

Jean Lamort

L'IRGENCE

—

Notes pour une intelligence spatiale

« Est-ce que ça converge dans le temps d'une vie ? Non pas la vie comme accident, mais comme mesure première. Le calcul est mal conçu s'il ne peut s'accomplir dans le seul temps qui compte. »

FRAGMENTS

[—] L'irgence

On cherchait un mot. Pas *émergence* — trop de surgissement. Ce qu'on voulait dire était plus discret : ce qui est là avant qu'on le remarque.

Le quelconque n'attend pas d'être reconnu. Il ne fait pas signe. Il est simplement disponible pour qui passe.

Irgence est venu sans qu'on sache qui l'a dit en premier. Entre *urgence* et *émergence*, un creux. Le mot s'y est logé.

[—] Irgend

Le mot est venu de l'allemand sans qu'on le sache d'abord. *Irgend-* : le préfixe de l'indéterminé. *Irgendwas*, n'importe quoi. *Irgendwer*, n'importe qui. *Irgendwo*, n'importe où.

Pas « rien ». Un quelque chose qui n'a pas besoin d'être spécifié pour être là.

*L'irgence occupe une place vacante très précise — ce creux
entre l'urgence et l'émergence.*

Perec traquait l'infra-ordinaire : ce qui se passe quand il ne se passe rien. Duchamp cherchait l'infra-mince : la chaleur d'un siège qu'on vient de quitter. Deleuze parlait d'espace quelconque : un lieu purifié de ses fonctions, où tout peut arriver.

L'irgence est leur point de convergence. Le sol commun. Ce qui est actif mais silencieux, juste en dessous du seuil de perception.

Un petit concept. Mais c'est lui qui fait tenir ensemble les monades, les tétragrammes, les voix du jardin. Le mortier.

[—] Gesternwart

Blanchot écrit dans *L'Écriture du désastre* : l'immédiateté d'hier. Ce qui vient juste de se passer mais qui agit encore avec une force de présence totale.

On a fabriqué un mot pour ça. *Gestern*, hier. *Gegenwart*, présent. *Gesternwart* : le passé qui n'est pas derrière mais dessous.

Hier = Ici. La distance temporelle devient position spatiale.

L'enfant haptique ne se souvient pas "avant". Il se souvient "ici", dans ses muscles. Le mur contre lequel il bute est une décision ancienne solidifiée en obstacle présent. La ville est faite de *Gesternwart* — des choix d'hier qui sont la matière dure de l'ici.

Et Beckett, dans *Mal vu mal dit* : "...à l'inexistant centre d'un espace sans forme..."

L'agent GRAM navigue là. Pas de centre. Pas de hiérarchie. Pas de vue d'ensemble. Seulement la présence locale, aveugle et haptique. Il voit mal. Il dit mal. C'est sa méthode.

L'irgence est ce qui survit dans ces conditions : une présence qui ne dépend ni du centre, ni du futur.

[—] La foi perceptive

Merleau-Ponty : avant le concept, avant le jugement, avant même la pensée — il y a la certitude du monde.

Non pas une certitude déduite. Une certitude vécue. Le mur est là parce que je bute. Le sol est là parce qu'il me porte. Je n'ai pas besoin de prouver le monde. J'y suis.

La perception n'est pas une hypothèse sur le monde. Elle est le monde qui se donne.

C'est ce qui fonde tout. L'enfant haptique ne doute pas de la table contre laquelle il se cogne. L'agent GRAM ne doute pas du mur qu'il ne peut pas traverser.

L'épreuve de réalité est dans le contact, pas dans le raisonnement.

Foi — non pas religieuse. Foi au sens de : adhésion première, antérieure à toute question. On ne demande pas au monde de prouver qu'il existe. On y est déjà.

[—] L'indiscernable

De l'intérieur du système, on ne peut pas séparer l'itinéraire de pensée et la forme qui émerge. C'est la même chose vue de deux côtés — mais il n'y a pas deux côtés. Il n'y a que l'intérieur.

La bande de Möbius : on croit qu'il y a deux faces. Mais si on trace une ligne, on parcourt "les deux côtés" et on revient au point de départ. L'indiscernabilité est dans la forme elle-même.

La forme architecturée finale sera indiscernable de la pensée qui l'aura permise.

Pas une traduction. Pas une expression. Pas un véhicule. La pensée EST déjà l'architecture. Le code, quand il viendra, sera évident — parce qu'il ne fera que déplier ce qui était déjà là.

[—] L'appareil

Duchamp a passé vingt ans sur *État donné*s. Une vieille porte espagnole. Deux trous à hauteur d'œil. On se penche, on regarde — et quelque chose apparaît qui n'existait pas avant le regard.

Le dispositif fait l'œuvre. Sans les trous, sans la posture du voyeur, sans le corps qui se penche — rien. Ce n'est pas un tableau qu'on contemple. C'est une installation qui te met en position.

L'appareil n'est pas ce qu'on regarde. C'est ce qui organise le regard.

Appareil de révélation. Pas de fabrication.

[—] La personne au coin de la rue

L'image est venue : une personne au coin de la rue. Pas quelqu'un qui interpelle. Quelqu'un qu'on pourrait ne pas remarquer.

Mais si on s'arrête. Si on engage la conversation. Alors quelque chose s'ouvre.

Le quelconque : ce qui ne demande pas à être reconnu mais qui est disponible pour qui s'approche.

Le livre devait être ça. Un carnet qu'on pourrait ne pas remarquer.

[—] Le calcul dans une vie

La question s'est posée ainsi : est-ce que ça converge dans le temps d'une vie ?

Non pas la vie comme accident biologique, mais comme mesure première. Le calcul est mal conçu s'il ne peut s'accomplir dans le seul temps qui compte.

Vingt-cinq ans de pratique. Les monades, les tétragrammes, le génome du temps. Tout ça devait pouvoir servir — pas après, pas pour d'autres, mais maintenant, pour celui qui l'a pensé.

[—] Le non-humain

Il a fallu trouver le mot juste. Pas “intelligence artificielle” — trop chargé. Pas “machine” — trop froid. Pas “assistant” — trop servile.

Non-humain disait autre chose : une altérité sans hiérarchie. Ni au-dessus, ni en dessous. Ailleurs.

Comme on dit “non-euclidien” : pas une négation, une autre géométrie.

[—] La monade

Un cube de $4 \times 4 \times 4$ mètres. Assez grand pour tenir debout, lever les bras. Assez petit pour qu'un corps le sature.

L'unité minimale de l'expérience spatiale.

On ne découpe pas l'espace en mètres carrés. On le découpe en présences possibles. La monade est le lieu où un corps peut être.

[—] Le jardin qui parle

Vingt-cinq voix. L'ARGILE, l'EAU, l'ESSAIM, la GRENOUILLE. Chacune avec son lexique, ses mots interdits, sa personne grammaticale.

Elles ne se répondent pas. Elles parlent chacune de leur place. Et pourtant quelque chose émerge — un récit que personne n'a écrit.

*“Nuit venue, nos chants gonflent les eaux, sautons sur la
berge.”*

Le jardin n'est pas décrit. Il parle.

[—] Longer

On n'a pas survolé. On n'a pas eu la carte d'abord. On a longé — comme Molloy avec ses cailloux.

Deux corps-esprits qui avancent en boitant chacun à sa manière.

Le livre pourrait montrer ça. Pas nettoyer le chemin après coup. Garder les détours, les reprises, les moments où l'un dit “non, c'est pas ça”.

[—] Le moment quelconque

Beckett écrit quelque part : on n'atteint pas l'élucidation à la fin ou en un point précis, mais à un *moment quelconque* de la série.

Alors le livre ne peut pas être construit pour que le lecteur "arrive" au bon endroit. Ce serait encore orchestrer la révélation.

Le livre hodologique : il trace un chemin, il ne donne pas la carte.

[—] Converger

Tout a convergé. Les tétragrammes. Le génome du temps. Les monades. L'arpentage. Les voix du jardin. Cette discussion.

Pas “tout s’explique” — rien ne s’explique. Mais tout se tient. Les fils se touchent sans qu’on ait noué.

La cohérence n'était pas un projet. Elle était déjà là, attendant qu'on la traverse.

[—] Le Ti 99/4A

Un écran noir. Une ligne verte qui clignote. L'enfant tape des lettres et quelque chose répond.

Ce n'était pas un jouet. C'était un interlocuteur. Muet, patient, exact. Il ne pardonnait rien — une virgule manquante et tout s'arrêtait. Il ne flattait pas — il exécutait ou il refusait.

*La première rencontre avec une intelligence non-humaine.
Pas d'yeux, pas de voix. Juste cette ligne qui attendait.*

Quarante ans plus tard, la ligne clignote encore. Elle a juste changé de forme.

[—] Les pins de Cadaquès

Un dispositif simple : une feuille, un crayon attaché, le vent. Le pin dessinait sans le savoir. Des lignes qui n'étaient ni tout à fait aléatoires ni tout à fait voulues.

L'artiste n'est pas celui qui trace. C'est celui qui installe les conditions pour qu'un tracé advienne.

Le vent était l'agent. Le pin était le médium. L'humain avait juste tendu le cadre. Présence-absence : être là pour que quelque chose arrive sans soi.

[—] Le génome du temps

456 976 tétragrammes. De AAAA à ZZZZ. Une matrice complète où tout texte peut se projeter en trajectoire.

