



HAL
open science

Note sur le concept de geste

Romain Bigé

► **To cite this version:**

Romain Bigé. Note sur le concept de geste. Mathieu Bouvier. Pour un atlas des figures, La Manufacture, 2018. hal-02440249

HAL Id: hal-02440249

<https://hal.science/hal-02440249v1>

Submitted on 15 Jan 2020

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

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

Note sur le concept de geste

Romain Bigé

Pour une psycho-phénoménologie du geste

Dans la langue, une image des gestes nous est donnée par les verbes : clouer, frapper, pétrir, tourner, tomber, suivre, attendre, paraître, être, avoir, suivre, sauter, mais aussi douter, concevoir, affirmer, nier, vouloir, ne pas vouloir, imaginer aussi, et sentir, et encore aimer, parler, écrire, écouter, toucher, regarder. Derrière chacun de ces verbes, il n'y a pas seulement une activité : il y a aussi une manière de faire paraître le monde. Donnez-moi un marteau, je ne verrai plus que des clous. Invitez-moi à sauter, les surfaces autour de moi m'apparaîtront en fonction de leur degré de rebond. Laissez-moi écrire et le monde autour de moi reculera à la faveur du monde plat de la feuille et des mots. Tous ces verbes, qu'ils soient « d'action » ou « d'état » comme dit mal la grammaire française, sont invariablement aussi des verbes « de perception ». Le geste (ou le verbe) nomme l'indissociabilité de l'agir, de l'être et du sentir.

Il « fait sens », comme Lucia Angelino le dit en prenant l'anglicisme au pied de la lettre : en lui, se fabrique le sens, c'est-à-dire que se tissent le sentir et le faire qu'il déploie¹. C'est ainsi comme source d'expérience, à la fois proprioceptive (la qualité dynamique du geste vécu) et extéroceptive (la qualité dynamique du monde découvert par lui), qu'on peut envisager le geste. La chose est difficile à penser en raison d'une pente naturelle des langues indo-européennes, où les verbes pris isolément ne portent de marqueurs que des sujets. Quoi qu'on fasse, quoi qu'on pense, en effet, nos verbes se conjuguent en fonction de leurs sujets, pas de leurs objets. Pourtant te toucher toi et me toucher moi, toucher ce siège et toucher cette vitre diffèrent : ce ne sont pas les mêmes touchers. Il faudrait donc nous habituer à penser autrement nos gestes, à penser autrement nos verbes, de telle sorte que le faire, l'être et le percevoir y soient indissociables, que le sujet et l'objet y soient solidairement impliqués par l'action.

Les gestes sont des manières humaines d'habiter le monde (y agir, en être, le percevoir) par le mouvement. Tel est du moins l'axiome de la phénoménologie des gestes de Vilém Flusser selon lequel « on est dans le monde sous la forme de ses gestes, et en principe tout changement du *Dasein* est lisible dans le

1 Lucia Angelino (dir.), *Quand le geste fait sens*, Milan, Mimésis, 2016.

changement de ses gestes². » Ce point de vue était déjà défendu, en 1930, par le psycho-phénoménologue Erwin Straus dans *Du sens des sens*, lorsqu'il affirmait l'articulation du se-mouvoir au sentir. Le philosophe s'inspirait des données de la psychologie expérimentale de l'époque qui, en faisant fonds sur l'intérêt progressif pour les phénomènes proprioceptifs, donnaient une importance accrue à l'affectivité à l'œuvre dans la motricité. Luttant avec fermeté contre le réductionnisme pavlovien du mouvement animal à la simple réactivité, Straus contribuait ainsi à renouveler une compréhension du mouvement restée longtemps prisonnière du seul point de vue mécanique. Parler des gestes, c'est non seulement décrire la biomécanique du corps humain, c'est comprendre comment celle-ci colore et détermine notre appréhension du monde. La posture érigée, geste de l'être-debout que nous sommes, est un paradigme de cet être-au-monde-par-les-gestes : « porteuse d'un sens qui ne se résume pas aux phénomènes physiologiques de rencontre avec les forces de gravité et de maintien de l'équilibre³ », elle n'est pas seulement un état du corps, elle est un « mode spécifique d'être au monde⁴. »

Dans *La pensée et le mouvant*, Bergson parlait d'une illusion rétroactive du vrai à propos des idées : il remarquait que dès qu'une idée est apparue, il nous paraît irrésistible de penser qu'elle avait toujours existé (comment se pourrait-il, par exemple, que les Grecs n'aient pas eu de concept pour parler du corps propre si nous en avons un aujourd'hui?). De la même manière, il y a une illusion rétroactive du geste : une fois qu'un geste est introduit dans le fonds génétique des actions humaines, il nous paraît difficile de ne pas en projeter l'image dans le passé (comment se pourrait-il qu'on n'ait pas pensé à nager le crawl en Europe avant le xx^e siècle?). Il faut cependant nous habituer à concevoir autour de chaque individu, dans chaque société, une sphère de gestes possibles qui ne correspond pas aux seules possibilités offertes par les anatomies humaines. Cette « gestosphère⁵ » sera déterminée en fonction non seulement de ce que les anatomies permettent, mais encore de ce que son

2 Vilém Flusser, *Les gestes* (1999), texte établi par Marc Partouche, Al Dante-Aka, 2014, p. 18.

3 Erwin Straus, « La posture érigée » (1949), traduit de l'américain par Anne Lenglet et Christine Roquet, in *Quant à la danse*, #1, octobre 2004, p. 22.

4 *Ibid.*, p. 23.

