INTRODUCTION

Les articles rassemblés dans le présent volume, premier numéro de la revue en ligne du laboratoire HCTI, sont nés d'un séminaire qui s'est tenu à la faculté Victor-Segalen de Brest entre janvier 2013 et janvier 2014. L'intention de ce séminaire, au cœur du projet scientifique d'HCTI, était d'interroger – pour peut-être les étendre – les frontières de ce qui constitue un texte, en portant un regard sur le geste, composante essentielle de l'identité humaine[1], et sa traductibilité dans le texte écrit, qu'il soit historique, fictionnel ou visuel. En effet, immédiatement perceptible par la vision, inscrit dans le temps et décodable au moyen d'un savoir kinésique[2] et d'une expérience culturelle, le geste n'en semble pas moins particulièrement résistant à l'appréhension par le langage verbal. Bien que les mots et les gestes se combinent dans le langage oral pour produire un message cohérent et compréhensible[3], ils semblent inaptes à se saisir mutuellement. Il est en effet impossible de décrire précisément un geste uniquement par des mots, à moins d'en appeler aux compétences d'interprétation kinésiques et donc à l'empathie et à l'expérience corporelle de l'interlocuteur ou du lecteur, ce qui n'est pas sans conséquences sur la relation qui se noue entre destinateur et destinataire du message textuel ; nous y reviendrons.

Le geste, au contraire du mouvement qui peut être involontaire, se présente comme l'actualisation d'une intention de la part de son auteur d'agir sur son environnement, qu'il soit matériel ou humain. On pense en premier lieu aux gestes techniques, qui ont permis aux premiers humains de transformer la matière et le monde qui les entourait, créant de ce fait les bases d'une culture matérielle et immatérielle. L'invention de l'écriture, modélisation de la parole au moyen d'un système de signes articulés réalisé sur un support matériel (argile, papyrus, parchemin, papier…) par les gestes de la main du scripteur, constitue une étape supplémentaire dans l'histoire du lien entre geste et parole. Se pencher sur la question du geste revient ainsi à établir, voire à revendiquer un continuum entre geste producteur et geste artistique, entre le savoir-faire de l'artisan et celui de l'artiste. La distinction entre artisan et artiste, si fondamentale aujourd'hui, n'avait pas encore cours au Moyen-Âge, où la figure de l'artiste s'est lentement détachée de celle des travailleurs manuels pour se rapprocher de l'image d'un Dieu *artifex mundi* (artisan du monde)[4].

Le passage au mode de fabrication industriel a effectué le divorce entre production matérielle et création artistique, donnant naissance à la figure romantique de l'artiste maudit, cherchant dans l'art pour l'art le moyen d'échapper aux compromissions avec l'ordre économique établi qu'implique sa propre existence matérielle. Pour Alain Caillé en effet, l'art pour l'art était une forme d'échappatoire qui « exprimait à la perfection cette aspiration à la clôture de l'ordre esthétique sur lui-même »[5]. Il n'est pas anodin que les artistes postérieurs à la première révolution industrielle se réclamant d'une conception de l'artiste comme artisan l'aient fait au nom d'un idéalisme, voire d'un utopisme politique qui rejetait la dimension mécanique imposée à l'existence humaine. On pense ici bien entendu à William Morris, artisan tapissier et teinturier

1 Pour Marcel Jousse, « l'Anthropos [n'est] essentiellement qu'un complexus de gestes » (JOUSSE, Marcel, *L'Anthropologie du geste*, Paris : Gallimard, « Tel », 1978 [1974], 33).

2 BOLENS, Guillemette, *Le Style des Gestes : Corporéité et kinésie dans le récit littéraire*, Lausanne : BHMS, 2008, 1-33 *passim*.

3 "*Gesture and speech form a single, unified system in adult speakers*" (BUTCHER, Cynthia, et Suzanne GOLDING-MEADOW, « Gesture and the transition from one to two-word speech : when hand and mouth come together », *in* McNEILL, David (ed.), *Language and Gesture*, Cambridge : CUP, 2000, 235-257, 236.)

