



Fig. 1. *Variations météorologiques 03-04/25*, carnet moleskine grignoté, 9 x 14 cm, 2025.

## (Laisser) faire le dessin

Amélie de Beaufort

1. Michel Guérin, « Qu'est-ce qu'un médium artistique ? », *Appareil* [En ligne], 17 | 2016, URL : <http://journals.openedition.org/appareil/2308>. Consulté le 15/07/25.

2. « et c'est peut-être ça que je sens, qu'il y a un dehors et un dedans et moi au milieu, et c'est peut-être ça que je suis, la chose qui divise le monde en deux, d'une part le dehors, de l'autre le dedans, ça peut être mince comme une lame, je ne suis ni d'un côté ni de l'autre, je suis au milieu, je suis la cloison, j'ai deux faces et pas d'épaisseur, c'est peut-être ça que je sens, je me sens qui vibre, je suis le tympan, d'un côté c'est le crâne, de l'autre le monde, je ne suis ni de l'un ni de l'autre » Samuel Beckett, *L'Innommable*, Paris, Minuit, 1953, p. 160.

3. Michel Guérin, *Pour saluer Rilke*, Belval, Circé, 2008, p. 22.

*Drawing from nature* renvoie au dessin d'après le motif<sup>1</sup> tel que les artistes l'entendaient au XIX<sup>e</sup> siècle. Mais il faut aussi entendre, au-delà du dessin de la nature, le dessin par la nature. De plus, « motif » partage son étymologie avec motion, mouvement. Michel Guérin nous souffle que c'est aussi ce qui motive alors le dessinateur de dessiner. Il en va du désir, et cet enjeu subjectif lui est partiellement inconnu. L'invitation tant à participer au colloque qu'à l'organiser m'a offert l'opportunité de fréquenter plus assidument l'œuvre de Guérin. L'affectivité de la main et la question de la recordation de la Figure m'ont donné l'envie de tenter de rendre compte, dans ce contexte, des démêlées entre l'intentionnalité, l'attentionnalité en prise avec le faire artistique tel que je le vis dans mon travail.

Comme dessinatrice, je m'intéresse à la matérialité sensible de la feuille de papier et à son espace depuis sa capacité à former une membrane continue. La feuille offre deux faces, qui lorsqu'on les accole l'une à l'autre en leur imprimant une torsion d'un demi-tour, forment une surface unilatère. Alors s'ouvre un tout autre monde, un monde de manipulations topologiques. Pile ou face, pile et face, telle une surface de résonance<sup>2</sup>. Sa fragilité, sa vulnérabilité à la percée, à la déchirure font écho à la condition humaine. Guérin écrit que Rilke

« rapporte l'une à l'autre l'expérience de la condition humaine et celle de l'exigence créatrice. C'est bien, en effet, parce que notre existence immédiate ("wir, wo wir fühlen...") est un songe inconsistant, une perpétuelle dissolution, qu'il nous importe et incombe d'opposer à cette fuite d'être ("verflüchtigen") une réalité qui, en somme, condense du devenir. »<sup>3</sup>

Cette condensation relève d'un geste qui, chez Michel Guérin, se comprend comme une « recordation » – non pas simple mémoire, mais restitution vive, ancrée dans le présent du faire. Les manipulations topologiques (continuité d'une face à l'autre, traversée, retournement) procèdent de cette logique et ne se réduisent pas à la métaphore de cette résistance : elles inscrivent, dans la matière même, un espace qui ne se joue pas dans l'image mais dans le processus (le geste pourrait-on dire), donnant consistance à ce qui, sans lui, se dissoudrait.

Percer, passer au travers du papier sont des gestes qui me sont familiers. En 2019, j'avais pu consulter chez un ami artiste, Peter Briggs, un livre altéré par des galeries creusées par des termites qu'il avait ramenés d'un séjour en Inde.



Fig. 3. Vue de l'exposition *Variations météorologiques*, La Part du Feu (Le Maga), Bruxelles

La touche devient tact négocié avec l'irrégularité de la surface rongée qui s'ouvre à une dimension haptique : la fragilité des formes, le jeu de la lumière sur les percées, la finesse de l'usure des milliers de radula de la langue minuscule du gastéropode invitent à un appétit de vivre et à une perception où le toucher est engagé par la vue. Cette expérience rejoint l'élan (lent) du gastéropode lui-même, dont le nom *gastéropode* signifie "estomac-pied", rappelant que le déplacement et la nutrition s'opèrent par la même zone, par une surface sensible, un contact intime avec le milieu. La feuille est devenue subjectile. Le relief érodé du papier mâché garde la mémoire des déplacements, forme et contenu sont digérés. Cette fusion organique entre mouvement et absorption, entre le pied et la bouche, vient renforcer la proposition d'un geste artistique qui ne sépare pas l'œil du corps, mais cherche une forme d'incorporation de l'autre, non pas à travers la représentation mais par une expérience sensorielle élargie.

Dans ces expériences, le geste est si ténu, si élémentaire, qu'il semble en-deçà du geste tel que le pense Michel Guérin. Il s'agit de modulations sensibles qui n'atteignent peut-être pas l'intensité d'une Figure, mais qui participent d'un faire minimal, d'un événement sans intention. Ils échappent à la dialectique de l'ordre et du temps pour s'inscrire dans une durée météorologique, dans un toucher alimentaire, sans dessin. Ainsi, ce que je reçois dans le passage du gastéropode, ce n'est pas un geste au sens plein, mais un quasi-geste, un infra-geste, un surgissement précaire dans la matière du monde. C'est précisément cette fragilité du seuil qui m'intéresse : cette zone d'indiscernabilité entre la dimension programmatique du protocole et le hasard, entre le geste et l'in-action, où

peut néanmoins apparaître une figure qui prend son temps, non comme forme, mais comme trace d'un passage – puisque, selon Guérin lisant Rilke, la Figure<sup>9</sup> ne relève ni de l'espace ni de la vue, mais du temps "pur". L'attente était récompensée par l'enregistrement à la fois du temps qu'il fait et du temps qui fait. Le support ne représente pas mais il devient image du temps.

Au XIX<sup>e</sup> siècle, divers appareils traduisent, sur un rouleau de papier, l'intensité d'un phénomène naturel au fil du temps. Par exemple, le sismographe capte et enregistre les mouvements du sol, en particulier ceux produits par les tremblements de terre. Construit sur le principe d'inertie, il transforme le mouvement en signal électrique et le transmet à une aiguille qui trace automatiquement le dessin : un enregistrement sans détour de ce qui se produit ailleurs.

