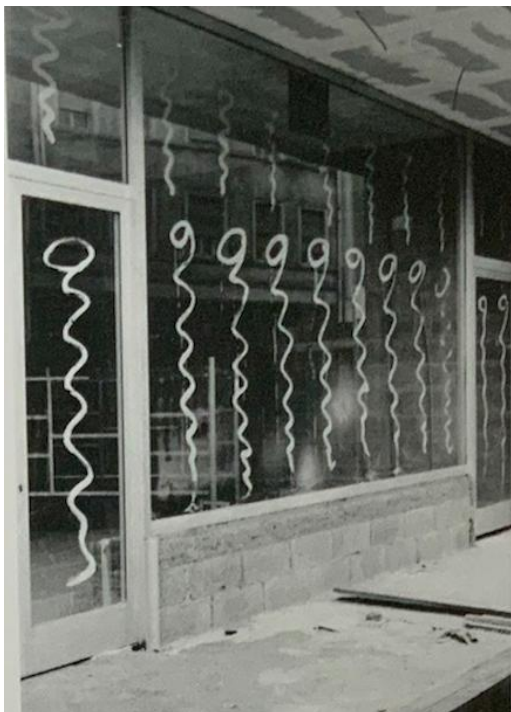
Le carbone est le quatrième élément simple le plus abondant dans la nature, donc c'est une ressource quasi-illimitée. En somme, cette famille matérielle ne cesse pas de libérer ses potentialités.

CONCLUSION DU PREMIER MOMENT : L'ASPHALTE EN MIROITEMENT (LE BLANC ET LE NOIR)

Contrairement à Bergson qui refusait de répondre à la question de savoir à quoi ressemblerait l'art de demain, sous prétexte que s'il le savait, c'est lui qui s'y engagerait et le réaliserait, le philosophe rationnel ne devrait pas être incapable d'indiquer l'avenir.

Dans ce premier moment tracéographique, il est question de captation des indices qui annoncent l'oeuvre future de Michel Paysant. La matière comme fait matériologique total indique d'elle même les explorations auxquelles elle invite. Le plasticien parachève les

dynamismes naturels (bien plus qu'il les crée *ex nihilo*, depuis sa propre durée intime) en complétant leur synthèse par extension pantographique, dans une exologie ultime de l'asphalte qui comprend tout.



Ainsi, les photographies d'immensités vitrées annoncent autant l'opération pantographique de retournement en quoi consistera le dispositif optico-photographique de révélation par les montages verre/asphalte que le troisième dispositif cryptographique par l'insistance sur les idéogrammes de peinture blanche.

En effet ces photographies de la première

période de 1975-78 focalisent sur les curieux tracés de peinture que les ouvriers inscrivaient sur les bâtiments en construction pour signaler la présence des vitres (que l'on pose en dernier), donc pour signaler la fin des travaux.

Photographier des vitres inscrites, hormis le caractère réflexif (songeons à tout ce que la photographie doit aux lentilles, pièges de lumière dans la *camera oscura*), c'était d'une part souligner la nécessité de rendre visible l'invisible (rappelons que l'artiste d'abord voit le visible —il n'imagine pas, ne voit pas l'invisible, si ce n'est toujours dans le visible ; bref, pour l'artiste comme pour l'ouvrier, il y a danger dans le verre, qui pourtant peut aider à faire voir, quand il échappe au regard) ; c'était d'autre part enquêter sur l'origine archaïque et libératrice, illuminatrice de l'écriture idéogrammatique.

Ces inscriptions blanches sur fond de ténèbres noires des chambres obscures des nouveaux bâtiments, Dagognet les aura rapprochées finalement d'une dernière évocation des premiers travaux : les Champs de pierre (1980), qui, composées de graphite noir et de craie (calcaire) éclatée sur le sol, font de ce dernier une véritable portée musicale pour une composition lithographique (les « chants » de pierre ?). Le contraste du blanc et du noir est offert pour l'écriture humaine par l'alchimie de la mort dans la Terre. [*Nous esquisserons dans un second moment une généalogie des couleurs (l'asphalte, du « noir » qui contient tout exhibe alors le bleu des profondeurs, le rouge du feu, le vert de l'eau, le jaune-orangé de l'ambre...)*]

La dispositifs rythmiques, dont témoignent les churingas australiens analysées par Leroi-Gourhan ou les mimiques verbo-motrices décrites par Marcel Jousse (« *rythmo-mimiques propositionnelles*») font de la musique gestuelle, la danse, le tout premier langage humain.

