



**HAL**  
open science

## **Conserver, adapter, transformer : Marcel Jousse à l'épreuve du présent**

Jean-Rémi Lapaire

► **To cite this version:**

Jean-Rémi Lapaire. Conserver, adapter, transformer : Marcel Jousse à l'épreuve du présent. *Transversalités*, 2021, n° 157 (2), pp.49-69. <10.3917/trans.157.0049>. <hal-05563173>

**HAL Id: hal-05563173**

**<https://hal.science/hal-05563173v1>**

Submitted on 25 Mar 2026

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.



Distributed under a Creative Commons CC BY-NC-ND 4.0 - Attribution - Non-commercial use - No Derivative Works - International License

# Conserver, adapter, transformer : Marcel Jousse à l'épreuve du présent

Jean-Rémi Lapaire, Université Bordeaux Montaigne / EA CLIMAS  
[jean-remi.lapaire@u-bordeaux-montaigne.fr](mailto:jean-remi.lapaire@u-bordeaux-montaigne.fr)

Lapaire, Jean-Rémi. "Conserver, adapter, transformer : Marcel Jousse à l'épreuve du présent." *Transversalités*. 2021/2 n° 157 | pp. 49-69

## Résumé

Marcel Jousse (1886-1961) partage avec le linguiste français Gustave Guillaume (1883-1960) une époque, des lieux, ainsi qu'un goût marqué pour l'enseignement oral (la présence physique d'un public fidèle et attentif les aidant à formuler leurs idées). Mais surtout, les deux hommes ont le désir brûlant de mettre au jour les mécanismes - dynamiques, cohérents et intégrés - de la pensée et du langage humains. Ils y consacrent le plus clair de leur temps, inventant l'un et l'autre des discours très particuliers sur le langage. Leurs disciples se retrouvent aujourd'hui avec deux œuvres volumineuses et inclassables, difficiles à transmettre en l'état. La mise en regard de ces deux destins est utile pour nous positionner face à l'héritage complexe légué par Jousse, qu'on s'intéresse à la théorie anthropologique du style oral global ou à la technique des récitatifs. Deux options s'offrent à nous : la première, de nature patrimoniale, privilégie la conservation et l'exégèse, tandis que la seconde, évolutive, adapte les idées et modifie les pratiques originales pour les accorder au monde présent et fertiliser d'autres disciplines. En nous appuyant sur deux exemples réussis d'association de ces stratégies – la pédagogie du théâtre de Jacques Lecoq et la sémiotique du geste de Geneviève Calbris – nous démontrons que les héritiers intellectuels de Jousse ont intérêt à combiner, non à opposer, conservation et évolution, comme l'attestent les expérimentations que nous avons pu mener avec nos propres étudiants, lors des séminaires-ateliers d'interprétation par-corps de textes littéraires en langue étrangère.

## Mots clés

Corps – mouvement – gestualité - rejeu – interprétation – conservation – adaptation - Guillaume – Jousse

## Abstract

Conservation, adaptation, and transformation: the current challenges of Jousse's legacy

Marcel Jousse (1886-1961) and the French linguist Gustave Guillaume (1883-1960) have much in common: a shared spatial and temporal frame, as well as a marked taste for oral teaching, and the stimulus afforded by the regular presence of responsive audiences. Both men had a burning desire to uncover the dynamic, coherent and integrated mechanisms of human language and thought. They devoted a substantial part of their time to this quest, and devised idiosyncratic ways of describing language. Their disciples now find themselves with a bulky corpus of unclassifiable works, which they must hand down to younger generations. Comparing Jousse's and Guillaume's intellectual destinies should help us decide which attitude to adopt, as we confront the challenges of Jousse's legacy. Two main options seem available when dealing with the anthropology of oral style or the rhythmic recitative technique. The first strategy prioritizes conservation and exegesis, while the second is intent on evolution: adapting selected ideas or practices to today's world, and cross-fertilizing other disciplines. It is clearly in the interest of Jousse's disciples and followers to *combine*, not to *oppose*, conservation and evolution. Two examples are given, where the strategies have been successfully blended: Jacques Lecoq's drama pedagogy and Geneviève Calbris's gesture semiotics, both of which preserve, recycle and adapt. Vivid illustrations are provided, based on our own teaching experience in Higher Education: staging embodied approaches to foreign literature in the multimodal seminar room.

## Key words

Body – movement – gesture – re-enactment – interpretation – conservation – adaptation – Guillaume – Jousse

## Introduction

Que faire aujourd'hui de l'héritage intellectuel de Marcel Jousse ? Qu'est-ce qui n'a pas déjà été fait pour conserver et diffuser son enseignement, prolixe, inclassable, dérangeant ? Faut-il continuer ou classer l'affaire ? Qui voudra s'intéresser encore à son analyse du « Composé humain », à son traitement du « problème de la Connaissance » (Jousse [1974] 2008 : 54-55) dans les décennies à venir ? Une réponse possible est que la théorie de Jousse, qui opère *à même la vie*, a le pouvoir d'enrichir en continu, dans le perpétuel renouvellement du présent, la conscience que nous avons de nous-mêmes et du monde. La compréhension des lois du « Jeu humain » et du « Mimisme » n'est pas un pur acte intellectuel : elle aiguise nos sens et nous transforme profondément (Jousse [1974] 2008 : 61). Ceux et celles qui ont déjà eu accès aux idées de Jousse, ou encore à la technique des récitatifs, le savent bien : quelque chose change, irrémédiablement, dans la manière dont nous enregistrons, ressentons et analysons l'expérience. Nous comprenons notamment que ce qui est *en dehors de nous* se « réverbère » inconsciemment *en nous* et *devient nous*. Nous comprenons surtout que nous sommes des *rejoueurs* du vivant absorbé, dans le monde social où nous évoluons.

La parole et les idées de Jousse font elles-mêmes partie des choses que nous absorbons et jouons. Des fulgurances se produisent, qui à la fois valident et mettent en acte les théories de Jousse. Me voici au jardin, dans une maison de famille où, enfant, je passais mes vacances. Il y a une lessive à étendre sur des lignes mouillées, qui courent le long du potager. Je propose à la propriétaire, âgée, de le faire à sa place. Je passe donc un chiffon sur chaque ligne, en descendant puis en remontant les fils, et en esquivant les poteaux. C'est alors que surgit « un moment Jousse », de tonalité très proustienne, qui saisit tout mon corps et mon être. En bougeant et en passant la main sur les lignes, je redeviens soudain l'ancien trolleybus de la ville dont mes cousins et moi jouons inlassablement le parcours, les croisements, les crépitements et les incidents d'alimentation (court-circuit, décrochage). Nos bras étaient les perches ; les fils à linge les fils de traction, les poteaux les potences. Je suis surpris, ému, ravi. Mieux, je décide de « refaire le trolley » (comme nous le disions) deux ou trois fois de suite, sans inhibition, convaincu que Jousse m'y aurait exhorté et qu'il en aurait même fait la démonstration publique, pour prouver que « la véritable mécanique du Jeu humain, c'est qu'ayant reçu le réel, [l'être humain] peut, avec de l'absence, malgré l'absence, faire une présence et jouer sans l'objet. C'est cela la mémoire. » (Jousse [1974] 2008 : 62).

Préserver et faire fructifier l'héritage intellectuel de Jousse a donc du sens mais n'en demeure pas moins une affaire complexe. Avant d'envisager une stratégie pour les décennies à venir, il nous semble utile d'identifier les positionnements intellectuels possibles et de scruter certaines méthodes déjà éprouvées. Dans une première partie, nous rapprochons la « succession Jousse » du cas de la « succession Guillaume » qui présentent d'édifiantes similitudes. Dans un second temps, nous analysons la manière dont deux figures majeures de la pédagogie théâtrale, Jacques Lecoq, et des études gestuelles, Geneviève Calbris, ont su hériter de Jousse, en sélectionnant des aspects de sa théorie et en ajustant ces derniers à leurs disciplines respectives.

