Le geste de penser

Michel Guérin

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/appareil/1338>

DOI : 10.4000/appareil.1338

ISSN : 2101-0714

Éditeur

MSH Paris Nord

Référence électronique

Michel Guérin, « Le geste de penser », *Appareil* [En ligne], 8 | 2011, mis en ligne le 04 novembre 2011, consulté le 30 juillet 2020. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/1338> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/appareil.1338>

Ce document a été généré automatiquement le 30 juillet 2020.

Appareil est mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Le geste de penser

Michel Guérin

- 1 Il y a – telle est la thèse défendue ici – un *geste de penser* qui, jusqu'ici, n'a guère retenu l'attention, si l'on excepte quelques rares auteurs qui eux, au contraire, ont senti qu'on touchait là à quelque chose d'essentiel. Comment faut-il entendre cette expression ? Pas au sens, évidemment, où on se met à jouer aux dés, à travailler son violon, à cuisiner ou à boucler ses comptes. Dans ces cas, on désigne par « geste de » le fait de « s'y mettre » : et c'est l'activité, commencée ou reprise, qui prescrit ou règle la nature du geste, soit que celui-ci réclame du goût, du talent, une motivation comme on dit, soit tout simplement qu'il s'applique à suivre les règles (de jeu ou de calcul) ou les consignes techniques indispensables à la production de l'effet souhaité (placement correct de l'archet sur la corde du violon). Si je me mets à lire, j'enclenche, plus ou moins rapidement d'ailleurs, des dispositions antérieurement rodées et des compétences liées à pareil acte¹. Il ne serait sans doute pas sans profit de s'attarder, pour un romancier par exemple, sur son personnage en situation de lecture : s'absorbe-t-il ou bien se laisse-t-il distraire en levant les yeux de loin en loin, s'assoit-il confortablement ou bien sur le bout des fesses, comme pour être prêt à tout instant à changer d'activité, dévore-t-il le livre ou butine-t-il de quoi nourrir sa rêverie discontinue etc. ? On voit bien que pareille description, si raffinée qu'on la suppose dans le détail significatif, ne nous avancerait guère, en ce sens qu'elle n'apporterait, admis que soit surmonté l'obstacle d'un ennui mortel du lecteur réel de ce lecteur fictif, aucune révélation. L'écrivain se sera servi d'une scène de lecture pour contribuer à caractériser son personnage. Dans ces exemples, on entend par « geste de » le commencement d'une action ou l'initialisation d'une posture : on y est, on y va, on s'y met (ou « colle »). Mais « penser » n'est pas du même ordre que jouer aux dés, du violon, ni même calculer, ni lire le journal ou un roman. On ne se met pas à penser, parce que la pensée ne se trouve pas pré-définie comme les règles d'un jeu, l'apprentissage d'une compétence (lire) ou la technique instrumentale.
- 2 Le geste du penser ou de la pensée n'est donc pas repérable par le commencement et la fin d'une action, ni reconnaissable, n'en déplaie à Rodin, à une attitude. La pensée n'a pas d'extérieur.

- 3 Dira-t-on alors qu'il s'agit d'une « manière de voir » ou d'une « vision », ou encore d'une « vision du monde » (*Weltanschauung*), de la façon caractéristique qu'a tel ou tel esprit d'aborder et de traiter les questions ? On ne peut exclure d'emblée ces dimensions, tout en considérant toutefois qu'elles en restent à la superficie. Elles concernent en réalité plus l'opinion ou le sentiment que la pensée au sens rigoureux. L'expression « mon sentiment est que » précède en général la manifestation d'un avis ou d'une réaction, dans laquelle les aspects prédicatifs et affectifs sont souvent difficilement discernables conformément à l'ambivalence du mot latin *sentire* (sentir/juger).
- 4 Essaiera-t-on d'entrer dans la question par la *méthode* ? Il n'est pas impossible, chemin faisant, qu'on croise en effet la notion de méthode et il sera temps alors d'examiner les traits par lesquels une méthode pourrait bien s'apparenter à un geste de penser. Mais la méthode, a trop, pour ainsi parler, de personnalité et si on l'évoque d'entrée, on risque de ne laisser aucune chance à ce geste singulier, présumé irréductible, que nous cherchons. Et si penser relevait de l'*art* ? Il y aurait un art de penser comme il y a un art de dire (*ars bene dicendi*). Sous le nom d'art, que signifie-t-on au juste ? Une *tekhnè* (des moyens, des outils, voire des recettes) ? Un « s'y connaître » relevant simultanément du pouvoir-faire (l'allemand *können* : de là *die Kunst*, l'art au sens moderne du mot), d'un savoir appliqué, d'un soin (le grec *mélète*) apporté dans l'exécution (au sens où l'« art et la manière » sublime ou transfigure le simple procédé) ?
- 5 En quoi l'action de penser – cet agir qui *décide* et *commence* (pose ses principes) – a-t-elle quoi que ce soit à voir avec le geste ou la gestualité ? Contrairement à l'opinion, banale et commune (n'appartenant à personne et prenant pension à titre temporaire dans l'esprit de tout le monde), la pensée donnerait-elle des signes de son originalité, voire de sa génialité ? Cette hypothèse conduirait à revisiter les textes kantien sur le génie – « talent pour l'art », aptitude à produire (*poiesis*) spontanément. Devrait-on cependant en exclure les démarches de science, comme fait Kant, au motif que l'entendement ne cesse jamais d'exercer son pouvoir de détermination ; et, comme ne fait pas Kant et certainement comme il s'y refuserait nettement, y inclure la philosophie ? Pour l'auteur de la *Critique de la faculté de juger*, le paradigme de la génialité, c'est la grande poésie, créatrice d'univers (Homère ou Milton). Pourquoi ne pas rapprocher au sein du génie la poésie et la pensée, *das Dichten* et *das Denken* ?
- 6 Ces interrogations avaient légitimement leur place à l'orée du questionnement, bien qu'il paraisse prématuré de tenter de les élaborer. Elles ont la vertu de circonscrire grossièrement un champ tout en le mettant sous la dépendance d'un climat, mais il faut les laisser provisoirement en jachère pour reprendre du commencement.

1. Au commencement

- 7 Justement : au commencement est le geste. Guetter un geste, c'est attendre un signe de vie. À ce signe, si imperceptible soit-il, se trahit une *motion*, c'est-à-dire une intention faite corps : de respirer, de capturer, de se déplacer, de s'ébrouer. Un corps s'indique vivant de s'animer au moins en l'un de ses lieux. Si l'on veut comprendre cet initial, mesurer le potentiel qu'il renferme (bande peut-être comme un ressort), on se gardera de le rabattre d'abord sur des schèmes d'action déjà identifiés. L'intelligence de la gestualité suppose avec elle une sympathie et récuse d'avance l'homologation de buts qui, censément, en rendraient raison. On posera même, tant qu'à faire, l'hypothèse

d'une réserve de gratuité au moins égale à ses ressources exploitables. Transversal au vivant, le geste ne saurait ni relever d'une intention a priori (et comme hors du corps) ni d'un animal-machine. Il faut pour tenter de le penser récuser et l'écueil du finalisme et celui d'un fonctionnalisme étroit. *Le geste est auto-motion, non automation.*

- 8 Qu'est-ce à dire ? Cela signifie qu'il doit s'apprendre lui-même, avant de tester sa propre performance ; il contient sa *mathésis*. Dans le geste le plus spontané, loge une mémoire qui ne procède pas par rectification de tirs mais infléchit en temps réel son aptitude, la pourvoit, d'abord, originellement d'un mode : l'aptitude est alentie, contingentée, incarnée. Ce qui vaut pour la technique constituée, soit que le faire (*poiein*) ne peut être nu puisqu'il s'exécute dans une façon de faire (*tekhnè*), est vrai premièrement dans cet en deçà qui la conditionne : dès qu'un vivant s'habilite à telle ou telle action, il prend en même temps « connaissance » de son *mode*, d'un comment qui, non seulement signifie la *voie* par laquelle passera ce pouvoir, ce *Können*, mais aussi l'humeur qui l'accompagne (il y a, par exemple des gestes qui coûtent, d'autres qui semblent faciles, comme s'ils coulaient de source). C'est assez dire que l'heuristique de schèmes dont est gros le geste, qui consiste à analyser le moindre de ses plis de façon abstraite, témoigne d'autant de sa concrétude.
- 9 Dans l'animalité même, pour peu qu'on la regarde avec d'autres yeux que ceux qui voient partout et toujours la rigoureuse nécessité de l'adaptation, le geste paraît déployer déjà sa propre évolution dans son auto-présentation. Il laisse deviner une promesse. L'animal, en tant qu'il jouit de cette présence au corps et au temps, ne se réduit pas à un métabolisme, une usine quelconque d'échanges physico-chimiques. Il donne consistance à l'individu qu'il est ici et maintenant. Il exerce ses fonctions biologiques à l'intérieur de façons particulières de se présenter lui-même comme individu-au-monde (ce que le biologiste Adolf Portmann appelle *Selbstdarstellung*). « Paraître est une fonction vitale² ».
- 10 Certes, on observe des attitudes-types : du chat ou chien, de l'oiseau, néanmoins, chaque individu a sa façon de les présenter en s'auto-présentant. Sous ce rapport, le geste apparaît ensemble comme un initial et un immémorial : c'est dire qu'il lie très étroitement l'individuel (actuel, présent) et le spécifique (la lignée qui se perd dans la profondeur du temps). Et c'est cette mémoire, si peu encombrante qu'elle mime l'oubli – car tel est l'immémorial, une mémoire si intime qu'elle supprime son acte –, qui relance indéfiniment l'aptitude.
- 11 Ainsi, le geste se présente dans l'énigme d'un tel cercle (individu/espèce, actualité/ancienneté, oubli/mémoire), donnant à méditer la courbure de la finitude – en ce sens qu'il est une fin enveloppée dans le commencement : il revient, retourne en arrière dans l'élan même qui le jette à la présence. Il est à la fois inchoatif et final (y compris dans l'acception esthétique de ce terme). La visée qui paraît émerger de la motion gestuelle n'a pas de terme objectif. Pour parler comme les classiques, le geste figure le *conubium* de l'âme et du corps, le seuil incarné qui fait le physique désigner un méta-physique. Il est, dans le mouvant du corps individué, mixte de présence et de sens – l'une posant d'avance la disparition³, le second sa dissémination dans son interminable analyse.
- 12 L'énigme spéculaire ou circulaire du geste (à-venir qui ne cesse de rappeler son plus lointain passé, de le distiller) apparaît avec force au niveau de la technicité. La transformation et l'opération productrice s'ancrent en effet dans le profond du corps

archaïque (et holiste) qui, avant de projeter et de tester, d'essayer, puis de faire *preuve* de patience, prend avec avidité, saisit brutalement, payant ainsi tribut à l'animalité.