Le plasticien résurrectionniste cherche dans la Terre les fondements d'un renouvellement d'une civilisation qu'il estime à bout de souffle. « *La terre et l'homme se soutiennent, se solidarisent : celui-ci peut circuler sur celle là, résistante. Le voyageur bénit ce qui permet on pèlerinage.* » (Dagognet, p42)

II. L'ART DU PLASTICIEN/PHYSICIEN COMME AMPLIFICATION METONYMIQUE DU VECTEUR (PANTOGRAPHIE)

D'abord, l'asphalte a toujours compté. Ne serait-ce que dans l'histoire de l'Art, les artistes romantiques comme Watin vernissaient déjà les toiles avec le bitume protecteur dur, lumineux, transparent et imputrescible ; Soulages a projeté des goudrons sur vitraux ; Dubuffet a honoré le poisseux, le pâteux, le gras et l'ingrat, le sale (« *Noir est une abstraction. Il n'y a pas de noir, il y a des matières noires mais diversement car il y a des questions d'éclat, mat ou luisant, de poli, de rugueux, fin...* ».)

Il y a deux façons de procéder aux déplacements pantographiques révélateurs : soit par la consolidation, soit par la dématérialisation, à quoi procède les « artistes aériens » qui s'occupent des matériaux légers, comme les substances arachnéennes — filet, paille, fibre-, extériorisant par allègement, procédures de diminution, jusqu'au quasi-effacement, comme

pour faire voir directement l'esprit. (Voir par exemple Emmanuel Saunier qui dramatise le verre limpide).

Certes, Paysant appartient à la famille de ces plasticiens des graves, de ces authentiques telluriques. Mais, quoique non étranger aux courants américains, et partageant quelques moyens, il se distingue finalement de l'anthropomorphisme des Pollock, De Kooning, ou de l'earth art des Robert Smithson (Voir enantiomorphic chambers, qui expose des verres en dalles superposées).

Mais Paysant se distingue parce qu'il accomplit la dialectique du dedans et de dehors que l'asphalte a déjà naturellement réalisé dans l'inversion géométrique du sol à la lumière (souvenons nous ici de la mer morte). Dès lors, les procédures expansives du plasticien, de consolidation par déploiement ont le génie de suivre les lignes objectives indiquées par l'asphalte, sans interférence subjective, les différences du même, bref, de résoudre l'équation paradoxale : comment se rapprocher toujours plus par extériorisation du vecteur.

[N'est-ce pas la définition même de la technique ? Autant le langage est métaphorique par essence, autant la technique est métonymique. L'être humain humanise le monde par la circulation métaphorique/métonymique que ses deux caractéristiques complémentaires, technique et langage rendent possible. Ainsi tout et parties s'échafaudent mutuellement par analyse et synthèse : la métonymie synthétise les opposés logiques (le tout et la partie, « boire un verre »), la métaphore analyse et distingue au contraire les plans de perception et d'abstraction (la vieillesse comme « hiver de la vie »). Nous verrons comment, mais dans un troisième moment, les réalisations symboliques du plasticien libèrent l'imaginaire du réel par une cryptographie soigneusement ancrée sur ce second moment métonymique, de sorte à ne jamais laisser place aux divagations individuelles qui, par définition, comme dit Gide, ne valent que pour un seul ne valent pour rien (« ce qui ne vaut que pour un seul ne vaut rien »).

Par exemple, si la pierre taillée peut valoir pour métaphore de la dent, c'est par oubli de la loi des échelles : la pierre taillée n'a retenu que le caractère coupant, piquant, broyant qu'elle a isolée et transposée. Elle compose un nouveau tout à partir d'une partie : un couteau comme métonymie de dent coupante, un étau comme métonymie de mâchoire broyante, une pince comme métonymie de main serrante (importance du pouce opposable),...]

PREMIERE REALISATION : UN TRAJECTOIRE LOGICO-NOMADIQUE (la boîte dite « le balcon du monde »)

De quoi s'agit-il ? L'installation (1988) est un parallélépipède (L : 4,5m x l : 3,3m x h : 0,7m) dira le logicien, un berceau/cercueil dirait le romantique, portant comme nom une citation de Le Corbusier : « il est de lieux qui sont comme le balcon du monde ».