### 1. Une originalité à assumer, un héritage à gérer

#### 1.1 Jousse et Guillaume : des convergences frappantes

Il existe des parallèles saisissants entre le destin intellectuel de Marcel Jousse (1886-1961) et celui de Gustave Guillaume (1883-1960). L'un et l'autre sont animés du désir ardent de mettre au jour les ressorts cognitifs et les mécanismes expressifs du langage humain. Ils sont pour cela prêts à penser et à parler de manière radicalement autre, ce qui les conduit tous deux à acclimater des notions issues d'autres disciplines, comme l'« intussusception » (Jousse) ou la « psychogénèse » (Guillaume), et plus souvent encore à forger de nouveaux concepts et outils, comme le « mimisme » (Jousse) ou le « tenseur binaire radical » (Guillaume). Leur originalité de pensée et leur goût prononcé pour la néologie expliquent la réputation tenace d'hermétisme qui frappe leurs écrits, le temps n'ayant fait qu'aggraver les choses puisque les lecteurs d'aujourd'hui, parfois curieux, souvent pressés, rechignent à s'immerger dans des théories qui leur semblent complexes, atypiques et exigeantes.

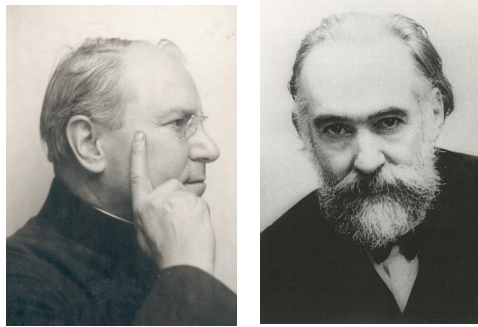


Figure 1 - Jousse et Guillaume : deux destins mis en regard

Bien qu'ils abordent la question du langage sous des angles contrastés – Jousse enracinant la sémiologie langagière dans le « corps » et Guillaume la faisant procéder d'une très abstraite « pensée » – les deux chercheurs ont un même souci de cohérence et d'unité, d'appréhension dynamique des processus cognitifs et expressifs, qu'ils tentent de saisir dans leur entièreté. Pour eux, il est clair que la sémiotisation de l'expérience, l'organisation et de transmission du sens livrent les clés de l'intelligence humaine. Ils consacreront donc le plus clair de leur vie à comprendre comment nous comprenons le monde et exprimons cette compréhension.

Rien ne préfigurait pourtant une réorientation aussi radicale de leur destin vers l'enseignement et la recherche: un père Jésuite (Jousse) et un employé de banque (Guillaume) montant sur les estrades universitaires parisiennes pour y bousculer les conceptions établies du rapport entre langage et cognition, bien avant que les « sciences cognitives » ne deviennent prépondérantes dans les sciences de l'homme. Or, tout en conservant une grande indépendance de style, les deux *outsiders* de la recherche se font une place dans les meilleurs cercles universitaires parisiens.<sup>1</sup> Cette ascension se fait à la faveur de rencontres intellectuelles fortes et de soutiens institutionnels précieux : l'anthropologue et ethnographe Marcel Mauss (1872-1950), les psychologues Pierre Janet (1859-1947) et Henri Delacroix (1873-1937), le phonéticien et dialectologue Jean Rousselot (1846-1924) pour Jousse ; le philologue et comparatiste Antoine Meillet (1866-1936) pour Guillaume. Une fois reconnus et intégrés, et parce qu'ils sont tous deux conscients de l'originalité extrême de leurs théorisations, les deux hommes élaborent des modèles conceptuels singuliers du langage et de la cognition. Pour Jousse, ce sera l'*anthropologie du geste, de la mémoire et du rythme* et pour Guillaume la *psychomécanique*

<sup>1</sup> M. Jousse enseigne à l'École d'Anthropologie de Paris (1932-1950), à l'École Pratique des Hautes Etudes (1933-1945). Il donna par ailleurs des cours (libres) à la Sorbonne entre 1932 et 1940. Enfin, entre 1932 et 1940, il dirigea le Laboratoire de Rythmo-Pédagogie de Paris. G. Guillaume enseigna à l'École Pratique des Hautes Etudes (1938-1960).

*du langage*.<sup>2</sup> Chacun de ces cadres théoriques possède une ambition explicative et non pas uniquement descriptive. Chacune de ces approches se veut globale et systémique : il s'agit de rendre compte d'un tout articulé, dans sa dynamique et sa cohérence. Enfin, chaque arsenal conceptuel comporte des notions-clés: le « geste » le « rythme » et le « mimisme » pour Jousse ; le « temps », la « genèse », la « tension », « l'immanence » et la « transcendance », « l'universel » et le « singulier » pour Guillaume.

De façon convergente encore, Jousse et Guillaume exploitent les ressorts sociaux et intellectuels de la transmission orale.<sup>3</sup> Il leur faut parler devant un auditoire fidèle pour rythmer et faire avancer leur pensée. Ils viennent raisonner tout haut, ils construisent et improvisent, ils énoncent, reformulent et affinent à partir de notes écrites (plus ou moins détaillées) et ce faisant ils permettent à leurs idées d'émerger dans l'instant de la coprésence orateur-auditeurs ; ils donnent un corps, une voix, une vie à l'acte même de formalisation, quel qu'en soit le degré de complexité et d'abstraction. Jousse se livre tout entier dans ses cours ; Guillaume est au meilleur et au plus clair de lui-même dans ses conférences. L'oralité, toute stimulante qu'elle puisse être, est par nature évanescence. Or la culture universitaire est une culture de l'écrit-qui-reste, de l'écrit-qui-démontre, de l'écrit-qui-se-cite. Il faut donc accepter de fixer, d'annoter, de retranscrire, de reconstituer. Ce sont de très fidèles disciples, des auditeurs-scripteurs de confiance, comme la Française Gabrielle Baron pour Jousse et le Canadien Roch Valin pour Guillaume, qui reçoivent pour mission de rassembler et de préserver notes, sténographes et feuillets. D'autres les aideront ou leur succéderont au travers d'associations savantes,<sup>4</sup> de séminaires de recherche, de travaux ultérieurs d'édition, d'annotation et de commentaire.<sup>5</sup> Le matériau recueilli est considérable car les cours et les conférences s'étalent sur des années, se répètent tout en évoluant par ajustements subtils. Que faire dans ces conditions ? L'ensemble est d'abord réuni et stocké sous la forme de volumineux « fonds ».<sup>6</sup> Dans les deux cas, les dépositaires et les disciples archivent et

---

<sup>2</sup> Pour un aperçu synthétique de la vie, de la personnalité et de l'œuvre de Gustave Guillaume, voir Cornillac (2010) cité en bibliographie. Nous dirons succinctement que Guillaume conçoit la langue comme un *système* régi par quelques grands mouvements de pensée (ou « cinétismes ») fondamentaux, comme le passage du large (universel) à l'étroit (particulier) et de l'étroit au large, ou encore le passage du virtuel (potentiel) à l'actuel (réel) et inversement. Divers signes sont chargés de « porter » ces mouvements dans la « langue » (domaine de la « puissance » générale, trans-individuelle, caractérisée par l'unité et la permanence des « valeurs ») et de les intégrer au « discours » (domaine de l'« effet » local, individuel, multiple) à des fins expressives. C'est dans le discours que les « cinétismes » généraux de la langue (représentés sous la forme de « tenseurs binaires ») sont interceptés à un moment plus ou moins précoce de leur développement, ce qui produit divers « effets de sens », pouvant aller jusqu'à la contradiction, comme UN + N dans « Un soldat, c'est courageux » (généralisation) et « Je connais UN soldat courageux » (particularisation). Exemple inspiré de Guillaume.

<sup>3</sup> Pour Jousse, ce format expressif est en cohérence avec sa propre théorie de l'expression humaine et sa défiance à l'encontre de « l'algébrosité » (valorisation excessive de l'écrit, qui fige et appauvrit la parole comme la pensée). Guillaume équilibre davantage la part de l'oral et de l'écrit dans la formulation et la transmission de sa pensée. Il publie plusieurs monographies (*Le problème de l'article et sa solution dans la langue française*, 1919 ; *Temps et Verbe, théorie des aspects, des modes et des temps*, 1929 ; *L'Architectonique du temps dans les langues classiques*, 1943). Il rédige également de nombreux articles entre 1933 et 1958, ultérieurement réunis dans *Langage et science du langage* (1964). Mais les guillaumiens eux-mêmes reconnaissent que la pensée du maître se livre de manière beaucoup plus claire, accessible et vivante dans ses conférences / leçons orales, publiées au Québec et en France de façon posthume.

<sup>4</sup> On pense ici à l'Association Marcel Jousse et à l'Association Internationale de Psychomécanique du Langage.

<sup>5</sup> Mention spéciale doit être faite d'Edgard Sienaert pour Jousse, de Ronald Lowe, Walter Hirtle et d'André Joly pour Guillaume (édition et publication des volumineuses *Leçons* au Québec et en France).