4 CASSAGNES-BROUQUET, Sophie, *Culture, Artistes et société dans la France médiévale*, Paris : Ophrys, 1998, 79-80.

5 CAILLÉ, Alain, *La Démission des clercs : la crise des sciences sociales et l'oubli du politique*, Paris : La Découverte, 1993, 236.

tout autant que poète ou peintre, mais également à W.H. Auden ou encore à son contemporain nord-irlandais Louis MacNeice, pour qui le poète se devait d'être, aux antipodes de l'artiste maudit, un bon vivant capable d'apprécier les plaisirs matériels de la vie[6]. La question du geste, qui relie la figure de l'artisan à celle de l'artiste, recouvre donc un *mode d'engagement* de l'art et de l'artiste dans l'existence matérielle, qui peut parfois prendre les traits d'une nostalgie ou d'un certain conservatisme, même chez des sensibilités de gauche. Mannaig Thomas montre dans le présent volume que dans le cas de la Bretagne des années 1970, cette réappropriation *a posteriori* par les artistes du geste ouvrier, à une époque postmoderne marquée par le déclin de la production industrielle, n'est pas sans apporter son lot d'incohérences.

La question du geste permet ainsi de remettre en cause un certain nombre d'oppositions binaires, au premier rang desquelles celle entre le nécessaire et le superflu. Si le geste producteur et le geste artistique partagent une même nature profonde en ce qu'ils réalisent l'intention de leur auteur d'agir sur le monde environnant, alors l'art se distingue du monde des relations économiques par un supplément d'âme (d'investissement symbolique) qui prend la forme du don. Pour Jacques Godbout, toute œuvre d'art est une forme de don dans la mesure où sa valeur en termes purement économiques ne peut jamais traduire ce supplément :

> […] l'artiste est celui qui possède un don et l'acte artistique est l'acte de réception, de transmission au producteur de ce don […] l'artiste reçoit quelque chose qu'il transmet, et qui est contenu dans son « don », qui est son don[7].

Or le geste a partie liée avec le don, comme le rappellent les expressions françaises « faire un (beau) geste », ou « c'est le geste qui compte ». Se pourrait-il alors que le supplément dont parle Godbout soit précisément localisé dans le geste de don de l'artiste, qui subsiste à l'état de trace dans l'œuvre ? En échange de ce don, poursuit Godbout, l'artiste attend de la reconnaissance sociale et une forme de gratitude, ce qui explique par exemple les applaudissements à la fin d'un concert, que le public « donne » en *supplément* du droit d'entrée[8].

Nous en arrivons ainsi à la fonction essentielle du geste, comme du don dans l'analyse classique de Marcel Mauss[9], en tant que lien social. Le geste se présente en effet comme un don de soi à l'interprétation des autres, nécessaire à l'existence de l'individu dans le corps social, et à la cohésion de ce dernier. Il en est ainsi des gestes de suzeraineté et de vassalité étudiés par Youenn Le Prat dans le présent recueil. Même destructeur de biens matériels et gâchis apparent, comme le potlatch étudié par Mauss, ou le vandalisme, le geste s'offre avec plus ou moins de succès à être appréhendé par l'autre afin de créer une signification. En ce sens, le geste est toujours empreint d'une dimension inchoative, il est effectué en direction d'un destinataire qui doit s'en saisir et y apporter une réponse afin de créer ou de consolider un lien, une relation.

On voit ici l'intérêt du geste dans la critique littéraire, et son lien avec la critique de la réception initiée par Wolfgang Iser, Hans Robert Jauss ou encore Umberto Eco[10], qui postule

---

6 « *I would have a poet able-bodied, fond of talking, a reader of the newspapers, capable of pity and laughter, informed in economics, appreciative of women, involved in personal relationships, actively interested in politics, susceptible to physical impressions.* », MACNEICE, Louis, *Modern Poetry* : A *Personal Essay*, New York : Haskell Publishers, 1969 [1938], 198.