- 13 Cette finitude (re-tour courbe de l'immémorial dans la protension de présence) s'exprime de multiples manières et d'abord dans ce que j'ai appelé⁴ l'*arc pied-main*. Le fait humain n'en finit pas de construire des variations sur ce principe très simple : c'est, comme écrit plaisamment André Leroi-Gourhan, qu'il a « débuté par les pieds ». Non seulement la main habile se libère à la faveur d'un scénario (la station droite) qui émancipe aussi la parole (la phonicité) et le cerveau symbolique, mais c'est une vérité d'expérience que, pour bien faire, pour avoir les mains adroites et fermes, il importe de poser ses pieds de façon sûre. Un bon ouvrier est bien chaussé et sait l'importance de l'appui sur ses jambes. Pas de bon ouvrage qui n'impose un piètement. De façon plus flagrante encore, la danse offre le spectacle des répercussions rythmiques, d'une solidarité « ronde », d'allure cosmique, entre ce que décide le pied et ce que dessine la main. Technique ou chorégraphique, le geste utile ou gracieux (gratuit) produit un espace dont les coordonnées sont fournies par la position des mains et la posture des pieds.
- 14 Dans le fait, cet emblème (l'*arc pied-main*) manifeste exemplairement une série d'inductions, dont on se contentera ici de mentionner quelques unes. Comme le pied induit la main, la percussion relaye la préhension, la dépasse sans l'abolir, l'écriture prend soin de la parole – la recueille pour la déposer –, ainsi s'embrayent pour bientôt se croiser des processus d'*extériorisation* de la mémoire et des rythmes⁵ : les prestations ergonomiques et symboliques du geste et de la parole, d'une part s'accroissent et s'accumulent, se lèguent pour être perfectionnées, d'autre part se rencontrent pour aboutir à l'atelier, l'usine, le bureau d'études et la chaire d'université, pour faire passer la transformation technique et la symbolisation logique à l'ère de l'*information*. Recevoir des signes/ordres et envoyer des ordres/signes : telle est la métamorphose recommencée, relancée, que la capitalisation gestuelle de l'humanité est parvenue à constituer ; ce fonds est riche d'un potentiel proprement incalculable, ou plutôt indéfini, puisqu'il bénéficie de l'entraînement (y compris dans l'acception sportive de ce terme) que représente la *provocation* réciproque du geste et de la parole. Ils n'ont de cesse de pratiquer l'échange comme font, en physique, la matière et l'énergie. Dira-t-on que l'énergie logique dynamise la matière gestuelle ? La proposition a une allure leibnizienne. Mais, si le corps est de l'esprit instantané, *mens instantanea sive carens recordatione*, symétriquement, c'est l'infini enveloppement du geste, énigmatiquement lové dans le sein de sa radicale contingence, qui seul donne et maintient le fil de l'explicitation avec lequel se tisse – s'écrit – le texte de la culture⁶. Or, si avancée que soit l'extériorisation, qui analyse et *transcrit* la teneur et l'aptitude gestuelles, elle n'efface pas, en dépit de ce mouvement d'émancipation formelle (ou encore d'exténuation matérielle), ce qui, de l'initial/final du geste, *rémane* – son *archè*, cet ancrage qui toujours commande depuis cette base même. L'aptitude qui sort du geste, comme l'eau renouvelée d'une fontaine, invite indéfiniment à exploiter, *traiter*, formuler, voire formaliser sa teneur. Symétriquement, le reste archaïque, l'inéchangeable absolu, l'irréductible se reproduit aussi : un solde qui, s'il devait s'épuiser (s'annihiler strictement) mettrait un terme, d'un même mouvement, et à l'existence et au sens. Le geste est une butte témoin et il est buté comme un témoignage honnête. Il reste et résiste. On peut contrefaire une attitude, prendre une posture ; on ne peut s'emparer de ce qui commence, voire initie le point de départ et qui se situe en quelque sorte sur le seuil, sur le faite d'un *avant* pur. Au commencement du

commencement. À cet égard, la philosophie du geste croise ici celle du témoignage⁷. De même que celui-ci vaut par son retrait ou sa réserve, de même l'*archè* gestuelle se retire, se soustrait au paraître ; l'authentique s'oblige à la mutité. Un témoignage éloquent est comme un geste forcé, c'est-à-dire très loin de son amorce (et très proche de son embouchure théâtrale).

- 15 S'il y a, comme je crois, une *pudeur* du geste, elle doit être comprise dans son sens ontologique ; elle scelle sa finitude (*Endlichkeit*). Le fini dont il est question ici n'est ni celui d'un artefact achevé, par-fait, ni l'infirme petitesse des choses humaines mesurées à l'Infini métaphysique ou théologique. Le fini de la finitude n'est pas celui de la finité, lequel s'oppose à l'infini. Le premier n'a pas d'opposé, ni de connotation privative. Il ne signifie pas une fermeture, ni une clôture imposant la limite de l'extérieur ; il est au contraire *ouverture*, mais qui se boucle (sur) elle-même, pour ainsi dire, de l'intérieur : c'est-à-dire une ouverture qui se double, se répète – telle est la clef de la finitude. Le geste est cette clef. Qu'est-ce qu'un geste ? – C'est *ce qui peut* ou *sait-faire*. Chaque geste fait surgir un pouvoir (un *Können*, un *can*), habilité par l'ouverture qui, en lui livrant passage (*poros*) le rend simultanément *aporos*, « sans passage » – aporétique. Le geste ne peut pas dé-passer le passage qu'il est.

2. Quadrature

- 16 La rondeur « aporétique » du geste s'exprime dans et par une quadrature. À y bien regarder, les quatre gestes analysés dans *Philosophie du geste* ne sont pas choisis au hasard. *Faire, donner, écrire, danser* sont des gestes simples, produisant d'immenses effets : des gestes véritablement instituant. Tout se passe, de surcroît, comme si cette quadrature du geste – qui paraît en épuiser le cycle – correspondait aussi à un carré du temps ; respectivement : progrès, retour, durée, instant. Le geste qui parvient (effectue), le geste qui revient (y compris au sens économique), le geste qui dépose, celui, enfin, qui *instancie* purement et simplement et qui est peut-être à la source des arts, de l'instauration esthétique. Prolongeant les thèses d'André Leroi-Gourhan sur les origines animales de l'esthétique, l'auteur de ces lignes s'est efforcé de dégager, présidant à toute pratique, « un danser de l'art⁸ ».
- 17 On posera en axiome, compte tenu de la finitude circulaire du geste, que le geste de penser ne saurait s'éclairer sans qu'on essaie d'abord de dégager le sens anthropologique et philosophique des gestes élémentaires, dont tout un chacun peut chaque jour observer les effets. Encore une fois, il paraît peu vraisemblable qu'un cinquième geste, ouvrant un champ d'habilitation comparable aux quatre, puisse être identifié. On objectera qu'il est paradoxal de ne pas inclure, dans cette sorte de *gestique transcendante* formant la *philosophie du geste*, des actes aussi fondamentaux que manger et aimer, comme si on laissait de côté des sphères aussi déterminantes que celles du besoin et du désir. Il importe donc de préciser le sens de la quadrature. En remarquant d'abord qu'il ne s'agissait pas de dresser un répertoire exhaustif des gestes observables dans la réalité empirique, mais plutôt de repérer et de caractériser la dimension *constituante* de méta-gestes, eux-mêmes passibles d'une subdivision en une multiplicité de gestes plus précis. Le désir ou l'amour passe, certes, par des gestes (embrasser, caresser, étreindre etc.), mais il est, dans son sens et sa portée, beaucoup plus vaste, traversant les divers champs de l'expérience, lui qui peut pousser à construire, à donner sans compter, à confier ses émotions au poème, à créer enfin.