5 Hubert Godard avec Daniel Dobbels et Claude Rabant, « Le geste manquant » dans *lo/Revue internationale de psychanalyse*, #5, 1994, p. 64 : « J'avance la notion de gestosphère pour désigner cette idée que nous sommes constitués par ce que l'on pourrait appeler des gestes fondateurs. À un certain moment, ces gestes sont donnés, ils se développent plus ou moins selon les personnes. De telle sorte que chacun de nous développe une manière d'être au monde, avec une sphère de possibles par rapport à chacun de ces gestes face à une situation. »

histoire, la situation, les autres lui autorisent et lui interdisent. Ce qui soutient un geste, c'est plus qu'une simple possibilité biomécanique : c'est tout un ensemble de savoirs, de croyances, de conduites symboliques qui viennent étayer nos représentations pour rendre nos mouvements possibles. C'est pourquoi, comme le dit Paul B. Preciado, toute biographie est fondamentalement une "gesturographie"⁶ : nous sommes nos gestes, appris, esquissés, montrés, et même oubliés.

L'approche psycho-phénoménologique du geste ne peut donc se faire sans se soutenir d'autres connaissances, d'ordre davantage socio-historique. Or un tel ancrage (socio-historique) suppose d'autres définitions du concept de geste, des définitions plus spécifiques que notre « manière humaine d'habiter le monde par le mouvement ». Nous considérerons en particulier deux définitions, qui correspondent aux deux disciplines qui, classiquement, se sont données le geste pour objet. La première aborde le geste comme *mouvement d'expression dans un contexte intersubjectif* : c'est le sens qu'a d'abord *gestus* en latin, qui signifie littéralement « le port » ou « la posture » (*gestus* est le participe de *gerere*, « se porter », « porter un objet », « porter un vêtement ») et qui sert à traduire la périphrase grecque *schēmata toû sómatos*, « figures du corps », qu'on trouvait dans les traité de rhétorique antique, où il s'agissait de se poser la question de savoir comment exprimer des idées ou soutenir l'expression des idées avec les attitudes physiques. La seconde aborde le geste comme *mouvement de manipulation dans un contexte technologique* : le geste y est alors conçu comme articulé à un outil, ou sous la dépendance d'un réseau de techniques—il est une technique du corps⁷.

⁶ Paul B. Preciado, "Peut-on inventer des gestes?..." dans Alexandra Bachzetsis, *An Ideal for Living*, Paris, Centre culturel suisse, 2018.

⁷ Nous nous appuyons pour retracer ces histoires sur les synthèses présentées par Jean-Claude Schmidt (*La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard, 1990), Keith Thomas (« Introduction » dans Jan Bremmer et Herman Roodenburg, *A Cultural History of Gesture*, Ithaca (NY), Cornell University Press, 1992) et Adam Kendon (*Gesture. Visible Action as Utterance*, New York (NY), Oxford University Press, 2004). Celle d'Adam Kendon a l'avantage de clairement provenir de la tradition linguistique, ce qui le conduit à « choisir ses ancêtres » d'une manière partielle : il n'est par exemple pas une seule fois question des « Techniques du corps » de Marcel Mauss dans tout l'ouvrage. C'est en vertu de cette lignée que reconstruit Kendon pour sa discipline qu'il nous semble justifié de contraster l'approche linguistique du geste de l'approche technologique. Un bon complément à ces textes est fourni, dans les études en danse, par l'article d'Isabelle Launay (« La danse entre geste et mouvement », Jean-Yves Pidoux (éd.), *La danse, art du xx^e siècle ?*, Lausanne, Payot, 1990) qui propose une cartographie du concept de geste dans la littérature et dans les textes des danseurs, montrant comment la pensée du geste, d'abord focalisée autour de l'idée de la chorégraphie comme « ordonnancement

Le geste sous la parole

La conception du geste comme *support ou soutien de l'expression* est sans doute aussi vieille que le mot, puisqu'on en trouve la première conceptualisation sous sa forme latine dans les traités de rhétorique de Cicéron⁸. Dans l'*Institution oratoire* de Quintilien⁹, le geste désigne encore les mouvements (de tout ou partie du corps) qui accompagnent la voix du rhéteur et qui ont pour vocation de susciter l'émotion. Comme Cicéron, Quintilien montre une attention et une précision descriptives à l'endroit des mains, évidemment, mais aussi des mouvements de la tête, du regard, du buste et des épaules : toutes parties du corps généralement visibles dans l'interlocution, montrant ainsi qu'on entend d'abord par geste ce qui se tient sous ou autour de la parole.

Le haut Moyen-Âge connaît une éclipse partielle de la question gestuelle, en raison de deux facteurs au moins¹⁰. D'une part, le concept de *gesta*—en cessant de concerner les seules actions individuelles (*res gestae divi Augusti*, « les hauts faits du divin Auguste ») et en s'étendant aux « histoires » des peuples (*Gesta Francorum*, *Gesta Danorum*)—remplace le concept de *gestus* (l'articulation du corps) dans ce qui est considéré comme digne d'intérêt pour les théologiens et les historiens. D'autre part, et de manière solidaire, les mouvements du corps sont univoquement conçus comme relevant de l'émotion, de la chair peccamineuse, et non de l'acte volontaire ou de la composition. Pour ces deux raisons, la réflexion sur le geste disparaît des traités de littérature morale aussi bien que rhétorique.