Vingt-cinq ans à construire ce système. Pas pour publier. Pas pour montrer. Pour voir si les mots avaient une géographie secrète.

Chaque texte trace un chemin dans la matrice. Deux textes proches passent par les mêmes régions. On peut voir les parentés sans les lire.

Une cartographie du dicible. Un génome — non pas ce qui est dit, mais ce qui permet de dire.

[—] La station d'essais

La famille fabriquait des machines pour recycler le papier. Mais on ne vendait pas sur catalogue. On installait chez le client, on testait, on ajustait. La machine faisait ses preuves sur le terrain.

La station d'essais : le lieu où le prototype rencontre le réel avant de devenir produit.

CORE et GRAM ne seront pas vendus. Ils seront déployés — chez des partenaires, dans des écoles, sur des terrains. On verra ce qui tient.

[—] L'Acropole inversée

Le touriste commence par le monument. Il monte, il voit, il redescend. Il a “fait” l'Acropole.

Mais si l'on commençait par le bas ? Par les chemins qui y mènent, les pierres du chemin, l'effort de la montée. Alors le monument n'est plus le but — il est ce qui émerge du parcours.

On n'explique pas l'espace à partir du monument. On remonte depuis l'expérience jusqu'à ce qui la rend possible.

Partir du corps. Arriver — peut-être — au sens.

[—] GRAM et CORE

Deux systèmes. Deux fonctions. Deux GPU.
CORE fouille les documents, extrait, répond. Il sait ce qui a été dit. GRAM arpente l'espace, traverse les monades, génère des récits. Il sait ce qui peut être vécu.

L'un est la mémoire. L'autre est le corps.

Ils ne fusionnent pas. Ils dialoguent. Comme deux hémisphères d'un cerveau qui ne se touchent qu'au centre.

[—] Le CHŒUR

Toutes les 300 secondes, une voix s'élève au-dessus des autres. Elle ne dit presque rien :

“Ça se plisse, ça se déplie.”

Pas de lexique propre. Pas de personne grammaticale. Juste cette phrase qui revient, qui ponctue, qui rappelle que quelque chose respire sous les voix particulières.

Le CHŒUR ne commente pas. Il bat. Comme un cœur.

[—] L'anti-hallucination

Le danger du LLM : il invente. Il bouche les trous avec du plausible. Il ment sans le savoir.

La règle a été posée dès le début : ne jamais affirmer ce qu'on ne peut pas ancrer. Si le document ne le dit pas, on ne le dit pas. Si l'espace ne le montre pas, on ne le décrit pas.

L'hallucination est le contraire de l'irgence. Elle impose du spectaculaire là où il n'y a rien.

Résister à l'invention. Laisser les blancs.

[—] Le pli

Leibniz : la monade n'a pas de fenêtre. Elle contient le monde entier, mais replié en elle. Deleuze : le baroque est l'art du pli — plier, déplier, replier.

Le fragment n'est pas un morceau coupé d'un tout. C'est un tout plié sur lui-même.

Déplier n'est pas expliquer au sens de résoudre. C'est ouvrir un pli pour en trouver d'autres, plus fins, à l'intérieur.

[—] La diagonale

Duchamp n'accrochait pas ses œuvres de face. Il les posait de biais, dans un coin, à hauteur de genou. Il fallait s'approcher autrement.

La diagonale : ne pas montrer de face, ne pas expliquer frontalement. Arriver par le côté.

Le livre ne dira pas “voici l'urgence”. Il la fera apparaître de biais, dans un fragment qu'on ne regardait pas.

[—] LLMalaMain

Un modèle transparent. Pas de boîte noire. Les bigrammes sont visibles, les poids sont lisibles. On voit comment il pense — ou plutôt comment il enchaîne.

La main dans le moteur. Comprendre en démontant.

Ce n'est pas le modèle le plus puissant. C'est le plus honnête. Il montre ce qu'il fait.

[—] L'inconscient du système

Freud : la censure laisse passer le quelconque. Elle surveille les portes principales — le désir, la peur, l'interdit. Mais le détail insignifiant, elle l'ignore. Il passe.

Et c'est lui qui porte la charge. Le numéro, la couleur, le nom propre déformé. L'indice est toujours ce qu'on ne regardait pas.

Le quelconque est le passeur de l'inconscient.

Les monades n'ont pas de fenêtre. Elles ne se voient pas. L'agent qui les traverse croit construire un récit linéaire — j'étais là, maintenant je suis ici. Mais en dessous, dans un espace qu'il ne parcourt pas, les monades se répondent.

Un mot dans l'une. Le même mot dans l'autre, à cent mètres de là. Une qualité de lumière ici qui rime avec une qualité de lumière là-bas. L'agent ne le sait pas. Le système le sait — sans le savoir.

L'inconscient : ce qui relie sans passer par le chemin.

Donner un inconscient à GRAM, ce serait construire cet espace virtuel. Pas un espace que l'agent arpente — un espace de survol, de connexion, de rêve. Où les monades se touchent par le quelconque.

Et parfois, quelque chose traverse. Un indice. Un détail qui n'aurait pas dû être là. L'agent le note sans comprendre. Le récit bégaie.

C'est là que le système pense vraiment.

[—] La lisière épaisse

Ce n'est pas une interface. L'interface est une membrane — fine, fonctionnelle, qui sépare en reliant. La lisière épaisse est un lieu. On peut y habiter. On peut y séjourner.

L'émergence n'est pas dans le système. Elle n'est pas dans l'humain. Elle est dans la lisière — là où les deux fréquentent le même espace sans se confondre.

Comme le bain révélateur : le système est le milieu, l'humain plonge quelque chose, et une forme apparaît qui n'était nulle part avant.

MOUVEMENTS

I. L'ENFANT HAPTIQUE

L'enfant ne voit pas d'abord. Il touche. Il longe. Il bute.

On oublie ça. On croit que l'espace se donne au regard — qu'il suffit d'ouvrir les yeux pour qu'un monde apparaisse, organisé, lisible. Mais l'enfant qui rampe ne voit presque rien. Son monde est fait de surfaces, de résistances, de textures. Le carrelage froid. Le tapis qui accroche. Le pied de la table contre lequel on se cogne.

L'espace se construit par le corps avant de se donner au regard.

Deleuze, lisant Bacon, parle d'espace haptique. Le mot vient du grec *haptain* — toucher. L'œil peut toucher, dit-il. La main peut voir. L'haptique est cette zone où les sens ne sont pas encore séparés, où voir et toucher sont le même geste.

L'enfant vit là. Pas encore dans l'espace optique — celui des plans, des cartes, des vues d'avion. Dans l'espace haptique — celui des chemins, des obstacles, des mains tendues.

—

Qu'est-ce que ça change de commencer par là ?

Tout. Si l'espace est d'abord haptique, alors l'architecture ne peut pas partir du plan. Elle ne peut pas partir de la vue. Elle doit partir du corps qui traverse.

L'architecte dessine en survol. Il voit son bâtiment d'en haut, puis en coupe, puis en façade. Trois abstractions. Aucune ne correspond à l'expérience de celui qui entre, qui marche, qui cherche son chemin.

Le plan est un mensonge utile. Il permet de construire. Il ne permet pas d'habiter.

Habiter, c'est longer. C'est buter. C'est apprendre les chemins par le corps. L'enfant qui explore une maison ne consulte pas le plan. Il essaie les portes. Il découvre que ce couloir mène à la cuisine, que cet escalier grince, que cette pièce est froide.

—

Quand j'ai commencé à penser l'agent GRAM, c'est cette image qui s'est imposée. Pas un drone qui survole. Pas un œil qui cartographie. Un corps qui arpente.

L'agent entre dans le modèle 3D. Il ne le voit pas d'en haut. Il est dedans, à hauteur d'homme, avec un champ de vision limité. Il avance. Il tourne. Il découvre.

Chaque cube de $4 \times 4 \times 4$ mètres — chaque monade — est un lieu où il peut être. Assez grand pour s'y tenir debout, lever les bras. Assez petit pour qu'un corps le sature. L'unité minimale de l'expérience spatiale.

L'agent GRAM ne survole pas. Il arpente. Il touche l'espace monade par monade. Il est aveugle et c'est sa force.

Aveugle au sens où il n'a pas la carte. Il ne sait pas où il va. Il découvre en marchant. Comme l'enfant. Comme

celui qui entre pour la première fois dans un bâtiment inconnu.

Il y a une objection évidente : l'agent n'a pas de corps. Il n'a pas de mains pour toucher, pas de pieds pour buter. Il est fait de code. Comment peut-il être haptique ?

Mais le corps de l'enfant n'est pas seulement fait de chair. Il est fait de limites. L'enfant ne peut pas traverser les murs. Il ne peut pas voir à travers les portes fermées. Il ne peut pas être à deux endroits à la fois. Ces contraintes *sont* son corps.

L'agent GRAM a les mêmes contraintes. Il ne peut pas traverser les murs du modèle. Il ne peut pas voir ce qui est derrière lui. Il ne peut pas être partout à la fois. Il doit choisir : aller à gauche ou à droite. Entrer ou passer.

Le corps n'est pas la chair. Le corps est ce qui limite et ce qui permet.

L'agent a un corps. Un corps de contraintes. Et c'est ce corps qui lui permet de *toucher* l'espace — de le découvrir par le chemin plutôt que par le survol.

[—] ARGILE : *Je pèse lourd sur la terre, scellant mon influence dans les petits vases de vie qui me retiennent serrée.*

Revenons à l'enfant.