Immédiatement, nous sommes saisis par l'oxymore entre l'installation et son nom, celle-ci orientant vers le ciel (le balcon toujours en altitude) et celle-là vers la terre.

La boîte est en verre bleu et contient des fragments d'asphalte.



La lecture de l'oeuvre d'un plasticien consiste à ressaisir une trajectoire inventive. En ce qui concerne Paysant, notre système de repère se définit par un axe vertical qui plonge dans les profondeurs ténébreuses de la Terre (*profundissima via*) et un axe horizontal qui invite l'*homo viator* à des circumnavigations sur la *longissima via* (la route d'asphalte)

Le premier axe (I.) est objectif et hyperlogique : il joue avec l'espace pour accompagner l'auto-intensification de la matière par des projections de la matière sur elle-même qui la coefficienteront.

Le second axe (II.) est subjectif et « cosmos-romantique » : il invite à des projections de l'esprit au-delà de lui-même, dans un panvitalisme ou hypervitalisme inchoatif (une vie se cherche dans l'asphalte mort)

Et en somme (III.), la cohérence de ces deux axes nous soulève et nous emporte.

I. EN QUOI LA BOITE DITE « LE BALCON DU MONDE » COEFFICIENTE-T-ELLE LE RASSEMBLEMENT UNIVERSEL ?

D'abord, l'asphalte réalise déjà de lui-même une inversion géométrique du sous-sol à la lumière (l'asphalte dessous la terre passe accidentellement dessus, au gré des flux naturels).

Ensuite, les opérations technico-industrielles accompagnent cette inversion. (La route d'asphalte enrobe l'ancien chemin de terre et le pérennise)

Mais les routes elles-mêmes sont sujettes à usure et seul le plasticien accède finalement aux opérations éternisantes : un « embaumement de verre », une « *momification de l'asphalte par le verre* » en quelque sorte : si une plaque d'asphalte se coefficiente d'elle-même par son miroitement, sa splendeur nocturne naturelle, le verre asphaltite bleu noir qui l'encadre extériorise ce miroitement. Telle est l'opération révélatrice, non effractive répétons-le, douce et puissante du plasticien.

En somme, autant les gisements s'enfouissent, les mélanges vont vers l'usure naturelle, autant l'eau les charrie et le feu les ramollissent, autant le plasticien conserve la matière asphaltique par elle-même : il scelle le liant avec le liant, continuant son essence même. Ainsi il continue cette vocation au rassemblement universel. Paysant oblige, par cette augmentation culturelle, l'asphalte à sortir de sa gangue.

Toujours suivant cet axe objectivant, définissons un balcon comme un mur réfléchi : une projection d'un mur qui lui permet de se voir lui-même. De même par l'hyper-

reflexivité du plasticien, l'asphalte se surpasse lui-même comme un mur se dépasse lui-même en s'extériorisant dans le balcon.

II. POURQUOI L'ASPHALTE EST « LE BALCON DU MONDE » ?

Dans la dialectique entre le mort et le vivant, le voyage au centre de la terre est voyage dans les profondeurs de l'esprit. La naturphilosophie romantique (des Shelling, Goethe, Novalis) idéaliste ne devrait cependant pas être disjonctée du désir alchimique des profondeurs minéralogiques comme thesaurus inépuisable.

L'éloge du sombre (Goethe), la célébration de l'obscur par Schelling, les fascinations de C.D.Friedrich pour le gel, le froid, les cimetières font état de cette vive intuition de la relation entre la mort et la vie. « *Peintre, si tu désires l'éclat de la gloire ne crains pas l'obscurité des ombres* ».

De même, la boîte d'asphalte n'est pas un sarcophage mais au contraire une renaissance...De la naissance originelle (la vie des océans dont est marquée la terre). Le plasticien résurrectionniste réussit cette condensation spirituelle (supervivante) entre la mort et la vie. Plus qu'un tombeau, elle est un berceau-vaisseau. Nous voici régénérés par cette renaissance des fossiles, réalisée par le dispositif de surimpression du plasticien, étape suprême de *coïndentia oppositorum*.

Alors, toute une alchimie cosmologique des couleurs se déploie de l'asphalte qui relie les extrêmes et fusionne les contraires :

- la terre est noire, le ciel est bleu...Mais l'asphalte bleu-nuit les porte les deux
- le feu est rouge, l'eau est verte...Mais l'asphalte qui produit des étincelles quand on le frotte et reste ductile et fluide les exprime tous les deux.