<sup>6</sup> « Fonds Marcel Jousse » à Paris et « Fonds Gustave Guillaume » à l'Université Laval, Québec, Canada.

conservent, tout en s'attachant à rendre consultable et exploitable l'énorme corpus de textes (recueillis ou reconstitués). L'idée est de permettre aux futures générations de chercheurs de retrouver la genèse et la vitalité de pensées en perpétuel flux, parfois aussi de récupérer au hasard d'une intervention une fulgurance isolée mais révélatrice du grand tout. Tout cela exige une constance et une fidélité exemplaires.

Un dernier élément de convergence entre Jousse et Guillaume est la traduction-adaptation de leur œuvre en anglais par des universitaires qui les admirent et qui se sentent investis d'un devoir de propagation au-delà de la sphère francophone. Le défi est colossal : il leur faut non seulement trier et sélectionner le meilleur au sein d'une production immense et de hauteur constante, mais surtout, il faut trouver ou même inventer des équivalents intelligibles aux innombrables néologismes et idiosyncrasies, parfois aussi accepter l'impossible transposition, comme « geste » chez Jousse qui reste en l'état (alors que l'anglais possède a priori un terme équivalent, *gesture*). La traduction est l'épreuve ultime de la vérité lorsqu'on croit avoir compris un texte. Là où la glose, le commentaire et la paraphrase autorisent la feinte et l'irrésolu, l'acte de traduction force l'esprit à choisir et à s'engager radicalement dans la compréhension avec aplomb et concision. Tantôt seuls, tantôt aidés, Edgard Sienaert (Afrique du Sud) et Walter Hirtle (Canada) mobilisent leurs ressources interprétatives et leur multilinguisme pour rendre accessibles aux milieux scientifiques internationaux des écrits atypiques, riches en idiosyncrasies. Leur mérite est insigne car la tâche est fastidieuse et la qualité du résultat ne garantit en rien succès de l'entreprise. De fait, la présentation et la traduction-adaptation en anglais de Jousse et de Guillaume ne débouchent pas sur le rayonnement de leurs noms et la diffusion internationale de leurs idées.<sup>7</sup> Aucun des deux auteurs n'obtiendra la notoriété mondiale accordée à d'autres penseurs francophones en sciences humaines et sociales. Jousse et Guillaume ne seront ni Durkheim, ni Saussure, ni Lévi-Strauss, ni Lacan, ni Foucault, ni Derrida qu'on lit et étudie dans toutes les universités du monde. On peut voir dans cette non-reconnaissance un paradoxe et une injustice car *l'anthropologie du geste, du rythme et de la mémoire* comme la *psychomécanique du langage* anticipent génialement sur des disciplines ou paradigmes aujourd'hui en plein essor. On pense aux études gestuelles, aux théories de l'énaction, de la cognition incarnée (*embodiment*), de l'intersémiose et de l'intermodalité pour Jousse, et à la grammaire cognitive pour Guillaume. Pire, les lumières de Jousse et de Guillaume semblent manquer à toutes ces disciplines, qui seraient sans doute meilleures encore si elles incorporaient les découvertes et les fulgurances des deux penseurs.

### 1.2 Se positionner face à l'héritage

Si nous avons pris tant de soin à mettre en regard le destin de Marcel Jousse avec celui de Gustave Guillaume, c'est que la troublante convergence de leurs destinées intellectuelles, au-delà des écarts de théorie et de tempérament, nous aide à mieux nous positionner aujourd'hui face à un héritage qu'il faut à la fois *préserv*er et *faire vivre*. Les guillaumiens ont eu les mêmes tensions à résoudre et les mêmes choix ultimes à faire. Que nous nous définissions comme fidèles « jousiens » ou plus modestement comme « amis de la pensée de Jousse », que nous nous sentions en affinité totale ou partielle avec sa théorie de l'expression humaine, nous avons le choix entre deux types de positionnement intellectuel.

---

<sup>7</sup> Les traductions n'en sont pas moins d'une grande utilité pour rendre visible et préserver dans le monde international des sciences ce qui aurait pu tragiquement disparaître. Elles restent par ailleurs indispensables pour intégrer notions et citations jousiennes ou guillaumiennes dans des articles de spécialité en éducation, en linguistique, en psychologie et en sciences sociales.

La première attitude envisageable peut être qualifiée de *patrimoniale*. Il s'agit de *conserver intact* l'enseignement de Marcel Jousse dans un *état aussi proche que possible de l'original* :

- à la *conservation matérielle des documents* correspond une *exégèse en diachronie* (interpréter le sens original en refusant de le dissocier de son cadre premier d'émergence, autrement dit de cadre historique).
- à la *conservation corporelle des gestes, rythmes et scansion favorisant la mémorisation et la récitation des textes* (évangéliques) correspond une *transmission vivante des pratiques* sous forme d'ateliers.<sup>8</sup>

Les mérites de la conservation et de l'interprétation fidèles sont indiscutables, à commencer par l'*objectivation* de ce que le maître disait et pensait, le désir de ne pas déformer (par ignorance) ou encore de ne pas détourner (de façon subjective) les propos et les concepts originaux. Mais ce louable respect et cette admirable exigence ne doivent pas nous faire oublier les dangers inhérents à l'approche patrimoniale. Il est en effet tentant d'oublier qu'une théorie est un *processus*, non un *artéfact* qu'on examine, authentifie et classe, comme sur un terrain de fouille archéologique ou dans une réserve muséale. Non qu'il n'y ait pas de similarités entre toutes ces activités et mainte leçon de méthode et de raisonnement à apprendre des métiers de conservation. Mais lorsque l'entité conservée (ou restaurée) n'est pas un *objet matériel* mais une *pensée* ou une *pratique*, alors l'obsession de la *préservation*, de la *fidélité à l'original* peut imperceptiblement dériver vers une attitude *fondamentaliste* : n'est véridique et au final pertinent que ce qui *fonde* le système dans l'histoire de sa construction, qu'on revisite indéfiniment, jusqu'à l'obsession. Dès lors, il devient difficile d'éviter la redite et la monomanie, le repli communautaire, ainsi que les dangereux *débats d'orthodoxie*, qui peuvent se muer en querelles, ouvertes ou larvées. Même si une certaine harmonie est préservée, il est difficile d'éviter un travers intellectuel plus dommageable encore: *figer* ce qui n'était finalement qu'un *moment* dans un *flux de pensée*, que le déclin puis la mort du maître ont interrompu. Dans le cas précis de la pensée jousienne, le figement est contre-nature, puisqu'il menace une *théorie vivante du « vivant »* : il « empaille » l'expérience de la transmission, il « momifie » les contenus en leur « faisant perdre le contact avec la Vie » de l'esprit, « à un point que nous ne soupçonnons même pas », pour reprendre à notre compte les mots que Jousse appliquait originellement à l'écriture (Jousse, 1974 : 108-09). Dans le domaine des récitatifs, le même conservatisme (au sens littéral de « conserver l'original ») peut transformer une technique expérimentale de mémorisation et de déclamation en un *rite* quasi-sacré qui se perpétue au sein de petites communautés dynamiques, enthousiastes et accueillantes, mais menacées dans leur survie par la routine et l'étiollement.

La seconde attitude (ou stratégie) peut être qualifiée d'*adaptative*, d'*évolutive*, et sous certaines conditions, de *transformative*. Elle est foncièrement moderniste. Il s'agit de faire parler Jousse à notre temps, en extrayant de façon personnelle et pragmatique les éléments qui sont susceptibles de servir une autre cause ou une autre discipline que la théorie anthropologique du geste, du rythme, de la mémoire et du mimisme. On ne cherche pas ici à interpréter l'entier d'un système de pensée, mais à *acclimater sélectivement* telle ou telle notion à un autre environnement, à *injecter tel ou tel concept* dans un autre cadre, en espérant modifier cet autre terrain, changer les regards, transformer les sensibilités, encourager

---

<sup>8</sup> Pour la préservation de la technique des récitatifs, on est finalement assez proche de ce qui pratique en danse classique, où la transmission patrimoniale des choreographies se fait *par-corps*, d'un individu et d'une génération à l'autre. Le recours aux dessins, aux notations ou même aux captations vidéos (modalité plus récente) reste un adjuvant par rapport au coeur de l'expérience transmise de sujet dansant à sujet dansant.

d'autres méthodes ou pratiques (notamment en éducation). Nous en fournissons deux exemples dans la seconde partie de cet article : la pédagogie de la création théâtrale de Jacques Lecoq (1921-1999), qui a essaimé partout en Europe et en Amérique, et la sémiotique du geste de Geneviève Calbris (n. 1941), qui est la gestualiste française la plus connue internationalement. Nous illustrons leur démarche à l'aide de nos propres recherches et pratiques sur ce la *chorégraphie (spontanée) de la parole*, qui intègrent à la fois des éléments directement issus de l'enseignement de Jousse et indirectement retravaillés par Lecoq et Calbris.