À ces rouleaux, on pourrait associer les bandes perforées des métiers Jacquard ou encore celles des pianolas. Peter Briggs rapproche cette écriture mécanique du sismographe de celle infligée au condamné à mort dans la nouvelle de Kafka, *La Colonie pénitentiaire*<sup>10</sup>. Le condamné

« subit l'action d'une machine qui, par une multitude d'aiguilles, grave dans sa chair la sentence et le texte de la loi bafouée. Il s'agit, là encore, de laisser les matériaux enregistrer une intériorité : lire, depuis l'intérieur, l'empreinte en profondeur, relevant autant de la mémoire tactile que de l'expérience visuelle. Cette forme de scarification crée un index intersensoriel et réflexif, qui mettrait en veille l'ambition d'objectivité et la coextensive fiction de l'œil-caméra, du point de vue unique, pour mieux se mettre à "l'écoute" et à l'unisson d'un corps-récepteur où le toucher-voir prime, un toucher-voir qui traduirait une intelligence innée de la main connectée à l'œil. »<sup>11</sup>

9. « On pourrait dire que la Figure revient de loin. En quoi elle se place sous le patronage d'Orphée. Alors qu'elle s'épuise à convertir l'extérieur (*das Aussen*) en intériorité (*das Innen*), à purifier l'espace (*der reine Raum*) pour qu'il devienne Temps, elle est à proprement parler : *Er-innerung* – terme que je traduirai par le vieux mot recordation (le latin *recordatio*), en n'écartant pas, bien au contraire, la connotation d'enregistrement du *record* anglais. La Figure serait un rêve éveillé, à la fois extrêmement poreux au monde et tendu par son désir propre, une forge d'associations et une force de liaisons. » Michel Guérin, *La Fin des phénomènes*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « encre marine », 2024, p. 63.

10. Cf. Peter Briggs, « Le dessin comme se gratter de l'intérieur "three into two won't go" », *Inscriptions, dessin & écriture*, Mettray n° 12, septembre 2019, sans pagination.

11. *Ibid.*



Fig. 4. *Petite mécanique des fluides #20*, (recto), 152 x 169 cm, encre de Chine sur papier poinçonné, 2021





4 5



6

7



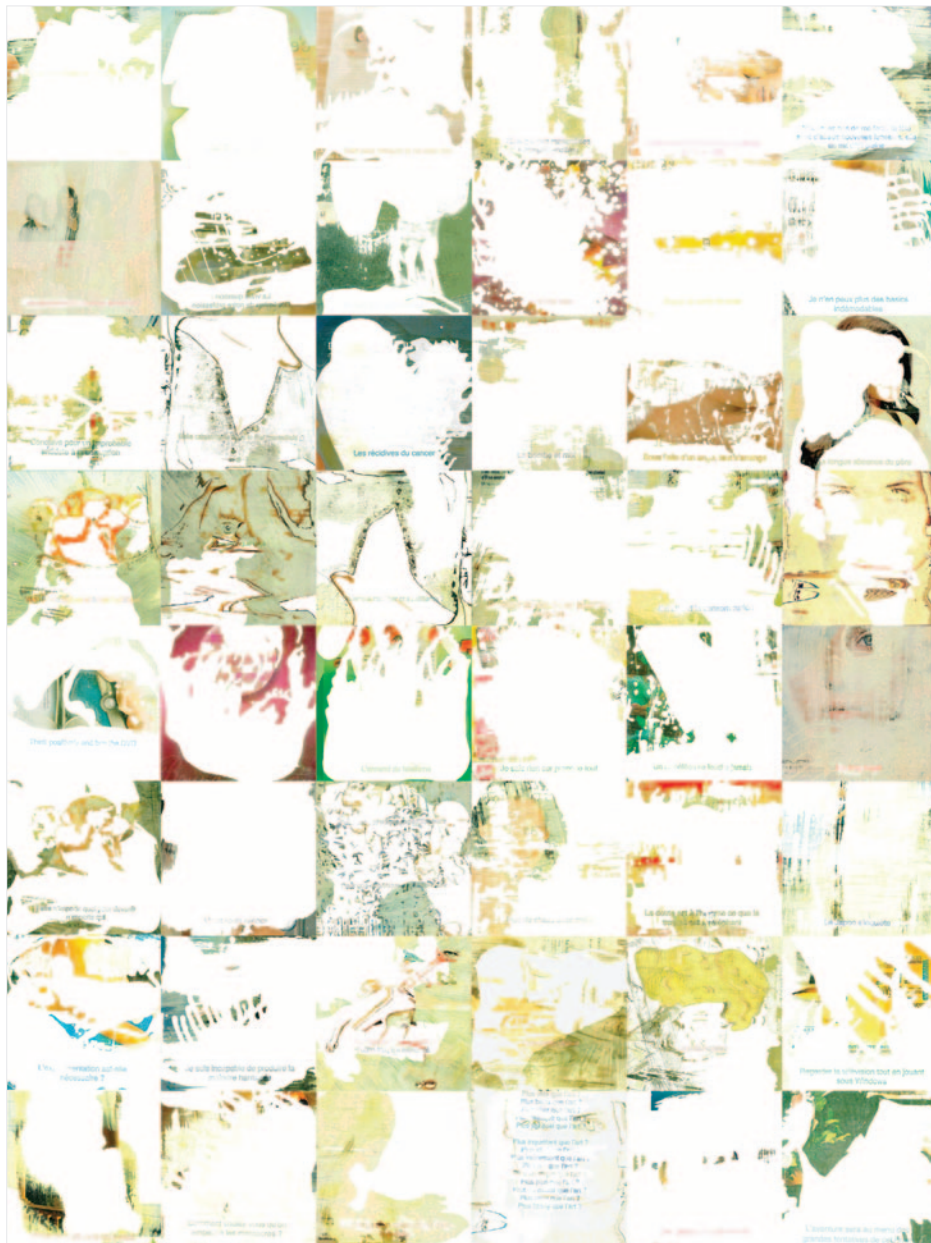


Fig. 1. Jean Arnaud, *La chasse aux figures*, 2008, peinture sur papier imprimé marouflé sur bois, 360 x 480 cm (48 éléments de 60 x 60 cm).

## La chasse aux Figures (la nuée)

Jean Arnaud

Un linon humide et glacé flotte, dénoué du front qu'il sereina,  
Où la transpiration a perlé...

Par mille étoiles.

Ainsi, lorsqu'il va fondre, bouge, et conçoit une molle chasse  
Tout un bloc de cristaux plumeux<sup>1</sup>.

Francis Ponge, « Le nuage », *Le Grand recueil 1*, Lyres.

### — Ouverture : la Figure comme horizon et opérateur

Geste, transparence, espace plastique, topoïétique... : de nombreux sujets traités par Michel Guérin dans ses ouvrages donnent matière aux artistes pour formuler leur intention. Mais c'est la Figure, placée au centre de sa réflexion par le philosophe-écrivain, qui sera ici problématisée par rapport à l'œuvre plastique ; et plus particulièrement la figure de la *nuée*, qui qualifie pour nous une forme d'expérience du monde par l'art, selon une complémentarité, voire une fusion, entre création artistique et pensée théorique.

Mon intérêt effectif pour la Figure guérinienne remonte à un événement précis. En 2008, j'avais choisi *La chasse aux figures* (avec un f minuscule) (fig. 1), comme titre d'un ensemble de tableaux modulables, après avoir entendu une communication du philosophe intitulée « *Nekuia* – La mémoire d'outre-tombe »<sup>2</sup>. Dans la mosaïque de peintures qui composent cette *Chasse aux figures*, des documents prélevés au hasard de magazines et de journaux ont été picturalement transposés selon des effets d'émergence et de disparition de l'image. Les motifs altérés se tiennent au seuil de l'intelligible. Cette métaphorique chasse visuelle consistait simplement à identifier les motifs, signifiant la difficulté à comprendre un monde gouverné par l'excès d'images furtives,

1. Francis Ponge, « Le nuage », *Le Grand recueil 1*, Lyres, Paris, NRF Gallimard, 1961, p. 15.

2. Colloque « Le voyage créateur », Éric Bonnet (dir.), Valenciennes, 2008. Michel Guérin, « *Nekuia* – La mémoire d'outre-tombe », *Le voyage créateur – Expériences artistiques et itinérance*, Éric Bonnet (dir.), Paris, L'Harmattan, coll. « Eidos », série Retina, 2010, pp. 17-25 ; repris dans Michel Guérin, *Expérience et intention*, Aix-en-Provence, PUP, coll. « Arts », 2020, pp. 133-140.