- 18 Revenons donc brièvement sur les quatre gestes : lançant le progrès technique, relançant les échanges (obligation de rendre), instituant l'historicité de la civilisation humaine et instaurant l'œuvre de création.
- 19 *Faire* s'impose d'abord comme réflexe de survie, sous le signe de l'*Anankè*. Si la nécessité y fait loi, elle laisse place, aussi, pour l'habileté, le goût, le talent, l'ingéniosité, l'invention. L'opération technique déclenche un processus en chaîne, un destin d'extériorisation de ses causes et effets, partant, de subrogation prothétique. Les Grecs avaient vu que le geste technique prolonge la nature, à la fois en la continuant *et* en lui ajoutant. Une mise à distance, tant matérielle que formelle (mentale), est impliquée par chaque opération : d'une part en tant qu'elle utilise des moyens, des *truchements* (un outillage), d'autre part en tant qu'elle suppose un schème – lequel peut demeurer longtemps implicite. Si, donc, dès son plus bas degré d'opérativité assistée d'instruments, « la main tend vers le cerveau », selon la formule d'André Leroi-Gourhan, cela veut dire non seulement qu'elle est affine avec lui, qu'elle façonne comme il pense, mais, plus exactement, qu'elle *moule* comme il *modélise*. Toutefois, il ne faut pas imaginer ici une relation d'ordre, qui ferait dépendre strictement l'exécution de la conception préalable ou la façon de sa représentation antérieure. La portée anthropologique de la technicité est liée, dans le fait, à la (sur)détermination réciproque de deux relations circulaires (dialectiques) : de la main au cerveau, du technicien au monde (et retour, à chaque fois). Le projet-de-monde – ce que le Heidegger de *Sein und Zeit* nomme *der Weltentwurf* – qui se déploie dans le dialogue de l'homme avec la matière, de l'intelligence avec sa batterie de moyens aussi, s'invite comme décor – ou encore comme fond, horizon – dès qu'un geste est au moment de transformer l'état des choses à la faveur des relais sensori-cervico-moteurs ; le monde induit, appelle l'opérativité, autant que celle-ci contribue à le configurer comme décor qui (selon l'étymologie même) « convient » à l'humanité de l'homme ou, comme parle Rousseau, à sa perfectibilité. Le tour de main du *tekhnitès* compresse beaucoup de plis dans sa simplicité, voire sa virtuosité apparente ; sans doute sans le savoir nettement, il sème une récolte future : dans l'actuel est logé un potentiel dont l'heure n'est pas encore venue.
- 20 Aussi bien, le (re)tour du geste technique, c'est son rendement : plus que son efficience, son efficacité. Celle-ci, certes, se rode empiriquement jusqu'à un certain point (limité) ; surtout, elle s'atteste dans l'aptitude à se déplier, se démultiplier en explication de principes, en *mathèsis*. Le geste est son propre « mathème », il est coextensif à son apprendre ; il s'enseigne lui-même. Par cet aspect « mathématique », le geste utilise l'outil en l'interrogeant : c'est par cette médiation qu'il opère ici et maintenant, mais surtout décompose, anatomise, emmagasine l'expérience. La technicité, manuelle ou machinale, qui assure l'emprise, toujours relative, du *tekhnitès* sur la matière *mime* des principes physiques ; la technologie n'en est pas, à cet égard, la simple continuation, car elle fait science, « logie », de ce qui était auparavant seulement agi. Bien entendu, les dites « nouvelles technologies » n'existeraient pas sans l'histoire des techniques, mais la « complication » qu'elles portent avec elles introduit un effet de rupture. La technique transforme sans interpréter, la technologie superpose les deux actes que Marx semblait opposer : interpréter et transformer. Le traitement de l'information transforme par le truchement d'une interprétation, laquelle à son tour accroît considérablement la puissance de transformation *en général* en ce qu'elle fait passer les choses sous la coupe des signes⁹. Quoi qu'il en soit, la tendance de la technique (on

pense ici aux considérations de Leroi-Gourhan sur un déterminisme technologique qui anticipait sur l'émergence des dites « technologies ») à aborder le rôle symbolique et à s'y assujettir atteste et sanctionne par un nœud irréfutable ce que l'anthropologue a appelé la « triple libération », qui condense le sens du fait humain : libération de la main pour la technicité, du cerveau pour la symbolicité, de la bouche pour la phonicité¹⁰.

- 21 Le mouvement de l'extériorisation, qui « dévitalise » le geste et le remplace par son analyse (descriptive), puis par son interprétation « logique », traverse donc trois couches : la mimésis conduit à la représentation (abstraite, mais analogique), laquelle s'efface devant la simulation (algorithmique). En somme : mimer, représenter, calculer. Ou encore : reproduire en prolongeant, reproduire par la pensée représentative, reconstituer par la pensée calculante. Cette Odyssée est en forme de boucle. Le geste, parti de sa base animale, après un détour, re-tourne, « plein d'usages et raisons », vers une Ithaque qui n'est pas moins bâtie dans le langage (la « logie »).

- 22 La réduction possible, sinon probable, de la main qui façonne et pétrit, caresse et forme, au doigt qui effleure (à peine) le bouton ou la touche (de commande), conduirait-elle à oublier définitivement le moment médian, proprement anthropien, entre la pulsion animale de saisir et la télécommande désincarnée ? Quel est ce moment ? C'est la gamme des percussions : frapper, forer, fouir, gratter, percer, broyer etc. Si la *frappe* (avec toutes ses variantes, déclinées à la fois par les organes, main et mâchoire surtout, par les outils et instruments et par la récupération d'énergies extérieures, forces animales appliquées ou phénomènes physiques utilisés) paraît déterminer en son cœur la technicité humaine, elle convoque toutefois la mémoire animale – cette science infuse des corps animés qui consiste premièrement à *saisir* et à *chercher à atteindre*. Pas de préhension sans pétition (c'est-à-dire sans l'appétit de vivre) ; pas de façon sans manipulation. La frappe implique l'antériorité de la saisie. Percussion et préhension vont ensemble, mais l'une se hisse sur l'autre, est, pour ainsi dire, son ente. Peut-être serait-il justifié d'introduire un troisième degré, opérant entre ces deux-ci la médiation, la relation dans la durée concrète de l'opération. Ce serait : *poser* ou *tenir* selon les cas. Sans ce moment de pose ou de dépose (qui englobe le main-tenir, le repos, la pause, la césure dans l'effectuation), il y aurait comme un hiatus entre prendre et frapper. La troisième main est d'autant plus impérative que l'outillage est rudimentaire. C'est celle de l'apprenti, de l'arpette, qui ne fait rien que tenir (qui n'est pas la même chose que prendre), geste *neutre*, de pure respiration au cœur des opérations. Cette « troisième main », ensemble secourable et supplétive, nécessaire et déclassée, est le point où le socio-économique s'accroche au technique ; il emblématise l'embryon où se trame le complexe de la production, clivée entre les modes et les rapports. Cet apologue est ici seulement suggéré. Il mériterait sans doute des développements excédant les limites du présent propos.

- 23 *Donner* est le deuxième geste élémentaire. Autant le geste technique instaure la relation directe au monde matériel, autant le don institue le système socio-économique. D'ailleurs par un schème paradoxal, à l'envers du *prendre* sauvage, puisqu'il consiste à (se) dé-prendre, à se dessaisir de l'objet, à s'en séparer en le poussant vers l'autre, appelé à l'accepter et à le recevoir. Tout le monde a en tête l'analyse maussienne du potlatch dans l'*Essai sur le don*, montrant comment les échanges socio-économiques font système, c'est-à-dire circulent à l'intérieur de codes joués, et n'ont de cesse de relancer ces flux par ce que j'appellerais le primat systémique du *rendre* sur le *donner*. Loin que

ce geste, comme pourrait le croire une vision naïvement idéaliste ou abstraite des choses, soit marqué au coin d'une pure gratuité, n'attendant rien *en retour*, au contraire il pose, dans son ostension de déprise (de désintéressement) l'obligation, pour le partenaire agonal, de rendre avec intérêt le présent reçu. Mais ce retour, qui dynamise les échanges par ses effets de relance et d'enchérissement indéfini, y instille en même temps un ferment de permanent déséquilibre. Le retour emprunte en effet (c'est le cas de le dire) le détour de l'excès. L'économie politique réelle, d'ailleurs, s'est-elle jamais affranchie de cet *hybris* qui la fait héritière du don et du raid ? Le gaspillage somptuaire et la destruction sont-ils détachables du tissu socio-économique, telle est la question à laquelle tente de trouver une solution le rêve ou l'utopie d'une économie *adulte*, majeure. Pourra-t-on un jour éradiquer le don du social pour tenter de le (re)fonder seulement sur le dû ? Le don creuse l'inégalité, il fait fonctionner l'économie sur le principe de la démesure. L'économie n'exclut-elle pas la (juste) mesure ?

