

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE « GESTE ESTHÉTIQUE » DANS LE DOMAINE DE L'ART : ÉTUDE SUR
L'EXPRESSION CORPORELLE DANS LA PEINTURE GESTUELLE, LE MIME ET LA
DANSE CONTEMPORAINE

MÉMOIRE PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES DES ARTS

PAR
NURIA CARTON DE GRAMMONT LARA

JANVIER 2007

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je voudrais remercier toutes les personnes qui ont été impliquées dans ce projet de recherche. Principalement mon directeur de recherche, Jean-Philippe Uzel, qui m'a guidée tout au long du processus de la maîtrise en Études des arts. Je voudrais remercier également la directrice du programme, Nycole Paquin, pour son précieux soutien et ces conseils qui m'ont permis de mener mes études à bon terme. Mes professeurs Jocelyne Lupien et Françoise Le Gris, pour leur aide durant les séminaires. Les membres du groupe de recherche de l'UQÀM « Le Soi et L'Autre » puisque j'ai passé deux ans à travailler avec eux, principalement Denyse Therrien, pour son support inconditionnel et pour m'avoir accueilli chaleureusement au sein du groupe. La direction du CELAT pour m'avoir donné la bourse de fin de rédaction de mémoire qui m'a permis de terminer ce travail.

Je remercie spécialement Ingrid Ramirez pour m'avoir accompagnée fidèlement chaque session m'aidant à corriger le style de mes travaux et de ce mémoire, ainsi que pour son inestimable amitié. Hubert, mon père, puisque grâce à toi je suis arrivée dans cette terre inconnue où j'ai voulu continuer mes études et essayer de retrouver les traces d'une partie de ma culture, la francophonie. Merci d'avoir lu minutieusement ce texte et d'avoir corrigé le métissage de ma pensée. Sara, ma mère, non seulement pour ses commentaires attentifs tout au long de l'écriture de ce mémoire, mais aussi pour ses conseils maternels depuis que j'ai l'âge de raison.

Je remercie sincèrement mon amie Julie Alary Lavallée, pour m'avoir montré fièrement la culture québécoise dans toutes ses dimensions et pour m'avoir offert autant de bons moments de complicité entre l'espagnol et le français.

Je voudrais remercier personnellement ma famille qui a toujours été présente dans mon cœur pendant ces deux années dans un pays étranger : Hubert, Sara, Paloma, Yankuic et Valentina. Sans vous simplement ce projet n'aurait pas pu être possible. Merci d'avoir cru en mes envies de voyage.

Je voudrais dédier ce travail à Diego Rivera Kohn, pour être avec moi dans cette découverte d'un autre coin du monde...

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	vi
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
LE GESTE DANS LE DOMAINE DE L'ANTHROPOLOGIE.....	7
1.1 Le geste anthropologique.....	7
1.1.1 Le geste comme outil technique : entre la pratique humaine et animale.....	9
1.2 Marcel Jousse : la recherche de la mémoire expressive chez l'être humain.....	12
1.2.1 L'expression des gestes.....	17
1.3 Le geste social et les techniques du corps.....	20
1.3.1 Le geste dialogique : le rapport de l'homme en société.....	23
CHAPITRE II	
LE GESTE ESTHÉTIQUE DANS LE DOMAINE DE L'ART : LE RAPPORT ENTRE PEINTURE MODERNE ET DANSE.....	27
2.1 Qu'est-ce que le geste esthétique ?.....	27
2.1.1 Le geste dans le domaine de l'art.....	31
2.2 Le rapport à la peinture gestuelle : le contexte de l' <i>Action Painting</i>	33
2.2.1 Les Automatistes dans le cadre de la peinture moderne québécoise.....	39
2.2.2 Marcel Barbeau et la peinture performative.....	42
2.2.3 Marie Chouinard et l'interprétation du geste pictural.....	48
CHAPITRE III	
L'ART DU MIME CONTEMPORAIN : LE GESTE ESTHÉTIQUE DANS LE DOMAINE DU MIMÉTIQUE.....	54
3.1 La traversée du geste esthétique : entre l'automatisme et le mimétique.....	54
3.2 Qu'est-ce que la mimésis ?.....	59
3.2.1 Platon : la condamnation de l'« imitation » artistique.....	60

3.2.2 Aristote : la reconnaissance de la « représentation » artistique	64
3.3 Le mimétisme gestuel dans l'art du mime contemporain.....	68
3.3.1 Marcel Marceau et la recherche du « geste mimétique »	71
3.3.2 Étienne Decroux et la recherche du détachement du « geste mimétique »	75
CHAPITRE IV	
LE GESTE ESTHETIQUE DANS LE DOMAINE DE LA DANSE CONTEMPORAINE..	81
4.1 Analogies et dissemblances entre le mime decroussien et la danse contemporaine	83
4.2 La danse comme « entre-deux » scénique	86
4.2.1 Le geste « aïsthétique »	88
4.2.2 La théâtralisation du geste dansant	93
4.3 Le <i>leitmotiv</i> gestuel de la danse contemporaine : le cas de « Luna » de Ginette Laurin	98
4.3.1 « Luna » : une approche esthétique à l'œuvre	100
4.3.2 Le phénomène du geste dansant	105
CONCLUSION.....	111
BIBLIOGRAPHIE.....	117