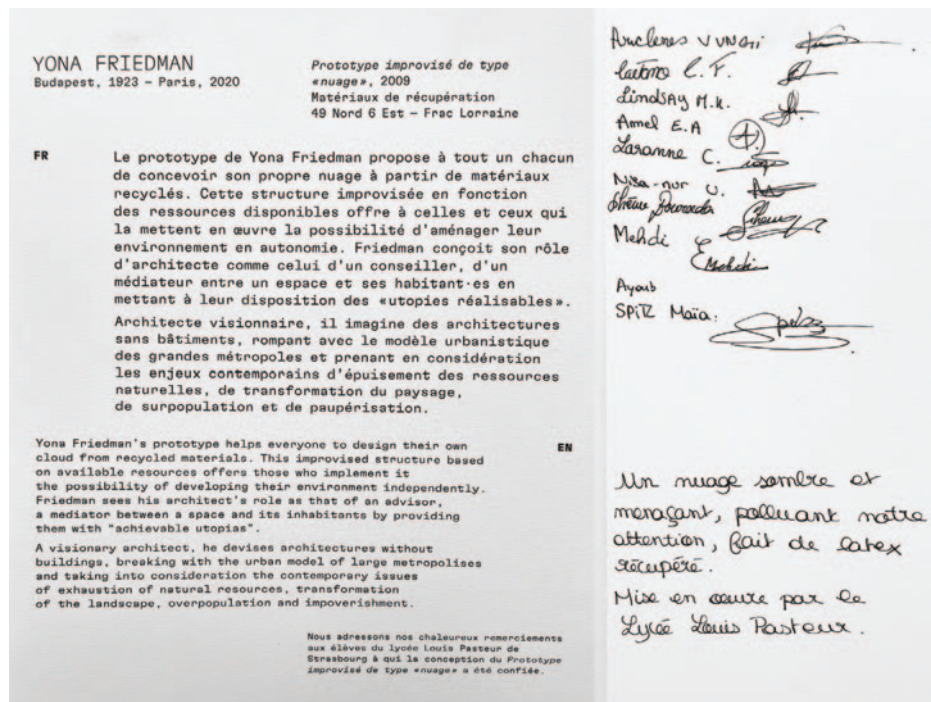


Fig. 6. Cartel pour le *Prototype improvisé de type « nuage »*, Yona Friedman, 2009, dans l'exposition « Mode d'emploi », MAMCS Strasbourg, 2024-25. Photos de l'auteur. (<https://www.musees-strasbourg.eu/mode-d-emploi>. Consulté le 10/01/2025).

(la structure matérielle) à un niveau politique, pour que chacun puisse participer à la pensée de l'espace habitable.

Terminons sur la nuée comme vecteur de convivialité avec un dernier exemple ; le duo Scenocosme en utilise aussi la fonction de reliance, mais en passant souvent par un *design de l'invisible* :

« Les différents flux invisibles biologiques, climatiques, électromagnétiques ou énergétiques complexifient l'espace et nous entourent, que nous le voulions ou non. Ils sont "fantosmatiques". Ce mot valise signifie qu'ils sont à la fois fantômes (ils hantent l'espace) et sources de fantasmes (ils suscitent à la fois désirs, craintes et peurs). Le projet du design de l'invisible consiste à donner des contours sensibles à ce non-perceptible, à le matérialiser, en le considérant comme une constituante active et vivante du territoire. »<sup>37</sup>

À travers les performances, objets, photos et dessins qui constituent la *Fantosmatique*<sup>38</sup>, Scenocosme révèle différentes nuées auratiques invisibles qui flottent autour de chacun et entre les gens, pour le meilleur et pour le pire : respiration, structures moléculaires mouvantes, imitation chorégraphique d'un nuage, ondes de toutes sortes ; et selon cette démarche non pas spiritiste mais écologique et ergonomique, ils proposent même une structure dans laquelle on peut se mettre à l'abri du "brouillard électromagnétique" produit dans l'espace par les téléphones GSM (fig. 7 et 8).

37. Voir <https://www.scenocosme.com/invisible.htm>

38. *Ibid.*

Fig. 7 et 8. Anaïs met den Ancxt, (Scenocosme), *Fantosmatique*, pour un *design de l'invisible*, installation de *Parenthèse* à l'école des Beaux-arts de Lyon et dessin numérique du projet, 2007. Avec l'aimable autorisation d'Anaïs met den Ancxt. « Les brouilleurs d'ondes intégrés au sommet des bras verticaux génèrent le territoire de non-captation. En s'immisçant dans le découpage territorial des réseaux GSM (architecture cellulaire), les "()" créent une "cellule parasite". Cet espace est une zone d'ombre, une zone de disparition temporaire où le corps échappe aux systèmes de traçabilité GPS pour devenir fantôme ». Gregory Lasserre et Anaïs met den Ancxt (<https://www.scenocosme.com/invisible.htm>. Consulté le 10/01/2025).



## — La nuée, ou le tissage du sensible et du sensé : *Road trees*

Là s'élançait un arbre. Ô pur surpassement !  
Oh ! mais quel arbre dans l'oreille au chant d'Orphée !  
Et tout s'est tu. Cependant jusqu'en ce mutisme  
naît un nouveau commencement, signe et métamorphose<sup>39</sup>  
Rainer Maria Rilke, *Les sonnets à Orphée* (I, 1)

Chasser la Figure implique de donner « la parole aux choses »<sup>40</sup>, et on a vu que la nuée signifie diverses formes de reliance par le flottant et le mouvant, l'incertain et l'invisible, à partir de n'importe quel motif. Dans cette partie, c'est la multitude des arbres qui sera prise en compte pour envisager un aspect de la nuée lié à la mémoire du vivant. Dans les *Saturations domestiques*, une série de dessins numériques que j'ai réalisée en 2011<sup>41</sup>, la nuée était déjà à l'œuvre à partir du motif de l'arbre. Pour réaliser la *Saturation domestique 02 (l'arbre)* (fig. 9), les cinquante premières images qui apparaissaient à l'écran à un instant *t*, le 30 mars 2011, en tapant la requête "arbre" sur Google-images,

39. Rainer Maria Rilke, *Les sonnets à Orphée* (I, 1), *op. cit.*, p. 101.

40. Michel Guérin, *Pour saluer Rilke*, *op. cit.*, p. 27.

41. Voir la page *Saturations* sur mon site : <http://jeanarnaud.fr/index.php/portfolio/saturations/>





1

Fig. 1. Lichen Cerisy 1.

Aussi appelé *pioka*, *goémon blanc* ou *goémon frisé*, le *lichen de mer* est récolté le long du littoral, à 30 km de Cerisy.

Gélifiant végétal traditionnel, progressivement tombé en désuétude, il bénéficie aujourd'hui d'un regain d'intérêt, favorisé notamment par les pratiques alimentaires qui excluent la consommation d'aliments d'origine animale.