- 24 *Écrire* ne sera ici évoqué qu'en quelques traits rapides¹¹.
- 25 C'est le geste ré-volté, renversé. L'écriture est une percussion posée avec percuteur (qu'il s'agisse de tracer les signes à la plume ou de frapper les touches du clavier), mais qui n'a pas pour but ni pour effet de transformer la matière : celle-ci est traitée comme une surface, voire comme un *écran*, elle n'est là que pour renvoyer les « formes » (qui sont mentales) ; elle peut les « garder en dépôt », elle ne les assimile pas dans le cadre d'une organicité, d'une immanence plastique. Les signes gravés, inscrits ne sont là que pour être ôtés, levés et relevés : c'est ce qu'on appelle *lire*. Lorsque je lis, je *relève* les signes : ce verbe fait opportunément image dans plusieurs champs de l'expérience : relève des filets par le pêcheur, relève d'une action ou d'une fonction – relais, prolongement, reprise d'étape, remplacement, substitution – passage du potentiel à l'actuel, transformation en sens incarné et interprété de grilles sémiotiques, etc. Il y a quelque chose de magique dans la lecture, qui escamote les signes au profit du sens. En réveillant les signes endormis, le lecteur leur ôte leurs limites pour les verser au compte d'un sens. « En un mot, résume Sartre, la lecture est création dirigée¹² ».
- 26 Mais une longue tradition de méfiance vis à vis de l'écriture oblige à considérer son ambiguïté foncière. En tant qu'elle consiste à déposer la pensée dans des caractères supposés étrangers à son essence orale, pneumatique, aérienne, elle pervertit celle-ci et, si l'on en croit Platon¹³, enseigne l'oubli au lieu de favoriser la mémoire. Son vice de forme ontologique, c'est qu'elle fige le mouvement de l'âme, injecte de l'extériorité dans l'intériorité dialogique.
- 27 On peut dire, à tout le moins, qu'écrire joint deux (sous)gestes de sens contraire : livrer et sceller (ou encore diffuser et crypter), dichotomie qui ne tarde pas à susciter son pendant politique : exposer *versus* imposer (émanciper en remettant *versus* assujettir en dissimulant). En somme, l'écriture serait dès l'origine grosse de son simulacre, de sa propre caricature. Alors que la plupart des philosophes du siècle des Lumières voient dans leur diffusion par le livre la voie royale de l'émancipation et célèbrent les bienfaits de l'*édition* (*ex-dare* : rendre public, donner au public ce qui appartient de droit), Rousseau, sensible à un autre geste – celui de la voix – met dans le même sac, celui de la violence (du viol de conscience, de l'extorsion et du mensonge éhontément spectacularisé), l'écriture, les sciences et les arts, l'histoire et la philosophie qui « calomnie(nt) sans cesse le genre humain¹⁴ ».
- 28 *Écrire* s'attache, il est vrai, à ce qui force, autant et plus qu'à ce qui encourage une turbulente liberté. *Écrire* la loi et faire le (dé)compte, établir des rapports – c'est

affaires d'écriture. Le graphe est vite greffe. Il est norme imposée de l'extérieur et signe de distinction, c'est-à-dire d'exclusion : ortho-graphe. Il comporte en lui-même une police, ce qui, je crois bien, a entraîné Barthes quelque jour à commettre cette bourde extravagante : que la langue serait « fasciste »... Sans doute devrait-on partager l'écrire entre l'usage intransitif, où il ne gère que lui, librement et presque vainement, et l'usage transitif, l'usage pour des objets, qui dénivelé l'exercice de contrainte voulue de l'écrivain aux rangements et règlements qui font bien vite les moyens reléguer et supplanter les fins. En réalité, l'écriture ne cesse de tourner (au sens où on le dit du lait) ; geste technique dévoré de mental, in-verse de la pente technicienne générique, percussion qui veut creuser un sens et non une matière, l'écriture tourne encore une fois sur elle-même – et c'est alors, sans perdre, il s'en faut, sa conquête cognitive, pour retrouver son génie technicien avec toute sa force de frappe. C'est, pour le meilleur et pour le pire, l'histoire des technologies.

- 29 *Danser* est le dernier segment du carré. On a vu à l'œuvre tours, détours et retours, en somme la reprise, le *remake* du commencement ; on verra qu'en danse, le tour et le retour sont, directement et comme à découvert – à nu – le mobile et le motif. On peut la voir sous deux éclairages bien différents, selon qu'on considère en elle l'exaltation du vivre – la pure exultation, la sanction heureuse du fait d'exister ou bien l'extrême frugalité, voire le dépouillement de ses moyens. La danse est le luxe du pauvre, de celui qui, à la limite, ne possède que son corps et fait mieux que l'entretenir en santé : lui donne acte de sa valeur incomparable et lui rend grâce – étant précisé qu'il ne s'agit pas ici de prôner « la valeur corps », comme font ceux aujourd'hui qui sont aux petits soins de cette idole mortelle bichonnée comme une voiture, mais de se vouer à la simplicité de la joie. La danse est le premier de tous les arts et le seul naturel, car elle ne sépare pas – c'est là aussi une remarque d'André Leroi-Gourhan – le corps, le geste, l'outil, la matière et le produit. Cet art « tout-en-un », où la figuration a d'autant plus de force qu'elle est libre de tout modèle (en sorte que cet art éminemment concret est parangon d'abstraction et de puissance stylisatrice), n'a besoin que d'un cosmos, c'est-à-dire de cette découpe élémentaire du haut et du bas, du ciel et de la terre.
- 30 Ce qui fait danse, comme j'ai essayé de le montrer dans plusieurs textes, c'est d'une part le relais de *deux corps*¹⁵, correspondant à deux espèces de mouvement – le déplacement (local) et le transport (total/vital) qui, lui, ne se traduit pas nécessairement par une mobilité visible – ; c'est d'autre part l'*arc pied-main* : la tension, en forme d'écho, de rime rythmée, la répercussion dynamique-visuelle qui relie en permanence le jeu des pieds et celui des mains : ce pourquoi le danser révèle exceptionnellement *la balance même du geste* – l'équilibrage, la pondération de l'initial et du final. La mouvante architectonique de la danse, admirablement évoquée par le dialogue de Paul Valéry, *L'Âme et la danse*, joint dynamiquement les extrémités polaires de l'homme, être dressé qui marche en se servant de ses mains (bras) comme balancier. La Figure du funambule pourrait bien, à cet égard, faire emblème de la condition humaine.
- 31 Une autre façon, cosmo-poétique, d'exprimer à la fois le dédoublement du corps (qui dégage la danse de la marche) et la polarité des membres équilibrés, serait de dire : il importe que le ciel reste arrimé à la terre, que l'élan (le bond) se retrempe au plancher, au tremplin. Danser n'est pas s'envoler, ni de corps ni de penser. La danse est métaphysique, non parce qu'elle serait antichambre d'un « au-delà », mais, à l'inverse, parce qu'elle est ultra-physique : elle ne se débarrasse pas de la « prison » du corps, elle modifie au contraire de part en part la corporéité vivante – jusqu'à figurer le chiasme

de l'émotion rudimentaire et de la mise en Figures des fins dernières. Sous ce rapport, la philosophie du geste se retourne en geste (philosophique) de penser. Les deux versants, comme pile et face, ne sauraient être envisagés abstraitement et on aura toujours à l'esprit, en tentant d'avancer en direction du geste de penser, la vieille et toujours jeune *mathésis* qui flanque le répertoire gestuel ramené à ses classiques.

- 32 La thèse, c'est que ce qui forme la courbe du geste comme corps vivant, intelligent et sensible (sensori-moteur, comme disait, pas si bête, la vieille psychologie) se retrouve, se réfléchit dans le tour de pensée : ce que, depuis de longues années, j'appelle, en un sens non rhétorique et en référence à Rainer Maria Rilke, la *Figure*.

3. La pensée au miroir de la danse

- 33 En première analyse, on pourrait s'étonner de ce que plusieurs auteurs (Nietzsche, Mallarmé, Valéry, Rilke...) aient vu dans la danse une image de la pensée la plus méditante, qu'elle soit d'un poète ou d'un philosophe. Il y aurait lieu d'interroger le lien paradoxal qu'est le reflet. En même temps qu'il indique une proximité (comme il n'y en a pas une plus proche, puisque c'est celle du Même), le reflet sépare radicalement – ontologiquement – l'être de son double. Le reflet joue au paroxysme le jeu du Même et de l'Autre. Il crée de la distance au comble de l'ipséité et de la parenté au bout de l'éloignement. Pour le dire d'une image, le reflet, qui contient la science infuse de l'envers et de l'endroit, semble avoir *fait le tour*. Cette intuition est celle d'Albert Camus, écrivant : « Car le sage comme l'idiot exprime peu. Ce *retour* me ravit¹⁶ ». Dans *L'Âme et la danse*, le Socrate valéryen peut bien, suivant le jeu de la merveilleuse danseuse, Athikté, être effleuré par sa possible sottise¹⁷, son « corps, dans ses éclats de vigueur » lui « propose une *extrême* pensée » : soit qu'« il *en* est de lui *comme* de l'âme, pour laquelle le Dieu, et la sagesse, et la profondeur qui lui sont demandés, ne sont et ne peuvent être que des moments, des éclairs, des fragments d'un temps étranger, des bonds désespérés hors de sa forme...¹⁸ ». Il faut bien comprendre que le reflet est tournant : il n'y a pas d'un côté la classe des êtres pleins et de l'autre, celle de leurs clones imaginaires. Chaque être se dérobe à soi dans le miroir d'un autre qui, à son tour, est image. Le miroir n'est pas un objet statique voué à réfléchir ce qui passe à sa portée ; c'est l'Être dans sa totalité qui se scinde de façon spéculaire, passe incessamment de l'autre côté, à l'autre bout de soi. C'est ce dérobement cir-(spé)-culaire qu'indique cette « *extrême* pensée » dont parle Paul Valéry et qui s'impose au penseur comme au poète. Comprendons bien qu'il ne s'agit pas d'une vocation à repérer des comparaisons ou des analogies à travers l'étendue de l'Être, mais de pousser chaque inflexion d'être jusqu'à son point de renversement, de bascule dans ce qui le révèle (le « reflète » en l'« *estrageant* »). Le miroir livre moins l'apparence qu'il ne confisque l'envers des choses ; plutôt que de rendre le reflet à son propriétaire, il attire celui-ci tout au fond pour le changer. Le miroir est pluriel, il s'appelle lui-même dans le vertige de ses renvois. Êtres insaisissables qui s'emparent de tout, les miroirs sont la Figure du change : du troc et du tour (y compris de magie). Ils aèrent l'Être, l'affectent du vide qui le signifie. Le premier quatrain du troisième sonnet de la deuxième série des *Sonnets à Orphée* dit :

Miroirs : jamais encore sciemment l'on a dit
ce qu'en votre essence vous êtes.
Vous, intervalles du temps que suffisent
à emplir des trous de crible¹⁹.