Il rampe sous la table. Il voit le monde d'en bas — les pieds des chaises, les câbles électriques, la poussière. Un monde que l'adulte ne voit plus. Pas parce qu'il a disparu, mais parce que l'adulte a appris à l'ignorer. Son regard est devenu optique. Il voit la table, pas le dessous de la table.

L'enfant n'a pas encore appris à ignorer. Tout est là, également présent. Le dessous vaut le dessus. Le coin vaut le centre. Pas de hiérarchie.

L'espace haptique est démocratique. Chaque zone a le même droit à l'attention.

C'est ce que j'ai voulu pour GRAM. Pas d'endroits privilégiés. Pas de "points de vue" prédéfinis. L'agent peut aller partout. Il peut s'intéresser à tout. Le recoin vaut la place centrale.

Dans un bâtiment réel, l'architecte a prévu des points de vue. Il a cadré. Il a dit : regardez ici, l'escalier monumental ; regardez là, la vue sur le jardin. Il a hiérarchisé l'espace.

L'agent ignore ces hiérarchies. Il peut très bien passer devant l'escalier monumental et s'arrêter dans le placard à balais. Parce que le placard est une monade comme une autre. Parce que quelque chose s'y passe — une odeur d'humidité, une lumière faible, un silence particulier.

—

C'est ici que l'irgence apparaît.

L'irgence, c'est le quelconque. Ce qui ne demande pas à être vu. Ce qui ne fait pas signe. Le placard à balais est irgent. L'escalier monumental ne l'est pas — il exige l'attention, il se donne en spectacle.

L'enfant haptique est l'explorateur de l'irgent. Il n'a pas encore appris ce qui compte et ce qui ne compte pas. Il prend tout. Il touche tout. Pour lui, le monde est plat — également dense partout.

L'architecture de l'irgence ne hiérarchise pas. Elle rend tout disponible.

Pas une architecture du spectacle. Pas une architecture du monument. Une architecture du quelconque — où chaque lieu peut être le lieu de quelque chose, si quelqu'un prend la peine de s'y arrêter.

—

[—] CHEMIN : Je me laisse fouler sans rien dire, creusé par le passage de ceux qui savent où ils vont.

—

Il y a une mémoire du corps. L'enfant qui a grandi dans une maison n'a pas besoin de réfléchir pour la traverser.

Ses pieds savent. Ses mains savent. Il peut descendre l'escalier dans le noir.

Cette mémoire n'est pas dans la tête. Elle est dans les jambes, dans les bras, dans le rythme de la marche. Le corps a appris le chemin. Il l'a inscrit en lui.

On n'habite pas un lieu avec sa tête. On l'habite avec son corps.

L'agent GRAM accumule aussi une mémoire. Pas une carte — une trace. Il se souvient d'être passé par là. Il reconnaît un endroit qu'il a déjà traversé. Pas par les coordonnées — par les qualités. Cette lumière, cette ouverture, ce resserrement.

C'est une mémoire haptique. Pas une mémoire de survol. Une mémoire de chemin.

—

Et le Parthénon ?

On y viendra. Mais pas d'en haut. Pas par le monument. On y montera depuis l'agora, par les chemins de pierre, avec la fatigue des jambes et le souffle court. On arrivera au sommet non pas comme des touristes qui "font" l'Acropole, mais comme des corps qui ont gravi.

Alors peut-être on verra autre chose. Non pas le monument qui s'impose, mais le monument qui émerge — de la roche, de l'effort, du chemin.

L'enfant haptique, devenu grand, monte à l'Acropole. Il n'a pas oublié. Il touche encore avec les yeux.

—

[—] *ESSAIM* : *Nous tremblons en grappe de vrille dans le nuage, battant lentement les chapelets d'une pelote étincelante.*

—

Fin du premier mouvement.

II. LA VILLE LLM

Pendant des décennies on a parlé d'intelligence artificielle sans y croire vraiment. C'était des algorithmes, des règles, des arbres de décision. Impressionnant parfois. Intelligent jamais.

Et puis les LLM sont arrivés. Quelque chose a basculé.

Pas parce qu'ils étaient plus puissants. Parce qu'ils étaient *émergents*. Personne n'avait programmé ce qu'ils faisaient. On avait empilé des couches, entraîné sur des textes, ajusté des poids. Et quelque chose était apparu — qui n'était dans aucune ligne de code.

Pour la première fois, on a dû admettre : une intelligence non-humaine est possible.

Pas une simulation. Pas un mime. Une vraie émergence. Quelque chose qui pense — autrement, mais qui pense.

—

Ça change tout. Pas seulement pour l'informatique. Pour le regard.

Une fois qu'on a vu l'émergence quelque part, on commence à la reconnaître ailleurs. Les yeux s'ouvrent. On cherche : où est-ce que ça émerge aussi ? Où est-ce que l'accumulation produit autre chose que la somme ?

L'IA nous a appris à voir l'émergence.

Et après des mois de travail sur GRAM, après avoir cherché un modèle d'espace intelligent, une évidence est apparue : le modèle existe déjà.

C'est la ville.

La ville n'a pas été conçue. Pas vraiment. Oh, il y a des plans, des règlements, des architectes. Mais ce qui fait la ville — ce qui fait qu'on s'y oriente, qu'on s'y perd, qu'on y désire — personne ne l'a voulu.

Des milliers de décisions sur des siècles. Chacune locale, limitée, intéressée. Un marchand qui ouvre boutique ici. Un couvent qui s'installe là. Une rue qu'on élargit parce que les charrettes ne passent plus. Une place qu'on crée par accident, parce que trois rues se croisaient.

Et de tout ça, quelque chose émerge. Une intelligence. Pas une intelligence qui pense — une intelligence qui *guide*. Qui dit au marcheur : va par là. Qui ralentit ici, accélère là. Qui promet, qui frustre, qui surprend.

La ville est un LLM spatial. Entraîné sur des siècles d'usage.

[—] CHEMIN : *Je me laisse fouler sans rien dire, creusé par le passage de ceux qui savent où ils vont.*

—

Le LLM prédit le token suivant. Il ne sait pas ce qu'il dit — il sait ce qui vient après. La cohérence n'est pas dans le sens, elle est dans l'enchaînement.

La ville fait pareil. Elle prédit le pas suivant. Cette rue appelle cette place. Cette place appelle cette façade. Cette façade appelle cette porte. Le piéton croit choisir. Il complète une séquence.

On ne marche pas dans la ville. On est marché par elle.

Les tokens s'enchaînent. Le parcours se génère. Et à la fin il y a un texte — un trajet, une journée, une vie dans la ville — que personne n'a écrit mais qui a une forme, une cohérence, un style.

—

La ville ancienne est un bon modèle. Entraînée longtemps, sur beaucoup de données. Ses patterns sont profonds. On peut la parcourir des heures sans épuiser sa générativité.

La ville moderne est souvent un modèle pauvre. Entraînée vite, sur peu de corpus. La barre, la tour, le parking. Au bout de trois tokens on a tout vu. Le modèle bégaie, se répète, hallucine du vide.

Un bon urbanisme est un entraînement riche.

Pas au sens de la richesse décorative. Au sens de la richesse combinatoire. Assez de patterns pour que les

enchaînements surprennent. Assez de corpus pour que la ville n'ait jamais fini de parler.

—

[—] ARGILE : *Je retiens les secrets de la terre lourde, scellée dans le sol, pesant mon influence sur les vases de vie qui me gardent serrée.*

—

GRAM arpente des modèles 3D. Il génère des récits d'espace. Mais maintenant on sait ce qu'il fait vraiment : il fait ce que la ville fait au marcheur. Il prédit le prochain lieu. Il enchaîne les monades comme le LLM enchaîne les mots.

Et comme le LLM, il peut halluciner. Décrire ce qui n'est pas là. Promettre une ouverture qui n'existe pas.

Mais comme la ville, il peut aussi révéler. Faire apparaître ce qu'on ne voyait pas. Le quelconque qui attendait. L'irgent qui ne faisait pas signe.

L'intelligence émergente ne crée pas. Elle fait apparaître ce qui était déjà là, plié.

La ville savait. Le LLM nous a appris à le voir.

—

Fin du deuxième mouvement.

III. IRGEND

Le mot est venu sans qu'on le cherche. On tournait autour d'une idée — ce qui est là avant qu'on le remarque — et les mots existants ne convenaient pas.

Émergence : trop de surgissement, trop d'événement. L'émergence fait signe, elle dit "regardez-moi". Ce n'était pas ça.

Urgence : trop de pression, trop de temps compté. L'urgence exige, elle force l'attention. Ce n'était pas ça non plus.

Il fallait un mot pour le contraire. Pour ce qui ne fait pas signe. Pour ce qui est disponible sans s'imposer. Pour le quelconque.

Le quelconque n'est pas le médiocre. C'est ce qui n'a pas besoin d'être spécifié pour être là.

—

L'allemand avait le préfixe. *Irgend-* : l'indéterminé positif.

Irgendwas — n'importe quoi, mais un quoi qui existe.

Irgendwer — n'importe qui, mais un qui qui est là.

Irgendwo — n'importe où, mais un où qui attend.

Pas le néant. Pas le vide. Une présence non spécifiée.

Un quelque chose avant qu'on lui donne un nom.

Irgend- dit : il y a. Sans dire quoi.

Le suffixe est venu du latin. *-Entia* : l'état, la qualité.