Les mérites et les dangers de l'*adaptation* sont à l'inverse de ceux que nous avons associés à la *conservation*. Du côté des avantages, le figement et l'étiollement sont évités, la dissémination facilitée. A preuve, la notoriété des travaux de Lecoq et de Calbris qui s'appuient nomément sur Jousse et qui sont aujourd'hui des vecteurs discrets mais efficaces de dissémination. Quant aux risques inhérents à la stratégie d'*adaptation sélective*, on peut les résumer ainsi : la *distorsion* de notions et de logiques de raisonnement qui se retrouvent déconnectées de leur cadre d'origine ; le *détournement* de vocables et de concepts plus ou moins bien référencés ; la *déformation* d'idées ou de pratiques que l'emprunteur capte et assaisonne à sa façon, en les pliant à ses propres raisonnements ; la *superficialité et l'utilitarisme* enfin, puisqu'il est tentant de se servir à la hâte, selon les besoins du moment, sans entrer dans le détail.

Les points forts et les faiblesses respectives des deux positionnements étant énoncés, que faire ? Est-il vraiment nécessaire de choisir un camp ou une attitude ? Les deux manières d'exploiter l'œuvre de Jousse – *conservatrice-duplicative* et *novatrice-évolutive* - ne sont-elles pas en réalité complémentaires et appelées à s'épauler l'une l'autre ? La collaboration entre champions de l'exégèse et as de l'adaptation ne peut que produire de beaux fruits en recherche et en pédagogie. Du côté des modernistes (qu'on nous passe ce raccourci), le fait de pouvoir bénéficier d'un accès immédiat aux sources, à des interprétations érudites et à des techniques fiables est indispensable pour libérer le formidable potentiel des théories de Jousse dans le monde d'aujourd'hui, pour faire travailler ses idées ailleurs et les faire signifier autrement. L'adaptation a bel et bien besoin de sources primaires et d'exégèses savantes pour que les adaptateurs ne se retrouvent pas à faire n'importe quoi avec n'importe quel écrit ou concept prétendument issu de Jousse. Lecoq (1997) et Calbris (2011) ne s'y sont d'ailleurs pas trompés. Comme nous le constaterons, le substrat jouszien de leurs théories dramaturgiques et sémiotiques est magistralement énoncé dès les pages d'ouverture de leurs ouvrages. A l'évidence, ils ont l'un et l'autre lu et médité l'enseignement de Jousse qu'ils résument et dépassent à la fois. Du côté des conservateurs (du patrimoine jouszien) on a besoin d'apprendre à parler au monde contemporain, avec son langage, ses concepts et ses préoccupations. Or aller à la rencontre de la science présente et d'autres disciplines, comme Jousse lui-même le fit en son temps, n'est guère aisé quand on a pris ses habitudes au cabinet de conservation et au bureau des exégèses. S'allier, ou du moins dialoguer, avec les post-joussiens (qu'on nous passe cette seconde expression) peut être vivifiant et utile pour la cause joustienne elle-même.

En résumé, que nos histoires ou nos sensibilités personnelles nous portent plutôt vers la conservation ou l'évolution, œuvrer ensemble, dans la complémentarité des positionnements intellectuels et des pratiques, se soutenir et se nourrir mutuellement semble la stratégie la plus avisée pour les temps à venir. Certains chercheurs qui se réclament ouvertement de Jousse, nous ont déjà montré la voie. Ils ont adopté une posture intellectuelle intermédiaire entre une exégèse fine, respectueuse des fondamentaux, et une fertilisation créative d'autres domaines.

## 2. Une base sur laquelle construire : à l'école de Jacques Lecoq et de Geneviève Calbris

### 2.1 La pédagogie du théâtre de Jacques Lecoq (1921-1999)

Jacques Lecoq découvre « la géométrie du mouvement » par le sport au début des années 1940, à l'École d'Éducation Physique de Bagatelle. C'est en laissant les actions corporelles remonter en lui *après* la pratique – autrement dit, en les *rejouant* mentalement « à l'intérieur de lui-même » – qu'il perçoit les « sensations » et les rythmes, avec une précision bien plus grande que dans la « réalité » (17). C'est également dans cette *réverbération intérieure* qu'il saisit la « poésie » des gestes et mouvements humains). La rencontre des comédiens Jean-Louis Barrault (1910-1994) et Jean Dasté (1904-1994), ainsi que de Jean-Marie Conty (1904-1999), apôtre de « l'éducation par l'art dramatique » (18), le pousse vers un « théâtre simple et direct », physique, populaire, à visée éducative. En 1948, il part pour l'Italie et y découvre « une authentique commedia dell'arte, celle où les personnages sont en permanence dans l'urgence de vivre », une comédie « enracinée dans la vie paysanne » (19). Il explore la pantomime et apprend à confectionner ses propres masques, notamment des « masques neutres » dont il fera plus tard grand usage dans son enseignement théâtral. Il participe à de multiples mises en scène et collabore à la création de l'école du *Piccolo Teatro di Milano*. Le hasard des circonstances l'amène à travailler la tragédie et le chœur grecs en mode expressionniste : « Il me fallut inventer de nouveaux gestes pour renouveler les mouvements du chœur antique dont la forme s'était figée. Je n'imaginai pas, à l'époque, combien ce travail influencerait (...) ma pédagogie » (20).

Ce long séjour initiatique en Italie dure huit ans. Lecoq rentre à Paris en 1956 et, partout où il intervient, s'emploie à introduire le jeu masqué ainsi que des formes de « mime », qui libèrent le potentiel expressif du corps dans un milieu professionnel français tiède ou réticent face à ces techniques. Des metteurs en scène comme Jean Vilar au Théâtre National Populaire font cependant appel à lui pour « régler des scènes de mouvement dans (leurs) spectacles ». La télévision française lui commande aussi « vingt-six films comiques silencieux » à destination de la jeunesse (21). Bien qu'excellent praticien, c'est l'enseignement qui est la vocation première de Lecoq et la voie qu'il privilégie pour son propre accès à la connaissance. Il écrit ainsi : « C'est en enseignant que j'ai découvert que le corps sait des choses que la tête ne sait pas encore ! » (22). Sa célèbre « École », qui essaimera dans le monde entier est fondée à Paris le 5 décembre 1956. Au « masque neutre », à « l'expression corporelle » et à « la pédagogie du mouvement », à « la commedia dell'arte » et à « la tragédie grecque », à « la pantomime blanche », « la figuration masquée » et au « mime d'action », Lecoq ajoute bientôt « la recherche de son propre clown » ainsi que la technique de « l'enquête » (23-24) qui encourage les élèves à observer la vie de mouvement des êtres et de l'univers. L'ensemble produit une attitude d'éveil sensoriel et kinésique qui sert de catalyseur à « une grande chimie dramatique » (25). Deux éléments majeurs la structurent, qui font directement écho aux théories de Jousse : « le *corps mimeur* » et le « *rejeu* au masque expressif. » L'objectif ultime est d'interpréter les grandes « dynamiques » de l'univers : « éléments, matières, animaux, couleurs, lumières, sons et mots » (26).

Stimulé par la néologie jousienne, qui non seulement *nomme* les phénomènes mais les *dynamise*, Lecoq propose à ses élèves une exploration « géodramatique » (27) des « territoires » de l'expression humaine : « Le mouvement, porté par le corps humain, est notre guide permanent dans ce voyage de la vie au théâtre » (27). Mais pour que ce voyage soit fructueux, pour qu'il permette à chaque sujet de vraiment bien percevoir, assimiler et rejouer,

le sujet doit réapprendre à se définir comme « un vivant dans la vie » (27). Cette apologie du « vivant » est éminemment jousienne<sup>9</sup> tout comme son exhortation à laisser le monde, ses mouvements et ses interactions, *s'imprimer en nous puis monter en conscience*: « Il faut regarder comment les êtres et les choses bougent et comment ils se reflètent en nous » (30).