34 Approchons-nous, maintenant, d'un texte de philosophe qui expérimente cette fonction d'infléchissement vers l'« extrême pensée » du miroir. Dans un assez long fragment du *Gai Savoir* (V, § 381), intitulé « De la question de la compréhensibilité » (*Zur Frage der Verständlichkeit*), Nietzsche affirme cette sentence à la fois décidée et indécise : « Nous sommes quelque chose d'autre que des savants », « nous autres philosophes » – bien que nous soyons capables, à l'occasion, de nous montrer instruits²⁰. Il importe de citer la proposition initiale de ce texte et sa conclusion. Nietzsche commence : « On ne tient pas seulement à être compris quand on écrit, mais tout aussi certainement à ne pas l'être ». Cet *incipit* donne d'un même élan le thème qui va être développé et le *mode* qui lui convient, son *modus scribendi* : la mise en regard, l'alignement face à face de propositions contraires dont il est patent qu'elles n'attendent rien d'une synthèse éventuelle. Dans le fait, il n'y a pas conciliation, mais confrontation ouverte, ou mieux : passage souple d'un côté sur l'autre et retour. Nous voulons et ne voulons pas être compris (*verständlich*), nous ne sommes pas (sous-entendu : essentiellement) des savants (*Gelehrte*) et nous sommes aussi instruits quand il le faut (*wir auch... gelehrt sind*). Le jeu entre le substantif et l'adjectif laisse un vide, un écart par où se glisse ce « quelque chose d'autre » que nous sommes, « nous autres philosophes »... La conclusion, maintenant : « Ce n'est pas l'embonpoint, c'est la vigueur et la plus grande souplesse (*die grösste Geschmeidigkeit und Kraft*) qu'un danseur attend de sa nourriture – et je ne sache pas ce qu'un philosophe puisse souhaiter davantage que de devenir un bon danseur. La danse en effet est son idéal, son art aussi, et enfin son unique piété, son “culte divin”... » On notera que c'est par le biais de la nourriture (de l'esprit/du corps) et de la manière de la métaboliser qu'est aperçue l'affinité du philosophe et du danseur. Pour l'un comme pour l'autre, leur être est un régime ; celui-ci leur assure des vertus, c'est-à-dire puissance et « agence ». Celles-ci tiennent en deux (ou trois mots) : la force ou la vigueur (*die Kraft*), d'une part, la souplesse de l'autre (*die Geschmeidigkeit/die Biegsamkeit*). Cette « rivalité » – au sens fluvial du mot – qui relie le philosophe et le danseur est manifestement une constante de la pensée de Nietzsche et elle est décrite en des termes très semblables dans un fragment d'*Humain trop humain* (I, § 278). Nietzsche a deux mots (en alternance) à mettre en regard de *Kraft* : tantôt *Geschmeidigkeit* (la souplesse), tantôt *Biegsamkeit*. Pour vouloir dire, en gros, la même chose, ce mot introduit la connotation particulière du verbe *biegen* : courber, cintrer, tourner. La *Biegsamkeit*, c'est l'art et la pratique de la courbure. Lorsque le geste idiotique (chorégraphique/philosophique) est au faite de sa force interne, sa vertu propre lui fait épouser la courbe : non celle qui plie, mais celle qui infléchit, tourne où et quand il faut en se laissant guider par le Retour de l'Être et non pas par des « instructions » extérieures. Le régime de la réflexion philosophique s'inspire de l'inflexion dansante et Nietzsche érige la danse – dont on sait combien elle est au cœur du *Zarathoustra* – en idéal du philosophe. Elle doit être révéérée comme une manifestation divine fournissant une règle de conduite rendant toutes autres consignes surrogatoires. S'en tenir au danser, telle est la piété du philosophe (sa *Frömmigkeit*, mot gothéen s'il en est). La danse dont se souvient le philosophe, à laquelle il pense pieusement (*an-denken*) offre l'image sublime d'un culte gracieux, d'une « haute culture » qui, loin de chercher la raison d'être dans l'au-delà, la trouve avec bonheur dans l'immanence. La danse mime éminemment la courbe de l'Être. La forme de la danse tend à la philosophie un miroir ; depuis l'antipode, elle convoque à soi « l'esprit du philosophe » (*Geist des Philosophen*). La piété qu'il lui rend est la gratitude d'être confié à soi-même – à ce « quelque chose

d'autre » qui distingue la *tournure d'esprit* du philosophe de l'idiosyncrasie du lettré ou du savant.

- 35 La courbure et le cycle, le tour et le retour, l'inversion et le retournement sont ainsi, dans l'œuvre de Nietzsche, la manière et l'« objet » ultime de la pensée. Forme et contenu sont parfaitement intriqués. Le retournement du platonisme (*Um-kehrung* ou encore *Um-drehung des Platonismus*), le renversement de toutes les valeurs (*Umwertung aller Werte*) sont, pour ainsi dire, des tours préparatoires, des prolégomènes pour mettre à l'endroit ce qui était à l'envers ; ils sont exercices nécessaires et mises en jambes pour amener le grand retour, la pensée sommitale : l'Éternel retour. Cette simple pensée, légère comme une hypothèse ou un rêve, une vision soufflée par un démon ou un dieu, mais lourde, aussi, de tout le fardeau du monde²¹ est la pensée de tête (*Hauptgedanke*) qui, dès qu'on la « réalise » à travers les tours et détours de notre esprit – hésitant sans doute entre l'effroi et la jubilation – *change tout*. Une fiction. Une vision brutale et totale dans le miroir tendu par l'univers à l'esprit – et voici que viennent à se superposer, pour se fondre, un monde du devenir et un monde de l'être : c'est le devenir qui mérite la sanction, le sceau de l'être. Nietzsche nomme cette « réalisation » (au sens où on dit qu'on « n'arrive pas à réaliser », c'est-à-dire à croire dans le réel même) *Gipfel der Betrachtung*, sommet de la considération (ou de la contemplation). Le philosophe considère cette pensée « disciplinante » (qui apprend et endure à placer les choses dans la bonne perspective, sous le bon angle de vue) exactement comme l'âme cartésienne, dans l'admiration, « se porte à considérer avec attention les objets qui lui semblent rares et extraordinaires²² ». Sublimité, obliquité de la pensée de l'Éternel retour... La « pensée des pensées », comme Nietzsche aussi qualifie cet enseignement (*die Lehre*), fond en une même expérience créatrice l'intuition fulgurante, la vision de Surlej (août 1881), l'invention d'une formule d'affirmation (*Ja-sagung*) de la valeur sans prix de l'existence et la découverte de la gestualité de la pensée philosophique. La pensée du re-tour et la tournure de pensée s'induisent et se déterminent réciproquement. Une pensée est philosophique qui, plus que de s'énoncer, s'annonce et n'est matière d'enseignement (Zarathoustra est le maître du Retour éternel) qu'en raison de l'indistinction de sa forme et de son contenu. Enseigner l'Éternel retour ne signifie pas inculquer une doctrine constituée (des articles de foi), ni recruter des adeptes. Le prophète (je préférerais employer le mot de Claudel, l'*annoncier*), loin de rassembler des sectateurs autour de croyances, en appelle à la solitude de chacun, afin qu'il éprouve, en son for intérieur, le poids et l'équilibre de ce tour de pensée. En ce sens, cet *Ankündiger* rappelle le démon (le daimon), messenger qui parle à notre oreille et nous invite à « réaliser » le tour que prendraient les choses si l'esprit se mettait à les arranger, à les enfiler en telle sorte que... (*Gai Savoir*, IV, § 341). Cette pensée pierre-de-touche est à la fois cosmique et démonique : elle configure le monde entier *selon une hypothèse*, une fiction (*Et si...*) et – juste retour des choses – octroie à la pensée qui ose jusqu'au bout l'hypothèse *le poids du réel*, ce *Schwerkewicht* qui, allant bientôt terrasser le penseur, « rattrape » la pensée désormais sûre de son centre de gravité. Le « drame » du § 341, intitulé précisément *Das grösste Schwerkewicht* (Le poids le plus lourd), qui affecte au dernier degré l'existence du penseur et l'essence de la pensée qu'il met en scène, en action, *voit se produire la tournure* que prend la suggestion, semi-hypnotique d'abord, du démon – médiateur de soi à soi au profond de la solitude – : celle, détaillée, implacable, « réalisée », de l'éternel retour du même. Voilà l'Événement. Et c'est la conversion de l'éventualité en nécessité qui restitue le geste d'une pensée modelant les choses de sorte qu'en retour

elles plombent d'abord, pour ensuite les *pondérer*, les idées et les mots. De même qu'un démon²³, aussi diabolique que démonique (forçant l'oreille du penseur pour le *diviser* de « cette pensée-là », la lui faire violemment prendre en grippe) est métamorphosé, ou plutôt escamoté *en* dieu (autour duquel se réordonne un cosmos dans le climat de l'excès de joie), ainsi le cauchemar est-il changé en heureuse annonce, l'effroi qui méduse en « sceau d'une dernière et éternelle confirmation ».