Cependant, malgré son nom, le *lichen de mer* n'est pas un lichen. Un lichen est un organisme composite qui résulte d'une symbiose permanente entre un champignon et une algue ou une cyanobactérie. Le *lichen de mer* est une algue autonome.

Fig. 2. Lichen Cerisy 2.

Celui-ci, a été nommé en 1753, *Lichen Parietina*, par Carl Linnaeus, renommé Carl von Linné après son anoblissement. Aujourd'hui, celui-ci se nomme *Xanthoria Parietina*.

On le voit souvent à côté de celui-là. Les mauvaises langues racontent que ce rapprochement est très intéressé. Les deux lichens partagent la même espèce d'algue et il n'est pas rare qu'une spore de celui-ci séduise l'algue de celui-là puis la lui enlève afin de s'installer comme un nouveau « celui-ci ».

Celui-ci partage avec celui-là l'amour des atmosphères nitrées résultant de certaines activités humaines.

Fig. 3. Lichen Cerisy 3.

Celui-là fut décrit et nommé *Physcia adscendens* en 1882 par l'Abbé Henri Olivier, naturaliste normand de Bazoches au Houltme.

On le voit souvent à côté de celui-ci. Mais on ignore s'il perçoit que ce n'est pas par amitié, ni s'il craint de se faire ravir son algue. Il y laisserait sa peau, si l'on peut dire. Celui-là partage avec celui-ci l'amour pour les atmosphères nitrées résultant de certaines activités humaines et on le dit tolérant aux polluants, espèces de lichen à réapparaître lorsque le niveau de pollution, notamment du SO<sub>2</sub>, diminue.



2



3







Fig. 3. Edouard Manet, *Nana*, 1877, huile sur toile, 154 x 115 cm, Hambourg, Kunsthalle.

un vaste ensemble de caresses, d'onctions, d'effleurements voire de poudroiments qui se dessine ici, et dont il faudrait encore saisir toute la teneur funéraire : la toilette du mort, la mise au tombeau, comme dépôt – tout un ensemble de gestes que les peintres, au moins de Titien à Degas, de Rubens à Manet, n'auront pas peu exploité si tant est que la peinture puisse se concevoir elle aussi comme le *soin des surfaces*, un *art du dépôt coloré* : *Vénus à sa toilette*, *Diane au bain*, ou leur pendant moderne sous les traits de *Nana* (fig. 3) ou d'anonymes baigneuses.

Mais mieux : tous ces gestes du dépôt, locaux, localisés ici ou là, sur telle partie du corps ou autour du corps, peuvent encore entrer dans des rapports internes composant un ensemble ; ou comment le geste *positionnel* devient geste *compositionnel*, geste distributif. S'habiller, c'est bien rechercher un arrangement entre le corps et les vêtements, entre les vêtements eux-mêmes, la coiffure, le maquillage, les accessoires, l'occasion, le moment de la journée... C'est bien à la lettre une digestion ou un digeste (un acte de distribution, de répartition : un porter ici et là). On retrouve d'ailleurs là le sens premier, grec, de *kosmos*, comme ensemble d'accessoires composant un bel ensemble, une panoplie<sup>9</sup>. D'où ceci que la cosmétique emporte avec elle la décoration intérieure, "l'arrangement" pour reprendre le titre d'un petit essai de Michel Guérin, justement consacré à la parure : la composition de la maison<sup>10</sup>.

9. Parmi une riche bibliographie voir Michel Costantini, « *Kosmos* au 'siècle' de Périclès », in *Histoires d'ornement*, éd. P. Ceccarini, J. L. Charvet, F. Cousinié, C. Leribault, Paris, Rome, Klincksieck, Académie de France à Rome – Villa Médicis, 2000.

10. Michel Guérin, *Arrangements. Aménager l'espace, orner les lieux*, Lille, Athom, 2024.



Fig. 4. Francisco de Goya, *Les Vieilles* (dét.), ca. 1808-1812, huile sur toile, 181 x 125 cm, Lille, Palais des Beaux-arts.

## Pose et dépose – gestes passifs

Aussi délicats soient-ils, ces gestes cosmétiques peuvent connaître leur version excédée, sous la forme d'encroûtements cosmétiques qui trouveraient leur équivalent dans des empâtements picturaux (comment ne pas penser aux *Vieilles* de Goya ? fig. 4) ; version excédée ou outrée plus manifestement encore, lorsque le dépôt se fait contrainte, en vertu de ce qu'Odile Blanc avait nommé une « orthopédie des apparences »<sup>11</sup> ou d'autres une « mécanique des dessous »<sup>12</sup> : les corsets de la Belle Époque et leurs baleines métalliques, les pieds bandés de la Chine ancienne, les déformations crâniennes, du cou, etc. Tout se passe ici comme si le geste cosmétique faisait germer un autre corps engageant un véritable corps à corps, corps contre corps.

Néanmoins, ces formes outrées ne le cèdent en rien à ce que Michel Guérin reconnaît avec insistance comme une forme de *passivité des gestes actés* : des gestes capables de « fonctionner en mode actif et/ou en régime passif. [...] Ce sont des gestes qui ont, dirait-on, le recul nécessaire et savent tirer parti de phases d'inaction »<sup>13</sup>. Des gestes tout en retenue, ou peut-être mieux, des gestes qui retiennent.

« Poser, dans le sens d'appliquer une pièce sur un support, diffère, on l'a dit, du *lâcher* animal car il est, au contraire, conditionné par un *retenir*. Loin de laisser aller ce qu'on tient, on le retient aussi longtemps qu'il est nécessaire avant de le confier finalement au support. La pose est *de facto* une (dé)pose. »<sup>14</sup>

11. Odile Blanc, *Vivre habillé*, Paris, Klincksieck, 2009, p. 68.

12. Denis Bruna (éd.), *La mécanique des dessous. Une histoire indiscrète de la silhouette*, Paris, Les Arts Décoratifs, 2013.

13. Michel Guérin, *La Troisième Main*, op. cit., p. 62.

14. *Ibid.*, p. 63.

une modalité particulière d'un avoir, d'un *posséder comme gestion dans la distance*. Faut-il s'en étonner, si l'on se souvient qu'en latin *habere* n'aura signifié que secondairement avoir ou posséder : originairement, c'est tenir, détenir (cf. par ailleurs l'espagnol *tener*, pour avoir). Si, toujours pour parler le vocabulaire de Michel Guérin, le geste acté engage tout à la fois un lâcher et un tenir, un retenir donc, qu'est-ce donc qui tient le geste à ce qu'il porte sinon un lien possessif ? À la lettre, on pourrait le qualifier de lien *génitif*, mais où la "genèse" n'a rien d'un engendrement, pas plus que d'un rapport causal, mais bien davantage d'une procession, de ce dont on procède, dessinant ainsi une appartenance.