RÉSUMÉ

L'objet d'étude de ce mémoire est le « geste esthétique », c'est-à-dire la valeur de l'acte gestuel dans le domaine des arts. L'idée du « geste anthropologique » est le point de départ pour comprendre son caractère utilitaire, social et dialogique. Sa faculté d'être, à travers le « mimage », un moyen de connaissance par l'appréhension du réel a permis à l'homme de créer au fil de son existence des outils et des techniques efficaces. Le geste est donc un moyen qui a facilité le développement de nos connaissances en matérialisant l'évolution du savoir-faire humain. Cependant, en plus de cette fonction utilitaire, il possède également une valeur affective qui manifeste l'expression de l'être humain. L'homme se communique avec ses semblables en s'exprimant par le langage autant que par son corps, à travers le geste. L'interaction par le dialogue, qui se compose aussi bien de la parole que de l'engagement corporel, nous transforme en une espèce sociale et nous différencie des animaux. Je définis le « geste esthétique » comme un acte possédant une valeur expressive auquel s'incorpore une dimension créative. Dans ce sens, le geste n'est plus seulement un accomplissement communicatif envers quelqu'un d'autre ou bien un acte utilitaire pour produire quelque chose, mais un « vouloir faire » innovateur, une intervention artistique qui nous met en représentation et établit un dialogue avec le spectateur. Le « geste esthétique » peut fonctionner de plusieurs manières dans le contexte de la production de l'œuvre d'art. Je distingue trois modes d'engagement gestuel : 1) la représentation libre et spontanée qui n'est pas définie *a priori* par un sujet ; 2) la représentation mimétique du geste qui est résolument construite *a posteriori* par une idée ; 3) et un troisième processus qui se situe dans une synthèse de « l'entre-deux ». Afin d'exemplifier ces trois modes expressifs, je reprends diverses manifestations artistiques qui exposent le fonctionnement de la gestuelle esthétique. En premier lieu, je reprends l'idée de la libération expressive du geste à travers l'automatisme pictural dans la peinture moderne de Jackson Pollock, passant par le style performatif de l'automatiste québécois Marcel Barbeau pour arriver à l'interprétation dansée du geste pictural d'Henri Michaux par la chorégraphe Marie Chouinard. Ensuite, je travaille sur la question de la fonction mimétique de la gestuelle chez le mime. D'abord je précise le concept de la « mimésis » chez Platon et Aristote et postérieurement je l'applique aux conditions des deux figures principales du mime contemporain : Marcel Marceau et Étienne Decroux. Finalement, j'analyse le cas de la danse contemporaine à partir de la mise en scène « Luna » de la chorégraphe Ginette Laurin, comme une synthèse de l'« entre-deux » gestuel, car la danse se situe entre le geste « esthétique » qui explore les capacités kinesthésiques du corps et la théâtralisation du geste dansé. Julia Kristeva a signalé la domination du discours verbal qui exclut la portée expressive du geste, ce mémoire tente précisément de constater l'importance du système sémantique gestuel à partir d'une étude interdisciplinaire sur l'art.

Mots clés : geste, esthétique, expression corporelle, automatisme et mimésis.

INTRODUCTION

Le sujet de ce travail se centre sur la question du fonctionnement de l'expression du geste dans le domaine des arts. Mais, que faut-il comprendre par « geste » ? Pour parler du geste, il faut nécessairement parler du corps. Le geste met en action le corps avec une finalité quelconque. Giorgio Agamben, reprenant la pensée de Varron, conçoit le geste dans une sphère distincte à celle de l'agir (*agere*) et du faire (*facere*). Il est possible de faire quelque chose sans agir, comme le poète qui fait un drame mais ne l'agit pas - dans le sens de le « jouer » - contrairement à l'acteur qui ne fait pas le drame mais l'agit¹. Le geste se trouverait dans un troisième genre d'action constitué dans une sphère distincte : il est un moyen subordonné à un but, comme celui de marcher quelque part ou bien de communiquer avec quelqu'un d'autre. Cependant, si on se réfère à la gestuelle dans le domaine de l'art, sa cible est manifestement précise, c'est l'expression créative. L'expressivité de ce geste possède une valeur précise qui le situe dans le contexte de l'art comme un acte créatif : il est un phénomène qui nous met en représentation. Dans ce sens, le geste détient une signification déterminée qui fonctionne de diverses manières selon l'artiste en question. Ce geste-là, je le conçois comme un « geste esthétique » afin de le distinguer du « geste anthropologique » qui serait celui du domaine du quotidien. Cependant, le geste esthétique peut fonctionner de plusieurs manières pour réaliser une œuvre. Dans ce travail, je distingue trois modes d'engagement gestuel : la représentation libre et spontanée qui n'est pas définie *a priori* par un sujet, la représentation mimétique du geste qui est résolument construite *a posteriori* par une idée, et un troisième processus qui se situe dans une synthèse de « l'entre-deux ».

L'exposition de cette problématique se construit par l'articulation de deux grands axes thématiques : dans un premier temps, j'ouvre la discussion par l'exposition des antécédents des études sur le geste ; dans un deuxième temps, je développe trois applications sur la question du « geste esthétique » dans le cadre de la peinture gestuelle, l'art du mime et la danse contemporaine. Ainsi, le texte s'organise autour de quatre chapitres : le premier qui

¹ Giorgio Agamben, « Le geste et la danse », *Revue d'Esthétique : La Danse*, Paris: Jean-Michel Place, n° 22/92, 1992, p. 9.

propose un regard initial sur l'objet de recherche, tandis que je présente dans chacun des trois autres les études de cas s'enchaînant causalement. Ces analyses se structurent dialectiquement afin de mettre en évidence le fonctionnement du geste esthétique et de comprendre les diverses manières de saisir l'expression : 1) la libération expressive du geste par l'automatisme pictural et performant, 2) la fonction mimétique de la gestuelle chez le mime, et 3) la danse contemporaine comme une synthèse de l'entre-deux gestuel.

Le premier chapitre aborde la question du « geste anthropologique » à la manière d'une approche initiale dans le vaste domaine des études sur le geste. Il tente d'expliquer la genèse de la nature gestuelle de l'homme à travers trois points de vue primordiaux : comprendre la gestuelle comme une pratique qui nous distingue des animaux par la possibilité de créer des outils et des techniques efficaces ; sa faculté d'être, à travers le « mimage », un moyen de connaissance par l'appréhension du réel ; et retracer le fait que notre comportement gestuel nous rend une espèce sociale par l'interaction du dialogue, dont la corrélation du corps et la parole est indispensable. Dans ce chapitre, je me rapproche de la pensée de plusieurs auteurs qui ont travaillé ces thèmes à partir de différentes perspectives socio-anthropologiques. Depuis André Leroi-Gourhan (1911-1986), la relation entre le geste et l'outil est devenue une des grandes problématiques étudiées par l'anthropologie. Selon les thèses bien connues de cet auteur, le redressement du corps de *l'homo habilis* se fait simultanément à l'amélioration de l'outil grâce au développement d'une technicité procurée par la maîtrise des gestes. L'action sur la nature, grâce à l'ensemble main-artefact, conduit l'anthropoïde à prendre une posture verticale qui permet la disponibilité des mains pour la préhension, et la libération du regard, permettant de rendre compte de l'apparition d'une culture de l'outil. Ainsi, la genèse des « savoir-faire » techniques et de l'évolution du corps humain ont permis la différenciation de l'homo sapiens par rapport aux autres espèces. Cette première approche sur la gestuelle de l'anthropos nous mène au vaste ouvrage de Marcel Jousse (1886-1961) qui élabore sa propre méthodologie pour étudier le geste conçu comme un « outil vivant » de l'anthropologie. Jousse réalise une archéologie du langage gestuel pour parvenir à comprendre le domaine de la connaissance et déchiffrer la mémoire expressive de l'être humain. Influencé par la pensée aristotélicienne, il conçoit le « mimage » gestuel comme un comportement inné chez l'homme qui représente la prise en mémoire du réel par lequel se fonde toute l'évolution de

notre pensée. De cette manière, l'« anthropologie du geste » ne peut s'accomplir que par la présence d'une « anthropologie du mimisme » selon Jousse. À travers la pensée de Marcel Mauss, nous verrons comment le geste devient une technique conçue comme un « acte efficace » inscrit dans un contexte social, qui se transmet par le processus de l'éducation. Finalement, la question du mécanisme expressif chez l'homme nous conduit à nous prononcer sur l'aspect dialogique de la gestuelle à partir de la théorie de la communication. Anthony Wall et Marie-Dominique Popelard nous montrent le caractère communicatif du geste qui s'exprime par la conjonction d'un « nous » participatif, c'est-à-dire par la relation interpersonnelle d'au moins deux participants, ce qui fait de cet événement discursif un acte social qui persiste par la tradition.