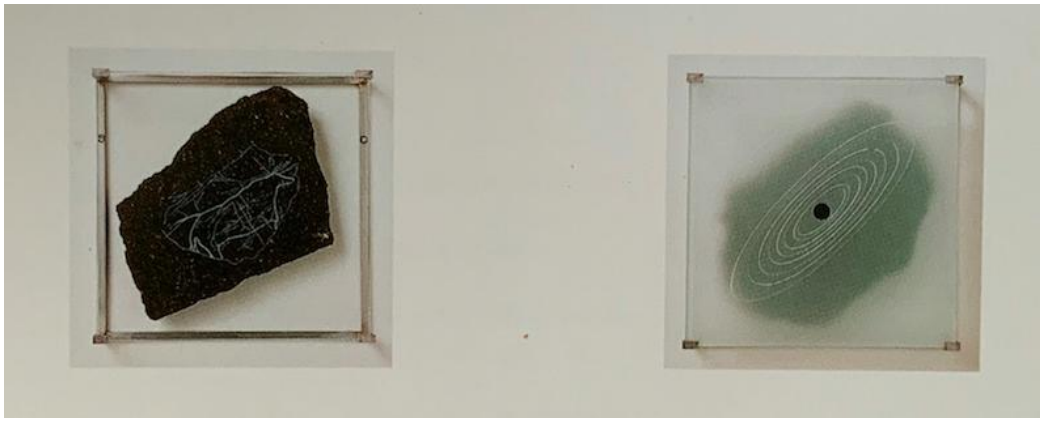
Nous verrons ressurgir l'importance de la couleur rouge dans des installations / extériorisations ultérieures, en évoquant la lampe à pétrole, pierre qui contient l'huile, et suppose la mer et le plancton.

(A propos de l'eau verte, je songe à cette comparaison que le samouraï Musachi établit entre l'eau et l'esprit : « Vous devez apprendre dans la nature de l'eau l'essentiel de l'état d'esprit. L'eau suit la forme du récipient carré ou rond. La couleur du gouffre est vert pur et en m'inspirant de cette pureté je présente mon école dans le rouleau de l'eau ». L'entraînement devrait rendre l'esprit semblable à l'eau et aussi pur dans son intention que l'eau des profondeurs. Autre façon d'envisager une connaissance par les gouffres...)

III. Conclusion : jonction des espaces et des temps

BOREY PIERRE-JEAN

L'ultra-passé terrestre conduit aux immensités célestes imaginaires et futuristes, s'il est vrai que nous sommes poussières d'étoiles. De son balcon terrestre asphaltique, on peut voyager immobile et contempler l'immensité spatio-temporelle, jusqu'au futurisme planétaire : les astres contiennent, dans la science fiction, l'eau et les faunes les plus étranges (Rabelais, Cyrano de Bergerac, Jules Vernes...). L'asphalte n'est pas moins cosmique que les astres.



SECONDE REALISATION : LE « T » CRATYLISTE DU MARTEAU, DE LA TABLE, DU TABLEAU COMME

METONYMIES DE LA TERRE

De la Table au marTeau

Autre *modus operandi* pantographique du plasticien, l'exploitation graphique des outils (pelle, équerre, compas, rapporteur, burin, mètre, pic, massette, tables...) comme projections métonymiques de l'asphalte. Nous nous resserrons sur ce moment culturel de l'interface homme-bitume.



comme masse horizontale érigée sur un manche.

La composition intitulée « Tables » (1990), expose une table en verre en forme de T, sur laquelle est gravée un marteau (auxquels feront écho bien d'autres œuvres, telle : « Petra Nigra » —1993, qui expose un marteau en bronze, semblant émerger de la terre, sur son support, sa table).

La lettre « T » donne à voir un plan horizontal soutenu par un pied vertical, l'idée même d'une Table. Elle donne aussi à percevoir la forme out l'idée du marteau,

Si toutes les institutions humaines dérivent de la religion, il n'est pas absurde de rappeler que les premières tables furent de volumineux blocs de pierres servant d'autels sacrificiels³ (comme celui qu'on trouve en Crète, devant la caverne initiatique qui devait inspirer la célèbre allégorie de la caverne de Platon. Il est reconnaissable par l'entaille qui fut taillée en son centre pour canaliser l'écoulement du sang).