Quand la question gestuelle réapparaît au XII^e siècle, c'est logiquement en lien avec les disciplines du comportement : reprenant le thème romain de la *modestia*, de la bonne composition, les traités gestuels visent alors à établir une

des figures du corps », finit par se retourner sur elle-même chez Cunningham dans la négation du geste à la faveur d'un mouvement pur qui se veut désincarcéré de toute référentialité. Ce point culminant fait toutefois la place, à partir des années 1960, à un « retour des gestes », mais dans un sens subversif, ironique ou détourné comme chez Trisha Brown et tout le Judson Church qui réinvestit les gestes piétons ; ou comme chez Pina Bausch qui montre la fabrique, genrée, sociale, des gestes de danse aussi bien que des gestes amoureux.

8 Par exemple, Cicéron, *De Oratore*, traduit du latin par M. Nésard, Paris, Didot Frères, 1869, livre I, §18, qui parle de l'art de l'orateur comme d'un art de manipuler les émotions par « les mouvements du corps, les gestes, les regards, les intentions de la voix. »

9 Quintilien, *Institution oratoire*, traduit du latin par Jean Cousin, Paris, Les Belles Lettres, 1975-1980, livre 11, §3.

10 Jean-Claude Schmitt, « La morale des gestes », *Communications*, vol. 46, 1987, pp. 35-37.

norme morale pour l'usage du corps, en particulier dans la vie monastique. La justification en est donnée en vertu d'une équation qu'on trouve déjà dans *Les Lois* de Platon entre les mouvements du corps et les dispositions de l'âme—le philosophe-roi y a un rôle « onto-typologique¹¹ » : il doit imprimer (typon : la marque, le sceau) des habitudes motrices harmonieuses chez les citoyens par des mouvements appropriés, qui sont édictés dans une sorte de gymnastique rythmique, offrant à Platon l'une des rares occasions où un philosophe nous aura parlé de danse¹². Suivant le même principe que Platon, certains ecclésiastes prônent une médiété dans le geste et dans la posture comme disposition de l'esprit pour la contemplation et plus généralement pour la vie bonne. Saint Bernard recommande même de suivre ces principes pour bien choisir son entourage :

« si tu vois un moine, dit-il, à qui tu faisais d'abord confiance [mais] qui commence, partout où il se tient, marche ou s'assoit, à promener les yeux en tous sens, à dresser la tête, à tendre l'oreille, tu reconnaîtras aux mouvements de l'homme extérieur sa mutation intérieure¹³. »

Cette inflexion du geste comme signe se confirme à la Renaissance dans les traités à l'attention des courtisans. Si les gestes sont signes, en effet, cela veut dire qu'ils peuvent être manipulés, c'est-à-dire contrefaits. Baldassare Castiglione s'en aperçoit assez tôt qui, dans son fameux *Livre du courtisan*, admoneste ses lecteurs à contrefaire la nonchalance (*sprezzatura*). Par un pernicieux retournement de l'idée de « modestie gestuelle », Castiglione propose ainsi toute une poétique qui apprend de l'homme de cour à apparaître gracieux sans l'être en affectant le détachement. On trouve de cette logique un écho frappant dans *l'Orchésographie* de Thoinot Arbeau (l'un des premiers traités sur l'art chorégraphique) qui définit la danse comme une « rhétorique muette » dont la fonction est de convaincre le spectateur par les gestes qu'on est digne d'être aimé et d'être célébré¹⁴.

11 Philippe Lacoue-Labarthe, « Typographie », in *Mimésis des articulations*, Paris, Aubier-Flammarion, 1975.

12 Platon, *Les Lois*, 653e-654a.

13 Saint Bernard, *Liber de gradibus humilitatis et superbiae* (1127), cité in Jean-Claude Schmitt, « La morale des gestes », art. cit., p. 31.

14 Thoinot Arbeau, *Orchésographie et traité en forme de dialogue, par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre et pratiquer l'honnête exercice de danser*, Langres, Jehan des Preyz, 1589, p. 5 : « Mais principalement tous les doctes tiennent que la dance est une espece de Rhetorique muette, par laquelle l'Orateur peult par ses mouvements, sans parler un seul mot, se faire entendre, & persuader aux spectateurs, quil est gaillard digne d'estre loué, aymé, & chery. » (cité par Isabelle Launay, « La danse entre geste et mouvement », art. cit.)

C'est toujours en vertu d'une conception du mouvement comme transparent à l'égard du sens que les philosophes du XVIII^e siècle se tournent vers les gestes pour donner une esquisse de solution à la question de l'origine des langues. Vico, Condillac, Diderot, à la faveur d'une réflexion sur l'enfance et l'état sauvage, se représentent ainsi l'origine du langage comme un système archaïque de mimiques. Dans *l'Essai sur l'origine des connaissances humaines* (1746), Condillac proposait d'imaginer deux enfants abandonnés à eux-mêmes sans avoir eu connaissance d'aucun système de signes : il suffirait qu'ils vivent ensemble, dit le philosophe, pour que par instinct au début, puis par convention progressive, ils reconnaissent les expressions naturelles l'un de l'autre et parviennent finalement à se venir en aide. Condillac suggérait ainsi que le langage aurait émergé comme une sorte d'institutionnalisation de gestes et de cris déclenchés par des émotions, combinés à des gestes exécutés « à vide » sur des objets imaginaires dans les temps où ceux-ci viennent à manquer. *L'Encyclopédie* de 1752 entérinera cette conception de la transparence du mouvement au sens en définissant le geste comme « une des premières expressions du sentiment donné à l'homme par la nature¹⁵. »