7 GODBOUT, Jacques T., *L'Esprit du don*, Paris : La Découverte, 1992, 124.

8 *Ibidem*.

9 MAUSS, Marcel, *Essai sur le don : forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, Paris : PUF, 2007 [1924-1925].

10 Citons ici pour mémoire les incontournables références de la théorie de la réception : ISER, Wolfgang, *L'Acte de lecture : théorie de l'effet esthétique* [trad. Evelyne Sznycer], Liège : Pierre Mardaga, 1976 ; JAUSS, Hans Robert, *Pour une Esthétique de la réception* [trad. Claude Maillard], Paris : Gallimard,1978 ; ECO, Umberto, *Lector in Fabula, ou la coopération interprétative dans les textes narratifs* [trad. Myriem Bouzaher], Paris : Grasset, 1985.

que « la lecture est interaction dynamique entre le texte et le lecteur »[11], qui dans la formulation d'Iser citée ici semble mettre hors jeu l'auteur en tant que producteur du texte. Ne pourrait-on pas considérer, gardant en mémoire la centralité du geste de don de l'artiste, que le sens du texte naît de la rencontre entre l'intention de l'auteur et la subjectivité du lecteur, et que le texte est le lieu de cette rencontre ? Se pencher sur le geste en tant qu'intention artistique et son existence à l'état de trace dans l'œuvre revient donc à s'intéresser à la présence de l'auteur au sein du cadre conceptuel établi par la théorie de la réception, où l'œuvre d'art est vue comme communication, ou lien entre artiste et spectateur. C'est à une telle analyse que se livre David Stromberg dans ce recueil, à partir de la philosophie de Maurice Merleau-Ponty. Quant au geste corporel et à sa présence dans le texte, qui intéresse plusieurs des articles rassemblés ici, les récentes découvertes de la neuropsychologie, qui ont mis au jour l'importance des neurones miroir et d'un processus de simulation des gestes intradiégétiques chez le lecteur, ouvrent des perspectives de recherche particulièrement stimulantes qui dépassent malheureusement les limites de ce travail. On ne peut en tous les cas que se féliciter de l'apport des sciences de la vie à l'étude des textes et aux études culturelles en général, et souhaiter que la question du geste soit un pont entre les deux disciplines. Il semble que le geste ait déjà permis aux éthologues de mettre au jour l'existence d'une culture animale, notamment par le biais de la transmission de gestes techniques[12] : le geste permet ainsi de remettre en question l'opposition fondamentale entre humanité et animalité.

Les contributions qui forment le présent recueil sont organisées en trois catégories. Tout d'abord, les bases d'un cadrage historique et philosophique du geste sont posées. **Youenn Le Prat** montre comment, d'une manière générale, l'histoire a peiné jusqu'à récemment à se saisir du geste comme objet d'étude, certains chercheurs étant même découragés d'entreprendre des recherches dans ce domaine. C'est par la rencontre entre les travaux d'historiens médiévistes, au nombre desquels Jean-Claude Schmitt, et la sociologie classique européenne (Durkheim, Mauss, N. Elias) ou nord-américaine (E. Goffman), qui s'intéresse à la nature du lien social, que le geste accède au statut de témoignage historique. Outre la difficulté à définir précisément ce qui constitue un geste, l'historien se trouve confronté à la difficulté de déceler et d'interpréter les gestes dans les sources textuelles ou visuelles. Cela étant, le geste constitue un objet d'étude précieux pour l'histoire des techniques ainsi que celle des rituels et des rapports sociaux.

Marie-Hélène Delavaud-Roux se penche plus spécifiquement sur l'histoire antique, et en particulier sur cette formation guerrière éphémère que fut la phalange hoplitique oblique. Au moyen d'une étude des sources antiques, notamment de représentations visuelles de la danse pyrrhique, ainsi que d'une analyse historiographique, elle résout une énigme de l'histoire antique : comment une phalange composée de droitiers, armée de lances et de boucliers pesants, a-t-elle pu se déplacer vers la gauche, et quels bénéfices stratégiques les généraux grecs ont-ils pu en tirer ?