Si on apprend à « reconnaître les lois du mouvement, à partir du corps humain en action : *équilibre, déséquilibre, opposition, alternance, compensation, action, réaction* » (32), et si on accepte que « mimer est un acte fondamental (...) un acte d'enfance (au cours duquel) l'enfant mime le monde pour le reconnaître et se préparer à le vivre<sup>10</sup> » alors on peut « *faire corps avec* et donc comprendre mieux » (33). Lecoq précise :

Le terme de mime est aujourd'hui tellement réducteur qu'il faut en chercher d'autres. C'est pourquoi j'utilise parfois le terme de *mimisme* (si bien éclairé par Marcel Jousse dans son *Anthropologie du geste*) qu'on ne confondra pas avec le *mimétisme*. Le mimétisme est une représentation de la forme, le mimisme est la recherche de la dynamique interne du sens. (Lecoq, 1997 : 33)

A la prise en considération des formes du mouvement s'ajoute la nécessaire prise en compte du *rythme* – autre élément central de la théorie de Jousse – car « entrer dans le rythme, c'est entrer exactement dans le grand moteur de la vie » (44). Dès lors, il devient possible d'obtenir chez l'acteur un jeu théâtral « juste » (31).

Nous en faisons chaque année l'expérience avec une trentaine d'étudiants de master, à l'Université Bordeaux Montaigne où nous enseignons.<sup>11</sup> Au second semestre, les étudiants inscrits à notre séminaire d'études gestuelles *The Choreography of Speech : Introducing Gesture Studies*<sup>12</sup> suivent à la fois des enseignements magistraux et des ateliers pratiques de « manéger » et de « corporage » de la « langue » (Jousse, [1974] 2008 : 114). Un double principe guide les exercices proposés : le premier est que tout ce qui sera accompli durant une séance d'apprentissage par-corps n'est pas tant « fait pour être beau » que « pour être vécu » (Jousse, [1974] 2008 : 84). Le second principe, est que « nous ne connaissons (vraiment) les choses que dans la mesure où elles se jouent, se 'gestualisent' en nous » (Jousse, 1974 : 61). C'est cette idée maîtresse qui légitime le jeu physique que nous orchestrons avec les artistes invités : la conversion d'idées, de perceptions, d'émotions et d'images, initialement générées par la lecture d'écrits littéraires ou des commentaires oraux, en attitudes et en actions corporelles. La macro-tâche finale, qui résume et donne sens à toutes les activités organisées autour des formes et des dynamiques du geste (avec ou sans parole), consiste à *mettre en corps* un roman ou une nouvelle de Virginia Woolf (1882-1941) dont on a préalablement opéré une réduction (Lapaire & Duval 2017, Lapaire 2018, Lapaire 2019). Le défi est de

---

<sup>9</sup> « On dirait que notre science occidentale a peur de la vie. Quand il s'agit d'étudier l'homme et son expression, ce n'est pas aux gestes vivants de l'homme qu'elle s'intéresse, mais aux résidus morts de ces gestes (...) A la loi du livresque 'Scientia cum libro', l'anthropologiste du Mimisme répond par une autre maxime 'SCIENTIA IN VIVO'. C'est à même la vie qu'il nous faut étudier et comprendre l'homme. C'est dans cet élément vivant et gestuel que vont se centrer et se concentrer nos observations. » (Jousse, 1974 : 34-35).

<sup>10</sup> « L'enfant regarde, l'enfant reçoit, l'enfant 'intussusceptionne', l'enfant rejoue » (Jousse, 1974 : 73).

<sup>11</sup> Les ateliers, qui regroupent des étudiants des master en études anglophones et en sciences du langage sont co-enseignés avec Oliver Borowski et Melissa Blanc. Oliver est un acteur et metteur en scène d'expression anglaise et allemande, élevé en Afrique du Sud et praticien de la méthode de création théâtrale de Lecoq, qu'il a étudiée à Berlin. Mélissa Blanc est une danseuse française formée au Conservatoire National de Poitiers. Hélène Duval, professeure invitée de l'Université du Québec à Montréal, ainsi que Jean Magnard, danseur et chorégraphe indépendant, sont également intervenus.

<sup>12</sup> « Chorégraphies de la parole : introduction aux études gestuelles ».

réaliser la transition d'un ensemble de pages écrites, initialement conçues pour être lues, à un jeu purement physique, conçu pour être vu (et accessoirement entendu).<sup>13</sup> Nous nous en tiendrons ici de brefs exemples, extraits de projets que nous avons menés en 2017 (*To the Lighthouse* / La Promenade au Phare), en 2019 (*The Waves* / Les Vagues) et début 2020 (*Jacob's Room* / La chambre de Jacob).

Les deux premiers romans sont caractérisés par l'omniprésence de l'élément marin, qui sert de cadre à l'action dramatique. Les participants abordent la symbolique et la «mimodynamique» (Lecoq, 1997 : 57) de la mer, des falaises et de la baie, en devenant eux-mêmes parois rocheuses s'offrant au vent, vagues déferlantes, phare rayonnant. Ils identifient les rythmes, les forces, les élans, les espaces et les couleurs qu'ils associent à ces entités. Spontanément, ils commencent à rejouer tous les mouvements qui se sont inconsciemment imprimés en eux et qu'ils restituent gestuellement au monde («réverbèrent») au travers d'un «cinémimisme corporel-manuel» (Jousse, [1974] 2008 : 147). Ils sont, ils font, ils jouent, ils deviennent et ce faisant ils font l'expérience d'une compréhension vivante et augmentée du texte wolffien, et saisissent ce que Jousse voulait dire lorsqu'il déclarait : «On ne comprend vraiment que ce que l'on 'rejoue'» (Jousse, [1978] 2008 : 962). Idée reprise par Lecoq, qui déclare : «Mimer, c'est faire corps avec et donc comprendre mieux (...) L'acte de mimer est ici une connaissance.» (Lecoq, 1997 : 33).

Des notions d'analyse du mouvement empruntées à Laban ([1963] 2003) sont fournies pour donner à chacun des outils de création chorégraphique : «Temps, Espace, Poids et Flux» (39), «efforts de base» (54). Les voilà tous alignés, déferlant en ondes successives. Les étudiants se dispersent, s'immobilisent, pivotent sur eux-mêmes, tombent au sol, s'étalent, se redressent, repartent et recommencent. Aux «gestes corporels» et «manuels» s'ajoutent bientôt des «gestes laryngo-buccaux» (Jousse, [1974] 2008 : 128) : d'abord des sons associés à l'environnement marin (cris de mouettes, sirènes de bateaux, bourrasques) puis quelques mots-clés du texte de référence. Lorsque la séquence s'achève, que la phase de séparation (comportant un retour sur expérience) est close et que la séquence est levée, on rentre chez soi et aussitôt on consigne ce qu'on a fait et éprouvé au moyen de notes et de schémas sur son carnet de bord, intitulé *Diary of a young choreographer of speech* (Journal d'un jeune chorégraphe de la parole).

Lecoq a raison de souligner que pour jouer avec justesse, il faut accepter d'aller «hors de soi» à la rencontre des «êtres et des choses qui bougent», pour ensuite explorer comment leurs dynamiques «se reflètent en nous» (1997 : 30). Dans le dernier atelier que nous avons co-enseigné avec Oliver Borowski et Mélissa Blanc, début 2020, nous avons demandé aux étudiants d'explorer corporellement les scènes d'ouverture et de clôture de *Jacob's Room* (dans une version abrégée, à quelques moments-clés). Au tout début, la mère du petit Jacob se promène sur une plage de Cornouailles avec ses trois jeunes enfants. Or Jacob s'est laissé distraire par le crâne d'un animal mort, à moitié enfoui dans le sable. Il s'attarde et disparaît. Ne le voyant plus, sa mère envoie son frère Archer le chercher. L'un et l'autre appellent désespérément : «Jacob ! Jacob !» mais il ne répond pas. A la fin du roman, on voit la mère de Jacob, aidée d'un ami, venir vider l'appartement de son fils mort, car le jeune Jacob est tombé dans les premiers jours de la Grande Guerre. On l'apprend incidemment par : «What

---

<sup>13</sup> Processus que nous désignons en anglais par l'expression *from page to stage*. Les ateliers d'adaptation à la scène de textes littéraires écrits portent le titre *English Literature in the Flesh* («La littérature anglaise par le corps»). La démarche est analysée en détail, en anglais, dans (Lapaire & Duval 2017, Lapaire 2018, Lapaire 2019).

did he expect ? Did he think he would come back ?<sup>14</sup> » Bouleversé, l'ami scrute le petit désordre de Jacob, laissé comme s'il allait revenir, s'avance jusqu'à la fenêtre, et s'écrie « Jacob ! Jacob ! ». La boucle se ferme.