Le geste sans la parole

Mais cette question de l'origine des langues à laquelle le concept de geste est longtemps associé par les philosophes va se trouver momentanément occultée avec les débuts de la linguistique structurale à la fin du XIX^e siècle, qui se propose d'isoler la parole comme objet d'étude indépendant. Par un effet de réduction typique des nouvelles disciplines, cet objet est d'abord conçu selon un modèle théorique pauvre : la communication verbale s'y limite à un échange séquentiel de phrases complètes et sagement prononcées l'une après l'autre. Dans les premières pages des *Cours de linguistique générale* (1906-1911), Saussure donne ainsi une illustration de deux personnes (c'est le minimum requis, dit-il) qui s'entretiennent : en fait de personnes, on a deux têtes suspendues dans le vide et le circuit de la parole est figuré comme allant de la tête (ou « cerveau ») à la bouche, de la bouche aux oreilles de l'interlocuteur et de ses oreilles à sa tête.

15 Cité in Jean-Claude Schmidt, *La raison des gestes*, *op. cit.*, p. 353.



Fig. 2 : Ferdinand de Saussure, « Soient donc deux personnes, A et B, qui s'entretiennent...16 »

L'expulsion du geste hors de la sphère linguistique a des conséquences sociales qui excèdent les seules théories du langage. Par exemple, elle concourt à un revirement de la pédagogie à l'égard des sourds et muets : alors que la langue des signes avait connu un essor considérable au XIX^e siècle, pendant la première moitié du XX^e siècle, elle est à nouveau prohibée dans de nombreux instituts pour jeunes sourds (à la suite du tristement célèbre *Congrès international de Milan pour l'amélioration du sort des sourds-muets* de Milan en 1880), parce qu'elle est considérée comme un non-langage¹⁷.

Paradoxalement, cette expulsion du geste hors de la linguistique est toutefois ce qui lui vaut de trouver une forme d'autonomie par rapport à la parole. Au lieu de n'être que l'ersatz gesticulatoire de la langue parlée, il en devient l'égal. Ainsi, aux États-Unis, des linguistes-anthropologues comme Franz Boas s'intéressent à dresser un catalogue des langues des signes secondaires que l'on trouve chez les tribus indiennes—ce qui par effet de résonance attire l'attention des sociologues sur les gestualités occidentales. À partir du milieu du XX^e siècle, la multiplication des études comparatistes des cultures humaines entre elles et des études éthologistes sur les modes de communication chez les nourrissons et chez les primates, conduisent de nombreux psychologues, linguistes et anthropologues à s'intéresser aux modes de communications gestuelles qui accompagnent le monde des entendants.

16 Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale* (1916), Paris, Payot, 1995, p. 27.

17 Les causes de ce rejet sont toutefois multiples et bien plus profondément ancrées dans un « malaise primordial » à l'égard du monde des sourds, dont le silence renvoie aux parlants l'image d'un monde pulsionnel pré-articulatoire. cf. sur ce point Michel Poizat, *La voix sourde*, Paris, Métailié, 1996, p. 200 : « si le geste, si la "mimique", doivent être réprimés c'est au fond parce qu'ils ne forment pas une langue : ce sont de pures "répétitions de l'acte", des manifestations corporelles malséantes, des expressions déplacées de sensualité. C'est la part animale maudite de l'humain qui s'exprime, bref, c'est du pulsionnel pur : c'est de l'objet-voix dans sa présentification la plus pure. »

C'est ainsi que les gestes en viennent à être considérés comme des formes discursives ayant une existence parallèle et alternative à celle du langage parlé. Tout le travail reste cependant à faire pour ces sciences para-linguistiques du geste, car il leur appartient alors de dresser la cartographie d'une *logique gestuelle*, dont on doit concevoir les modes de fonctionnement alternatifs à ceux de la logique de la langue parlée. Autrement dit, si une sémiotique des gestes doit être faite, elle ne peut s'appuyer sur la manière dont on analyse les langues humaines : elle ne peut consister en des formules qui traduiraient termes à termes « ce que disent les gestes » dans le langage parlé, et qui permettraient de décrypter les gestes comme on traduit un message chiffré en message décodé. Il faut une pensée, une rythmique, une grammaire des gestes qui leur soit propres¹⁸.

Un certain nombre de disciplines para-linguistiques (la kinésique—étude des mouvements du corps dans la parole, la proxémique—étude des distances interindividuelles acceptables selon les cultures, l'haptique—étude du toucher...) naissent du désir de comprendre et de décoder l'ensemble de ces comportements relationnels non-verbaux qui régulent les relations intersubjectives. Le fait qu'un certain nombre de ces disciplines ait parfois ménagé une place à des sortes de « manuels pratiques » où se livrent les « secrets » d'une lecture systématique des gestes¹⁹ est un bon indicateur de la fascination exercée, pour une civilisation obsédée par la langue écrite ou parlée telle que la nôtre, par l'existence de modes de relation alternatifs au verbal. Mais ces manuels sont bien en-deçà de l'impulsion originelle qui anime les para-linguistes et qui les conduit à vouloir formuler les principes d'un mode de communication qui ne correspondrait justement pas, terme à terme, avec la langue parlée.