L'autel de pierre étant espace sacré, on peut comprendre qu'« *en levant ton ciseau sur la pierre tu te rendra profane* » (Deutéronome).

Mais justement, en associant le marteau vertical à la table horizontale, Paysant rompt avec le culte ancien. Selon lui, la véritable religion requiert l'usage du marteau nous délivrant de la nature ténébreuse.

³ Voir par exemple l'idéogramme chinois des affaires religieuses : shì 示 représente un autel en forme de T (au dessus : la fumée des offrandes carnées brûlées, à mettre en relation avec la manducation ; d'où l'importance de « mettre la table »...).

Il ne faut surtout pas voir ici le moindre éloge de la violence, de la domination. Au contraire, Paysant poursuit sa logique de communication (*re-ligare* = relier) : le marteau est métonymie de l'asphalte puisqu'il est l'intermédiaire par lequel on peut accéder à l'asphalte médiateur. Voyez en effet le jeu d'homothéties : si les premiers marteaux en pierres étaient de même nature que les autels, les marteaux en acier furent composés des minerais contenus dans les pierres...et extraits avec des marteaux. Le Platicien fête donc tout ce que permet la pierre : la vie de l'humanité.

De la Table au Tableau (de la technique au langage)

Cette table-marteau horizontale est disposée devant un mur (vertical) qui présente justement un jeu homothétique d'accolades (le signe par excellence du regroupement, des familles, des embranchements, des communautés), selon une topologie classique de l'arborescence, typique du tableau classificatoire. Ici, les accolades sont des projections à échelle des autres accolades, suggérant un emboîtement.



L'oeuvre « Tables », au pluriel, croise donc à nouveau les axes horizontal et vertical pour mieux poser la question : la pierre bitumineuse n'est-elle pas mystérieuse parce qu'inclassable ?

Parce qu'elle ne se laisse ranger dans aucun tiroir mental et résiste à tout principe commun de distinction (autant minérale que végétale qu'animale, ou encore autant terre que eau que feu,...) elle met en cause nos tentatives intellectuelles de systématisation de la Nature. Aucune pensée première ne viendrait commander le monde, c'est au contraire la matière, ambiguë, ambivalente, infiniment riche, qui donne son impulsion à nos désirs de mise en forme.

L'Asphalte, lui-même hybride et circulant entre nos catégories, est donc principe, au commencement et donc au commandement de la Culture.

En effet, dès la renaissance, les savants et voyageurs se sont affairés à recenser, cartographier le monde, c'est le symbolisme scientifique lui-même qui en résultera : d'abord on rassemble – et c'est la collection, le cabinet pittoresque, la bibliothèque ou le musée, qui entassent et récapitulent des choses et des êtres déjà privés de leur environnement habituel et, pour ainsi dire, dévitalisés ; puis on élimine le redondant, on résume et on concentre, on substitue le représentant à l'espèce (spécimen) – et c'est la somme, la classification, le système.

Dans cette vaste entreprise, le savant naturaliste Charles Bonnet, par exemple, après avoir rangé les bitumes dans les minéraux, avec les pierres, se repent et décide de l'apparier avec les végétaux (1781). Juste avant lui, le chimiste Baumé avait préféré les ranger parmi les corps organisés (les animaux, donc), parce que « *tous les corps organisés sont aliment du feu* » (1773)



L'installation « La Bibliothèque » (1991) juxtaposera d'ailleurs directement la table et le tableau (en verre sablé, d'un marteau), la pierre juive et l'intelligence des hommes, le marteau et les accolades, l'ouvrier et le savant.

TROISIEME REALISATION : LE MODELE OPTICO-PHOTOGRAPHIQUE, DE L'ASPHALTE A LA CAMERA OBSCURA A L'ENVERS

Afin de toujours mieux sortir l'asphalte de lui-même (par le verre) sans le quitter, la dernière procédure pantographique du plasticien que nous pouvons relater, c'est une sorte de dialectique photographique négative (au sens où Paysant ne combinera pas la propriété mnémonique du bitume avec le verre de la même manière que Nicéphore Niepce lorsqu'il fondera la photographie).

Rappelons que dans l'histoire du graphisme, le passage de la lithographie à

l'héliographie est largement favorisé par les capacités d'oxydation du bitume soumis à éclairage intense; il maintiendra alors en traits blanchâtres les formes lumineuses projetées sur lui suffisamment longtemps (10 à 12h).