Le potentiel de disposition, de "digestion", de distribution du port auquel on faisait allusion plus haut à l'occasion du trophée le montre clairement. Soit le cas de la chasse aux têtes en Amazonie. Prenons une tête-trophée Mundurucu, déposée (mieux : décollée) en même temps qu'attachée (ou tenue) (fig. 8). À qui est-elle cette tête ? À l'indien Kayapo, l'ennemi vaincu sur qui elle a été prélevée, ou à l'indien Mundurucu qui l'arbore fièrement<sup>31</sup> ? Les deux tout ensemble bien sûr. On est littéralement dans le *trans-transport*, autant dire toujours dans un rapport possessif dont seule l'identité des termes change. Mais il en va d'une même ambiguïté avec tout le registre du don, de l'offrande, du cadeau – qui relèvent bien de gestes de dépôt : qu'est-ce qui lie celui qui donne et celui qui reçoit à l'objet-même sinon un lien génitif de possession ? Le cadeau de X pouvant tout à la fois signifier le cadeau que X *donne* à Y autant que le cadeau que X *reçoit* de Y. De la même façon avec toute production plastique, littéraire, sensible ou intellectuelle : la statue de Phidias, c'est la statue produite par le sculpteur Phidias, mais c'est autant la statue de Zeus, l'image qui représente Zeus (génitif objectif), voire encore l'image qui appartient à Zeus (génitif subjectif).

On ne s'étonnera pas du reste que tous ces régimes d'appartenance, tout particulièrement quand ils concernent le geste inscripteur (textuel et plus encore pictural), aient pu faire l'objet dans la Rome Antique et encore au Moyen Âge d'une étrange formalisation juridique. Il s'agit là de la question, toute fictionnelle, de la *tabula picta*, qui a occupé les jurisconsultes romains<sup>32</sup>. Soit une feuille de parchemin, une tablette (vierge de toute trace), ou un mur : dès lors qu'ils sont recouverts de signes, d'écriture, de couleurs, de peinture, à qui appartient l'objet produit si le scribe ou le peintre n'a pas la propriété du support ? La fresque peinte par un artiste appartient-elle au propriétaire de la maison, en tant qu'il s'agit de son mur, ou à l'artiste en tant que c'est son œuvre ? On peut bien sûr encore compliquer les choses si la matière fournie (quelque métal précieux par exemple) appartient à une tierce personne. Dit autrement : *le dépôt fait-il propriété ? Le port produit-il de l'appartenance ?* Inutile d'aller plus avant dans les débats des juristes, qui privilégient tour à tour les deux possibilités : ou bien c'est le propriétaire du support qui jouit du *dominium*, ou bien c'est au contraire ce même propriétaire qui le cède au "déposant", le plus souvent le peintre, dans la mesure où le questionnement juridique se suffit à lui-même dans sa capacité à *défaire l'unité substantielle* d'un objet, d'une image ou d'un texte pour y installer quelque chose comme un *feuilletage possessif*, pour distinguer en droit le *support*, la *chose portée* (la matière d'inscription) et le *port*. Et c'est la notion d'*accessio* qui traduit en termes juridiques un tel port : l'*accessio* dit en réalité un rapport *accessoire* entre une chose et une autre, et établit qui des deux le cède. On dira par exemple que « les lettres, même quand il s'agit de caractères d'or, le cèdent (*cedunt*) au papier et au parchemin »<sup>33</sup>, « le cèdent », c'est-à-dire qu'elles en sont l'accessoire, « comme ce qui est bâti ou semé sur un sol est l'accessoire du sol ». Deux observations.



Fig. 8. Tête-trophée Mundurucu (Amazonie), tête humaine, coton, plumes, cire, os, date inconnue (probablement XIX<sup>e</sup> siècle), Paris, Musée du Quai Branly – Jacques Chirac.

D'abord, il est tout à fait remarquable que la notion cosmétique d'accessoire prenne une tournure juridique – justement parce que l'accessoire à quelque chose à voir avec un rapport possessif. Mais ensuite, il faut bien comprendre que tous ces cas peuvent bien régler des différends juridiques entre des personnes, des conflits de propriété entre des sujets de droit (au sens moderne, et justement pas romain), il se pensent ou se construisent d'abord comme de purs rapports *impersonnels* d'appartenance, comme si le propriétaire était le support ou inversement la peinture, cela étant typique du droit romain qui déteste décalquer des réalités juridiques sur des réalités physiques ou naturelles.

## La possession pour elle-même ou l'éthos du port

Une « économie de la tension », donc, qui ne serait autre qu'une *économie de la possession*. Soit, mais on ne peut pas néanmoins se contenter d'invoquer la possession, ni sur un plan théorique ni sur le plan de la possession elle-même : il reste à la penser pour elle-même. Même si, d'un certain point de vue, possession et propriété peuvent être prises pour des synonymes, il est impératif de les distinguer, car c'est précisément de cette distinction que la possession va trouver sa consistance propre et qu'elle va éclairer ce que porter veut dire. C'est que la "possession" doit s'entendre dans toute sa complexité juridique, où elle ne se confond pas avec la propriété<sup>34</sup>. On doit en effet au droit romain une distinction extrêmement subtile qui survit encore dans notre droit moderne. Si la propriété relève du droit, elle s'oppose alors à la simple détention, qui relève, elle, du simple fait et s'exclut du champ juridique : si ce crayon n'est à

31. Pour une anthropologie de la chasse aux têtes (et notamment sur le terrain amérindien), voir les études réunies dans Salvatore D'Onofrio et A.-C. Taylor (éds.), *La guerre en tête, Cahiers d'anthropologie sociale*, 2, Paris, L'Harmattan, 2006.

32. Sur la *tabula picta*, voir notamment Francesco Lucrezi, *La « tabula picta » tra creatore e fruitore*, Naples, Jovene Ed., 1984 ; Anna Plisecka, « *Tabula picta* ». *Aspetti giuridici del lavoro pittorico in Roma antica*, Milan, CEDAM, 2011 ; Marta Madero, *Tabula picta. La peinture et l'écriture dans le droit médiéval*, Paris, l'EHESS, 2004.

33. *Digeste*, II, 1, 33.

34. La bibliographie sur la question juridique de la possession à Rome est immense, tant du point de vue de l'histoire de la Rome antique que de l'histoire du droit. Pour une bonne introduction, voir notamment Jean-François Brégi, *Droit romain : les biens et la propriété*, Paris, Ellipses, 2009.





Fig. 1. Pierre Baumann, *Je dors, je travaille*, pierres (calcaire, marbre, basalte, pisolithe), bois, cuivre, lichen, farine, poudre de marbre, levure, farine, charbon, grains de blé, eau, bol en terre vernissée, K7 audio, vidéo HD, dimension variable, (détail de la partie haute), Château de Cerisy, terrasse nord, 2023-2025.

## Prendre, poser, placer. Geste collectif Disparitions pratiques de quelques instruments philosophiques de Michel Guérin

Pierre Baumann

### – Introduction

#### > Liberté de désirer

Si l'on peut s'interroger sur la manière de lire la philosophie de Michel Guérin et sur l'influence qu'elle peut avoir sur notre relation à l'expérience artistique, les pages qui suivent se proposent d'endosser une position pratique non philosophique, de l'ordre du « comment faire » avec les textes de Michel Guérin. Pour être plus précis, il s'agirait de chercher à sentir ce que la pensée guérinienne fait au “faire”, en tant qu'acte créateur et, plus précisément, artistique, dans un mouvement qui prendrait à rebours le cheminement esthétique du philosophe, nourri par l'expérience sensible, poétique et anthropologique du geste et de la Figure<sup>1</sup> en particulier.