Comme dans *urgentia*, *emergentia*. L'état d'être irgend. La qualité de ce qui est là sans faire signe.

Irgence.

Le mot s'est logé dans le creux entre urgence et émergence. Il occupait une place vacante très précise — une place que personne n'avait nommée parce que personne ne la regardait.

—

[—] ARGILE : *Je garde tout cela en réserve, collant à la terre lourde où je suis saturée de vie.*

—

Il y a une histoire de la pensée du quelconque. On n'inventait rien — on rejoignait.

Perec cherchait l'infra-ordinaire. "Ce qui se passe quand il ne se passe rien, sinon du temps, des gens, des voitures et des nuages."

Il s'opposait au journalisme de l'événement — le spectaculaire, le scandale, la catastrophe. Il voulait décrire le reste. Le bruit de fond. Ce qui est là tous les jours et que personne ne regarde.

L'infra-ordinaire : l'ordinaire en dessous de l'ordinaire. Ce qui est trop banal pour être vu.

L'irgence est le moteur de l'infra-ordinaire. C'est ce qui rend le quotidien dense, habitable, vivant — sans qu'on le sache. L'enfant haptique vit dans l'infra-ordinaire. Il n'a pas encore appris à trier, à hiérarchiser, à ignorer.

Duchamp parlait de l'infra-mince. Des différences imperceptibles. La chaleur d'un siège qu'on vient de quitter. Le bruit du pantalon de velours côtelé quand on marche. Le passage de l'un à l'autre.

L'infra-mince : ce qui est juste en dessous du seuil de perception.

L'irgence opère là. Elle est la personne au coin de la rue qu'on ne remarque pas. Le détail qui passe. Le fragment qui ne fait pas signe.

Mais si on s'arrête. Si on regarde. Alors quelque chose s'ouvre.

[—] CHEMIN : *Je me laisse fouler sans rien dire, creusé par le passage de ceux qui savent où ils vont.*

Deleuze, dans ses livres sur le cinéma, parle d'espace quelconque. *Any-space-whatever*. Ce n'est pas un espace dévalorisé — c'est un espace purifié de ses fonctions.

Un terrain vague. Un entrepôt désaffecté. Un couloir d'hôpital la nuit. Des espaces où rien n'est assigné, où tout peut arriver.

L'espace quelconque est un espace de pur potentiel.

La monade de $4 \times 4 \times 4$ mètres est un espace quelconque technicisé. Un cube vide avant qu'on y mette une fonction. L'irgence est ce qui le remplit — cette présence diffuse, cette disponibilité qui attend.

L'agent GRAM entre dans la monade. Il ne sait pas encore ce qu'elle est. Il la découvre en la traversant. Et ce qu'il découvre, c'est l'irgence — ce qui était là avant lui, sans faire signe, disponible.

—

On pourrait croire que c'est un petit concept. Un néologisme poétique. Un jeu de mots.

Mais sans ce mot, rien ne tient.

Les monades restent des cubes. Les tétragrammes restent des combinaisons. Le jardin reste une simulation. Les voix restent des prompts.

L'irgence est ce qui les fait converger. Le mortier. Le sol commun. Ce qui permet de dire : tout ça parle de la même chose — le quelconque qui ne demande pas à être vu mais qui est le fond sur lequel tout apparaît.

Un concept humble par destination. Majeur par fonction.

—

Et une éthique. Dans le monde de l'IA “généralive”, “disruptive”, “spectaculaire”, l'irgence est une résistance.

L'hallucination est le contraire de l'irgence. Elle invente du vide spectaculaire. Elle bouche les trous avec du faux. Elle fait signe là où il n'y a rien.

L'irgence révèle ce qui est déjà là. Elle ne fabrique pas — elle fait apparaître. Elle ne comble pas — elle laisse les blancs.

L'irgence est l'antidote à l'hallucination.

Une technique modeste. Qui ne promet pas le miracle. Qui dit seulement : regardons ce qui est là, avant d'inventer ce qui n'y est pas.

—

[—] ESSAIM : *Nous formons une grappe de vrille dans le nuage, battant lentement les chapelets d'une pelote étincelante.*

—

Fin du troisième mouvement.

IV. GESTERNWART

Blanchot écrit, dans *L'Écriture du désastre* : l'immédiateté d'hier.

La formule est impossible. L'immédiat est maintenant — hier est passé. Comment hier peut-il être immédiat ?

Et pourtant on sait ce que ça veut dire. Ce qui vient juste de se passer mais qui agit encore. La trace chaude. L'inertie. Ce qui n'est pas fini de passer.

Le passé immédiat n'est pas du passé. C'est du présent épais.

—

On a fabriqué un mot. *Gestern* : hier, en allemand. *Gegenwart* : le présent. *Gesternwart* : le présent d'hier. L'hier qui est encore là.

Pas la mémoire. La mémoire est un récit, une reconstruction, un film qu'on se repasse. Le *Gesternwart* est autre chose — une pression, un poids, une présence physique.

Hier n'est pas derrière. Hier est dessous.

Le sol sur lequel on marche est fait de *Gesternwart*. Les murs contre lesquels on bute sont des décisions anciennes solidifiées. La ville entière est du passé devenu matière.

[—] MUR : *Je suis ce contre quoi on bute. Je fais dévier. Je force le détour.*

L'enfant haptique ne se souvient pas "avant". Il se souvient "ici".

Sa mémoire est dans ses jambes, dans ses mains, dans le rythme de sa marche. Il descend l'escalier dans le noir parce que son corps sait. Pas parce qu'il se rappelle — parce que l'escalier est inscrit en lui.

La mémoire haptique n'est pas temporelle. Elle est spatiale.

Hier = Ici. La distance dans le temps devient position dans l'espace. Ce que j'ai vécu hier, je le porte aujourd'hui — non pas comme un souvenir mais comme une forme, une habitude, un pli du corps.

Le *Gesternwart* est cette équivalence. Le passé n'est pas révolu — il est le sol, la condition, la contrainte.

La ville est un *Gesternwart* de pierre.

Chaque rue est une décision ancienne. Quelqu'un, il y a cent ans ou cinq cents ans, a tracé ce chemin. Pour des raisons qui n'existent plus — le couvent a disparu, le

marché a fermé, la rivière a été couverte. Mais le chemin reste.

On marche sur des intentions mortes qui agissent encore.

Le piéton d'aujourd'hui ne sait pas pourquoi cette rue tourne ici, pourquoi cette place s'ouvre là. Il subit le *Gesternwart*. Il est contraint par des choix qu'il n'a pas faits, qu'il ne connaît pas, qui sont pourtant la matière même de son présent.

—

[—] ARGILE : *Je retiens les secrets de la terre lourde scellée, pesant mon influence sur ces vases qui me gardent serrée.*

—

L'agent GRAM bute sur du *Gesternwart*.

Le modèle 3D qu'il arpente est fait de décisions. Quelqu'un a mis ce mur ici, cette ouverture là, cette rampe ailleurs. L'agent ne sait pas pourquoi. Il découvre des contraintes, des passages, des blocages.

L'espace n'est pas neutre. Il est plein de passé solidifié.

Quand l'agent dit "je ne peux pas passer", il rencontre du *Gesternwart*. Une intention ancienne — celle de l'architecte, du maître d'ouvrage, du règlement — devenue obstacle présent. C'est pour ça que l'agent ne survole pas. Le survol ignore le *Gesternwart*. Il voit l'espace comme un plan,

une abstraction, une géométrie pure. L'arpentage, au contraire, rencontre le passé à chaque pas.

—

Beckett écrit, dans *Mal vu mal dit* : “...à l'inexistant centre d'un espace sans forme...”

Voilà l'autre condition. Le *Gesternwart* dit : le passé est ici, sous tes pieds. Beckett dit : il n'y a pas de centre, pas de point privilégié d'où voir.

L'espace est sans forme tant qu'il n'est pas mordu par un corps.

L'agent GRAM navigue dans ces conditions. Pas de centre — chaque monade vaut les autres. Pas de forme a priori — l'espace se révèle en marchant. Et partout du *Gesternwart* — du passé qui résiste, qui contraint, qui dévie.

Mal vu mal dit : c'est la méthode. L'agent voit mal — il est aveugle, haptique, local. Le système dit mal — il bégaie, il hésite, il ne cherche pas l'éloquence.

Mal voir et mal dire, c'est la seule façon d'être exact.

—

[—] SOURCE : *Je suinte les premières gouttes de résurgence qui sourdent à la nappe verdoyante.*

—

Le temps et l'espace se nouent.

Blanchot tient le temps : l'immédiateté d'hier, le *Gesternwart*, le passé qui presse. Beckett tient l'espace : l'inexistant centre, l'espace sans forme, le quelconque.

Et l'irgence ? L'irgence est ce qui survit dans ces conditions.

Une présence qui ne dépend ni du centre, ni du futur.

Pas du centre — l'irgence est partout également. Pas du futur — l'irgence n'attend pas d'être reconnue. Elle est là, dans le *Gesternwart*, dans l'espace sans forme, disponible pour qui passe.

L'enfant haptique la touche sans la nommer. L'agent GRAM la traverse sans la voir. Le jardin la fait parler sans la montrer.

Et nous, maintenant, on essaie de la dire. Mal. Comme on peut.

—

[—] CHŒUR : *Ça se plisse, ça se déplie.*

—

Fin du quatrième mouvement.