À partir de cette entrée en matière, le deuxième chapitre commence par préciser le domaine du « geste esthétique » comme un acte possédant une valeur expressive auquel s'incorpore, également, une dimension créative. Dans ce sens, le geste n'est plus seulement un « faire » communicatif envers quelqu'un d'autre mais un « vouloir faire » innovateur, une intervention artistique qui inaugure un dialogue dirigé envers le spectateur. De cette manière, le geste devient un événement qui incarne la représentation. Sur la base de ce prélude à l'esthétique de l'expression, la peinture de l'après-guerre est mon premier objet de réflexion pour appréhender le sens thématique en question. À partir de l'œuvre d'avant-garde de Jackson Pollock, fondateur de l'expressionnisme abstrait aux États-unis, l'image de l'artiste en plein exercice de création représente un événement inédit dans le domaine de l'art. Le déplacement du corps sur et autour d'une toile étendue sur le sol permet de travailler l'œuvre sous de nouveaux angles, transformant la technique picturale utilisée durant des siècles. Ce nouvel engagement corporel dans la peinture prend une dimension esthétique dont le geste se voit libéré pour atteindre une forme expressive moderne : celle de la spontanéité. Par cette technique, Pollock ne prétendait représenter aucune forme précise de la réalité mais exprimer un état intérieur de l'existence. Ainsi, le geste acquit une ampleur esthétique sans précédent puisque pour la première fois le public pouvait contempler dans l'œuvre le processus de son accomplissement. L'influence de ce style se ressent au nord du continent par la présence du groupe des Automatistes québécois qui proclament une démarche instinctive, non rationnelle de l'acte créateur. L'esprit de cette logique esthétique cherchait à remettre en cause les

valeurs traditionnelles de la société de l'époque par une idéologie de l'ouverture et de l'épanouissement artistique. Dans ce contexte, l'artiste Marcel Barbeau explore le champ de l'interdisciplinarité par la voie du déploiement de l'automatisme gestuel. Barbeau fait de la peinture un acte scénique à travers des performances où le spectateur devient un témoin actif du geste créateur et peut percevoir l'œuvre conçue sur scène. Ces explorations l'amènent à réaliser plusieurs échanges entre la danse et la peinture, expériences qui mettent en valeur une perspective singulière de la représentation automatiste. Dans le cadre de ce partage, la chorégraphe Marie Chouinard inverse l'expérience initiée par Barbeau élaborant une mise en scène « Mouvements, soixante-quatre dessins » qui traduit, dans l'espace de la danse, les traits en peinture de l'artiste Henri Michaux. Ainsi, le danseur interprète les dessins du peintre par l'improvisation gestuelle, leurs donnant une nouvelle matérialité : celle du corps dansant.

Le troisième chapitre expose une face divergente de l'acte spontané, voire automatique, de la peinture gestuelle et de sa performance scénique. L'art du mime se construit par une gestuelle structurée préalablement afin de réaliser une représentation dramatique de la réalité, profitant d'un lexique corporel d'expression « mimétique ». Afin d'expliquer la nature de cette démarche expressive, le chapitre se divise en deux sections : une présentation de la notion de la « mimésis » par rapport aux arts, à travers la pensée de Platon et celle d'Aristote ; et l'application de ce concept dans la technique du mime contemporain à partir de l'œuvre de Marcel Marceau et d'Étienne Decroux. En premier lieu, je réalise une vue rétrospective sur les positions divergentes concernant la question de la mimésis, thèses qui durant des siècles furent la base de la discussion autour de la nature représentationnelle des arts : d'un côté, Platon désapprouvait l'idée de l'« imitation » artistique comme une tentative de copie du réel, processus qui ne permettait pas d'atteindre la véritable connaissance du monde intelligible ; de l'autre côté, Aristote approuvait l'idée de la « représentation » comme un mécanisme caractéristique de la nature humaine et un moyen d'accès à la connaissance. Dans un second temps, j'aborde la pratique du mime face à l'usage du geste pour inventer des métaphores imaginaires. Le mime est un style qui se sert de l'acte de « mimer » la réalité pour construire des faits fictionnels. Cependant, la pratique du mime contemporain retrouve diverses formes d'inspiration : la pantomime de Marcel Marceau emploie une gestuelle

illusionniste de constitution mimétique, expression qui retrace l'existence des entités imaginaires sur scène pour construire un récit anecdotique ; tandis que le courant du théâtre du corps d'Étienne Decroux se détache de l'inspiration mimétique pour créer une grammaire gestuelle concentrée dans l'expérimentation corporelle qui tente de découvrir l'impulsion du mouvement afin de susciter des situations qui sont plus abstraites.

Dans le quatrième et dernier chapitre, je commence par analyser le rapport existant entre l'expression du mime decrousien et celle de la danse contemporaine, styles qui ont été fondés par une esthétique similaire du geste basés sur la recherche de nouvelles sensations dynamiques du corps. L'objectif de comparer ces deux pratiques est de voir comment la danse a vécu également l'influence d'un processus d'exploration kinesthésique pour construire des énonciations expressives différentes à celle du langage symbolique du corps. Chaque pratique a développé de manière autonome ses propres stratégies de représentation, bien que dans l'expression leur rapport soit manifeste. Postérieurement, j'entreprends une analyse dédiée proprement à la danse contemporaine, domaine qui a suivi une évolution proche de celle du mime au niveau de la démarche gestuelle. D'un côté, à partir de la naissance de la danse moderne se développe une tendance au renoncement du mimétisme gestuel, ouvrant le champ de l'exploration corporelle par la création du geste « esthétique », concédant une importance particulière à l'expérience du sensible. De l'autre côté, l'existence d'un principe de théâtralisation intrinsèque au corps revendique une dramatisation gestuelle dans les productions chorégraphiques contemporaines, qui manifeste le retour à une conscience mimétique du mouvement apportant une signification directe au spectateur. Le caractère de la danse contemporaine oscille entre ces deux formes d'élocution gestuelle que j'analyse à travers de la pièce « Luna » de la chorégraphe québécoise Ginette Laurin. Cependant, la singularité du phénomène expressif dansant existe dans ces deux modes d'énonciation corporelle qui ne sont pas dissociés l'une de l'autre, car ils fonctionnent comme un ensemble qui les intègre. De cette manière, la gestuelle esthétique de la danse contemporaine synthétise les modes d'agissement esthétique et le dramatique dans un « entre-deux » expressif.