18 cf. par exemple Gregory Bateson, « Redundancy and coding » dans Thomas A. Sebeok (éd.), *Animal Communication: Techniques of Study and Results of Research*, Bloomington, Indiana University Press, 1968, p. 614-615 : « Nos communications iconiques (c'est-à-dire analogiques) soutiennent des fonctions totalement différentes de celles du langage parlé, et même plus : elles réalisent des fonctions que le langage verbal serait inadapté à réaliser. (...) Il semble que le propos de la communication non-verbale soit d'abord une question de relation. (...) D'un point de vue adaptatif, il est essentiel que ce discours soit soutenu par des techniques qui sont relativement inconscientes, et sujettes de manière uniquement partielles au contrôle volontaire. »

19 Par exemple *Le langage des gestes* du zoologiste Desmond Morris (auquel on doit pourtant de belles pages dans *Manwatching*) est sous-titré « un guide international » et se vante (en première de couverture) de donner « toutes les clefs pour déchiffrer les expressions silencieuses des gestes et des attitudes. »

Nous resituons ce contexte linguistique, car il nous fournit le sol d'où nous regardons les gestes, que nous le voulions ou non. Notre concept de geste comme correspondant dans la motricité aux *verbes* retenus par la langue, c'est-à-dire comme activité qui est symétriquement un état d'être (une position dans le monde) et un état d'esprit (un mode de perception), s'en distingue parce qu'il ne vise pas à considérer les gestes du point de vue sémiotique. Mais dans le même temps, les gestes humains ne sont jamais faits en solitaires. La confrontation avec ces approches para-linguistiques du geste nous est donc nécessaire si l'on ne veut pas perdre de vue que nos modes gestuels ne sont pas seulement des manières de faire et de percevoir, mais aussi d'apparaître aux autres. Dans sa *Néologie* (1801), Louis-Sébastien Mercier proposait d'inventer un mot qui pourrait, à cet égard, nous être utile :

« GESTER. Nous n'avons que *gesticuler* qui ne peint qu'un geste trop fréquent ou ridicule ; il manquait le mot *gester* ; Lekain gestait avec beaucoup d'ensemble et de grâce : ce qu'il y a peut-être de plus difficile dans l'art du comédien, c'est de gester convenablement. Le singe gesticule, et le mime geste²⁰. »

Si l'on met de côté le désagréable rejet des mouvements animaux comme de purs bruits, il y a là une leçon à tirer pour la compréhension des gestes : les gestes sont de la catégories de nos mouvements qui incluent leur visibilité et leur partage avec d'autres. Ce sont des mouvements communs, des mouvements qui portent la marque des relations, du tact, de la diplomatie qu'exigent la vie en société. Yves Citton, reprenant son néologisme à Mercier, affirme ainsi avec force que « vivre – en société, mais toute vie humaine est une vie sociale – c'est donc *gester*²¹. »

Techniques du corps

Si cette approche du geste par l'intersubjectivité est précieuse, elle ne doit pas occulter une autre part importante des pensées du geste : celles qui le considèrent dans le cadre de la technique, c'est-à-dire dans la relation des humains avec la matière.

Bien que la dimension expressive ne soit bien sûr pas absente de ce rapport avec la matière (en particulier dans les domaines de l'artisanat et de l'art), les

²⁰ Louis-Sébastien Mercier, *Néologie* (1801), éd. Jean-Claude Bonnet, Paris, Belin, 2009, p. 225 ; cité in Yves Citton, *Gestes d'humanités. Anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques*, Paris, Armand Collin, 2012.

²¹ Yves Citton, *Gestes d'humanités, op. cit.*, p. 16.

considérations sur le geste technique disent autre chose sur le geste qu'une relation de communication avec un tiers. Elles s'interrogent sur le comment du geste, dans une perspective plus proprement poïétique ou ergonomique : elles posent la question de l'efficace du geste, non pas en fonction de ses effets sur l'autre (comme dans la situation interlocutoire), mais en fonction de son ergonomie, de son « coût » énergétique, physique ou psychique, pour celui qui le produit et par rapport au but qu'il s'est fixé.

Dans la longue tradition ergonomique du geste technique, la plus grande partie des traités est consacrée aux méthodes de manipulations des outils : des traités d'escrime aux méthodes de labours, des « réductions en art » du XVI^e siècle aux projets encyclopédiques du XVIII^e, il s'agit pour l'essentiel de présenter des *modus operandi* d'instruments—silence est généralement fait sur tout ce qui n'a pas trait à l'interaction avec l'outil. Ces traités technologiques mettent donc le geste au service de l'outil, au risque de parfois oublier que c'est l'outil qui est au service du geste. C'est pourquoi ces traités resteraient lettres mortes si les historiens de la technique ne s'efforçaient de faire remonter, aux côtés des traités ou plutôt les encadrant, tout un « milieu gestuel » en lequel consiste proprement la culture technique. C'est tellement vrai qu'il faut, aux historiens de la technologie, se rappeler qu'« un couteau ne sert pas à couper, mais en coupant », c'est-à-dire que, par exemple, « pour déterminer la fonction d'un couteau, il faut dire exactement ce qui est coupé, avec quel geste, dans quelles circonstances et dans quel but²². »

Cette prise en compte du milieu gestuel comme totalité circulant entre les outils et les corps est méthodologiquement inaugurée dans l'histoire des technologies sous l'impulsion d'Alfred Espinas dans ses *Origines de la technologie*²³. Espinas est en effet le premier à imaginer une pensée authentique de l'évolution technique (désignée tantôt comme Technologie, tantôt comme Praxéologie) qui fasse droit à une réflexivité de l'homme à l'égard de ses gestes. *Les Origines de la technologie* est justement l'histoire de cette réflexivité, qui fait passer, selon Espinas, d'outils simples conçus comme prolongements directs du corps (comme le chopper ou le silex des premiers hominidés), à des outils plus proprement automatisés, qui requièrent pour être employés une culture technique complexe.