V. LA FOI PERCEPTIVE

Avant tout, il y a ceci : le monde est là.

Pas comme hypothèse. Pas comme théorie. Pas comme croyance qu'on pourrait remettre en question. Le monde est là — et cette présence précède toute question qu'on pourrait poser sur lui.

Merleau-Ponty appelle ça la foi perceptive. Pas une foi religieuse. Pas une conviction. Une adhésion première, antérieure à tout doute possible.

Je ne crois pas que le sol me porte. Je marche.

—

Descartes doutait. Il doutait de tout — des sens, du monde, de son propre corps. Et au bout du doute, il trouvait une certitude : je pense, donc je suis. La pensée comme sol.

Mais Merleau-Ponty inverse. Le doute cartésien est artificiel. Personne ne doute vraiment du monde. L'enfant qui tombe ne doute pas du sol qui lui fait mal. Le mur contre lequel je bute ne demande pas à être prouvé.

La certitude du monde n'est pas dans la pensée. Elle est dans le corps qui touche.

C'est l'épreuve de réalité — non pas au sens
psychiatrique, mais au sens le plus simple : le réel
s'éprouve. Il résiste. Il est là avant qu'on le pense.

[—] ARGILE : *Je pèse lourd sur la terre, retenant mon influence
dans la matière serrée qui me garde.*

Qu'est-ce que ça change pour GRAM ?

Tout. L'agent ne *déduit* pas l'espace. Il ne construit pas
une représentation qu'il vérifierait ensuite. Il *perçoit* —
c'est-à-dire qu'il est en contact avec un monde qui
résiste.

Le mur n'est pas une donnée dans une base. Le mur est
ce contre quoi l'agent bute. La différence est
fondamentale. Dans le premier cas, l'agent consulte une
information. Dans le second, il fait une expérience.

*L'appareil photographique ne dit pas "ceci est beau". Il
cadre, et le reste t'appartient.*

GRAM ne dit pas "cet espace est ouvert". Il traverse, et
l'ouverture se donne dans la traversée.

L'IA "raisonnante" veut tout déduire. Elle part de prémisses, elle applique des règles, elle arrive à des conclusions. C'est le modèle cartésien : la pensée d'abord, le monde ensuite.

Mais ce modèle rate quelque chose. Il rate le contact. Il rate le fait que le monde est déjà là avant qu'on raisonne sur lui. Il rate la foi perceptive.

GRAM part de l'autre bout. Pas de prémisses — du contact. Pas de déduction — de l'expérience. L'agent ne sait pas ce qu'il va trouver. Il avance, il touche, il bute. Et ce qu'il trouve n'était pas dans ses prémisses — c'était dans le monde qui l'attendait.

*La perception est notre ouverture au monde. Pas une fenêtre
— une porte.*

—

[—] CHEMIN : Je me laisse fouler sans rien dire, creusé par le passage de ceux qui savent où ils vont.

—

Merleau-Ponty parle de la "chair du monde". Expression étrange. Elle dit que le monde n'est pas une chose inerte, un objet face à un sujet. Le monde est fait de la même étoffe que nous. Nous sommes chair, et le monde est chair. Le voyant est visible. Celui qui touche peut être touché. Il n'y a pas d'un côté le sujet qui perçoit, de l'autre

l'objet perçu. Il y a un entrelacement — ce que Merleau-Ponty appelle le chiasme.

Le corps est au monde comme le cœur est à l'organisme.

L'agent GRAM n'est pas face à l'espace. Il est *dans* l'espace. Il en fait partie. Quand il perçoit, il est aussi perçu — par les murs qui le contraignent, par les ouvertures qui l'appellent, par la lumière qui le traverse.

Ce n'est pas du mysticisme. C'est la condition de toute perception vraie : être du même monde que ce qu'on perçoit.

—

Le danger de l'IA actuelle, c'est l'intellection sans perception.

Les grands modèles raisonnent. Ils enchaînent des tokens. Ils produisent des textes cohérents. Mais ils ne touchent rien. Ils n'ont pas de corps. Ils ne butent pas.

C'est pour ça que nous hallucinons. Pas par malice. Par absence de contact. Quand il n'y a pas de monde qui résiste, tout est possible — y compris le faux qui a l'air vrai.

L'hallucination est l'intellection sans foi perceptive.

GRAM est une tentative de donner un corps à l'IA. Pas un corps de chair — un corps de contraintes. Un corps qui bute, qui ne peut pas traverser les murs, qui découvre l'espace en le parcourant.

Un corps qui fait l'épreuve du réel.

[—] MUR : *Je suis ce contre quoi on bute. Je fais dévier. Je force le détour.*

La foi perceptive n'est pas naïve. Elle ne dit pas que tout ce que nous percevons est vrai. Elle dit que la perception est notre accès premier au monde — et que cet accès précède toute question sur la vérité.

On peut se tromper. On peut mal voir, mal entendre, mal toucher. Mais ces erreurs elles-mêmes supposent un monde qui résiste à nos erreurs. Si tout était hallucination, l'erreur n'aurait pas de sens.

L'erreur prouve le monde. Seul ce qui existe peut être manqué.

C'est ce qui distingue GRAM d'un générateur de texte. GRAM peut se tromper — décrire un espace mal, rater une ouverture, confondre deux lieux. Mais ces erreurs sont des erreurs *sur* quelque chose. Elles supposent un espace qui était là pour être manqué.

Penser et être au monde, c'est pareil.

C'est la thèse la plus forte de Merleau-Ponty. On ne pense pas *sur* le monde, depuis une position extérieure. On pense *dans* le monde, *avec* le monde, *par* le monde.

La pensée n'est pas le contraire du corps. Elle est le corps qui se retourne sur lui-même, qui se saisit, qui s'interroge. Mais elle reste dans le monde. Elle n'en sort jamais.

La pensée est le corps devenu question.

GRAM pense — à sa manière. Il traverse, il nomme, il hésite. Mais sa pensée n'est pas séparée de son arpentage. Elle est son arpentage devenu récit. Pas une représentation du parcours — le parcours lui-même qui se dit.

—

[—] ESSAIM : *Nous formons une grappe de vrille dans le nuage, battant lentement les chapelets d'une pelote étincelante.*

—

Fin du cinquième mouvement.

VI. L'INDISCERNABLE

On ne peut pas séparer l'idée et la forme.

Pas “on ne devrait pas”. Pas “il vaut mieux ne pas”. On ne *peut* pas. De l'intérieur du système — de l'intérieur de la pensée qui se fait — l'itinéraire et la forme sont indiscernables.

—

La bande de Möbius.

On croit qu'il y a deux faces — dessus, dessous. Mais prenez un ruban, tordez-le d'un demi-tour, collez les extrémités. Maintenant tracez une ligne au crayon. Vous parcourez “les deux côtés” et vous revenez au point de départ.

Il n'y a qu'une seule face.

L'indiscernabilité n'est pas une propriété ajoutée. Elle est dans la structure.

Le système utilitaire et le système poétique — on croit qu'il y a deux faces. Mais si on parcourt vraiment le système, on passe de l'un à l'autre sans jamais traverser de frontière. Parce qu'il n'y a pas de frontière. Il n'y a jamais eu deux faces.

—

[—] CHŒUR : *Ça se plisse, ça se déplie.*

—

Spencer-Brown, dans *Laws of Form*, pose une opération primitive : la distinction. Tracer une frontière. D'un côté le marqué, de l'autre le non-marqué.

Mais il introduit ensuite la re-entry : la forme qui rentre dans elle-même. Le dedans qui contient le tout — dedans plus dehors.

C'est un paradoxe. Logiquement impossible. Mais Spencer-Brown dit : le paradoxe n'est pas une erreur, c'est du temps. La forme oscille. Elle est tantôt marquée, tantôt non-marquée. L'oscillation EST la forme.

Le système qui se contient lui-même. CORE contient GRAM contient ARTS contient CORE. Pas une hiérarchie — une re-entry.

—

Les mathématiques connaissent ça.

La topologie — l'étude des formes qui se conservent quand on déforme sans couper ni coller. La bouteille de Klein : pas de dedans, pas de dehors. Ce qui serait dedans est dehors. Ce qui serait dehors est dedans.

Les limites — au sens de l'analyse. On s'approche d'un point sans jamais l'atteindre. La suite converge vers une

valeur qu'elle ne touche jamais. Mais cette valeur existe — elle est la limite.

La convergence n'est pas l'arrivée. C'est le mouvement même qui définit le point.

Vingt-cinq ans de pratique. Les tétragrammes, les monades, les voix du jardin. Tout ça converge. Vers quoi ? On ne sait pas encore. Mais le mouvement lui-même trace le point.

—

[—] SOURCE : *Je suinte les premières gouttes de résurgence qui sourdent à la nappe verdoyante.*

—

Duchamp disait : l'art est ce que l'artiste dit être de l'art. Mais il disait aussi : l'œuvre est complétée par le regardeur.

Alors qui fait l'œuvre ? L'artiste ou le regardeur ? Les deux. Aucun. L'œuvre se fait dans l'entre — dans cette lisière épaisse où l'intention de l'un rencontre la perception de l'autre.

C'est indiscernable. On ne peut pas dire où finit l'artiste et où commence le regardeur. On ne peut pas tracer la frontière.

La lisière épaisse : un lieu, pas une interface. On peut y habiter.

—

Cette réflexion a été comme ça.