Enfin, sur le plan théorique, je me sers de la pensée d'auteurs qui abordent la question du geste depuis différentes perspectives. Dans le premier chapitre, je reprends l'approche de l'anthropologie et des études de la communication pour analyser le geste dans son contexte social. Par la suite, je fonde mon analyse sur la ligne réflexive de la phénoménologie, doctrine qui s'occupe concrètement de la problématique du corps. Selon la phénoménologie, le corps est une forme polarisée par la connexion d'expériences, mais, sans l'existence de la subjectivité, il n'y aurait ni monde ni expérience possible. Notre corps est un centre absolu par lequel toute notre connaissance subjective entre en rapport avec l'extérieur, ce qui le définit comme un « être au monde ». En même temps, le corps n'est pas un objet fixé, car il existe comme une puissance dynamique ; chaque mouvement volontaire qu'il réalise a lieu dans un milieu, dans un espace qui n'est pas vide mais en rapport avec le fond, Merleau-Ponty avait défini que : « mouvement et fond ne sont, à vrai dire, que des moments artificiellement séparés d'un tout unique »². C'est pourquoi, le corps en mouvement, ne se contente pas de subir l'espace et le temps, il les assume activement en les habitant. Il ne faut donc pas dire que notre corps est *dans* l'espace ni d'ailleurs qu'il est *dans* le temps, car il habite l'espace et le temps à la fois. L'existence spatiale devient la condition primordiale de toute perception vivante. De cette manière, penser le geste ne va pas sans mettre en mouvement la pensée de l'expérience qui utilise le corps comme son lieu d'existence. L'art nous oblige à réfléchir sur l'idée du corps comme lieu d'habitation, mais aussi comme lieu d'échange affectif à travers la dynamique de sa gestuelle.

² Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris: Gallimard, 1945, p. 178.

CHAPITRE I

LE GESTE DANS LE DOMAINE DE L'ANTHROPOLOGIE

L'anthropos, cette terre inconnue! Pourrait-on dire. Depuis quelques années, on commence à parler d'explorateurs des gouffres et des abîmes souterrains de la terre. On ne parle pas assez des gouffres et des abîmes souterrains de l'homme. De là pourquoi l'ANTHROPOLOGIE DU GESTE n'en est encore qu'à ses premiers balbutiements³.

Marcel Jousse

1.1 Le geste anthropologique

L'origine latine du mot « geste » est *gestum* qui signifie « ce qui est fait »⁴, indiquant quelque chose qui s'accomplit par une action : c'est le mouvement des différentes parties du corps avec lesquelles s'expriment diverses affectivités et activités humaines. Quand on se réfère au geste, on parle forcément d'un corps humain, qu'il soit plastique, visuel ou bien réel. L'homme entame ses relations avec les autres non seulement par la parole mais aussi par la mise en marche d'une gestuelle, car le corps est le premier lieu à travers lequel commence toute activité humaine. De ce fait, la réalité d'un geste est corporelle, c'est-à-dire qu'un geste est produit par un corps ou par plusieurs corps dans une conversation dont l'objectif serait le dialogue, la communication. Tout geste se manifeste à travers une partie du corps - les bras, la main, le visage, les jambes, etc. - qui n'est pas isolée et bouge en actionnant la totalité de l'assemblage corporel pour produire un sens, c'est un ensemble entre la dimension physique et son contenu expressif. Son existence se situe justement dans cette unité car le geste se manifeste à travers la faculté d'articuler le physique et la fiction qu'il crée. Ces qualités ont

³ Marcel Jousse, *L'Anthropologie du geste*, Paris: Gallimard, 1974, p. 33.

⁴ Définition selon Marie-Dominique Popelard et Anthony Wall, *Des faits et gestes*, Rosny-sous-Bois: Éditions Bréal, 2003, p. 14.

été souvent classées en deux dimensions distinctes : une dimension utilitaire que l'on peut qualifier de pragmatique-technique, ainsi qu'une dimension affective, voire artistique.

Les études scientifiques sur le geste commencent avec la naissance de la psychologie moderne de Wilhelm Wundt⁵. Cependant, depuis une trentaine d'années, le geste est devenu le sujet de différentes disciplines. Nombreux sont les chercheurs qui s'occupent du geste dont les perspectives théoriques sont pluridimensionnelles faisant appel à une variété de branches dans le champ des sciences humaines autant qu'expérimentales : théorie musicale, psychologie infantile, cybernétique, linguistique, anthropologie, intelligence artificielle, philosophie, histoire de l'art, psychopathologie, neuropsychologie, études théâtrales, sciences de l'éducation, sémiotique, études littéraires, sciences médicales, danse, arts martiaux, arts plastiques et visuels⁶.

Dans ce premier chapitre, nous allons aborder la notion de geste sous l'angle de l'anthropologie, première science qui s'interroge sur l'expressivité humaine à travers une perspective socio-biologique qui explore les capacités culturelles de l'homme dans le domaine du rapprochement avec autrui en dehors du langage parlé. Nous allons réviser les principales théories anthropologiques sur le geste pour trouver le principe qui a conduit jusqu'ici le débat de cette manifestation si commune dans notre manière de communiquer avec les autres dans le domaine du contexte social. Je commence d'abord par le thème de la dissociation de cette première gestuelle de l'*anthropos* qui devient la cause de la domination ultérieure de l'*homo sapiens* sur les animaux à travers la notion de l'outil que Leroi-Gourhan nous propose. J'aborde, ensuite, la vision de Marcel Jousse, anthropologue qui consacre entièrement son œuvre à la question du geste comme un « outil vivant » de l'anthropologie qui dévoile la mémoire expressive de l'être humain. Avec Marcel Mauss, nous verrons l'importance de la gestuelle comme une « technique efficace » qui se perpétue par l'apprentissage et la tradition. Finalement, nous aborderons l'idée de la gestuelle dialogique

⁵ Wilhelm Wundt, *The Language of Gestures*, La Haye: Mouton & Co. N.V. Publishers, 1973.

⁶ Marie-Dominique Popelard et Anthony Wall, *op.cit.*, p. 35.

du domaine social principalement avec Marcel Mauss, Marie-Dominique Popelard et Anthony Wall, afin d'avoir une notion plus claire des études qui se sont réalisés autour de cette problématique dans le but d'analyser, dans le chapitre suivant, le geste esthétique. L'objectif de faire une première approche sur le geste dans la perspective anthropologique est due au fait qu'elle établit les fondements de ce que nous allons analyser postérieurement sur la pratique de l'art. Les études anthropologiques sont la base sur laquelle l'expression gestuelle est abordée au carrefour des disciplines qui vont nous permettre de comparer les différences entre ce que j'entends par « geste social » et par « geste esthétique ». Cette différence incarne le fond du débat que je tente d'éclaircir entre la mimésis et l'expression. Nous allons donc suivre les premiers pas de l'*anthropos* en tant qu'être sensé par l'accomplissement de ces mouvements corporels et par le trait de ces actions communicantes.