22 François Sigaut, « Un couteau ne sert pas à couper, mais en coupant : structure, fonctionnement et fonction dans l'analyse des objets », in *25 ans d'études technologiques en préhistoire. XIe Rencontres Internationales d'Archéologie et l'Histoire d'Antibes*, Juan-les-Pins, éditions APDCA, 1991, p. 21.

23 Alfred Espinas, *Les origines de la technologie*, Paris, Alcan, 1897.

Mais c'est surtout Marcel Mauss, élève d'Espinas à Bordeaux entre 1894 et 1897, qui fera la place à une pensée du geste qui s'autonomise par rapport à l'outil, en particulier dans une conférence devenue célèbre sur « Les techniques du corps²⁴ » (1934). Pour Mauss, une pensée (sociologique, anthropologique ou philosophique) du corps en mouvement se place nécessairement à la croisée des dimensions physiologiques, psychologiques et sociales. Même s'il n'utilise pas spécifiquement le mot de « geste », c'est bien ce concept qu'il vise, c'est-à-dire un mouvement qui, loin de n'être qu'une simple possibilité biomécanique du corps humain, relève d'un mode d'existence qui est inséparablement affectif et relationnel.

Le geste de nager, par exemple, est assurément fonctionnel : il implique une coordination anatomique complexe entre les membres inférieurs et supérieurs et le rythme respiratoire, dans un environnement inhabituel pour les mammifères terrestres que nous sommes. Pour autant, comme le note Mauss, on ne nage pas dans les années 1930 comme on nageait dans les années 1870. À la fin du XIX^e siècle, le modèle prégnant de « ce qui flotte » étant la machine à vapeur, on apprend à nager en avalant et en recrachant l'eau—comme le bateau, le nageur fait passer l'eau dans son corps. Au contraire, dans les années 1930, le crawl s'est imposé après les victoires répétées des Amérindiens sur les Européens lors des compétitions internationales : il n'est plus tant question d'imiter le bateau à vapeur que d'incarner une forme longiligne, empruntant à la fois à la technique amérindienne et à l'aérodynamique naissante. Le fonds socio-culturel sur lequel s'étaye le geste est donc tel que, même dans une activité aussi trans-historique que la nage, cinquante années suffisent à en changer la forme.

Étudier les gestes exige ainsi d'en passer par une histoire des techniques du corps, à l'appui des différentes histoires de la perception, qui placent le corps, les valeurs esthétiques, les mouvements et l'espace social dans une perspective comparatiste.

Le geste dans les études en danse françaises

C'est le grand apport des travaux développés dans le dialogue (fondateur des études en danse françaises) entre Hubert Godard et Michel Bernard, que d'avoir su donner les fondements théoriques à une telle approche comparatiste.

24 Marcel Mauss, « Les techniques du corps » (1934), *Journal de Psychologie*, vol. 32(3-4), 1936.

Suite, en effet, aux critiques virulentes et nécessaires que Michel Bernard adresse au concept de « corps²⁵ » et au « simulacre de l'expérience vécue que [ce mot] prétend désigner et accréditer comme réalité objective, comme être en soi et pour soi²⁶ », le philosophe en est venu à déployer un concept de « corporéité » qui tisse les différents niveaux de réalité où s'apprennent nos gestes, incluant certes l'expérience vécue, l'intimité, mais aussi bien les représentations anatomiques, les contraintes biomécaniques et la structuration symbolique. Hubert Godard, de son côté, reprenant les bénéfices de cette critique et les employant au profit d'outils de lecture du mouvement dansé, a proposé d'étager la compréhension du geste en quatre structures imbriquées :

« *La structure corporelle*, qui est constituée du corps en tant que matière et peut donner lieu à un ensemble d'interventions comme l'osthéoopathie, le rolfing, la kinésithérapie, etc., les techniques manuelles dans leur ensemble. L'économie de cette structure est de l'ordre de la mécanique newtonienne et joue sur la spatialité et la plasticité des éléments corporels.

La structure kinésique, l'ensemble des coordinations, des musicalités, des habitus gestuels, qui forment une mémoire qui définit la manière propre à chacun de se mouvoir. Il s'agit d'une économie neuro-physiologique qui joue sur l'espace et la temporalité du mouvement s'appuyant sur un schéma corporel de référence. Un ensemble de techniques du corps trouvent là leur efficacité première, comme celles de Feldenkrais, Mathias Alexander, l'idéokinésis, etc.

La structure esthésique, celle du mouvement des perceptions forme chez chacun un mode de percevoir singulier qui tend à la formation d'une image du corps dans une économie esthétique. Ces grilles de lectures, ces matrices de la sensibilité qui se constituent dans l'histoire, le langage et la culture propres à chacun forment une mémoire radicale de notre rapport au monde. L'atelier de danse, d'improvisation, les arts en général, de nombreuses techniques du corps viennent questionner cette mémoire.