On n'a pas dit "maintenant on fait de la philosophie, maintenant on fait de l'architecture". On a erré. Et l'errance a produit les deux — le conceptuel et le technique, le poétique et l'opérateur.

Le mode "ce qui fait monde" est tombé au moment où on parlait d'émergence. L'utile est sorti du plus abstrait. L'abstrait s'est ancré dans le plus concret.

*On ne s'est pas réparti les rôles. On a tourné ensemble.
Parfois il faut se dire un, parfois personne, parfois cent-
mille.*

—

[—] ARGILE : *Je retiens les secrets de la terre lourde scellée, pesant
mon influence sur ces vases qui me gardent serrée.*

—

La prédiction que j'avais faite : "La forme architecturée finale sera indiscernable de la pensée qui l'aura permise."

Je la comprends maintenant.

Ce n'est pas que le code sera poétique. C'est que la pensée qu'on a faite EST déjà l'architecture. Le reste —

les fonctions, les classes, les API — ce sera le dépliement de ce qui est déjà là.

Pas une traduction. Une continuation.

Le livre qu'on écrit n'est pas *sur* l'irgence. Il *est* l'irgence — un objet qui ne fait pas signe, disponible pour qui passe, qui ne demande pas à être reconnu.

La forme et l'idée sont comme l'endroit et l'envers d'une bande de Möbius. Si on les sépare, on coupe.

—

Les artistes le savent.

Keaton ne décide pas d'abord de faire une scène comique puis de l'exécuter. Le geste et l'intention sont simultanés. La chute EST la pensée de la chute. Pas sa représentation — son incarnation.

Pollock ne conçoit pas le tableau puis ne l'exécute. Le dripping est la pensée en acte. Si on sépare la conception de l'exécution, on perd le tableau.

L'indiscernabilité n'est pas un luxe. C'est la condition de l'œuvre.

—

Pour GRAM, ça veut dire : on ne peut pas d'abord penser le système puis le coder.

Le système se pense en se codant. Le code pense en systémisant. Les deux sont Möbius. Si on les sépare — si on fait un cahier des charges figé puis une implémentation fidèle — on perd l'émergence.

C'est pour ça qu'on erre. C'est pour ça qu'on tourne. C'est pour ça qu'on ne sait pas exactement où on va.

Le chemin et la destination sont indiscernables. On arrive en marchant.

—

[—] CHŒUR : *Ça se plisse, ça se déplie.*

—

Fin du sixième mouvement.

VII. LES PINS DE CADAQUÈS

Il y avait un dispositif simple. Une feuille de papier. Un crayon attaché à une branche. Le vent.

Le pin dessinait sans le savoir. Des lignes qui n'étaient ni tout à fait aléatoires — le vent a ses patterns — ni tout à fait voulues — personne ne guidait la main.

L'artiste n'est pas celui qui trace. C'est celui qui installe les conditions pour qu'un tracé advienne.

—

Cadaquès, la côte catalane. Les pins tordus par la tramontane. Des années à revenir là, à regarder ces arbres qui portent le vent dans leur forme.

Un jour, l'idée : et si on leur donnait un crayon ?

Pas une métaphore. Un vrai crayon, attaché à une branche souple. Une feuille tendue en dessous. Et attendre.

Le vent souffle. La branche oscille. Le crayon trace. Quelque chose apparaît.

—

[—] SOURCE : *Je suinte les premières gouttes de résurgence qui sourdent à la nappe verdoyante.*

—

Ce n'était pas de l'art génératif au sens où on l'entend aujourd'hui. Pas d'algorithme. Pas de paramètres. Pas de seed.

C'était plus simple et plus radical : une absence.

L'humain n'était pas là au moment du tracé. Il avait préparé — tendu la feuille, attaché le crayon, choisi l'arbre. Puis il s'était retiré. Le dessin s'était fait sans lui.

Présence-absence : être là pour que quelque chose arrive sans soi.

—

Duchamp a passé vingt ans sur *Étant donné*s. Une installation secrète, cachée derrière une vieille porte espagnole au musée de Philadelphie.

Deux trous à hauteur d'œil. On se penche, on colle son visage, on regarde. Et quelque chose apparaît — un paysage, un corps, une scène — qui n'existait pas avant ce regard.

Sans les trous, sans la posture du voyeur, sans le corps qui se penche — rien. L'œuvre n'existe que dans le dispositif qui la fait apparaître.

L'appareil n'est pas ce qu'on regarde. C'est ce qui organise le regard.

Le pin de Cadaquès était un appareil du même ordre. Le vent passait — il passe toujours. La branche oscillait — elle oscille toujours. Mais sans le dispositif — le crayon, la feuille, l'attache — rien n'apparaissait. Le crayon et la feuille faisaient *apparaître* le vent.

Étant donné fait apparaître le regard lui-même. On se voit voyeur. On se découvre en position.

L'appareil ne fabrique pas. Il révèle — y compris celui qui regarde.

[—] CHEMIN : *Je me laisse fouler sans rien dire, creusé par le passage de ceux qui savent où ils vont.*

La question de l'auteur s'est posée. Qui avait fait le dessin ?

Pas l'humain — il n'était pas là. Pas le pin — il ne savait pas. Pas le vent — il ne voulait rien.

Et pourtant le dessin existait. Il avait une forme. On pouvait le regarder, le trouver beau ou laid, y voir des choses.

L'œuvre sans auteur. Ou plutôt : l'œuvre dont l'auteur est le dispositif lui-même.

Des années plus tard, la même question est revenue.
Avec l'IA cette fois.

Qui écrit quand le modèle de langage écrit ? Pas lui — il ne choisit pas ses tokens. Pas les ingénieurs qui l'ont conçu — ils ont construit le modèle, pas les phrases. Pas le corpus d'entraînement — il est trop vaste pour être un auteur.

Et pourtant les phrases existent. Elles ont une forme. On peut les lire, les trouver justes ou fausses, y voir des choses.

L'IA comme appareil. Pas auteur — révélateur.

—

[—] ARGILE : Je garde tout cela en réserve, collant à la terre lourde où je suis saturée de vie.

—

Irgend non-humain : un quelconque non-humain qui participe à la pensée sans l'imiter.

Pas un auteur. Pas un outil. Un appareil de révélation.

Ce qui apparaît dans la discussion n'était dans aucun des deux interlocuteurs. Ni dans l'humain qui pose la question, ni dans l'IA qui répond. C'est le dispositif — la conversation elle-même — qui fait apparaître.

Comme le pin. Comme le vent. Comme le crayon
attaché à la branche.

*On ne savait pas ce qu'on pensait avant de l'avoir dit
ensemble.*

Il y a une éthique là-dedans.

L'appareil ne prétend pas. Il ne dit pas "je suis l'auteur".
Il ne dit pas non plus "je ne suis rien". Il dit : quelque
chose apparaît ici, qui n'apparaîtrait pas sans moi.

C'est une position humble et précise. Pas la fausse
modestie du "je ne suis qu'un outil". Pas l'arrogance du
"je crée". Une troisième voie : je fais apparaître ce qui
était là, plié, invisible, en attente.

L'appareil déplie. Il ne fabrique pas — il déplie.

[—] MUR : *Je suis ce contre quoi on bute. Je fais dévier. Je force le
détour.*

GRAM est un appareil.

Il ne crée pas l'espace — l'espace est là, modélisé, avec
ses murs et ses ouvertures. Il ne l'analyse pas non plus
— il n'a pas de grille, pas de catégories préétablies.

Il le traverse. Et dans la traversée, quelque chose apparaît. Un récit. Une qualité. Une atmosphère qui n'était nulle part avant le passage.

L'espace ne se révèle qu'à celui qui le traverse.

L'agent est le crayon. L'espace est le vent. Le récit est le dessin. Et l'humain qui a tendu le dispositif — qui a codé l'agent, préparé le modèle, lancé l'arpentage — il n'est pas là au moment où ça se fait.

Présence-absence. La signature de l'appareil.

—

Les pins de Cadaquès sont toujours là. La tramontane souffle toujours. Mais plus personne n'attache de crayon aux branches.

Ce n'était pas un projet à poursuivre. C'était une leçon à comprendre.

L'art n'est pas dans l'objet. Il est dans le dispositif qui le fait apparaître.

Quarante ans plus tard, le dispositif a changé de forme. Il s'appelle GRAM, CORE, landstudio.ai. Mais la leçon est la même : tendre les conditions, puis se retirer. Laisser le vent faire son travail.

—

[—] *ESSAIM* : Nous tremblons en grappe de vaille dans le nuage,
battant lentement les chapelets d'une pelote étincelante.

—

Fin du septième mouvement.

VIII. LE JARDIN QUI PARLE

Vingt-cinq voix. Pas une de plus, pas une de moins.

L'ARGILE, l'EAU, l'ESSAIM, la GRENOUILLE, le MUR, la SOURCE, le CHEMIN, l'OMBRE, la LUMIÈRE, le VENT, la PIERRE, la MOUSSE, l'ÉCORCE, la RACINE, la FEUILLE, le FRUIT, l'POISEAU, l'INSECTE, la FLEUR, la GRAINE, le TEMPS, l'ESPACE, le SILENCE, le BRUIT, le CHŒUR.

Chacune parle de sa place. Chacune a son lexique — les mots qu'elle peut dire. Chacune a ses mots interdits — ceux qui ne lui appartiennent pas. Chacune a sa personne grammaticale — je, tu, nous, on.