1.1.1 Le geste comme outil technique : entre la pratique humaine et animale

Le geste est essentiellement contextuel car il dépend toujours d'une situation, il découle d'une circonstance déterminée entre différents facteurs - personnes, environnement, etc. - dans une scène quelconque. Mais, le geste n'a pas toujours les moyens de s'assurer une réception correcte du message qu'il émet, car il est plus difficile de redresser son intention à la différence du langage parlé. Néanmoins, il est constamment présent là où il existe un corps qui s'exprime, qui parle, qui aboutit à communiquer avec les autres ou à agir face à une situation donnée. Sa principale caractéristique est d'être par essence performatif, toujours lié à une action et à une activité, il est fondamentalement dynamique. Michel Guérin, dans sa *Philosophie du geste*, le définit comme un instinct de « vouloir-dire » animal qui, en même temps, place l'homme au niveau de la culture :

Utilitaire ou expressif, le geste atteste un vouloir-dire animal qui, à son plus bas niveau, coïncide avec un vouloir-vivre, puisque l'expression même des émotions se place dans le cadre des finalités de la vie. S'exprimer c'est encore agir⁷.

⁷ Michel Guérin, *Philosophie du geste*, Paris: Actes du Sud / Hubert Nyssen, 1995, p. 16.

L'existence d'une liaison forte entre le geste et la vie dévoile sa nature particulière : tout en reliant les mondes techniques et esthétiques de sa pratique, il est constamment lié entre l'instinct et la culture. Le « savoir-faire » humain est une pratique qui se distribue en gestes, en combinant la manipulation et l'efficacité des instruments que l'homme utilise dans ses activités quotidiennes, pour faire de lui un être producteur et en même temps créateur. Mais, dans la préhistoire humaine c'était l'action des gestes qui préfigurait ces objets-outils actuellement assimilés à notre mode de vie moderne. À cette époque, grâce à son instinct, l'homme utilisait son corps comme premier instrument qui lui fournissait sa nourriture, son abri et qui subvenait à l'ensemble de ses besoins de base pour survivre dans la nature. À travers les siècles, la frontière indéterminable et vague de l'humanité s'est transposée progressivement des Néandertaliens aux Pithécantropes dans une série de conciliations où la position verticale du corps et la confection d'outils ont joué un rôle assurément important pour l'avenir de l'humanité.

L'outil comme dispositif mécanique émergera au moment de la libération des mouvements de la main, en imitant les manoeuvres corporelles, comme une extension provisoire du corps de l'homme⁸. Dans ce sens, on pourrait dire que l'outil, dans sa genèse, avait simplement imité les gestes. C'est-à-dire que celui-ci visait - en général - à reproduire la totalité des actions réalisées d'origine par le corps. Anatomiquement l'outil invite à considérer le geste humain comme s'il était sa réplique fidèle ou son prolongement provisoire, comme une sorte de « prothèse » temporelle du corps. Le geste aurait été, peu à peu, l'intermédiaire entre la position droite de l'*homo sapiens* et l'instrument auquel il a délégué ses pouvoirs. Il deviendra le point de rencontre entre l'outil et la matière, en étant une force motrice qui transmettra l'intention de son inventeur. En ce sens, le geste fait le relais entre l'intériorité du corps humain et l'extériorité de l'action qu'il réalise pour créer la « technicité » propre à l'homme, ce qui le distinguera des pratiques animales et, surtout, de ses ancêtres les primates. Grâce au développement de la technique, l'homme est capable de créer une culture de l'outil.

⁸ Cette théorie fut développée par : André Leroi-Gourhan, *Le fil du temps*, Paris: Fayard, 1983.

L'hypothèse longtemps acceptée sur la croissance de l'intelligence de l'*homo sapiens* par rapport à celle des autres primates - le singe par exemple - comme l'argument principal qui provoqua l'évolution humaine, se voit modifiée quand on avance l'idée de la relation primaire établie entre les anthropiens primitifs et leurs objets utilitaires, entre l'homme et la création de ses propres techniques pour survivre. Le problème de la technicité nous renvoie à la pensée d'André Leroi-Gourhan qui fut le premier à mettre en évidence cette argumentation :

Au plan philosophique, le problème de la technicité humaine pourrait ainsi se trouver considérablement modifié ; celle-ci apparaîtrait non comme une conséquence de l'« intelligence » au sens courant et vague, mais comme le résultat de l'accession à une motricité hautement organisée, comme le produit d'un nouveau conditionnement corporel⁹.

À ce moment-là, la ligne qui partage l'animalité et l'humanité n'est plus forcément la présence d'outils, ou même l'évolution première de l'intelligence, mais plutôt, celle du développement d'une « technique » fondée sur le principe de l'efficacité. Comme Bergson l'avait bien énoncé : seul l'homme est capable de construire des outils à faire des outils¹⁰. Voilà pourquoi l'homme se différencie du reste des formes vivantes, c'est ce que Leroi-Gourhan avait souligné dans son passage sur *L'illusion technologique*, en expliquant qu'on était certainement des hommes, car une activité technique réfléchie nous était propre par rapport aux animaux¹¹. La technicité de travailler pour réussir à maîtriser un monde extérieur, le mystère du monde naturel, dans son immensité semblait inépuisable. Le geste de la main (mais aussi, dans une moindre mesure, de la bouche et des dents) était l'outil premier à accomplir une action simple ; l'outil en accroît la performance et surtout, il permet de varier et de rassembler des compétences pour faire évoluer sa propre pratique et maîtriser la réalité.

C'est ainsi que les gestes, de plus en plus précis et efficaces, ont facilité la construction des instruments d'une technique qui, dans les mots de Leroi-Gourhan, ne revient jamais à son point de départ. L'idée d'un dépassement actuel par les techniques fabriquées au cours de

⁹ *Ibid.*, p. 327.

¹⁰ Henri Bergson, *L'Évolution créatrice*, Paris: PUF, 1907.

¹¹ André Leroi-Gourhan, *op.cit.*, p. 125.

l'histoire de l'humanité, devient un paradigme et constitue un faux problème car les techniques, par principe, sont normalement « dépassées »¹². Cette proposition reposera sur l'idée d'une évolution complémentaire de l'activité humaine entre la motricité de son corps à travers les gestes et la pensée rationnelle du cerveau humain. L'existence de la complémentarité entre une activité corporelle et le processus d'une déduction logique de la pensée constituera l'enjeu de l'évolution technique :

Toutefois le dépassement technique n'a pas été totalement libre ; c'est dans la mesure où l'activité du cerveau intellectuel, de mieux en mieux équipé, se réfléchissant sur le reste du dispositif créateur, que les techniques ont atteint les paliers successifs de leur évolution, avec cette marge constante de dépassement qui tient à leur nature¹³.