Les premiers moments d'interprétation furent décevants: les étudiants commencèrent par produire une série de gestes stéréotypés qu'ils associaient à l'univers de la « plage » (étalage de serviettes et de crème, jeux de ballon, château de sable...), ou encore représenter des clichés émotionnels du type bonheur des vacances, dolce farniente, etc. Tout cela était pauvre, sans profondeur et d'effet calamiteux. Nous leur demandâmes alors de laisser remonter en eux le souvenir exact de leur action corporelle la dernière fois qu'ils s'étaient rendus sur une immense plage océane dans notre région : cheminement initial, premières sensations du sable sec puis mouillé sous leurs pieds nus, observation de la mer. Une multitude de micro-gestes authentiques apparut aussitôt, qu'ils se mirent à rejouer et à partir desquels ils construisirent une évocation très juste de la scène, jusque dans le cri inquiet de la mère. Une technique identique fut adoptée pour l'entrée dans l'appartement vide, à la fin de l'histoire. Nous leur demandâmes, à l'instar de Lecoq dans l'un des plus célèbres exercices de sa méthode, de rejouer les gestes qu'ils font lorsqu'ils retrouvent la chambre de leur enfance, chez leurs parents ou grands-parents : comment ils tournent la poignée, comment ils entrent, allument la lumière, tirent les rideaux, etc. De nouveau, la « mémoire » des « gestes (...) préalablement montés dans toutes les fibres » de leur « organisme » (Jousse, [1974] 2008 : 35) leur livra une clé majeur d'interprétation de la scène du roman, dans les trois sens du mot que nous leur demandons d'associer : *interpréter-comprendre*, *interpréter-jouer-sur-scène* et *interpréter-traduire* (en utilisant d'autres signes que ceux utilisés à l'origine, en l'occurrence des mots imprimés). L'effet fut là encore saisissant et l'émotion dégagée puissante.



Figure 2 - Recherche et appel de Jacob enfant, sur la plage (UBM - 2020)

## 2.2 La sémiotique du geste de Geneviève Calbris (née en 1941)

Geneviève Calbris a été ingénieure de recherche au CREDIF (École Normale Supérieure de St Cloud)<sup>15</sup> puis à l'ENS de Lyon, où elle a terminé sa carrière. Son étude « des gestes en

<sup>14</sup> "Qu'est-ce qu'il croyait! Qu'il allait revenir?"

<sup>15</sup> Centre de recherches pour l'étude et la diffusion du français (1959-1996), installé dans les locaux de l'École Normale Supérieure de St Cloud. Aux côtés du BELC (Bureau d'études et de liaison pour l'enseignement du français dans le monde) cet organisme fut un précurseur des études en didactique du FLE (Français Langue Etrangère).

relation avec le canal verbal » se présente d'emblée comme « plus sémantique que pragmatique ». L'accent est mis sur le « relevé des signes (gestuels) », leur « confrontation avec les autres signes » et la mise au jour de leur « structure signifiante » (Calbris & Porcher, 1989 : 47). Cela conduit Calbris à identifier de façon précise « les caractéristiques physiques » des « signes gestuels » et à opérer un appariement des formes de base du geste avec des « significations » élémentaires. Cette démarche, très saussurienne d'esprit, place en tête des préoccupations le rapport en *formes gestuelles* (« signifiant ») et *idées exprimées* (« signifié »). Le résultat est un « classement physico-sémantique » des gestes conversationnels (45) sous forme de petits schémas rassemblés en tableaux. La chercheuse y détaille à la fois les « traits physiques pertinents » (72) et les « idées » (87) ou « nuances » (90-91) exprimées. Calbris souligne avec insistance que le geste est « une charnière entre matière et esprit », un passeur du concret vers l'abstrait et inversement. Il donne une forme sensible à l'abstraction et lorsqu'ils semble renvoyer mimétiquement à la réalité concrète, il en abstrait des propriétés: « la référence mimée au signifié concret (suppose) un travail d'abstraction, ne serait-ce qu'en opérant la sélection des caractéristiques pertinentes de l'élément considéré » (Calbris & Porcher 1989 : 209).

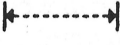

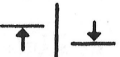


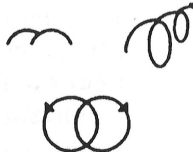
APPROXIMATION	Marge "entre deux"		Médiocrité "grosso-modo"	
PERTE D'EQUILIBRE	Déséquilibre		Bascule. Renversement Bouleversement	
INTELLECT	Intelligence Savoir Mémoire		Rêverie, Imagination  Confusion	

Figure 3 – Schèmes gestuels (« figures ») et notions associées (« signifiés »)  
Extrait du répertoire dressé par Calbris (1989 : 91)

Le répertoire de formes gestuelles et de notions auquel Calbris aboutit, en français puis en anglais, demeure à ce jour un outil de recension, de formalisation et d'enseignement inégalé. Dans une phase plus tardive de ses recherches, Calbris évolue vers une conception moins *représentationnelle* et plus *actionnelle* (ou éactive) de la gestualité co-verbale : un *agir au monde*, une forme d'*action symbolique* organiquement liée à l'action physique sur la matière. Ce faisant, elle intègre l'avertissement de Jousse : « nous ne voyons plus qu'esthétique et symbole dans ce qui (est) fondamentalement Vie et qui le demeure profondément » (Jousse [1974] 2008 : 103).

A l'instar de Jousse ([1974, 1975, 1978] 2008) et de Laban ([1963] 2003), Calbris inscrit les mouvements et les gestes au cœur l'expérience socio-physique humaine, dans la diversité de leurs fonctionnalités. De « la manifestation la plus symbolique à la plus physique » écrit-elle, « le geste fait partie de toutes les activités humaines : hygiénique, ménagère, artisanale ou industrielle, artistique, sociale, religieuse ». Ils se retrouvent également dans « l'activité langagière » Il est dans la nature même du geste, ajoute-t-elle, « d'assurer un lien constant entre le concret et l'abstrait » (Calbris, 1985 : 66).

De toute évidence Calbris a lu, compris et donc « aimé » Jousse.<sup>16</sup> Pour élaborer sa propre « sémantique gestuelle » (Jousse [1974] 2008 : 91), elle le cite une première fois dans *Geste et Communication* (1989) de façon rapide, puis de manière plus longue et profonde dans l'introduction générale de son livre-testament *Elements of Meaning in Gesture* (2011). Elle met en avant l'idée-centrale de « réverbération du monde vivant dans le corps de l'anthropos » (2) et son corollaire, qui est l'incarnation de toute « sémiose, conceptualisation et expression de pensée » (notre traduction). Elle souligne également le rôle pivot de « l'interaction », de « l'Agent agissant l'Agi », et définit enfin le « mimage » et le « mimisme ». Elle conclut en suggérant que le geste, assure le passage, à double sens, du monde du dehors au monde du dedans, du concret à l'abstrait, de la sphère sensori-motrice à la pensée.

Calbris a conscience qu'une théorie du geste peut être très utile aujourd'hui pour analyser le discours politique (Calbris 2003). Mais surtout, elle entrevoit un « corollaire didactique » (Calbris & Porcher 1989 : 210) à ses recherches, qui l'amènera à publier en fin de carrière, avec Jacques Montredon, un petit ouvrage d'apprentissage du français oral par la gestuelle conversationnelle (2011). Cette valorisation pédagogique de la théorie par le théoricien lui-même fait écho à celle entreprise par Jousse lorsqu'il met au point la technique des récitatifs évangéliques. Nous avons donc jugé cohérent, nous aussi, de réinvestir des éléments de théorie empruntés à Jousse et à Calbris pour enseigner la lecture-récitation de textes poétiques en langue vivante étrangère.

Comme le notait déjà le rhéteur et pédagogue Quintilien dans *l'Institution Oratoire* ([v. 92-95, Livre I, XI. De la prononciation et du geste] la « lecture », l'apprentissage « par cœur » et la « récitation » à haute voix de « morceaux de choix » permet à l'« élève » de travailler et de manifester physiquement sa compréhension des textes. L'intelligence corporelle qui est investie dans la performance vocale-gestuelle sert à la fois d'outil et de marqueur de l'intelligence du texte. Le placement du « ton », la qualité de la « prononciation », la régulation du « débit », de « l'effort », des « attitudes », des « gestes » et des « mouvements », se combinent pour donner accès au sens, nourrir « l'éloquence » et consolider la « mémoire. » Un texte bien articulé par un corps vivant, sachant « éviter l'exagération, dans le regard, dans le geste et dans la démarche » de certains « comédiens », se projette avec force tout en maintenant une « grâce secrète ».