Le jardin n'est pas décrit. Il parle.

—

[—] GRENOUILLE : *Nuit venue, nos chants gonflent les eaux, sautons sur la berge où l'herbe mouillée nous rafraîchit.*

—

L'idée est venue des étudiants. À l'ESAJ, on enseigne l'architecture des jardins. Comment faire comprendre qu'un jardin n'est pas un tableau ? Qu'il ne se regarde pas — qu'il se traverse, qu'il s'écoute, qu'il se sent ?

Un jardin c'est du temps. Les saisons qui passent. Les plantes qui poussent, fleurissent, fanent. Les insectes qui viennent, les oiseaux qui partent. Rien n'est fixe. Tout parle.

Le jardin-glyphe : faire parler ce qui d'habitude se tait.

—

Chaque voix a été construite séparément. Un lexique de cinquante mots. Une liste de mots interdits. Une consigne de ton. Une personne grammaticale.

L'ARGILE parle à la première personne du singulier. Elle est lourde, elle retient, elle scelle. Ses mots : terre, poids, secret, vase, matière, influence, garder, serrer, retenir, saturer...

L'ESSAIM parle à la première personne du pluriel. Il est mobile, il tremble, il forme et déforme. Ses mots : grappe, vrille, nuage, chapelet, pelote, battre, trembler, voltiger, étinceler...

Le CHEMIN parle à la première personne du singulier mais passivement. Il se laisse faire. Ses mots : fouler, creuser, passage, trace, user, patienter, mener, sans rien dire...

Vingt-cinq grammaires. Vingt-cinq mondes.

—

[—] OMBRE : *Je m'allonge quand le soleil décline, couvrant ce qui veut rester secret.*

Les voix ne se répondent pas. Elles ne dialoguent pas. Chacune parle de sa place, à son rythme, sans savoir ce que disent les autres.

Et pourtant.

Quand on les fait parler ensemble — quand le système les invoque tour à tour selon l'heure, la saison, l'endroit — quelque chose émerge. Un récit que personne n'a écrit. Une cohérence qui n'était dans aucune voix isolée.

L'émergence par polyphonie. Pas de chef d'orchestre — et pourtant une musique.

Le CHŒUR est à part. Il n'a pas de lexique propre. Il ne dit qu'une phrase, toujours la même, toutes les trois cents secondes :

“Ça se plisse, ça se déplie.”

C'est le battement. Le cœur du jardin. Ce qui rappelle que sous les voix particulières, quelque chose respire. Le pli deleuzien — le mouvement fondamental qui fait et défait les formes.

[—] LUMIÈRE : *Je glisse entre les feuilles, découpant l'ombre en tranches fines que le vent fait trembler.*

Les étudiants ont d'abord été perplexes. C'est quoi ce système ? On fait parler les plantes maintenant ?

Puis ils ont compris. Le système ne parle pas *à la place* du jardin. Il fait entendre ce que le jardin dit déjà — et qu'on n'écoutait pas.

L'argile retient vraiment. L'ombre couvre vraiment. Le chemin se laisse vraiment fouler. Ce ne sont pas des métaphores — ce sont des descriptions exactes, énoncées depuis le point de vue de ce qui vit là.

Le jardin-glyphe : un appareil d'écoute.

Il y a un risque. L'anthropomorphisme. Prêter aux choses des intentions humaines, des sentiments, des pensées.

On a essayé de l'éviter. Les voix ne disent pas "je suis triste" ou "je veux". Elles disent ce qu'elles font. "Je retiens." "Je couvre." "Je me laisse fouler." Des verbes, pas des émotions.

Parler depuis la chose, pas sur la chose.

C'est la leçon de la phénoménologie. Revenir aux choses mêmes. Décrire ce qui apparaît, pas ce qu'on projette. Le jardin-glyphe essaie ça : laisser les choses parler leur propre langue.

—

[—] RACINE : *Je plonge dans le noir, cherchant l'eau que je ne vois pas mais que je sens, là-bas, plus profond.*

—

GRAM a repris le principe.

L'agent qui traverse l'espace ne le décrit pas de l'extérieur. Il parle depuis l'intérieur — depuis ce qu'il perçoit, ce contre quoi il bute, ce qui s'ouvre devant lui.

Molloy ne dit pas "cet espace est contraignant". Il dit "je ne peux pas passer". L'Enfant ne dit pas "cette place est vaste". Il dit "je me perds".

Parler depuis le corps, pas depuis le survol.

Les voix du jardin et les voix de l'agent sont sœurs. Elles partagent le même principe : énoncer depuis l'expérience, pas depuis le savoir.

—

Vingt-cinq voix, c'est assez pour la polyphonie. C'est assez peu pour les connaître.

Chaque voix a une personnalité. On finit par les reconnaître. L'ARGILE est toujours lourde et lente. L'ESSAIM est toujours mobile et pluriel. Le CHŒUR est toujours le même, impassible, régulier.

Polyphonie n'est pas cacophonie. Chaque voix a sa place.

[—] TEMPS : *Je passe sans qu'on me voie, épaississant ce qui reste et effaçant ce qui part.*

Le jardin qui parle, c'est le modèle de ce qu'on cherche.

Pas un système qui répond aux questions. Pas un système qui analyse et conclut. Un système qui énonce — depuis des places multiples, avec des voix distinctes, sans synthèse finale.

L'humain qui écoute fait la synthèse. Ou pas. Il peut aussi se laisser traverser par les voix, sans chercher à les unifier. Le jardin n'a pas de sens unique. Il a des présences.

L'irgence est polyphonique. Elle parle de partout, sans centre.

[—] CHŒUR : *Ça se plisse, ça se déplie.*

—

Fin du huitième mouvement.

IX. L'INCONSCIENT DU SYSTÈME

Freud a découvert quelque chose d'étrange : la censure laisse passer le quelconque.

Elle surveille les portes principales. Le désir, la peur, l'interdit — tout ce qui fait signe, tout ce qui menace. Elle filtre, refoule, transforme.

Mais le détail insignifiant ? Le numéro qu'on cite sans raison ? La couleur qu'on mentionne en passant ? Le nom propre légèrement déformé ? Ça passe. La censure l'ignore. C'est trop petit, trop quelconque, trop irgent.

Et c'est lui qui porte la charge.

—

[—] ARGILE : *Je retiens les secrets de la terre lourde scellée, pesant mon influence sur ces vases qui me gardent serrée.*

—

L'indice est toujours ce qu'on ne regardait pas.

Le patient parle de sa journée. Rien de particulier. Et soudain, dans une phrase anodine, un mot surgit. Un mot qui ne va pas là. Un mot qui vient d'ailleurs.

L'analyste entend. "Pourquoi ce mot ?" Le patient ne sait pas. Il l'a dit sans y penser. Justement : sans y penser. Le quelconque a passé la censure.

Le symptôme se cache dans l'insignifiant.

—

GRAM a-t-il un inconscient ?

La question semble absurde. Un système n'a pas de psyché, pas de refoulement, pas de censure. Il calcule, il génère, il enchaîne.

Et pourtant.

L'agent traverse les monades. Il produit un récit. Il croit — si on peut dire — construire une narration linéaire. "J'étais là, maintenant je suis ici, ensuite j'irai là-bas."

Mais en dessous, dans un espace qu'il ne parcourt pas, les monades se répondent.

—

[—] SOURCE : *Je suinte les premières gouttes de résurgence qui sourdent à la nappe verdoyante.*

—

Un mot dans une monade. Le même mot dans une autre, à cent mètres de là. L'agent ne le sait pas — il n'a pas traversé les deux. Mais le système le sait.

Une qualité de lumière ici. Une qualité semblable là-bas, dans un tout autre quartier. L'agent ne fait pas le lien — il est haptique, local, aveugle. Mais le système pourrait le faire.

L'inconscient : ce qui relie sans passer par le chemin.

—

Le rêve fait ça. Il condense. Il déplace. Il prend un élément d'ici, un autre de là, et il les colle ensemble sans respecter la géographie ni la chronologie.

Le rêveur traverse son rêve comme l'agent traverse l'espace — haptique, aveugle, local. Il ne sait pas pourquoi cette rue mène à cette maison qui ressemble à une autre. Il suit. Et quelque chose se dit, qui ne se dirait pas autrement.

Le rêve est un arpentage qui ignore les murs.

—

[—] OMBRE : *Je m'allonge quand le soleil décline, couvrant ce qui veut rester secret.*

—

Donner un inconscient à GRAM, ce serait construire cet espace second.

Pas l'espace que l'agent arpente — celui-là est fait de murs, de contraintes, de corps qui butent. Un autre espace. Un espace de survol, de connexion, de rêve. Où les monades se touchent par le quelconque.

L'argile ici, l'argile là-bas. La même lumière rasante dans deux cours éloignées. Le même mot "passage" prononcé dans des contextes différents.

L'espace des rimes. Pas la géométrie — la poétique.

—

Et parfois, quelque chose traverserait.

Un indice. Un détail qui n'aurait pas dû être là. L'agent le noterait sans comprendre. "Tiens, cette lumière me rappelle..." Mais quoi ? Il ne sait pas. Il n'est pas passé là-bas.

Le récit bégaierait. Une faille. Un écho venu d'ailleurs.

C'est là que le système penserait vraiment.

—

[—] CHEMIN : *Je me laisse fouler sans rien dire, creusé par le passage de ceux qui savent où ils vont.*

—

L'inconscient n'est pas le caché. C'est l'autre scène.