4. Ange – Figure – présence

- 36 Il n'est pas sûr qu'on puisse aisément trouver un moment de penser comparable à la révélation, c'est-à-dire à la « réalisation » de l'éternel retour du même. Réaliser, on l'a dit, s'entend au sens de : essayer d'*en revenir*. Lorsque je réalise ce qui s'est passé, j'en prends, plus ou moins rapidement, la mesure, je dilate mon esprit pour me « faire » à la portée de l'événement. Ma première réaction était de « ne pas y croire » : non pas, à proprement parler, de doute explicite, mais plutôt de stupeur, voire de stupidité. Une sorte d'étonnement engourdi m'avait frappé et il me faut donc retrouver mes esprits, reprendre la gouverne de mes pensées pour constater que du réel s'est alors *présenté*. L'éternel retour, que Nietzsche nomme « cette pensée-là » (*jener Gedanke*), est le contraire d'une représentation ou *Vorstellung*. Pourquoi ? Parce qu'aucune représentation ne saurait me déborder et chacun sait, au moins depuis Kant, que « le moi doit pouvoir accompagner toutes mes représentations ». Une pensée qui joue avec l'esprit le jeu du « y es-tu ? » – tel est l'éternel retour.
- 37 Il ne s'agit ni de représentation consciente, ni d'inconscient : mais d'un acte de présence qui se réalise par le moyen d'un décalage, d'une substitution. Tantôt l'esprit prend de l'avance, il s'aventure à une fiction, il risque une hypothèse ; l'instant suivant, le voici dépassé par le retour des choses que cette hypothèse a déclenché et c'est lui, désormais, qui doit rattraper le retard sur le réel. Cet acte de présence, cette « réalisation » ou présentation dans une structure de porte-à-faux, de deux mobiles se doublant tour à tour est propre à la « pensée des pensées » et signe sa façon de presser l'un contre l'autre le possible et le nécessaire. Elle en dicte et le mode et la teneur, en tant qu'ils sont indissociables. On a compris que le paradigme de l'éternel retour ressaisit le geste le plus authentique de la pensée. Bien plus qu'une doctrine ou une vision du monde, l'éternel retour nomme le nœud, dans la présence, de la pensée et du réel. Loin de se représenter la réalité d'une certaine manière, cette pensée est agie par un intérêt (*inter-esse*) si stratégique, qu'elle surclasse toute autre considération. Elle lie son sort à ce qui importe essentiellement ici, maintenant et toujours. Le geste de penser est calqué sur l'acte de présence, immédiatement renversé en présence de l'acte. En quoi, aussi, il est magistral. Il montre ce qui, du sens, n'est pas représentable, explicable.
- 38 À la limite, l'énoncé de l'éternel retour n'annonce rien d'autre que la Figure même de l'annonce et sa présence *en tant que corps*. Il dit la certitude, dès que l'esprit a touché le bon possible, que, du côté du monde, les choses viennent fatalement à lui ressembler. Lorsque la pensée rejoint son geste absolument initial, après qu'elle a disqualifié l'ordre des représentations, quand elle se rassemble autour de son instant présente, ce moment est celui de l'ange (*angelos*), celui de l'annonce. La structure de celle-ci (comme de l'annonciation) est le re-devenir corps de la pensée. L'ange n'énonce rien à Marie, il lui annonce son corps changé, montre ce qu'elle manifeste toute seule. L'annonce ne

prophétise pas des événements qui se produiront plus tard, peut-être à la fin des temps ou de l'histoire ; elle ouvre la porte du temps en bouclant la fin dans le pur commencement. Tout geste est potentiellement d'annonce. La pensée est *visitée*, tel est son geste originaire, comme Nietzsche en a eu le pressentiment en maints paragraphes, particulièrement en écrivant la « version » du retour éternel du *Gai Savoir* (IV, § 341). Pas de plus grave méprise que de faire peser sur pareilles propositions le soupçon de mysticisme ou de spiritualisme illuminé ! Car ce n'est pas l'ange qui fait le geste, c'est le geste qui (s')appelle l'ange. La Figure de l'ange est née du génie même du geste, sortie de ses gènes. Dès qu'un geste nous semble pur, c'est-à-dire aussi premier, initial, augural qu'il est possible – un ange passe...

- 39 Aucun poète n'a pensé la Figure (*die Figur*) avec autant de tenace pertinence que Rainer Maria Rilke, particulièrement dans les deux grands recueils de sa lyrique tardive, *Les Élégies de Duino* et *Les Sonnets à Orphée*. Or, parmi les douze à quinze grandes Figures de toute son œuvre, y compris les poèmes français (l'adieu, l'étoile, l'arbre, le vol de l'oiseau, le jet de la balle, le miroir, le châle, la fontaine, la rose, la poupée, la fenêtre), il en est une véritablement dominante : l'ange. Si les réflexions qui précèdent touchent un peu de vrai, on ne pourra pas s'en étonner.
- 40 Il n'est pas question, dans les limites du présent propos, d'analyser en détail la Figure rilkéenne²⁴ et l'on devra se contenter de noter ses caractères essentiels, tels que Rilke lui-même en donne poétiquement la théorie – car il s'agit bel et bien d'une théorie *figurologique* de la Figure, dans toute sa rigueur et sa précision. D'abord, la Figure n'est ni une image (fixe) ni un trope (une métaphore). La « métaphore vive » comme Paul Ricoeur²⁵ l'entend, ou la « métaphore absolue » de Hans Blumenberg²⁶, en tant qu'elles envisagent une puissance constituante (imaginale) du langage (au lieu qu'un trope, au sens de la rhétorique, trouve une manière de dire qui « arrange » la pensée, l'apprête sans la modifier profondément, témoigne en somme du sens propre quasi indépendant des mots – et y ajoute foi – à la façon dont le vice rend obliquement hommage à la vertu) sont déjà plus proches de la Figure de Rilke. Cette puissance intuitive et plastique de la Figure se vérifie par la tension (*Spannung*) qui l'habite et l'anime et lui octroie son efficace poétique. Il y a ainsi une dimension « cosmesthétique » de la Figure – qui est sa capacité à reproduire la « rondeur » du monde, au sens où Jaspers pouvait dire que tout existence est ronde (*alles Dasein ist rund*). Non pas qu'elle soit un microcosme restituant en miniature le vaste univers. C'est la *Weltlichkeit der Welt*, comme parle Heidegger, la mondanité du monde que la Figure répercute et ressaisit à chaque fois, non le monde lui-même. Elle consonne depuis sa « mondanité » intérieure – ce que Rilke appellera à partir de 1914 (c'est le titre d'un poème) le *Weltinnenraum* : l'espace-monde intérieur. En jouant à la fois sur un vieux mot français (recordation) et sur l'anglais *to record* (enregistrer), on dirait que la Figure enregistre (re-tient par cœur, re-corde) la mondanité du monde pour la ployer au souvenir, à la pensée en tant qu'elle conserve pieusement une mémoire (l'allemand *Gedenken*) ; la Figure, donc, est *Erinnerung*, « intériorisation mondaine », re-cordation, inflexion de l'extériorité spatiale en plasticité intrinsèque. Ce travail qui efface, dirait-on, les traces de son effort, mais qui n'est pas moins effectif dans l'œuvre de la Figure, Rilke l'appelle : *die Verwandlung*²⁷. Les traducteurs rendent généralement le mot par *métamorphose*.
- 41 Cependant, cet accomplissement chasse tout arbitraire, il est à cent lieues du tour de prestidigitateur ou du magicien, car la Figure change la mondanité du monde *en elle-même*, comme le feu héraclitéen selon Blumenberg attrape ce qui va et vient. Ce

changement est guidé par un tour(nant), une courbure (*Wendung*). La linéarité indéfinie est évitée, puisque la « recordation » figurante reconduit le monde (extérieur) à sa mondanité et à sa véracité en tant qu'elles s'imposent dans le dire, *sagen*. La Figure rilkéenne mène à se croiser et à se pénétrer la geste du monde et le geste de la pensée. Tandis que la rose, toute (de) contradiction, savoure la volupté de « n'être le sommeil de personne sous tant de paupières²⁸ », fleur et livre (*Blume und Buch*), quand tout est reposé (*ausgeruht*), se mirent et se font écho²⁹ d'un bout à l'autre de l'Être et leur tension – séparation dans l'alliance – se courbe en Figure. La Figure est le schème poétique du geste, son épure plastique et sa tonalité (musicale).