Pour en faire la démonstration aux étudiants d'arts du spectacle et de français langue étrangère, nous proposons des ateliers de « lecture par-corps » (*Reading physical*) d'œuvres considérés comme majeurs dans le monde anglophone, comme *America* de Walt Whitman (1819-1892). Il s'agit d'un éloge vibrant à la mère-nation américaine, qui fut composé à la fin des années 1880 et ajouté par la suite au célèbre recueil *Leaves of Grass* (Feuilles d'herbe).

#### AMERICA

*Centre of equal daughters, equal sons,  
All, all alike, endear'd, grown, ungrown, young or old,  
Strong, ample, fair, enduring, capable, rich,  
Perennial with the Earth, with Freedom, Law and Love,  
A grand, sane, towering, seated Mother,  
Chair'd in the adamant of Time.*

#### AMERIQUE

---

<sup>16</sup> « Qu'on le veuille ou non, comprendre c'est aimer » (Jousse [1974] 2008 : 79).

Au centre de tes filles toutes égales, de tes fils tous égaux,  
 Tous pareillement chéris, immatures ou matures, jeunes ou vieux,  
 Forts, imposants, beaux, résistants, compétents, riches ;  
 Toi, amie pérenne de la Terre, de la Liberté, de la Loi et de l'Amour,  
 Mère assise majestueusement, judicieuse, altière,  
 Trônant sur le rocher du Temps.<sup>17</sup>

La récitation poétique permet un travail de fond sur la forme sonore d'une langue étrangère, tout en donnant accès à des éléments de civilisation et d'histoire littéraire. L'expérience nous apprend qu'une minorité infime d'étudiants francophones sait lire de la prose ou de la poésie anglaise à haute voix, même après des années « d'études anglophones. » La parole produite est sans vie, sans rythme, atone et peu habitée. Les mots sont vaguement articulés, les phrases murmurées ou ânonnées : rien dans ces lectures « n'est vivant et ne cherche à vivre » (Jousse, [1975] 2008 : 626). Le texte poétique est donc condamné à rester « un texte écrit mort » (623), scruté « par le geste quasi passif des yeux » (626), sauf si un moyen est trouvé pour le faire « vivre » dans l'élan et « l'unité » d'une « irradiation globale » (626). Ce moyen, on le devine, est gestuel. Il relève de ce que Jousse appelle le « corporage » ou « style corporel-manuel » ([1978] 2008 : 695).

Lors des ateliers d'interprétation que nous organisons, la priorité est donnée à l'articulation des phonèmes les plus difficiles à réaliser et à investir lyriquement. Les consonnes sont présentées comme de précieux appuis de l'expressivité, notamment les initiales occlusives (comme le /t/ de *towering*) ou les fricatives (comme le /f/ de *freedom*). Les diphtongues (/iə/ dans *endear'd* ou /əʊ/ dans *grown*), les voyelles tendues (longues) comme le /ɜ:/ de *Earth* ou le /i:/ de *Freedom*, reçoivent une attention particulière, au même titre que le placement des accents (ex. *ungrown* /ʌn'grəʊn/). Les processus morphologiques (flexion, affixation, élision) ne sont pas oubliés non plus. L'ensemble est travaillé en mode *global*, « par tout le corps » (Jousse [1978] 2008 : 695), en reliant et intégrant les formes, les fonctions et le sens.

Une première lecture est faite du poème de Whitman par l'instructeur. On part d'une position assise, la tête et les épaules basses, comme assoupi, et on déroule très lentement le corps jusqu'à ce qu'on soit assis bien droit, le regard fixe devant soi, les coudes tranquillement posés sur la table, les épaules détendues. Il s'agit de créer la sensation physique du *développement* de la thématique et de la ligne poétique, jusqu'à l'état final, stabilisé et serein, de l'accompli : le message a été délivré au monde, le poète et son interprète respirent et contemplent l'horizon de l'expérience et de la connaissance. Quelques mots sont dits sur l'alignement postural, le maintien de la tête et leur importance pour projeter sans raideur l'autorité et la maîtrise de soi. L'étude proprement dite du texte peut alors commencer. A chaque unité thématique perçue on fait correspondre une *attitude* corporelle. Ainsi, dès qu'on perçoit le passage d'une idée à une autre, le surgissement d'un contraste, ou encore l'orchestration d'un crescendo, on marque le *changement* de sens, de thème ou de degré par un *ajustement postural* (plus ou moins marqué) ou une *action gestuelle* (claire mais modérée) : un petit basculement de la tête (vers le haut, le bas, le côté), un déplacement de la main, une contraction ou un relâchement du corps, une nouvelle orientation du regard. Chacun choisit ses mouvements et attitudes, l'important étant de *détacher* l'unité de sens concernée des autres en lui assignant une *forme kinésique distinctive* tout en marquant l'*évolution* par rapport à ce qui précède. Les brèves pauses entre les changements d'attitude corporelle

---

<sup>17</sup> Notre traduction (relue et améliorée par Christiane Fioupou).

comptent autant que les mouvements eux-mêmes. L'effet produit est spectaculaire dans sa beauté et sa justesse. Le récitant comme l'auditeur sont guidés sobrement et de façon très naturelle dans la progression du texte.

Nous engageons ensuite un travail plus précis sur le sens et l'accentuation. Pour cela, nous utilisons les potentialités de l'accent gestuel (angl. *stroke*) qui s'aligne naturellement sur l'accent de mot ou l'accent de phrase (angl. *stress*). La forme gestuelle choisie (angl. *gesture shape*) permet d'établir un « lien entre le concret et l'abstrait » le geste étant « à la charnière entre matière et esprit » (Calbris & Porcher, 1989 : 209). En effet, le geste manuel permet à la fois de donner une forme visible aux abstractions *Freedom, Love, Time, Law* comme aux qualités *sane, endear'd, enduring*. Il permet aussi de symboliser de façon très schématique et épurée (donc abstraite) des entités concrètes comme *daughters, sons, Earth* ou encore les postures de la mère (*towering, seated, chaired*). Le choix de ces formes gestuelles pertinentes se fait en deux temps. On procède d'abord de façon instinctive, les sujets produisant les actions gestuelles qui surgissent spontanément en eux, avec des résultats inégaux, que le groupe observe et commente. Puis, on s'inspire des relevés sémiologiques effectués par Calbris (Calbris & Porcher, 1989 : 87, 90-91 ; Calbris, 2011 : 152-153), qui ont été rassemblés sous forme de tableaux extraordinairement concis et précis. Il n'existe à notre connaissance pas d'outil plus fiable et utile que celui-ci car on y trouve recensées les principaux « signifiés » recevant une expression gestuelle dans le langage, au travers de « mouvements courbes » ou « rectilignes » des mains, ou encore de mouvements de la tête et des yeux.

Tout geste qui a le pouvoir de coder, révéler ou souligner un *élément primaire de sens* logé dans tel segment du poème est assuré d'être juste comme la *rectitude* de la mère, la *croissance* des enfants, l'*équilibre* entre les sexes, le *contraste* entre les états ou conditions. Se demander quel geste conviendrait pour « traduire » telle ou telle idée de base force les étudiants à aller à l'essentiel, donc à comprendre mieux le texte poétique. Dans les faits, l'exercice revient à effectuer une « traduction intersémiotique » (Jakobson, 1959 : 233) menant de signes lexicaux (lus, prononcés) à des actions gestuelles pouvant être exécutées seules à la manière d'une chorégraphie silencieuse ou en parallèle, comme c'est le cas dans la parole ordinaire, qui combine le son des mots et l'action gestuelle. Comme dans un exercice de traduction classique, le défi est de trouver des formes d'expression qui respectent les unités de sens. Pour cela, on ne traduit pas les mots mais ce qu'ils expriment, littéralement ou figurativement, dans un contexte précis, en partenariat avec d'autres mots.