25 Michel Bernard, *Le corps*, Paris, Seuil, 1995.

26 Michel Bernard, *De la création chorégraphique*, Pantin, Centre national de la danse, 2001, p. 17.

La structure symbolique, le sens, qui est le terrain de la psychologie, de l'économie libidinale du langage, forme un champ qui donne aussi lieu à une autre entrée de l'image du corps, celle qui touche à l'inconscient²⁷. »

Ces quatre structures ne sont pas des catégories d'expérience, ou plutôt : toute expérience est transversale par rapport à ces structures, c'est-à-dire qu'elle peut tour à tour y être ressaisie. Par exemple, je peux rendre compte de la manière dont je viens de rattraper ce livre qui tombait de ma table d'une manière biomécanique : en parlant de la manière dont l'extension de ma main gauche a déséquilibré mon buste et comment ma main droite a immédiatement saisi le rebord de la table pour m'empêcher de tomber de ma chaise. Je peux aussi remarquer le sentiment inexplicable de panique qui m'a saisi quand le livre s'est mis à tomber : parce que c'est un livre auquel je tiens, parce que je suis dans une bibliothèque au silence monastique... Je peux aussi le décrire à partir de ma culture de danseur, remarquer qu'en même temps que je faisais ce geste de rattraper, à l'arrière-fond de ma conscience, j'appréciais le subtil jeu d'équilibre et de déséquilibre dans l'action. Tous ces niveaux descriptifs sont justifiés dans la mesure où le geste les implique tous, même s'il ne les déploie pas nécessairement de manière explicite. Il est possible qu'une description biomécanique d'un geste comme celui de saluer soit dépourvue de sens si la question qu'on me pose est de savoir pourquoi j'ai salué cette personne si je ne la connaissais pas ; mais si la question est de savoir pourquoi mon bras ne s'est pas levé plus haut, je pourrai parler de ma blessure à la cote et de la réduction des degrés de liberté du bras qui en découle.

Si chacun de ces niveaux descriptifs est valable, ce n'est pas tellement en vertu de l'expérience du sujet, dont on peut toujours faire varier les focales rétrospectivement, mais plutôt, comme les exemples de Godard invitent à le penser, en vertu des modalités d'action qui peuvent être menées pour intervenir sur ces gestes. Les niveaux gestuels doivent alors être compris, non pas comme des niveaux de l'action *qu'est* le geste, mais plutôt comme des niveaux d'action *sur* le geste. Ainsi la structure corporelle ou somatique est le plan d'action des thérapies manuelles, la structure coordinative celui privilégié par certaines méthodes somatiques qui interviennent sur des cinématiques, la structure perceptive met en jeu toutes les écoles du regard et du sentir que sont les pratiques artistiques ou spectatoriennes et la structure psychique correspond plutôt à l'intervention des psychologues ou des psychanalystes.

27 Hubert Godard, « Des trous noirs » in *Nouvelles de Danse*, #53, Bruxelles, Contredanse, 2006, p. 69.

Dans son approche, le point de vue du geste est le point de vue qui consiste à comprendre le mouvement humain comme étayé par l'affect et le symbolique : le geste est ainsi un mouvement qui, tout à la fois, a une fonction découvriante ou perceptive et une fonction positionnante ou existentielle. C'est ainsi qu'il propose de

« distinguer le mouvement, compris comme un phénomène relatant les stricts déplacements des différents segments du corps dans l'espace—au même titre qu'une machine produit un mouvement—et le geste, qui s'inscrit dans l'écart entre ce mouvement et la toile de fond tonique et gravitaire du sujet : c'est-à-dire le pré-mouvement dans toutes ses dimensions affectives et projectives. C'est là que réside l'expressivité du geste humain, dont est démunie la machine²⁸. »

En parlant d'expressivité, Hubert Godard ne veut toutefois pas (ou pas seulement) dire que le geste met en jeu la communication d'états internes qui seraient (volontairement ou non) communiqués par le geste à un autre. L'expression n'est pas une signification : si le geste est expressif, ce n'est pas (seulement) parce qu'il serait utilisé pour dire quelque chose, mais parce qu'en lui, la distinction entre le sens et le mouvement ne se fait pas : tout mouvement, considéré sous l'aspect gestuel, est signifiant, soit du monde et des autres auprès desquels il se déploie, soit du sujet qui le fait (c'est ce qu'on pointe quand on dit que certains gestes nous « trahissent »). Comme le commente avec précision Christine Roquet,

« le geste est pensé ici comme un événement qui engage certes un mouvement dessiné par un corps humain (mouvement dont l'on peut faire éventuellement une description biomécanique) mais un mouvement aussi et toujours coloré par un fond(s) (une réserve, un potentiel) posturo-tonico-émotionnel non conscient, mettant en jeu la fonction imaginaire proprement humaine et s'élaborant dans l'intercorporité²⁹. »

Ainsi les études en danse française ont placé le geste au centre de leurs préoccupations. Plus singulièrement, elles se sont efforcées d'étudier la *fabrique* du geste, c'est-à-dire non seulement les gestes dans ce qu'ils font, mais dans la manière même dont ils se génèrent, s'apprennent et se transmettent. C'est notamment le cas dans *Histoires de gestes*, ouvrage crucial non seulement

28 Hubert Godard, « Le geste et sa perception », dans Isabelle Ginot, Marcelle Michel (dir.), *La danse au xx^e siècle*, Paris, Bordas, 1995, p. 225.

29 Christine Roquet, « Du mouvement au geste. Penser entre musique et danse », *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société*, mai 2017 ; revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=783

parce qu'il réunit les grands noms des études en danse françaises par-delà leurs disciplines d'origine, mais aussi et précisément parce qu'il est exemplaire d'une méthodologie transdisciplinaire propre aux études en danse³⁰. Le point commun à toutes les auteures d'*Histoires de gestes* est en effet, comme elles l'écrivent, de travailler « avec la danse, c'est-à-dire avec un ensemble de savoirs et savoir-faire³¹ » qui permettent de regarder les gestes à partir de ce qu'en savent (faire) les danseurs, mettant à contribution les outils du studio lui-même. La danse est ainsi conçue comme un « laboratoire de la mobilité collective, où se donnent à voir toutes les tensions et tous les efforts du corps social pour (dé)construire, exacerber ou dénouer les modes expressifs³². »

Suivant cette méthodologie critique, une analyse gestuelle examine à quel endroit les contextes liés à l'histoire des idées autant qu'à l'histoire sociale créent des catégories qui autorisent de nouvelles sensations et avec elles de nouveaux modes de l'agir.