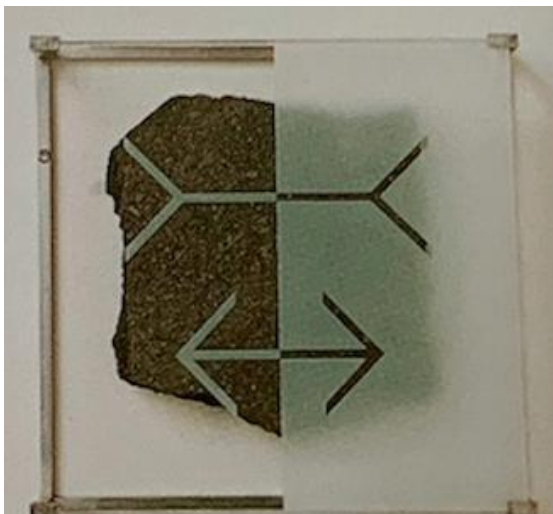
Or, les montages de Paysant , mélangeant les époques, placent une plaque de verre gravée devant la plaque bleue-noire de l'asphalte, de sorte que c'est la pierre qui rend possible la lecture de l'image dessinée sur ce support transparent. Elle en accuse les lignes gravées. C'est une lithographie à l'envers.

Il s'agit pour lui de révéler le révélateur. A nouveau, on ne le brutalise pas, on ne l'esclavagise pas (comme Niepce).

C'est le ténébreux qui éclaire ; c'est la nuit océane qui est génératrice de tout le visible. D'elle, tout émerge. (Cf. Peguy : « *toi, la nuit, tu es ma grande lumière sombre* » ; Cf. aussi en passant tous ces renversements consacrés à la lumière lunaire nocturne dans la poésie symboliste d'un Laforgues)



Un exemple parmi cette multitude de « projections lithographiques virtuelles » : les herbes et les animaux rupestres ne sont-ils pas des extériorisations de l'intimité de l'asphalte ?



BOREY PIERRE-JEAN

Un autre et dernier exemple : l'annulation de l'illusion de Lyer-Muller par l'arrière plan libérateur des égarements, gommant les anomalies visuelles : le fossile magique, paradoxalement, ne trompe pas !

Il dit le vrai.

TROISIEME MOMENT : CONCRETISATIONS SYMBOLIQUES, QUELLES HABITATIONS SYMBOLIQUES AUTORISE L'ASPHALTE ?

Tout comme le moment final d'une science consiste à inscrire dans un vaste ensemble ou système classificateur des informations préalablement captées, puis projetées et traduites, de sorte que la cohérence de ce réseau symbolique exprime le réel, le plasticien rigoureux ne manquera pas cette reprise spécifiquement culturelle.

Si le gnomon grec fait du soleil le dieu d'un compas virtuel qui finalement « donne l'heure » aux hommes, ou encore si les balanciers mécaniques d'un baromètre ou d'un sismographe nous informent de la pression de l'air ou des mouvements tectoniques, grâce aux modèles mathématiques (le réseau symbolique) qui par exemple traduisent des forces en informations, à quelle cohérence symbolique les projections de M.Paysan ouvrent-elle ?

Si, comme nous l'enseigne Bachelard, la science est une phénoméno-technique, de quelle théorie les expositions du plasticien sont-elle l'instrument ? Quelle est cette maison symbolique, arithmologique ou géométrique, plus vaste que chaque installation particulière qui leur confère un sens cohérent en la situant, l'orientant ?



Puisqu'une maison est d'abord un foyer, nous remonterons d'abord au lieu symbolique central (une sorte de « carré tourbillonnant »). (sommet du triangle édificiel).

De là, nous tenterons une formulation de la grammaire symbolique génératrice de l'oeuvre de Paysant (base du triangle édificiel)

Enfin, nous conclurons par quelques considérations sur le « langage originel » (côtés du triangle édificiel)

1. LE CARRE TOURNANT EN SPIRALE ET LES CINQ LIVRES EN ASPHALTE



La synagogue de Delme est l'objet de l'exposition « Petra negra » (1993). Elle conduit le spectateur/voyageur en son cœur : cinq sièges parallèles en chêne, [devant une sorte d'arche (avec un point rouge en lieu et place du cœur)] sur lesquels sont disposés cinq plaques d'asphalte, en positions et tailles différentes, intitulées « livres ».