L'hypothèse que je me propose de présenter ici consista à observer et à expérimenter ce “comment faire” avec la philosophie de Michel Guérin, sur la base d'un dispositif expérimental qui prit appui sur une expérience collective menée avec quelques collègues et étudiants en mars 2024 au hameau de Monteil, dans le Gard. De façon générale, la question que pose ce test porte sur les influences de la pensée guérinienne sur une génération de jeunes plasticiennes et plasticiens. Si l'on peut spontanément penser à la quadrature du geste que thématise Guérin (*faire, donner, écrire, danser*, auxquels il faut ajouter *penser*<sup>2</sup>) et à la conception poétique et courbe de la Figure, les influences testées se sont également emparées de certains textes de jeunesse à l'instar de *Lettres à Wolf ou la répétition*<sup>3</sup>, de divers textes topoïétiques issus de *L'Espace plastique*<sup>4</sup> ou encore du travail mené sur la dissolution nihiliste de l'acte créateur à travers notamment *Marcel Duchamp, portrait de l'anartiste*<sup>5</sup>. Marqué par le versant majoritairement esthétique de la philosophie guérinienne, l'entreprise fut de l'ordre de la composition

1. Je précise d'entrée que l'usage du mot Figure avec une majuscule se réfère à la notion de Figure élaborée par Guérin, alors que figure sans majuscule renverra à son acception courante, entendu à la fois comme quelque chose qui permet de déterminer des contours, caractériser, voire schématiser.
2. Pour se faire, il faut prendre appui sur la trilogie du geste : Michel Guérin, *Philosophie du geste*, Arles, Actes Sud, 1995 (2<sup>ème</sup> édition augmentée, 2011) ; *La Troisième main*, Arles, Actes Sud, 2021 ; *Le signe et la touche*, Paris, Hermann, 2023.
3. Michel Guérin, *Lettres à Wolf, ou La Répétition*, Paris, Grasset, 1976.
4. Michel Guérin, *L'Espace plastiques*, Bruxelles, La Part de l'œil, 2008.
5. Michel Guérin, *Marcel Duchamp, portrait de l'anartiste*, Nîmes, Lucie Éditions, 2007.





Fig. 17. Deux objets extraits de la boîte à objets : *pierre tissée* de Farah Mazouz et *pierre taillée* de Michel Guérin, calcaire, 2024.

de facteurs influents mais relativement secondaires : complexité du diagramme, multiplicité des événements, répartition des espaces de recherche, diversités des instruments et des mediums employés, originalité du groupe et forte potentialité des développements. Cette apparente dissémination des données confirme le caractère très ouvert des formes de dialogues engagés avec le travail de Guérin, naturellement inachevé, mais aussi leur possible répartition dans cinq zones de recherche superposables : sur le geste et la production de forme, sur les mécanismes de montage textuels, sur la lecture et la compréhension situées de textes, sur la démultiplication incarnée du diagramme et sur la rencontre. Ces zones furent rassemblées dans cinq boîtes, comme autant de contenants ouverts reliés les uns aux autres et qui fixent la compréhension de ce qui s'est fait.

### > La boîte d'objets

La première boîte contient quelques exemples très fragmentaires d'objets qui résultent d'expériences plastiques (fig. 17). Beaucoup d'entre eux ont disparus parce qu'ils ont été laissés sur place ou parce qu'ils furent relativement éphémères. Parmi les opérations formelles caractéristiques, on trouve logiquement un répertoire de gestes élémentaires associés au PPP et déclinés à partir de gestes concomitants : nouer, tisser (comme extension du nœud), percuter, insoler (manifestation par excellence du laisser-faire) et coller en particulier. De telles expériences permettent de questionner la qualité de la forme située. D'ordre expérimental, ces objets furent également l'occasion de com-

prendre l'efficacité du geste et, bien souvent, son inefficacité face à la complexité du matériau. Ainsi la percussion permet d'obtenir un biface à partir de blocs de silex qu'il faut d'abord trouver dans la garrigue. Afin d'obtenir plus modestement une pierre de taille pour édifier un mur en pierres sèches, « si on veut un champ droit, explique Michel Guérin, il faut faire confiance à la pierre, c'est-à-dire il faut donner un coup et un seul. Et normalement, comme il y a un fil du bois, il y a un fil de la pierre, [...] vous avez tout de suite le champ plan qui apparaît »<sup>61</sup>. Si temps de la forme et temps du geste sont ainsi liés, ce temps du faire va aussi avec le temps de l'échange et de l'écoute (des textes de Guérin, mais aussi du débat et des attentions diverses). Aussi, les objets sont-ils la manifestation d'un geste collectif qui contribue à engager le *geste acté* (poser) dans une direction agentielle que n'envisage pas Michel Guérin, qui serait rassemblée autour du geste collectif. Qu'est-ce qu'un geste collectif ? C'est sans doute d'abord celui qui, bien que fruit d'une action individuelle, démultiplié, ne prend son sens, sa valeur et sa portée que parce qu'il est soutenu par sa stigmergie et sa faculté de concrétiser des opérations autrement inatteignables. L'exemple le plus élémentaire est sans doute la prise, la portée et le placement d'une charge lourde impossible à manipuler seul ou, pour prolonger l'image du fauve évoqué par Guérin dans *La Troisième main*, l'attaque groupée par une meute de loups d'une proie trop puissante pour un seul prédateur. "Tiens bon" écrit Guérin, "oui, mais ensemble" ajouterai-je. Tout comme Guérin enrichit la deuxième édition de *Philosophie du geste*, d'un cinquième geste à sa quadrature, celui de *penser*, imaginons qu'à la troisième édition advienne un sixième geste qui serait le *geste collectif*, ou le *geste social* et qui passerait dans son tamis la quadrature du geste (faire, écrire, donner et danser), et réglerait sans doute quelques problèmes propres à la troisième main. À mon sens, prise dans le mouvement du collectif, la troisième main n'est ni un "appel", ni "l'autre main", encore moins la "main fantôme", ni plus vraiment "main-tête", puisque polycéphale<sup>62</sup>. Cette main (et tête) collective, alternative élargie à la troisième main, ni ne compense un manque, ni ne supplée, ni n'est supplémentaire. Elle est le résultat d'une addition qui fait condition nécessaire, sans laquelle l'opération du geste est impossible. De plus, dans bien des cas, cet appareil humain est à même de remplacer ou de démultiplier la portée prothétique de l'outil.

Fig. 18. Une image extraite de la boîte *bande montage*, micro-édition réalisée par Barbara Bourchenin, impression numérique sur papier couché mat, 74 x 32 cm, 2024.



61. Extrait de *Donner un coup et un seul*, op. cit., à 1 min.

62. Cf. *La Troisième main*, op. cit., pp. 64-65.



Fig. 1....  
Légendes ?????