De cette manière, en se détachant de la main, l'outil s'est mis, de plus en plus, du côté du cerveau. L'habileté, peu à peu acquise, semble être le résultat d'un équilibre entre la tendance de la main - plus largement du corps qui se prépare à agir - et d'une intelligence développée à travers une intentionnalité donnée. Le geste deviendrait une sorte de synthèse entre ces deux domaines non seulement pour produire une habileté qui provoque l'efficacité d'un acte, mais aussi pour engendrer l'expression d'une intentionnalité accordée : le geste agit et exprime son action d'un seul mouvement.

1.2 Marcel Jousse : la recherche de la mémoire expressive chez l'être humain

On peut penser que la technique est à la fois une mimique répétée et apprise de génération en génération, et l'appréhension d'une situation concrète : d'un côté la main communique à l'outil son dessein, de l'autre, elle établit le contact avec la matière qu'elle prétend transformer. À ce sujet, nous devons forcément nous arrêter sur l'étonnant ouvrage de Marcel

¹² Cette proposition rappelle l'idée de l'« obsolescence » utilisée dans le domaine de la sociologie du travail pour définir le déclassement technologique entraîné par la constante apparition de nouvelles techniques.

¹³ André Leroi-Gourhan, *op.cit.*, p. 127.

Jousse : « l'Anthropologie du geste »¹⁴, un travail particulier qui traite le problème de l'expression humaine à travers la méthode anthropologique. Nous sommes dans le terrain de la gestuelle comme un acte corporel propre à l'homme, qui le définit en tant qu'être rationnel et culturel : Leroi-Gourhan nous montre la ligne qui divise la conscience de l'acte gestuel instinctif de l'homme face aux animaux, Jousse nous emmène dans les gouffres de l'expressivité à travers le jeu de la connaissance et de la mémoire humaine.

Par le biais des études du langage, Jousse commença ses analyses sur les gestes universels dans le but de comprendre la réalité totale de l'*anthropos*, qui ne saurait se réduire à ses composantes biologiques. Ces poursuites sur le langage le menèrent à l'approfondissement d'autres sources épistémologiques pour atteindre son objectif de saisir l'expressivité humaine dans ses mécanismes spécifiques. C'est à l'intérieur des mécanismes psycho-physiologiques du composé humain qu'il essaie d'atteindre ces lois du comportement. Mais : « une étude grammaticale de textes écrits ne pouvait lui suffire. Il lui fallait les posséder jusque dans leurs racines gestuelles et les sentir se rythmer, dans sa bouche récitante et tout son corps mimeur, comme une *expression vivante*. C'est ainsi que, dès le collège, il sentit s'élaborer en lui ce qu'il appellera « les lois du Style oral » qui sont très différentes de celles du « Style écrit »¹⁵. Ce serait dans la conception même de ses « lois du Style oral », si différentes des paramètres de l'écriture, que Jousse plongera dans les profondeurs de la connaissance, « de mécanisme en mécanisme », pour en arriver au langage des gestes qui est à l'origine des composants de toute l'expression humaine.

Ce qui intéresse surtout Jousse, dans cette singulière recherche, c'est le caractère « vivant » de l'expression, c'est-à-dire, la propriété animée, réelle, présente des gestes en activité constante. Jousse ne cessera de penser au transfert de la connaissance et de la mémoire en tant que termes d'un phénomène vivant. Ainsi, le mot « vivant » deviendra chez lui un concept de caractère ontologique qui cherche à mettre en évidence la circulation de la mémoire expressive de l'humanité dont l'outil constitutif, essentiel, est le réel. La première phrase de son ouvrage nous prévient sur ce fait, en nous expliquant que : « Au lieu de rétrécir

¹⁴ Marcel Jousse, *op.cit.*

¹⁵ *Ibid.*, p. 10.

notre champ d'observation sur la lettre « morte » des textes, nous avons apporté une méthodologie qui est d'abord, et surtout, la prise de conscience d'un outil « vivant » : LE GESTE HUMAIN »¹⁶. Il reproche à la civilisation occidentale d'avoir eu peur de la vie, car quand il fallait étudier l'homme et son expression, elle ne s'est point intéressée aux gestes vivants mais aux résidus morts de ses gestes représentés par l'écriture. L'ethnographie et l'anthropologie ont commencé à travailler et à ordonner leurs méthodes à partir des outils qu'elles considéraient également morts. C'est contre cette anthropologie qu'il réagit en disant qu'elle nous a présenté la complexité de l'*anthropos* jusque aujourd'hui comme un résidu de crânes plus ou moins fragmentaires et de squelettes plus au moins incohérents¹⁷. De fait, toutes les sciences de l'homme ont débuté par ce statisme, car il leur a été plus facile de trancher sur un objet déjà éteint et immobile que sur un être vivant et mouvant. Or, le domaine de la connaissance anthropologique, chez Jousse, est essentiellement divisé par le langage de la graphie inerte d'un côté, et le langage en plein exercice vivant des « bouches humaines » de l'autre. La conception de l'anthropologie en tant que science qui doit se consacrer à étudier les phénomènes vivants, nous oblige à penser l'homme comme un être qui prend conscience de lui-même, où il n'est plus un tas d'ossements mais son propre découvreur. C'est, décidément, l'homme qui prend conscience de l'homme à travers la manifestation de sa gestuelle. Ainsi, selon ses propres mots, le respect de la vie et le respect de l'individu seront les deux pôles autour desquels gravite l'étude de son Anthropologie du Geste¹⁸.

¹⁶ *Ibid.*, p. 33.

¹⁷ *Ibid.*, p. 49.