David Stromberg s'intéresse aux implications théoriques et philosophiques d'une étude du geste en littérature et dans les arts visuels. En se basant sur la phénoménologie de Maurice Merleau-Ponty, il propose un cadre théorique qui conçoit le geste comme une intention esthétique de la part de l'auteur, avant même sa traduction en mouvement physique vers un acte créateur, puis en œuvre. Considérant l'œuvre d'art comme un acte de communication de l'artiste avec son destinataire (lecteur, auditeur ou spectateur), Stromberg définit l'intention esthétique, qui précède la technique artistique, au moyen des traces qui s'en laissent déceler dans le texte de fiction ou dans l'œuvre visuelle. Ce faisant, il dévoile certaines perspectives ouvertes par l'application à un médium artistique du vocabulaire critique construit dans un autre champ.

11 ISER, Wolfgang, *op.cit.*, 198.

12 DE WAAL, Frans, *The Ape and the Sushi Master : Cultural Reflections of a Primatologist*, New York : Basic Books, 2001.

Le second ensemble d'articles étudie le(s) geste(s) dans ses manifestations concrètes sous la forme d'arts visuels ou scéniques. Il apparaît là encore que l'étude du geste est un moyen de créer des liens théoriques entre différentes formes artistiques et de battre en brèche une conception de l'art comme *mimesis*. Au sujet de la peinture gestuelle de Jackson Pollock, **Marie-Christine Agosto**, en adoptant une perspective métakinésique, analyse le geste du peintre comme une chorégraphie dont la toile se fait la mémoire en en portant la trace. L'article propose un certain nombre de manières de conceptualiser le rapport entre le corps de l'artiste au travail et l'œuvre qui sera finalement donnée à voir au spectateur. Ainsi, « le corps *se projette* et *s'inscrit* » dans la toile, qui « *prolonge* et *fixe* la gestuelle corporelle »[13]. L'*action painting* conduit à privilégier l'image aux dépens de la figure : c'est toute la notion de représentation, au cœur de la peinture classique, que nous sommes invités à repenser à la vue des toiles de Pollock, qui incorporent parfois directement de petits objets à la peinture.

Gilles Chamerois s'intéresse à la possibilité d'imiter les gestes du corps humain ou animal réalisée par divers automates, et à l'image de notre propre humanité que ceux-ci nous renvoient. Le modèle réduit utilisé pour les effets spéciaux du *King Kong* de 1933, les géants de la compagnie Royal de Luxe ou les statues du dieu Ganesh en Inde, en suggérant un effet de miroir, une identification avec les automates dans le même temps démentie par leur échelle, font repenser la place de l'humain dans le cosmos. L'homme qui crée et anime le corps de l'animal, de l'humain ou du dieu donne à la matière une dimension spirituelle qui remet finalement en question le dualisme philosophique.

L'article d'**Isabelle Elizéon** propose une approche scientifique originale dans la mesure où sa réflexion explicite et prolonge un spectacle mis en scène par elle-même et présenté à la Faculté Victor-Segalen dans le cadre du séminaire le 17 mai 2013. Le spectacle, joué par un seul comédien, traduit en chorégraphie l'expérience du stress post-traumatique des soldats de retour d'Afghanistan. Ici encore la notion de *mimesis* est remise en question par le geste dans la mesure où les gestes de l'acteur ne sont pas simple imitation mais recréation esthétique cathartique de l'expérience du traumatisme de la guerre.