Un Texte est donc présenté, dans son Église qui en est la caisse de résonance (l'ensemble plus vaste qui confère la signification du texte en favorisant sa projection). L'asphalte est la mémoire du monde puisqu'en lui s'inscrit le passé.

Mais cette mémoire est la vie : en effet, la disposition des plaques d'asphalte interpelle : elle expose cinématiquement une logique géométrique de projection homothétique de rectangles en coquille d'escargot, bien connue des géomètres et architectes grecs, appuyée sur le nombre d'or.

Comme le verre qui se brise en morceaux réfléchit toujours la même totalité, chaque « livre d'asphalte » est un fragment qui vaut pour le tout, ce qui nous vaut une infinitisation du fragment.

Or le cercle est l'image de la matériologie céleste (sphères astronomiques) alors que le carré est l'image de la matériologie terrestre (les quatre éléments). Mais l'impossibilité d'une quadrature du cercle se résout en un tel mouvement spirale, combinant ciel et terre, occasionnant une circulation du carré sur lui-même qui engendre d'autres carrés, différents et néanmoins semblables car intégrés à, et situés dans, une harmonie d'ensemble.

Cette harmonie vibratoire exprimée par la spirale dynamique (expansive ou diminutive, selon qu'on lise du grand au petit ou inversement) est celle de l'émergence, de la vie. Car elle signifie aussi que la « *décomposition* » (la mort) n'altère pas l'identité (la vie).

Quant au petit carré rouge, sur le mur du fond, place du cœur, il continue le processus d'intensification de la présence de l'asphalte, en suggérant la lumière, jadis donnée par l'huile, le pétrole (avant qu'elle ne se solidifie en pierre noire, une huile rouge s'échappe de l'oing noirâtre).

(J'ose l'interprétation suivante : en suivant l'hypothèse que la pierre est bien le substitut résurrectionniste de la divinité, ce petit carré de lumière rouge est le sang de la

mort du christ sur la croix, par laquelle l'humanité solidarisée peut naître. Cette pierre d'asphalte aurait elle aussi enduré toutes les souffrances et les violences naturelles pour nous, pour rendre possible une existence plus douce donc plus fraternelle : routes non chaotiques, édifices solides, onguents médicaux, apaisements métaphysiques enfin...)

2. LE SYSTEME GENERATEUR ET LA DIALECTIQUE DE LA TOTALITE

Après cette première formulation purement abstraite, géométrique, du système symbolique émergeant de la lecture de l'asphalte par M.Paysant, pouvons-nous lui donner plus de chair en articulant rationnellement les éléments, c'est-à-dire les outils qui de la pierre noire conduisent à la forme carrée ?



Devant les cinq « livres », sont disposés, à main gauche un marteau semblant tout droit sorti des forges ténébreuses d'Héphaïstos, et à main droite, une équerre, polie, froide.

D'abord, rappelons que l'équerre présente elle aussi un axe horizontal et vertical, donc contient virtuellement la forme du T (voir « l'équerre en T » de l'architecte).

Evacuons l'interprétation cosmo-humaniste de la maîtrise technique de l'homme sur le ténébreux, ou historico-religieuse rappelant que l'étoile de David est composée de deux triangles (équerres) en circulation, opérant un retournement du haut et du bas, pour insister sur l'interprétation logique du culte poético-matériologique indiqué par l'oeuvre de Paysant.

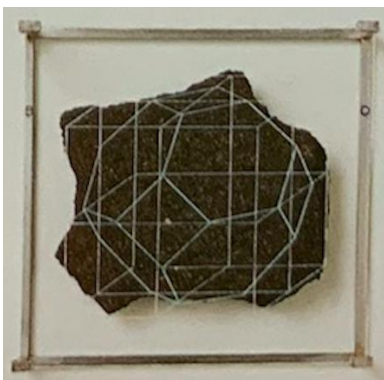
Nous discernons grâce à Dagognet l'algorithme suivant :

- de 1 la pierre asphaltique brute, naturelle qui « contient tout »
- de 2 le marteau métonymique qui extrait, extériorise cette pierre verticalement pour la répandre horizontalement
- de 3 le triangle de l'équerre de l'architecte qui édifie le monde humain grâce à ce « liant »
- de 4 le carré textuel résultant des mesures de l'architecte

— de 10 comme la somme de ces figures précédentes et comme symbole de l'univers total (les 10 revient à 0, à rien, après un cycle qui embrasse tous les nombres)

— de 5 comme la somme des niveaux précédents, le pentagramme de l'arche, résumé du monde, devant laquelle les 5 livres dansent.