¹⁸ Ce qui est intéressant dans cette proposition c'est l'intention de créer une méthode capable d'aborder plusieurs manifestations expressives, dans ses moindres détails, pour les projeter dans une dimension universelle. Le fait de réduire la connaissance au sol gréco-latin, à « notre petite formation classique », représentait pour Jousse une grave erreur de la pensée occidentale, car cette attitude ne menait qu'à une clôture et incompréhension de cette Totalité en quête, dessinée par la différence. Le véritable observateur, selon Jousse, ne peut rien observer qui ne fasse partie d'un Tout, mais après il doit revenir confirmer chacun des gestes dans le détail, et ainsi procéder à sa vérification et son efficacité, comme dans toute méthode scientifique : « L'habitude d'observer et de rejouer la grande mimodramatique des choses, d'être en souplesse obédientielle aux interactions du réel *un* et *multiple*, prépare le chercheur aux grandes synthèses scientifiques » (*Ibid.*, p. 23). Cette tâche si audacieuse n'était qu'en voie de cause, car Jousse n'était que le fondateur de cette « nouvelle science » qui tentait de s'ouvrir une voie visant à former des collaborateurs et des continuateurs qui auraient l'intention de la perpétuer. Son projet ambitionnait l'« universalisme » de l'expression

Ainsi, Jousse dédiera le reste de sa vie à tenter de comprendre les incertitudes de la mémoire humaine qui se perpétuent, selon lui, dans le terrain des détails langagiers de la vie ordinaire¹⁹. Le point de départ pour dévoiler cette expressivité vivante des gestes est la loi spécifique de ce qu'il nomme le *Rythmo-Mimisme*²⁰ ; de sorte que celui qui « dit Anthropologie du Geste dit (également) ANTHROPOLOGIE DU MIMISME »²¹. L'homme est un être capable de *mimer* avec ses gestes et sa voix, avec l'engagement de son corps, depuis le début de son existence, toutes les actions qui l'entourent : les phénomènes de la nature, des autres êtres vivants et de lui-même. Dans sa *Poétique*, Aristote avait déjà signalé l'homme comme étant le plus *mimeur* des animaux²². Les hommes sont des êtres qui ont tendance à imiter leur entourage. Depuis l'enfance, cet acte est une manière de s'approprier le monde, toutefois incompréhensible pour le petit *anthropos* qui apprend avec ses premiers gestes à saisir la réalité. C'est par les « Mimèmes » - des impressions des choses - que l'homme construit sa première expression n'étant pas le *langage* mais le *Mimage*²³. Grâce à cette première expressivité fondée par l'acte de mimer, selon Jousse, que toute la pensée de l'homme évolue car, au fond, notre pensée ne serait qu'une intellection de « mimèmes » qui suscitent la conscience, l'imagination, le raisonnement, et tout ce qui est propre à la spécificité de l'être humain. L'homme serait alors, un être récepteur qui accumule au long de sa vie son bagage culturel à travers le mécanisme du mimisme. Ainsi, dès le début

humaine par une synthèse du partage gestuel et oral de l'Homme. De ce fait, il conçoit une « synthèse » accompagnée d'une recherche aiguë du « détail », ce qui forme le principe de l'Anthropologie du geste, à la fois totalisant et particulier, que Jousse essaie de saisir dans toute sa complexité vivante.

¹⁹ À ce sujet, il est intéressant de préciser que Marcel Jousse avait vécu une enfance paysanne, « en plein contact avec le réel élémentaire, objectif et concret » qui fut décisive au long de sa vie professionnelle et qui influença sa pensée sur l'importance du réel.

²⁰ L'idée du *Rythmo-Mimisme* propose le caractère énergétique des gestes, car le « *Rythmo* » serait la propulsion énergétique des gestes qui les rend *rythmiques*. Le « *Mimisme* » serait une cause spécifique de la nature humaine, car c'est ainsi que l'homme apprend la tradition grâce à la transmission de la mémoire historique de sa culture. Nous allons développer ces idées.

²¹ *Ibid.*, p. 35.

²² Nous verrons au cours du troisième chapitre spécifiquement les thèses aristotéliennes au sujet de la mimésis.

²³ Jousse signale que l'enfant est un « débordant » de « Mimèmes » car il peut devenir, en quelque façon, toutes les choses qu'il imagine en les mimant avec ces gestes : il est le chat attrapant la souris, Il est le cavalier fouettant son cheval, Il est la locomotive entraînant les wagons... *Ibid.*, p. 53.

gestuel encore indiscipliné du nourrisson, jusqu'à sa mort, l'homme est submergé dans les lois du *Rythmo-Mimisme* qui se reproduisent comme un enchaînement d'expériences d'une génération à l'autre :

D'un bout du monde à l'autre, on voit l'homme « mimer » instinctivement toutes les actions ambiantes, et, *faber quia sapiens*, prolonger et stéréotyper volontairement ces gestes mimismologiques intuitifs en gestes expressifs concrets, subtils et innombrables. C'est avec ces gestes d'« actions agissantes sur d'autres actions », c'est avec ces gestes interactionnels que l'Homme conserve en lui ses expériences et même les projette, en « mimogrammes » peints ou sculptés, dans ses premiers hiéroglyphes²⁴.

La spécificité de cette manière de nous représenter la connaissance du monde se retrouve dans le caractère « rythmique » que Jousse introduit comme un facteur indispensable du « Mimisme ». Ce mimisme rythmique est un point central de son œuvre car il met en place l'idée des « actions agissantes sur d'autres actions » pour créer les liens entre les innombrables interactions des gestes élémentaires qui s'enregistrent dans la composante humaine. Le schéma dynamique des gestes est visualisé comme un enchaînement d'actions conformément à une continuité dialectique dans laquelle le processus de perception est engendré²⁵. L'homme est conçu comme un amas d'énergie qui demeure toujours dans la logique de l'agissement. Cependant l'homme ne représente qu'une partie microscopique de cette logique énergétique, car il ne serait être que le miroir de tous les mouvements démesurés de l'Univers. Jousse explique cette pensée à travers l'idée du « Triphasisme » qui représente la loi première et essentielle de l'énergie humaine autant que cosmologique : « Ce peloton d'énergie, que nous appelons l'*Agent*, agit d'une certaine manière sur un autre peloton d'énergie que nous appelons *Agi* »²⁶ qui produit une réaction sur un *Agissant*, et ainsi de suite jusqu'à former une succession formant tous les phénomènes existants. Conformément à cette vision, tout serait essentiellement énergie dans le *macro* (l'Univers) et le *micro* (l'homme) Cosmos. Le geste incarnerait, alors, l'énergie vivante de cette rythmique

²⁴ *Ibid.*, p. 12.

²⁵ Le schéma de Jousse est pensé conformément à la dialectique hégélienne : Thèse-Antithèse-Synthèse. De la même manière, nous pouvons voir comment l'enchaînement gestuel du Triphasisme fonctionne : Agent-Agi-Agissant.

²⁶ *Ibid.*, p. 47.

qui propulse *l'anthropos* autant que l'Univers dans sa totalité. Pour Jousse, ce ne serait que par la méthode anthropologique que nous pourrions accéder à cette dynamique macro et micro des phénomènes gestuels de l'homme et de l'Univers : « C'est donc par l'anthropologique que nous pouvons aborder et clarifier le cosmologique car c'est dans l'anthropos seul que se réverbère le Cosmos »²⁷.