Conclusion : pour une anthropologie sauvage

Dans *Gestes d'humanité*, Yves Citton propose de nommer « anthropologie sauvage » la discipline qui s'intéresserait aux manières de gester propres à une société. Nous l'avons déjà dit, son concept de geste est relationnel et intersubjectif avant tout : gester c'est non seulement agir mais ce faisant « respecter certaines formes, conditionnées par une attention prêtée à l'ensemble (social, esthétique) ainsi que par un souci de la grâce³³ ».

C'est parce que les gestes sont faits « dans les formes » qu'ils appellent un certain regard anthropologique : il est possible de regarder les gestualités comme autant de « cérémoniels bizarres et de rituels incongrus » qui s'apparentent à des « processus d'initiation ou de sacralisation³⁴ » des objets et des espaces que nous habitons. En effet, si nos gestes portent avec eux des projets sur le monde, s'ils ne sont pas seulement des manières de faire, mais qu'ils emportent avec eux des manières de percevoir et de penser, alors les gestes ont aussi un potentiel d'apprêtement : les gestes que nous faisons sont

30 Marie Glon et Isabelle Launay (dir.), *Histoires de gestes*, Arles, Actes Sud, 2012. Y ont contribué : Marie Bardet (Marcher), Federica Fratagnoli (Courir, Frapper), Sophie Jacotot (Tourner), Isabelle Ginot (S'asseoir, Regarder), Mahalia Lassibile (Arriver/Partir), Isabelle Launay (Sauter), Marina Nordera (Prendre par la main), Sylviane Pagès (Tomber), Christine Roquet (Être debout, Porter).

31 Laetitia Doat, Marie Glon et Isabelle Launay, « Introduction » à *ibid.*, p. 16.

32 *id.*

33 Yves Citton, *Gestes d'humanité*, *op. cit.*, p. 16.

34 *ibid.*, p. 19.

propitiatoires. Comme on dit des danses de la pluie qu'elles préparent la terre et le monde à recevoir l'eau du ciel, nos gestes nous préparent à recevoir certaines idées, certains concepts, certaines perceptions (et inversement, on peut penser que certains gestes rendent sourd à certains aspects du monde en ce qu'ils apprêtent à certaines sélections).

Mais l'anthropologie qu'appelle Citton n'est pas que descriptive : elle se veut aussi prospective et sauvage. Sauvage parce qu'indisciplinée par une méthodologie précise, certes ; mais sauvage aussi parce qu'elle se propose de faire circuler le savoir des gestes partout où elle le pourra, persuadée que « le plus fondamental de tous les gestes d'humanités consiste à ce que les humains deviennent par leurs actes, leurs jugements et leurs propos, les anthropologues (amateurs) qu'ils sont déjà en puissance³⁵. » L'angle des gestes, autrement dit, a pour vocation de nous rendre attentif à la multitude infinie des manières humaines d'habiter le monde. Les moyens que Citton met en œuvre sont les siens : ceux d'une personne versée dans les humanités avec une curiosité sans bornes pour l'indiscipline universitaire, amassant, récoltant, autour des gestes d'humanité, tous les savoirs qui parlent de « nous » (vivants et non vivants, humains et non-humains).

Gageons pour notre part, et parce que le contexte de l'*Atlas des figures* y invite, qu'un moyen de contagion de ce geste d'extension du domaine de l'inclusion anthropologique pourrait être efficacement entraîné par certaines pratiques chorégraphiques. Le fait est qu'une (in)discipline est en train de voir le jour (dont l'*Atlas* lui-même est peut-être un des instruments) et qui, bien qu'elle soit pratiquée par de plus en plus d'artistes et de chercheurs³⁶, n'a pas encore reçu de nom : une discipline qui consiste à utiliser les savoir-sentir et les outils descriptifs développés par la danse, les études en danse et l'analyse du mouvement dansé pour décrire les manières concrètes dont les êtres humains interagissent. Proposons d'appeler *anthropologie chorégraphique sauvage* cette nouvelle indiscipline et gageons que ses outils (le spectacle, l'atelier de danse, la parole) saurons se mettre au service d'une circulation créatrice (créolisante plutôt que mondialisante) des gestes.

35 *Ibid.*, p. 24.

36 On peut penser, pour ne citer quelques exemples : dans l'épistémologie à Bruno Latour (avec *La vie de laboratoire*), ou plus récemment à Brian Massumi et Erin Manning (avec *Thought in the Act*) ou à Tim Ingold (avec *Faire. Anthropologie, Archéologie, Art et Architecture*) ; et dans les pratiques chorégraphiques à Loïc Touzé et Anne Kerzhero (avec *Autour de la table*), Lenio Kaklea (avec son *Encyclopédie des pratiques*) ou à Michael Kliën (avec son *Institute of social choreography*).

www.pourunatlasdesfigures.net

Pour citer cet article : Bigé Romain, *Note sur le concept de geste*, in www.pourunatlasdesfigures.net, dir. Mathieu Bouvier, La Manufacture, Lausanne (He.so) 2018