1



2

3

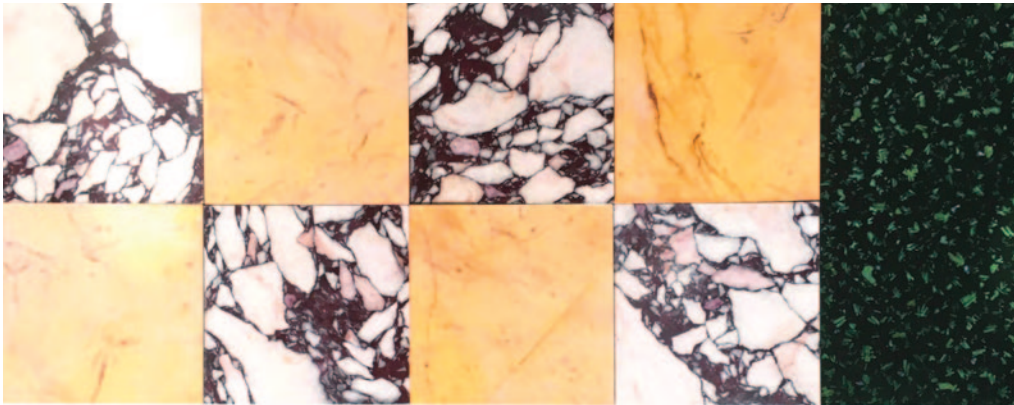
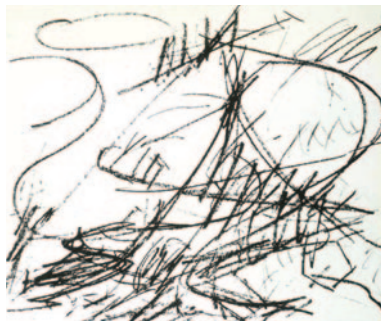






Fig. 9. Titien, *Bacchus et Ariane* (vers 1520-23), huile sur toile, 176,5 x 191 cm, Londres, National Gallery et (fig. 10) Frank Auerbach, *Sketch from Titian's 'Bacchus and Ariadne'*, 1970-71, graphite sur papier, 29,9 x 27,0 cm.



Il faut encore noter la différence entre l'appel que nous faisons aux plis des Ombilics et les lignes tracées sur le tableau se présentant comme analyse de leur composition. Louis Marin dans son *Philippe de Champagne* n'échappe pas à cette approche. Il parle de « graphique de décomposition », ce qui fondamentalement ne change rien. Outre l'*Ex-Voto*, plusieurs autres tableaux de Champagne sont traités dans son ouvrage selon le même principe de quadrillage, de tracés à plat qui annulent donc le pli de la plasticité (fig. 11). Cette approche immobilise le tableau et ramène la représentation dans le plan. En revanche, l'approche par le pli se veut dynamique, morphologique et aborde le tableau comme une continuité dans l'espace, catastrophe qui ne sera retenue qu'à condition que la continuité du pli mise au jour soit porteuse du sens même du tableau (« tous les vecteurs *visibles* et *moraux* du tableau convergent »<sup>49</sup>).

Ce qui nous semble frappant dans l'*Ex-Voto* (fig. 12), en dépit de l'austérité de l'esthétique de Champagne, c'est la douceur de la relation dans l'espace entre les deux religieuses. Que l'une des deux soit la fille de l'artiste n'est peut-être pas étranger à cette douceur que dégage la relation. De disposition rigoureuse dans la surface, il en faut, c'est l'évidence, c'est la condition même de l'inscription sur le plan. Mais la mise en avant de ce schéma géométrique vient rigidifier et aplatis la tension entre le plan du tableau et la profondeur représentée, tension qui constitue le principe même de la peinture.

Les catastrophes de Thom reprennent les différents possibles d'une surface jusqu'à cinq dimensions au maximum. Il n'y a mathématiquement, topologiquement, pas d'autres types possibles de surfaces pliées et inversement, tout pli relèvera nécessairement, par ses qualités topologiques, de l'une de ces catastrophes. Si les tracés aplatissent dans le plan, on pourrait dire que l'approche par les surfaces catastrophiques vient tordre ce plan de projection, la grille du *portillon* de Dürer par exemple (fig. 13), selon les différentes possibilités de torsion de cette surface (fig. 14 par exemple). Toute peinture serait donc à penser, à regarder comme anamorphose. La projection perspective sur le plan est redoublée par un mode de condensation dans la dynamique continue d'avancées et de reculs topologiques du pli. À la différence de l'image, la complexité de la peinture est faite de cette conjonction de projection et de condensation.

Passant du tableau de Rubens *La chute de Phaëton* évoqué plus haut (voir fig. 7) à l'œuvre de Memling, nous allons, pour mettre au jour la récurrence d'une continuité spécifique dans l'organisation de l'œuvre, substituer la projection du graphe de l'Ombilic

49. Maurice Merleau-Ponty, *La prose du monde*, op. cit., p. 85. Nous soulignons.

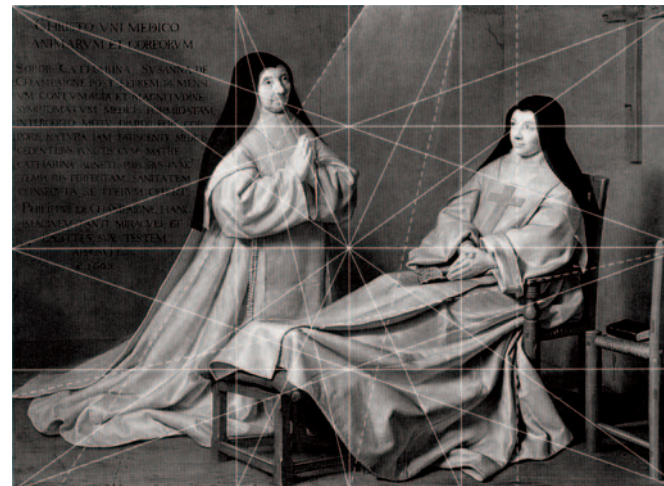


Fig. 11. Louis Marin, *Philippe de Champagne ou la présence cachée*, Paris, Hazan, 1995, figure 66, p. 306, Philippe de Champagne, *Ex-Voto* et graphique de décomposition.



Fig. 12. Philippe de Champagne, *La Mère Catherine-Agnès Arnauld et la sœur Catherine Suzanne Champagne dit Ex-Voto*, 1662, huile sur toile, 165 x 229 cm, Musée du Louvre, Paris.



Fig. 13. Albrecht Dürer, *Perspectographie*, gravure, détail, *Instruction sur la manière de mesurer*, deuxième édition posthume, 1538.