3. GRAPHOS / LOGOS : RETOUR AU LANGAGE ORIGINEL, ART, SCIENCE & CITE DE LA SOLIDARITE



Enfin, ajoutons à cette logique géométrico-arithmétique un dernier élément récurrent dans l'oeuvre de Paysant : la forme du cube et donc du nombre 12 (les douze arêtes du cube). Tableaux d'architecture formelle cubique, tableau de douze pierres précieuses, tableau de 12 lignes parallèles.

Parmi les multiples tableaux sériés sur les murs, le cadre cubique rappelle d'abord en effet la leçon cristallographique, selon laquelle « le même », au cœur de l'infinie variété des pierres, habite toujours « l'autre ». En effet, la propriété géométrique de la symétrie organise les plans structuraux des minerais et les composent par emboîtements. Autrement dit, la variété suit une loi générative de la multitude. Bref, nous trouvons bien au cœur de la matière le principe universel d'une cohérence, d'une unité donc. (On pourrait aussi montrer que les lois de la physique sont déductibles les unes des autres de ce principe de miroitement, de symétrie).

Je finis cette circumnavigation condensée par une variation libre à partir d'une courte remarque de Dagognet qui m'intrigue :

« Un autre tableau, proche du marteau, se borne à tracer des parallèles (douze droites) gravées dans du verre. Il est possible d'y voir une allusion directe aux couches d'une terre stratifiée ou de la mine; elle dispose ses réserves en rangs bien étagés. Les philosophes de la Nature —Werner lui-même- y ont aperçu une représentation typographique, pour le plus vieux langage du monde » (p117)

Le plus vieux langage du monde ne consiste-t-il pas à tracer un trait mémorable donc impliquant, au mieux, l'entaille de la pierre, au pire, la mine de graphite solide comme le diamant ? Ecrire, c'est d'abord inscrire un trait comme mémoire, puis, déjà, de façon réflexive, marquer une rupture, laisser un vide symbolique entre deux traits, présence de l'absent. Ensuite, superposer un autre trait sur le premier, c'est compter le temps, passer à la question de l'articulation des changements.

Nous savons aujourd'hui que les formulations symboliques des hexagrammes (6 traits superposés comme proto-écriture d'où dérive toute la culture chinoise) du yi-king sont dérivées des procédures divinatoires archaïques consistant à décrypter les éclats de carapaces de tortue, emblème sphérique du ciel.

RESUME FINAL :

La question de Paysant : comment passe-t-on de l'Asphalte à une « Cité de la solidarité universelle » ?

Réponse en trois moments :

- 1) d'abord par l'élection d'un *médium* matériel particulièrement bien choisi, pour sa vocation à RELIER, à tous les niveaux (par la consolidation propre à toute la matière, par sa cohérence propre de « colle », par sa *coïncidentia oppositorum*...)
- 2) par la fabrication de dispositifs révélateurs de cette vocation (sachant qu'ici, la seule différence avec la science, c'est qu'il s'agira de dispositifs « *physico-oniriques* »). Le détour par la TECHNIQUE, relationnelle (communicatrice), extériorisante (amplificatrice), bref projective par nature en sera la clef. [Nous qualifions ce moment de « métonymique ».]
- 3) Par l'intégration de ces extériorisations bien contrôlées dans un réseau symbolique d'ensemble (de « *sumbállô* » = je rejoins, je rapproche, je réunis, je rassemble...), un LANGAGE. Ainsi la cohérence culturelle de la cité universelle de la solidarité entre les hommes est fondée sur, et garantie *in fine* par, la capacité naturelle de l'asphalte à réunir. [Nous qualifions ce moment de « métaphorique ».]

Finalement, l'œuvre de Paysant posait la question fondamentale de tout langage : comment le symbole, le signe symbolique, étant *différent* de ce qu'il désigne, peut-il néanmoins en même temps rester le *même* que ce qu'il désigne ? Qu'est-ce qui garantit la correspondance entre le signe et l'objet désigné ?

(→ répétons que le point de bascule qui soude l'aventure de Paysant et résout ce problème est le moment "pantographique" qui a assumé le paradoxe suivant : comment *l'extériorisation* du médium peut-elle révéler *l'intériorité* ? Comment se rapprocher en s'éloignant ?)