Le troisième groupe d'articles s'intéresse à l'apparition du geste dans le texte littéraire. Comment l'écriture, système d'encodage de la réalité physique, qui est un univers de mouvements et de perceptions sensorielles, peut-elle traduire une gestuelle propre à un sujet ou à culture ? En effet, la compréhension d'un message écrit ne suppose pas chez le lecteur les mêmes compétences que celle d'une attitude, d'un mouvement ou d'un geste. Comment donner à ressentir par l'écriture la signification du geste ? On peut aborder le problème en considérant l'écriture *en tant que* geste, comme le fait **Kimberley Page-Jones** au sujet des *Notebooks*, les carnets de Samuel Taylor Coleridge. Elle montre tout d'abord que, même dans le cas de cette écriture intime, le geste d'écrire est toujours effectué vers « cet autre qui fait défaut » mais qui en retour structure la pensée du poète. En accord avec l'idée de don, et donc d'attente de contre-don que nous avons identifiée plus haut, le geste est ici « acte de désir » dirigé vers cet autre. Cependant, le geste carnétiste résiste à l'expression verbale du moi du poète : le cryptage babélien, la biffure, la ligne disent en creux la mélancolie, qui est l'envers de la personnalité du poète.

Le geste résiste également à l'écriture dans le cas des gestes de travail de la population rurale de Basse-Bretagne. **Mannaig Thomas** explore les relations ambiguës entre les gestes des paysans et, dans une moindre mesure, des ouvriers bretons d'une part et, de l'autre, leur appropriation par les écrivains de sensibilité régionaliste au cours de l'histoire de l'*Emsav*. Elle dévoile comment le corps du paysan au travail peut être tour à tour évacué de l'écriture ou bien, comme dans le cas des photographies qui accompagnent le texte du *Cheval d'Orgueil* de Pierre-Jakez Hélias, recréé afin d'accroître la crédibilité paysanne de l'auteur. Le lien entre geste

13 C'est nous qui soulignons.

et texte révèle ici l'inconscient politique[14] de l'auteur, de l'éloge de la chouannerie à la problématique défense des ouvriers rennais par les poètes ou chanteurs d'expression bretonne.

À l'inverse, le geste peut constituer dans le texte littéraire un outil puissant de résistance à la violence faite aux corps par les discours essentialistes de toute nature ; c'est ce que montre **Flore Coulouma** dans le cas de *Breakfast on Pluto*, du romancier irlandais contemporain Patrick McCabe. En tant qu'acte de langage dans la terminologie de John L. Austin et John R. Searle, le geste dans le texte de fiction permet l'affirmation d'une identité décentrée qui déconstruit les idéologies en présence dans le conflit nord-irlandais. La linguistique pragmatique fournit ici à l'analyse littéraire un cadre conceptuel qui explique comment le geste de travestissement du protagoniste, son adoption des codes vestimentaires et kinésiques du genre féminin, constitue une manière de résistance à la violence paramilitaire.

L'analyse du geste dans le texte littéraire est donc un moyen de faire émerger des voix souterraines, comme celle du sujet colonisé dans l'article de **Noémie Le Vourc'h**, qui s'intéresse au roman *Is Just A Movie* de l'auteur trinidadien Earl Lovelace. Le roman entremêle diverses pratiques gestuelles (musique, danse, théâtre, cinéma), dans un texte qui redonne au corps du colonisé sa légitimité politique. Au moyen d'une écriture qui reproduit les sonorités et la cadence de la langue vernaculaire trinidadienne, le livre de Lovelace donne à entendre (et à ressentir, si l'on garde à l'esprit le rôle de l'empathie dans l'acte de lecture mis au jour par les avancées de la neuroscience[15]) les voix colonisées, contribuant de ce fait à créer un sentiment de communauté nouvelle entre ses lecteurs, où qu'ils fussent.

Catherine Conan

14 L'expression est de Fredric Jameson : JAMESON, Fredric, *The Political Unconscious* : Narrative as a *Socially Symbolic Act*, Abingdon : Routledge, 2002 [1981].

15 Voir PATOINE, Pierre-Louis, *Corps/Texte, Pour une théorie de la lecture empathique : Cooper, Danielewski, Frey, Palahniuk*, Lyon : ENS Éditions, 2015.