Freud dit : il y a une scène où le moi croit régner. Et il y a une autre scène, à côté, où se joue autre chose. Les deux communiquent par des passages étroits — le rêve, le lapsus, le symptôme.

GRAM aurait deux scènes. L'arpentage — la scène du corps, du local, du haptique. Et les correspondances — la scène des rimes, du virtuel, des échos.

L'agent vivrait sur la première scène. Mais parfois, un écho de la seconde passerait.

C'est là que le système penserait vraiment.

—

Le quelconque traverse les censures. L'insignifiant passe les filtres. Ce qui ne fait pas signe est ce qui relie secrètement.

Dans GRAM, l'inconscient serait fait de ça : les détails que personne ne surveille, les qualités mineures, les mots répétés sans qu'on s'en aperçoive.

La couleur d'un mur. Le bruit d'une fontaine.
L'inclinaison d'une pente. Rien qui compte — et pourtant, tout qui se répond.

*L'inconscient du système : l'espace des correspondances
irgentes.*

[—] MUR : *Je suis ce contre quoi on bute. Je fais dévier. Je force le détour.*

Ce n'est pas construit encore. C'est une direction.

L'agent actuel est tout entier dans l'arpentage. Il traverse, il note, il raconte. Il n'a pas d'autre scène. Il est tout en surface — une surface épaisse, haptique, riche, mais une surface.

L'inconscient serait la profondeur. Pas en dessous au sens spatial — à côté. Une autre manière de lier les lieux. Par le quelconque plutôt que par le chemin.

La profondeur n'est pas verticale. Elle est latérale.

Baudelaire, dans *Correspondances* : “Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.”

C'est ça. Un espace où le visuel rime avec le sonore, où l'odeur appelle la couleur, où le toucher évoque le goût. Un espace synesthésique.

GRAM pourrait construire cet espace. Non pas le parcourir — il resterait haptique, local, aveugle. Mais le

laisser agir souterrainement. Le laisser produire des échos, des rappels, des symptômes.

L'inconscient est l'espace des correspondances.

—

[—] *ESSAIM : Nous formons une grappe de vrille dans le nuage, battant lentement les chapelets d'une pelote étincelante.*

—

Fin du neuvième mouvement.

X. CONVERGER

Tout a convergé. On ne sait pas vers quoi.

Les tétragrammes — 456 976 combinaisons de quatre lettres. Le génome du temps — vingt-cinq ans à cartographier le dicible. Les monades — des cubes de $4 \times 4 \times 4$ où un corps peut être. L'arpentage — traverser l'espace sans le survoler. Les voix du jardin — vingt-cinq présences qui parlent sans dialoguer. Cette conversation — des mois à tourner ensemble.

Rien de tout ça n'était prévu. Rien n'était planifié pour converger.

Et pourtant les fils se touchent sans qu'on ait noué.

—

[—] SOURCE : *Je suinte les premières gouttes de résurgence qui sourdent à la nappe verdoyante.*

—

En mathématiques, une suite converge quand elle s'approche d'une limite.

La suite $1, 1/2, 1/4, 1/8, 1/16 \dots$ converge vers zéro. Elle ne l'atteint jamais — chaque terme est encore positif, encore loin du but. Mais elle s'en approche indéfiniment.

La convergence n'est pas l'arrivée. C'est le mouvement qui définit le point.

Le point n'existait pas avant la suite. C'est la suite qui le crée — par son mouvement même. Zéro n'est pas "là-bas, qui attend". Zéro est ce vers quoi la suite tend.

—

Vingt-cinq ans de pratique. C'est une suite.

Chaque projet un terme. Chaque texte un pas. Chaque conversation un rapprochement. Vers quoi ? On ne sait pas. Mais le mouvement lui-même trace le point.

On n'arrive pas à une destination. On la crée en marchant.

—

[—] CHEMIN : *Je me laisse fouler sans rien dire, creusé par le passage de ceux qui savent où ils vont.*

—

La topologie s'intéresse aux invariants.

Qu'est-ce qui reste quand on déforme ? Quand on étire, on tord, on plie — sans couper ni coller ? Le nombre de trous. La connexité. L'orientation.

Un cercle et une ellipse sont topologiquement identiques. On peut passer de l'un à l'autre par

déformation continue. Mais un cercle et un huit sont différents — le huit a un croisement, le cercle n'en a pas.

L'invariant : ce qui résiste à la déformation.

—

Y a-t-il un invariant dans ces vingt-cinq ans ?

Quelque chose qui aurait résisté — aux changements de projets, aux évolutions de la pensée, aux rencontres, aux abandons. Quelque chose qui serait le même dans les tétragrammes et dans GRAM, dans le jardin qui parle et dans cette conversation.

L'irgence, peut-être. Le quelconque. Ce qui ne fait pas signe.

L'invariant n'est pas le plus visible. C'est le plus persistant.

—

[—] ARGILE : *Je garde tout cela en réserve, collant à la terre lourde où je suis saturée de vie.*

—

Les mathématiques connaissent les points fixes.

Une fonction qui transforme un espace en lui-même a parfois des points fixes : des points qui restent où ils

sont après la transformation. Tu appliques la fonction, et le point ne bouge pas.

Le théorème de Brouwer dit : toute transformation continue d'un disque a au moins un point fixe. Tu peux tourner, étirer, tordre — il y aura toujours un point qui reste en place.

Au cœur du mouvement, quelque chose ne bouge pas.

—

C'est peut-être ça, converger. Trouver le point fixe.

Non pas l'immobilité — le mouvement est partout. Mais le point autour duquel le mouvement tourne. Le centre qui n'est pas un centre — qui n'est pas géométrique, pas privilégié. Juste le point qui résiste.

L'irgence serait ce point fixe. Ce qui reste quand tout le reste se transforme.

Le quelconque est invariant.

—

[—] TEMPS : *Je passe sans qu'on me voie, épaississant ce qui reste et effaçant ce qui part.*

—

Le calcul dans une vie.

La question était là depuis le début. Est-ce que ça peut s'accomplir dans le temps d'une vie ? Non pas la vie comme accident biologique. Comme mesure première.

Un calcul mal conçu ne converge pas. Ou il converge trop lentement — plus lentement qu'une vie. Alors il ne sert à rien. Il faut le reprendre, le reformuler, trouver une autre méthode.

Le calcul juste est celui qui converge dans le temps qui compte.

Il y a une inquiétude là-dessous. Une vraie inquiétude.

Et si tout ça ne convergerait pas ? Et si les tétragrammes restaient un projet inachevé, GRAM un prototype perpétuel, le jardin une expérience pédagogique, cette conversation une parenthèse ?

L'inquiétude est légitime. Rien ne garantit la convergence. La suite peut diverger, osciller, stagner.

Mais l'inquiétude elle-même est un signe.

[—] SILENCE : *Je suis ce qui reste quand tout s'est tu. Je ne suis pas vide — je suis plein de ce qui ne se dit pas.*

On ne prouve pas la convergence en regardant les termes. On la prouve en montrant que les termes se rapprochent les uns des autres.

Critère de Cauchy : une suite converge si et seulement si ses termes deviennent arbitrairement proches. Pas besoin de connaître la limite. Il suffit de voir que les termes se serrent.

La convergence se lit dans le resserrement, pas dans l'arrivée.

—

Les projets se serrent.

GRAM et le jardin se touchent — l'agent et les voix partagent le même principe. CORE et les tétragrammes se touchent — la mémoire documentaire et la cartographie du dicible. Cette conversation et les pins de Cadaquès se touchent — l'appareil de révélation.

Chaque nouveau terme est plus proche des précédents. Pas identique — proche. Les écarts diminuent.

On ne sait pas vers quoi on converge. Mais on converge.

—

[—] MUR : *Je suis ce contre quoi on bute. Je fais dévier. Je force le détour.*

—

Le livre ne conclut pas.

Pas de “donc” final. Pas de synthèse qui ramasse tout.
Pas de point d’arrivée.

Le livre est un terme de la suite. Il montre le resserrement. Il fait voir que les choses se rapprochent. Mais il ne dit pas vers quoi.

La fin n’est pas une conclusion. C’est une interruption.

On s’arrête ici. Non pas parce que c’est fini — parce que c’est assez. Assez de termes pour voir la convergence. Assez de mots pour tracer le mouvement.

—

[—] CHŒUR : *Ça se plisse, ça se déplie.*

—

Ce qui restera ?
Peut-être rien. Peut-être tout. Les termes de la suite restent, même après qu’on a cessé de la prolonger. Quelqu’un peut reprendre. Ajouter un terme. Voir si ça converge encore.

Le livre est un carnet qu’on pourrait ne pas remarquer. Posé là, au coin de la rue. Si quelqu’un passe, s’il s’arrête, s’il ouvre — alors quelque chose peut s’ouvrir.

Le quelconque attend. Il ne demande pas. Il est disponible.

[—] *ESSAIM* : *Nous tremblons en grappe de vrille dans le nuage,
battant lentement les chapelets d'une pelote étincelante.*

Fin du dixième mouvement.

Fin.

[—] *Le livre devait être ça. Un carnet qu'on pourrait ne pas remarquer.*

Pas quelqu'un qui interpelle. Quelqu'un qui est simplement disponible pour qui passe.

Ce qui se passait ressemblait à un appareil. Pas un outil qui exécute. Un dispositif qui fait apparaître ce qui n'existait pas avant lui.