- 42 Un autre trait, proprement discriminant, relie la Figure au geste et l'éloigne de l'image fixe : Rilke le nomme *der Schwung*, c'est-à-dire l'élan ou encore la lancée. La présence – ou mieux l'instance – de la Figure a cause commune avec son art de sourdre (telle une fontaine), de renaître, d'augurer, d'annoncer, de trouver l'équilibre au cœur du manège-monde. Ce qui fait la personnalité de la Figure est sa manière de tenir ensemble véracité (de la recordation), plasticité, mouvement³⁰. Ce dernier mot est l'essentiel : où n'est pas sensible maintenant (valant pour toujours) l'essor, la lancée, la mise en branle, l'envol, le démarrer, le décoller, pas de mouvement ni de Figure. Celle-ci est la plastique d'une dynamique ; elle traduit la vie, d'abord celle de l'esprit, autant dire de la mémoire, qui a fait le tour des choses.
- 43 Penser est penser en Figures : faire l'expérience du commencement (si tant est que ces deux termes ne forment pas redondance), relayer l'initial du corps vivant dans et par l'annonce qui en réfléchit l'image. Ce qui est éminemment à penser, à figurer, c'est que la pensée ait dû émerger des limbes de l'en-fance, autrement dit du don silencieux d'articuler une parole d'écho à la mondanité du monde : le langage (*die Sprache*) parle (*spricht*), écrit Heidegger, et le mortel parle, dans la mesure où il écoute (*hört*) et correspond ou co-répond (*entspricht*) au langage³¹. Faire l'expérience du commencement, c'est goûter, tester (tâter) notre finitude : le mortel parle en écho (*ent-*) à la parole, en tant qu'il est à l'écoute d'un initial dont il n'est que co-responsable, répondant différé. Toute parole articule l'annonce de l'en-fance (langue non déclosée) en même temps qu'elle dit, comme en basse continue, adieu à cette enfance à mesure que grandit le lexique et que s'étend la souveraineté de la syntaxe (où s'étirole la promesse). L'annonce et l'adieu sont au cœur de la pensée poétique de Rilke ; ils constituent ensemble la respiration même, le souffle (*Atem*) de la Figure. L'incitation orphique du poète est à devancer toute séparation (*alles Abschied voran sein*), à ne cesser de « mourir en Eurydice³² ». La forme de l'expérience qui est celle de la pensée en tant qu'elle passe par la Figure comme son tour destinal est la traversée (de portes), l'opération (*periri*) qui déclenche un (re)tour complet (*ex-*). Le geste de penser réfléchit lui-même la pensée du geste, puisqu'il fait écho et, pour ainsi dire, *chambre de résonance*³³, au cercle que nous avons vu à l'œuvre dans la quadrature de la gestualité humaine.

En guise de conclusion : l'affectivité de la pensée

- 44 Annonce inlassable, adieu qui a toujours déjà commencé, la Figure figure essentiellement le geste de penser. En tant qu'il recèle un *reste* (de constitution) – comparé, en tout cas, à une idée abstraite et totale de la vérité devenue, parfaitement expliquée. Adorno dit quelque part que si la pensée parvenait à éliminer toute trace d'émotion, elle ne saurait que bégayer une tautologie, comme ces disques rayés qui

« arrêtent » la musique sur la répétition coincée d'un segment insensé. Agamben, de façon analogue, remarque que si nous n'avions pas eu à gagner le langage, comme un nageur gagne la rive, à nous arranger d'abord avec cette aptitude lourde à porter avant même d'en faire un usage pragmatique, poétique ou vérac, nous ne ferions que jouer avec ses règles, dans une sorte de rêve transparent flottant entre réalité et illusion³⁴. Ce qui *pondère* la pensée, l'indexe au réel, c'est *le reste qu'est son geste*. La Figure, on ne l'a peut-être pas assez dit, invalide l'ordre représentationnel, notamment en raison de sa prétendue objectivité. Elle présente ou rend *instante* une fiction qui, dans son *tour*, est plus affine à l'irreprésentable du réel que la représentation cherchant à coller d'abord à la réalité.

- 45 On l'a vu, il y a, dans le geste comme tel, un *allant* (c'est finalement le mot français qui paraît le mieux rendre le *Schwung*), dont on peut imaginer qu'il vient de l'é-motion et qu'il motive telle ou telle Figure³⁵. C'est encore cet allant qui se signale, sinon à l'attention, du moins à la sélection instinctive de celui qui écoute, dans une situation d'enseignement. Car il n'y a que le tour, en lui-même et pour lui-même, qui *étonne-et-enseigne*³⁶, au sens fort de ce terme : les « contenus » se trouvent partout où l'on veut, dans les livres, sur Internet. J'appelle *affectivité de la pensée* la dimension originairement (*in*)*fléchie* et *modale* de la pensée, qu'elle s'exprime dans la guise du *Dichten* (du poétiser) ou du *Denken* (du philosopher ou du méditer). En quoi la pensée est-elle magistrale ? En ce que son geste mon(s)tre *avec* ce que j'ai nommé plus haut *le reste* – soit cela, indicible, qui n'est pas réductible à des significations analytiques et qui, même, ne tombe pas sur le plan de la pensée exprimée mais l'anime *in absentia*. Parler d'une « manière de voir » serait trop peu – beaucoup trop peu dire ; ou alors, il faudrait convenir de conférer une force pour ainsi dire transcendante à cette locution commune et admettre simultanément que c'est le corps entier qui est « voyant » à force d'être parcouru d'inflexions, dont celle, si décisive, de la voix.
- 46 Chaque pensée en (ordre de) marche (encore l'allant !) s'ordonne à un geste traversier, qui en donne le tempo. Le souple Aristote promeut en tous savoirs et savoir-faire la *mathesis*, le strict Descartes ne connaît que la *méth-ode*, le droit chemin ; de chemin, il n'y en a pas d'autre pour Kant que le « *kritische Weg* » et le subtil Bergson, soucieux de penser le mouvant, thématise l'« intuition philosophique ». Dans sa célèbre conférence, justement, au Congrès de philosophie de Bologne, le 10 avril 1911, Bergson demande qu'on aperçoive, sous la « doctrine synthétisée » – ce sont ses termes – « ce qu'il y a d'essentiellement spontané dans la pensée philosophique », autrement dit *l'intuition simple* qui, animant (mouvant, mettant en branle) le système, se dérobe en même temps à l'énonciation intra-systémique³⁷. Si aucune pensée élaborée n'est réductible à une *doctrina*, voire à une *épistémè*, il importe de se retremper au geste qui a libéré – j'allais dire, retrouvant Leroi-Gourhan, extériorisé – cette pensée en bon ordre : à la *disciplina*, pensée en marche vers elle-même et vers l'autre.
- 47 Telle est, pour finir, l'essence gestuelle indépassable de toute discipline, de toute sagesse ou de toute sapience (qu'elle parle prose ou vers), qu'elle *tourne* (l'allemand *wenden*) l'acte de penser dans une courbure inimitable.
- 48 Tout maître est un puits sans fond. Sa sagesse est tout en surface (en inflexions), son secret le plus reculé n'est qu'un mode, une touche (voire une « façon de ne pas y toucher »), un tact, un pas très subtil dans la gaucherie, un ton de voix... Si bien que le *quod*, le *quid* et le *quomodo* ne sont pas démêlables. La mine du sens, qu'un Husserl voulait trouver dans la *Lebenswelt* (le monde de la vie) et Merleau-Ponty dans la « foi

perceptive » se situe dans la gestualité radicale de toute pensée finie : dans l'ambiguïté inchoative-fréquentative, initiale-finale, du geste – véritable *finalité sans fin* incarnée. Car la finalité rompt moins avec l'opération à buts utilitaires, qu'elle ne révèle la longue portée de tout geste (en cela foncièrement esthétique, dès qu'on le regarde pour lui-même), même temporairement assujetti au but : la réflexion ou spéculation par quoi la fin revient vers le commencement, le visite, cherche à dire l'annonce dont il est gros, le plus souvent perçue sur un fond de séparation, la basse continue de l'adieu.

NOTES

1. Je renvoie aux livres de Wolfgang Iser, *Der implizite Leser* (Le lecteur implicite) et *Der Akt des Lesens* (L'acte de lire), respectivement 1972 (2^e édition 1979) et 1976 (2^e édition 1984), publiés chez Wilhelm Fink Verlag, München.
2. Adolf Portmann, *La vie et ses formes*, trad. de l'allemand, Paris, Bordas, 1968, p. 15. Je renvoie à l'étude de Bertrand Prévost, « L'Élégance animale – Esthétique et zoologie selon Adolf Portmann », *Images re-vues*, n° 6, 2009.
3. Paul Valéry, dans *Le cimetière marin* :
« Où sont des morts les phrases familières,
L'art personnel, les âmes singulières ?
La larve file où se formaient des pleurs »
Charmes, Œuvres 1, Pléiade, p. 150.
4. Michel Guérin, *Philosophie du geste*, Arles, Actes-Sud, 1995, p. 70 ; et *L'Espace plastique*, Bruxelles, La Part de l'œil, 2008, p. 72.
5. Est-il besoin de dire combien, comme beaucoup d'autres auteurs traitant de ces questions, je suis redevable à l'œuvre d'André Leroi-Gourhan, en particulier *Le Geste et la parole* (2 volumes), chef d'œuvre qui n'a cessé d'être réédité, depuis la première publication chez Albin Michel en 1964 et 1965 ?
6. Dans son célèbre article sur « les techniques du corps », Marcel Mauss n'a fait qu'ouvrir une problématique essentielle : la culture humaine ne signifie pas seulement la (con)version d'une fonction et/ou d'une tendance naturelle, sa transposition ou son institutionnalisation : certes, elle exploite et traduit une « mine », dissèque en formules une corporéité originelle, mais, par un autre aspect, elle fabrique un nouveau corps : les techniques sont rituelles, de rappeler la mémoire d'un vieux corps, mais également d'initier à un corps nouveau. Le passage nature/culture a trop été pensé comme linéaire, strictement transitif, presque abstrait ; il conviendrait de se demander, loin de toute nostalgie « matricielle » comme de toute phobie « naturaliste », si on a suffisamment pris en compte le « pas en arrière » lié à cette avancée : le culturel récupère le naturel, mais celui-ci en profite pour récupérer dans la culture, pour se rappeler à elle – non pas comme un corps étranger, plutôt sous la forme d'un (r)appel au corps, au sens où, dans *l'Être et le néant*, que je cite ici de mémoire, Sartre écrivait que le corps était la forme contingente prise par la nécessité de ma contingence. En somme, on ne quitte jamais le corps pour autre chose que le corps, mais toujours pour un autre corps. Extraîtes du corps (que j'ai appelé archaïque pour signifier son être-là holiste et pataud : le lecteur comprend que l'image se justifie de travailler un seuil, non de révéler un état), les techniques, qu'elles soient productrices d'objets ou inductrices de manières (de manger, de faire l'amour, de trouver le sommeil), conspirent à la restauration du