Il existe des formes gestuelles très simples pour rendre visible les grandes abstractions, sans entrer dans le détail de leur sens (ex. *Time, Law*) : il suffit de placer les concepts-objets (virtuels) dans le creux de sa main, ou encore de les désigner au loin. L'espace alentour symbolise ici le champ de l'expérience humaine. Si on veut aller plus loin dans la caractérisation du sens, alors on ouvre les répertoires de formes gestuelles publiés par Calbris en 1989 et 2011, qui sont présentés sous forme de planches photocopiées. On y trouve sans mal les notions, processus socio-physiques et *actions langagières* exprimables, avec les schèmes gestuels correspondant. Il s'agit de : *changer, échanger, unir, maintenir, poursuivre, terminer, abandonner, revenir, répéter, mesurer, quantifier, comparer, (dés)équilibrer, découper, ajouter, soustraire, élargir, resserrer, regrouper, rapprocher, éloigner, remonter, descendre (dans l'espace, dans le temps, dans les hiérarchies), affirmer, hésiter, proposer, accepter, rejeter, avertir...*

Il ne reste plus qu'à engager les corps dans la coarticulation vocale-gestuelle du texte. Lorsque tout semble en place, un « grand final » est orchestré. On se lève, on se répartit dans la salle. Chacun prend position, tête baissée. On repart à zéro, en déroulant puis alignant le corps, jusqu'à la posture neutre de base (angl. *rest position*). On joue silencieusement la séquence gestuelle du poème tout entier, qu'on reprend plusieurs fois en mode élémentaire, augmenté, diminué. On ferme les yeux. On s'immobilise. Selon les instructions, on murmure, on hurle, on chante tel ou tel fragment du poème, sans autre gestes articulatoires que linguistiques et « phono-mimiques » (Jousse [1974] 2008 : 118). Enfin, on recombine les mouvements et les paroles. Des récitations s'organisent, entrecoupées d'interludes au cours desquels les participants agissent soit en mode « acteur / récitant » soit en mode « chœur ». Les jeux posturo-gestuels de l'atelier sont tous rejoués. La « corporation des interprètes » permet à chacun de saisir dans sa chair ce que Jousse cherchait à dire lorsqu'il déclarait : « On ne comprend vraiment que ce que l'on 'rejoue' » (Jousse [1978] 2008 : 962).

## Conclusion

Il est possible de conserver l'œuvre de Jousse et d'en poursuivre l'exégèse, tout en l'adaptant à d'autres systèmes, disciplines ou questionnements du temps présent. Au-delà des idées et découvertes qu'on lui attribue, ce que propose Jousse est une véritable « émancipation intellectuelle » au sens donné à cette expression par Jacques Rancière (2008 : 15) : « le savoir n'est pas un ensemble de connaissances, il est une position. » Cette position est d'abord une confiance en sa propre capacité à « s'aventurer dans la forêt des choses et des signes » (16), avec « énergie » et sans souci de hiérarchie, comme le font spontanément les jeunes enfants. C'est aussi « remettre en cause l'opposition entre regarder et agir » (19) pour s'engager dans le jeu de la connaissance et le jeu de la mémoire.

Pour un enseignant-chercheur en sciences du langage et en didactique des langues, l'émancipation jousienne conserve toute son actualité. Elle donne la force et l'audace de *réinjecter de la vie dans les métaphores mortes et désincarnées de l'éducation*. Elle invite le professeur à descendre de sa chair et le formateur à lâcher son marqueur pour *rendre la part originelle de corps* dont les « gestes », « postures », « espaces », « activités », « approches », « soutiens », « suivis » ou « rythmes » pédagogiques ont été dépouillés dans notre système éducatif; à *réinvestir physiquement* les « interactions », les « parcours », les « dynamiques », les « démarches » d'apprentissage ; à concevoir de véritables dramaturgies pour « scénariser » les « séquences », « construire » les savoirs, « intégrer » les connaissances (Lapaire 2020 : 58-61).

Néanmoins, l'étude que nous menons chaque année des journaux de bord de nos étudiants, qui sont nombreux à se destiner aux métiers de l'enseignement, révèle que *l'émancipation pédagogique par le geste et la création* fascine autant qu'elle effraie, que l'engagement du « corps apprenant » (Lapaire 2000 : 42) intrigue et fait peur, parce qu'on ne se sent pas qualifié pour solliciter ce corps ou qu'on craint d'en perdre le contrôle, parce que l'espace de la classe sera forcément encombré, parce que le modèle du bon étudiant, calqué sur celui du bon chercheur, demeure celui de « l'homme qui ajuste bien tranquillement ses fiches » dans un milieu « algébrosé » (Jousse [1974] 2008 : 76-77). Nous avons donc plus que jamais besoin de l'énergie et de la liberté de la parole jousienne, de solidarités entre praticiens et chercheurs, de connivences entre conservateurs et novateurs, pour garder vivant l'héritage qui nous a été légué et ce faisant, nourrir nos propres vies.

## Liste des ouvrages cités

Geneviève CALBRIS, « Geste et parole », *Langue française*, n°68, 1985, p. 66-84.

Geneviève CALBRIS, *L'expression gestuelle de la pensée d'un homme politique*, Paris, CNRS Éditions, 2003.

Geneviève CALBRIS, *Elements of Meaning in Gesture*, Amsterdam / Philadelphia, John Benjamins, 2011.

Geneviève CALBRIS et Jacques MONTREDON, *Clés pour l'oral : gestes et paroles dans l'argumentation conversationnelle*, Paris, Hachette français langue étrangère, 2011.

Geneviève CALBRIS et Louis PORCHER, *Geste et communication*, Paris, Hatier, 1989.

Guy CORNILLAC, « Gustave Guillaume : une vie, une œuvre », *Langages* 2010/2, n° 178, p. 11-20.

Roman JAKOBSON, « On Linguistic Aspects of Translation », dans Reuben Arthur BROWER, (éd.), *On Translation*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1959, p. 232-239.

Marcel JOUSSE, *L'Anthropologie du Geste*, Paris : Gallimard, (1974, 1975, 1978) 2008.

Rudolf LABAN, *La danse moderne éducative*, traduit de *Modern Educational Dance, 1963, Seconde Edition*, par Jacqueline Challet-Haas et Jean Challet, Bruxelles, Editions Complexe, 2003.

Jean-Rémi LAPAIRE, « La Kinéflexion: produire, exhiber, partager des actes vivants de pensée », *Intellectica*, vol. 2, no 62, 2017, p. 193-224.

Jean-Rémi LAPAIRE, « Performing Mrs Dalloway (1925) », *Miranda*, vol 17, 2018.

<https://doi.org/10.4000/miranda.14255>

Jean-Rémi LAPAIRE, « Breaking Virginia's Waves (1931): from Page to Stage », *Miranda*, vol; 19, 2019.

<https://doi.org/10.4000/miranda.22797>

Jean-Rémi LAPAIRE, « Un corps et la collaboration des arts pour interpréter les textes littéraires : la leçon de Quintilien », *Cahiers du CLSL*, n° 62, 2020, p. 41-66.

LAPAIRE Jean-Rémi, and Hélène Duval. 'To the Lighthouse (1927): a Choreographic Re-elaboration.' *Miranda*, vol. 15, 2017.

<https://doi.org/10.4000/miranda.10898>

Jacques LECOQ, *Le Corps Poétique. Un enseignement de la création théâtrale*, Arles, Actes Sud.

Marcus Fabius QUINTILIANUS dit QUINTILIEN, *Institution oratoire (De institutione oratoria, 92-95)*, Livres I-XII, eBook Kindle, texte traduit du latin par Jean Cousin, Paris, Les Belles Lettres, 1975.

Jacques RANCIERE, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique éditions, 2008.

Walt WHITMAN, *America*, dans *The Patriotic Poems of Walt Whitman*, 1911, a Project Gutenberg eBook [#27494], produced by K. Nordquist and Carla Foust, 2008.

[https://www.gutenberg.org/files/27494/27494-h/27494-h.htm#Page\\_ii](https://www.gutenberg.org/files/27494/27494-h/27494-h.htm#Page_ii)

Virginia WOOLF, *To the Lighthouse*, 1927, a Project Gutenberg of Australia eBook (No.: 0100101.txt), produced by Col Choat, 2001, updated 2008.

<http://gutenberg.net.au/ebooks01/0100101h.html>

Virginia WOOLF, *The Lady in the Looking-Glass*, 1929, *Woolf Short Stories*, a Project Gutenberg of Australia eBook (No.: 0200781.txt), produced by Col Choat, 2002.

<http://gutenberg.net.au/ebooks02/0200781.txt>

Virginia WOOLF, *The Waves*, 1931, a Project Gutenberg of Australia eBook (No.: 0201091h.html), produced by Don Lainson, 2002.

<http://gutenberg.net.au/ebooks02/0201091h.html>