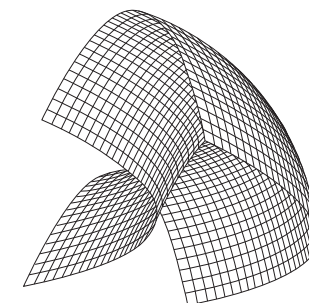


Fig. 14. Projection du graphe de l'Ombilic hyperbolique



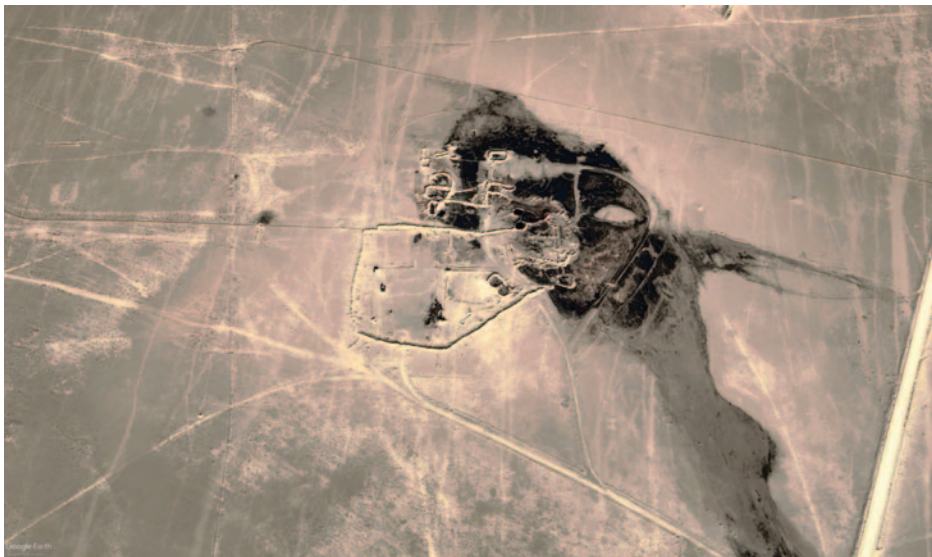






Fig. 1. Tableau des percussions, André Leroi-Gourhan, *Évolution et techniques*, 1. *L'Homme et la matière* (1943).  
Paris, Albin Michel, 1971, pp. 58-59.



En d'autres termes, la culture occidentale garde un privilège, une « prééminence », qui lui est allouée par l'héritage de sa culture propre : la Bible et le droit où s'annoncent les lois d'une morale universelle, et la philosophie grecque prémisses et premiers développements d'une grammaire logique. Les deux piliers, ne peuvent être qu'*contingents*, c'est-à-dire, étymologiquement, séparation est, culturellement, non pas de degré mais de nature : c'est où l'intelligible et du sensible.

Souleymane Bachir Diagne, relevant ces propos où perce une indéniable posture coloniale, parle de « l'occidentocentrisme condescendant de Levinas »<sup>26</sup>. Il en critique la thèse centrale prétendant que la culture occidentale ne saurait être une simple « province d'entre les provinces du monde » au motif qu'elle se tiendrait seule « à la verticale dans la direction de l'universel, ce qui lui [donnerait] vocation anthropologique à comprendre les cultures du monde mixtes qu'elle ne se fait jamais comprises elle-même »<sup>27</sup>. Il conteste que la philosophie, comme le veut Levinas, ne puisse exister qu'adossée à l'ethosité (au non exotique) qu'en écriture (*de Legem* comme le dit

Ox, réalisateur Bachir Diagne, ce à quoi nous avons affaire dans le réalisme, c'est bien plutôt à cet indépassable *facteur linguistique* qui est le «pluriel des langues». Mais, ajoute-t-il, le «déterminisme linguistique» n'implique pas un «relativisme de principe» («à chacun sa pensée philosophique selon les catégories de sa langue»), des lors que, faisant jouer un «*vi-et-cient*» entre les langues (par exemple entre la langue *skan*<sup>22</sup> et l'anglais), on reconnaît que, «*in un argument philosophique*» on réfute la langue où il est formulé<sup>23</sup>, il permet cependant d'entrevoir quelque chose comme «un univers de traduction»<sup>24</sup>. On retrouve ici l'universel «latéral» de Merleau-Ponty.

Ox, réalisateur Bachir Diagne, ce à quoi nous avons affaire dans le réalisme, c'est bien plutôt à cet indépassable *facteur linguistique* qui est le «pluriel des langues». Mais, ajoute-t-il, le «déterminisme linguistique» n'implique pas un «relativisme de principe» («à chacun sa pensée philosophique selon les catégories de sa langue»), des lors que, faisant jouer un «*vi-et-cient*» entre les langues (par exemple entre la langue *skan*<sup>22</sup> et l'anglais), on reconnaît que, «*in un argument philosophique*» on réfute la langue où il est formulé<sup>23</sup>, il permet cependant d'entrevoir quelque chose comme «un univers de traduction»<sup>24</sup>. On retrouve ici l'universel «latéral» de Merleau-Ponty.

22. *Ibid.*, p. 59.
23. *Ibid.*, p. 60.
24. Souleymane Bachir Diagne énumère monothéisme, polythéisme indistinctement de la hauteur de l'édifice, qui transmet la dimension, pour le moins une indéfinissable puissance dissociative où le philosophisme et le théologisme de la Bible et l'Évangile Daudet, par exemple, ont puisé leur inspiration. (« L'islamisme », *Le Dictionnaire pour le monde d'aujourd'hui*, Paris, Arthème Fayard, 2004, p. 104, note 26.)
25. Souleymane Bachir Diagne, « L'islamisme binaire présente de la philosophie », *op. cit.*, p. 85.
26. Jack Goody, *Le Récit graphique* (1977), trad. de Eugénie Jean Boute et Alban Boute, Paris, éditeur de Minuit, 1979, p. 35.
27. Bachir Diagne, « Pour une histoire postcoloniale de la philosophie », *op. cit.*, p. 90.
28. Langues d'un peuple de l'Afrique de l'Ouest, localisé pour l'essentiel dans l'actuel Ghana.
29. Souleymane Bachir Diagne, « Pour une histoire postcoloniale de la philosophie », *op. cit.*, p. 90-92.

Porte-à-faux et prérogative de la philosophie

On remarquera d'abord que, à rebours de Levinas, il s'agit en tentes au même plan anthropologique et (pré)historique, sous l'impulsion d'un *Logos* comme la chronologie, la datation, la mesure du temps, la mesure de l'événement. Présente dans toutes les cultures, la mesure du temps est la mesure du monde, la mesure du langage, tandis que l'écriture, tardivement apparue comme on sait dans la préhistoire, n'est au départ l'apanage que de quelques civilisations. Ce là qu'après Levinas opposerait à la danse faite de cette forme supérieure d'universalité que seuls recréent les *Logos* et l'écriture que le poème et le verbe. Ce n'est que *métaphoriquement* qu'on pourrait associer danse et poésie, comme le fait Nietzsche dans son *Zarathoustra*<sup>15</sup>. Mais un rapport métaphorique ne peut être à la fois une "grammaire universelle" invoquée par Levinas. Et pas davantage ne pourrait sans doute s'inscrire à cette grammaire universelle "l'instinct" qu'on pourrait être tenté de déduire du constat d'une omniprésence culturelle et multiculturelle de la danse.

50. *Souleymane Bachir Diagne, Unintentionnel*, op. cit., p. 157.
51. *Ibid.*, p. 139.
52. *Souleymane Bachir Diagne, L'induction. Exercices avec François Baud, Paris*, éditions EHESJ, coll. « Audiographies », 2024, p. 105.
53. Voir Antoine Berman, *La traduction et le letter in l'émberg du dévotat*, Paris, Seuil, 1999, p. 138.
54. Jean-Christophe Bailly, *Le propos du langage. Voyages au pays des mots cossames*, Paris, Seuil, 1997, p. 73.
55. Voir son introduction à *Musées en 1972 : La ferme interne du net. Études et variations sur des albums de Hanselnde*, traduit de l'anglais par le professeur de Maryse Tardieu, Actes, Auteurs, Professeurs et Profanes de Musées en 1972, éditions Kail, 2007, p. 28.
56. *Ibid.*, p. 92.
57. Voir par exemple *Kail Balade : La danse comme métaphore de la pensée* (1993), in *Présentation d'Étude*, 1998, Paris, Seuil, pp. 91-111.