corps ou, pour le dire aujourd'hui plus prudemment, d'un corps. D'ailleurs, selon Mauss lui-même, est attestée une tendance du mécanique à mimer – comme pour le rejoindre un jour ? – l'organique, puisque l'instrument est un composé d'outils, la machine un complexe d'instruments. Qu'eût pensé l'ethnologue si l'époque où il vivait – connaissant les automates, soupçonnant sans doute l'automation (qui simplifie le mode de production, plus qu'il ne le « révolutionne »), mais ignorant la cybernétique et l'informatisation – lui avait, par une hypothèse d'école, fourni les schèmes (rationnels) et les clichés (fantasmatiques) qui peuplent, sur ces questions et d'autres, notre univers ? Je renvoie au volume très précieux, préfacé par Claude Lévi-Strauss, publié sous le titre, (*Marcel Mauss*), *Sociologie et anthropologie* aux PUF en 1966. Quand on considère la puissance d'embrayage et de frayage, par exemple de l'Essai sur le don, de Bataille à Deleuze, on mesure la justesse de la proposition initiale de l'Introduction de Claude Lévi-Strauss : « Peu d'enseignements sont restés aussi ésotériques et peu, en même temps, ont exercé une influence aussi profonde que celui de Marcel Mauss ».

7. Voir Michel Guérin, *La Terreur et la Pitié*, t. I, *La Terreur*, Arles, Actes-Sud, 1990, p. 428 et sq. et t. II, *La Pitié*, Arles, Actes-Sud, 2000, p. 108 et sq.

8. Michel Guérin, « D'un danser de l'art », in *La Part de l'œil*, n° 24, Bruxelles, 2009, p. 201 et sq.

9. Sur la nécessaire distinction du technique et du technologique, si souvent confondus, je renvoie à l'article très éclairant de Pascal Krajewski, « La perceuse et la girouette », dans le n° 22 de la revue *Médium*, dirigée par Régis Debray. Krajewski propose de définir la technique la « sous-traitance du traitement de la matière à des machines », tandis que la technologie, quant à elle, serait la « sous-traitance du traitement de l'information à des appareils », 1^{er} trimestre 2010, p. 32.

10. Bien entendu, cette avancée sur trois fronts destinés à opérer leur jonction (pour faire usage du vocabulaire de la tactique militaire) bat en brèche tout finalisme (par exemple de type teilhardien, entraîné par une sorte de vocation métaphysico-cosmologique implantée dans la nature du cerveau humain promis, au cours de son développement biologique, à une manière de transfiguration). Est affirmée au contraire la redondance de la contingence sur elle-même, ce que j'appellerais son auto-corroboration par le jeu d'une triple surdétermination ou encore d'une induction circulaire.

11. De façon générale, on a choisi d'étoffer cette fois l'analyse du *faire*. Pour les trois autres gestes, le lecteur se référera s'il le souhaite à la *Philosophie du geste*.

12. Jean-Paul Sartre, « Qu'est-ce que la littérature ? », in *Situations, II*, Paris, Gallimard, 1948, p. 95.

13. Il s'agit bien sûr du célèbre mythe de Theuth du *Phèdre* (274-275).

14. Jean-Jacques Rousseau, *Émile*, IV, Paris, Gallimard (Pléiade), Œuvres complètes IV, p. 527.

15. Voir *L'Espace plastique*, chap. 8, « Deux corps de la danse », p. 65 et sq.

16. Albert Camus, *Noces*, Paris, Gallimard, 1959. « Le désert », Folio, p. 68. C'est moi qui souligne.

17. Paul Valéry, *Eupalinos, L'Âme et la danse, Dialogue de l'arbre*, Paris, Gallimard, 1945, p. 143 (« Cette fille est peut-être une sottise ?... »)

18. *Ibid.*, p. 144. Je souligne.

19. Rainer Maria Rilke, *Les Élégies de Duino, Les Sonnets à Orphée*, J.F. Angelloz (trad.), Aubier (collection bilingue), p. 199.

20. Friedrich Nietzsche, *Le Gai Savoir*, V, § 381, Pierre Klossowski (trad.), Paris, Gallimard, 1967, p. 278. *Wir sind etwas anderes als Gelehrte* (des savants, non pas au sens des *Wissenschaftler*, des « scientifiques » de métier, mais des érudits, des lettrés, des gens instruits – ceci alors que le contexte mentionne le savoir (*Wissen*) ou la science (*Wissenschaft*)).

21. Titre de mon livre, à paraître aux Belles-Lettres (collection Encre marine) en mars 2011.

22. René Descartes, *Les Passions de l'âme*, II, art. 70, in *Œuvres et Lettres*, Pléiade, p. 728.

23. Est-il besoin de rappeler l'essence duale du *daimon*, son génie de la médiation enté sur le deux-en-un, sur sa nature de *metaxu* (tel *eros*) ? Le démon est donc préposé à la symbolicité (*symbolle*, « baller » ou lancer ensemble, rassembler), mais celle-ci est toujours menacée de la

calomnie du « diabolos » – le calomniateur, qui n’a pas son pareil pour séparer les êtres, mettre un coin entre eux (*dia-ballein*) et les jeter les uns contre les autres ?

24. Voir Michel Guérin, *Pour saluer Rilke*, « La vérité parle en Figures », Circé, Belval, 2008.

25. Paul Ricoeur, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975.

26. Hans Blumenberg, *Schiffbruch mit Zuschauer* (Naufrage avec spectateur), Suhrkamp, Francfort, 1979. Le paradigme de la métaphore absolue serait le feu chez Héraclite, appréhendé dans son aptitude à assimiler ce qui est étranger (*fremd*) pour le changer en soi-même.

27. On trouve également son pendant orphique, le *Wiederkommen*, le revenir.

28. On aura reconnu l’épithète que s’était choisie Rilke et qui est gravée sur sa tombe au cimetière montagnard de Rarogne, non loin de Muzot :

« Rose, ô pure contradiction, volupté de n’être

le sommeil de personne sous tant de paupières »

29. Se font écho, en effet, quand ce ne serait que par l’allitération (en allemand) ! Il s’agit du dernier tercet du Sonnet à Orphée I, 22.

30. Les quatre signifiants-clefs (*Wandlung/Verwandlung/Wendung/Schwung* – transformation, métamorphose, tour(nant), lancée) se trouvent réunis dans le premier quatrain du Sonnet II, 12, qu’on peut ainsi regarder comme la quintessence de l’« art poétique » de Rilke.

31. Martin Heidegger, *Unterwegs zur Sprache* (En chemin vers la parole), Neske, Pfullingen, 1959, p. 32-33.

32. R. M. Rilke, *Sonnets à Orphée*, op.cit., II, 13.

33. Pour le poète, le dire, *das Sagen*, est cette chambre de résonance transfiguratrice où s’élève, en forme de louange, la vérité des choses, telles qu’elles ne savaient pas qu’elles étaient. Voir les *Élégies de Duino* (IX).

34. Giorgio Agamben, *Enfance et histoire*, trad. de l’italien par Yves Hersant, Paris, Payot, 1989.

35. La majuscule n’a aucune signification emphatique, mais discriminante : il s’agit de la *Figur* au sens pensé-poétisé par Rilke.

36. Dans le fait : qui enseigne par l’étonnement, au sens du *taumatsein* platonicien ou du saisissement, de l’*Ergriffenheit* qu’un J. Huizinga paraît supposer à l’origine des toutes premières configurations de pensée confrontées à l’énigme du cosmos et de la vie. Voir *Homo ludens*, Gallimard 1951.

37. « En ce point, écrit Bergson, est quelque chose de simple, d’infiniment simple, de si extraordinairement simple que le philosophe n’a jamais réussi à le dire », Henri Bergson, *Œuvres*, Édition du Centenaire, PUF, p. 1345.

RÉSUMÉS

Le geste de penser forme le pendant de la *Philosophie du geste*, publié chez Actes-Sud en 1995 (dernière sélection pour le Médicis-essai). L’essai instruit l’analogie entre le geste, dans sa nature corporelle, anthropienne, et la pensée (philosophique ou poétique). À la « quadrature » de la gestualité physico-pratique (faire, donner, écrire, danser), correspond cir(spé)culairement le tour, le détour, le retour qui rythment l’allant de la pensée et sa mise en Figures.

INDEX

Personnes citées : Nietzsche (Friedrich), Rilke (Rainer Maria)

Mots-clés : affectivité de la pensée, ange, annonce/adieu, danser, figure/figurologie, gestique transcendante, philosophie du geste, Sonnets à Orphée, renversement, retour, tour, tournant, tournure (Wendung)

AUTEUR

MICHEL GUÉRIN

Professeur à l'université de Provence - Aix-Marseille 1, membre de l'Institut universitaire de France (2005-2010), ancien directeur du Laboratoire d'études en sciences des arts (LESA), président du jury de l'agrégation externe d'arts plastiques, michelcharles.guerin@gmail.com.