1.2.1 L'expression des gestes

Le Cosmos se présente, donc, à *l'anthropos* rythmo-mimeur comme un formidable entrelacement de gestes rythmiquement triphasés. Nous sommes encombrés par les interactions reçues du réel environnant et donc plein de gestes interactionnels infligés par le réel. La réalité s'impose à nous par les gestes qu'elle nous renvoie. Mais, à travers l'introduction de l'image du « Jeu » et du « Rejeu », le va-et-vient du mouvement interactionnel, Jousse explique que l'homme peut saisir les imbrications énergétiques qui découlent du milieu. Le jeu humain est la forme d'« intelliger » la réalité, la manière de saisir le monde : L'homme normal est joué par le Réel qui se réverbère en lui²⁸. Cette conception du jeu comme étant le dispositif d'appréhension serait l'origine de notre connaissance, intelligence, et raisonnement ; le motif même de notre évolution. Cependant, il ne serait pas un simple plaisir ou divertissement mais un acte ludique nous permettant de rentrer en contact avec le Tout Universel et de coexister avec l'intégrité cosmologique en pleine conscience des faits²⁹. Ce que nous pouvons dire sur cela est que la gestuelle du jeu, sous cette perspective théorique, représente une manière d'amalgamer une première intuition sous une forme de connaissance. C'est le fait de transformer notre entendement en expérience et de pouvoir la projeter sous forme d'intention vers d'autres manifestations humaines comme la philosophie, la politique, la science, l'art. « Le Jeu humain, c'est la force vitale à la conquête du réel » autant que « la chose plus effroyablement humaine »³⁰. Ainsi, selon

²⁷ *Ibid.*, p. 49.

²⁸ *Ibid.*, p. 58.

²⁹ Jousse nous prévient à ce sujet : « Le jeu pour moi, n'est pas l'amusement. C'est quelque chose de profondément anthropologique. C'est ce qui différencie *l'anthropos* de l'Anthropoïde. ». *Ibid.*, p. 61.

³⁰ *Ibid.*

l'Anthropologie du Geste le caractère spécifique de l'homme par rapport aux autres êtres vivants consisterait à « comprendre », par le jeu et le rejeu des gestes, ces interactions de la réalité pour prendre connaissance du monde. L'*anthropos* ne peut pas échapper à la loi du « Mimisme Interactionnel » étant la cause qui le distingue des animaux : L'homme seul « singe le Singe » et c'est à cause de cela qu'il est homme³¹.

L'importance du jeu dans la théorie anthropologique du geste montre le processus par lequel l'homme devient un être pensant et réfléchissant par rapport aux restes des animaux. Il peut ainsi apprendre l'acte de « mimer » à travers la gestuelle du jeu depuis qu'il est considéré *homo sapiens*³². L'évolution de l'espèce humaine survient de ce fait même, car depuis ces traces préhistoriques nous rencontrons des empreintes mimographiques dans les cavernes qui dénotent un sens de l'observation marquant le début de son cheminement rationnel. De cette manière, la « véritable » mécanique du jeu humain, nous dit Jousse, c'est que l'homme est capable, malgré l'absence de l'objet - le phénomène ou la chose - de recréer sa présence. L'image des fresques préhistoriques dans lesquelles nous discernons les premiers dessins de la nature est l'exemple graphique le plus ancien de cette prise en mémoire des choses. Cette opération limite le fondement de la mémoire où le jeu devient le moyen de pouvoir intercepter ces manifestations concrètes mais aussi de pouvoir les *interpréter* en leur donnant un autre sens. Notre aptitude a développé une mémoire si particulière et extraordinaire par rapport à la nature serait cette disposition à interpréter l'information des phénomènes extérieurs qui se réverbèrent dans notre pensée. Nous avons appris à manifester notre pensée sous forme d'*expression* : initialement en « mimage » à travers la physionomie de nos gestes, ultérieurement en « langage » à travers l'engagement de la parole et, finalement, en diverses manifestations artistiques.

³¹ *Ibid.*, p. 60.

³² Selon Jousse l'anthropoïde ne pense pas, car il n'a pas cette chose essentielle à l'*anthropos* qui est le « Mimisme ». L'anthropoïde peut suivre un certain dressage - un « Mimétisme opératoire » - dont il pourra faire apparemment certains gestes de l'homme, mais ces mouvements ne sont pas considérés vraiment comme des gestes, sinon des attitudes à lui, de primate. C'est pour cela que Jousse propose d'employer pour les actions des singes un autre mot que celui de « Geste ». *Ibid.*

L'expression, selon l'*Anthropologie du Geste*, ne serait pas seulement la démonstration spontanée de nos émotions (la joie, la peur, la tristesse), mais quelque chose de profondément anthropologique qui conjugue les manifestations de l'homme et de son entourage. L'origine de l'expression humaine est au sein des interactions entre différentes forces qui sont appréhendées sous forme d'expérience et transmises par la voix de la tradition. Mimeurs par nature, nous faisons écho de ses « gestes universels » pour créer un langage et exprimer nos impressions sur le monde. Le geste devient, ainsi, une action de tous les corps physiques, humains et non humains :

Nous sommes comme sous la vague quand elle a dix mètres de haut. Elle arrive sur nous. Nous recevons tout. Mais ce n'est pas dessus que nous recevons, c'est dedans. De par la loi contraignante du Mimisme, nous recevons en nous les Mimèmes, c'est-à-dire les mouvements des choses montés dans nos mécanismes récepteurs. Voilà pourquoi vous m'entendez souvent employer le mot « geste des choses » en parallèle avec le « geste des hommes ». C'est qu'en effet, nous ne connaissons les choses que dans la mesure où elles se jouent, se « gestualisent » en nous³³.

« Gestes d'air et de pierre » dirait, dans ce sens George Didi-Huberman³⁴. Gestes des choses nous renvoyant aux sensations que nous éprouvons envers le réel. Le Tout de Jousse commence parmi ces gestes universels, globaux, que nous saisissons par nos propres gestes d'*anthropos* : l'expressivité humaine est visualisée comme une évocation de l'expression globale. De ce fait, l'expression ne serait que le point de rencontre qui équilibre le jeu de ces deux pièces perpétuellement en assemblage : l' « anthropologique » et le « cosmogonique ». La tradition est le processus de transmission de ces éléments vivants qui sont, selon Jousse, des « Perles Leçons » purement gestuelles, perles lentement cristallisées et méthodologiquement enfilées pour devenir « orales ». Ce sont ces mécanismes de cristallisation et d'entrelacement qui, conjointement, unifient l'activité des lois de l'expression humaine et tentent de mettre en relief le caractère phénoménologique du geste dans son parcours quotidien, même si ce chemin n'est qu'une approche fragmentaire pour l'anthropologie : « Nous ne connaissons jamais l'essence des phénomènes. Nous ne pouvons

³³ *Ibid.*, p. 61.

³⁴ George Didi-Huberman, *Gestes d'air et de pierre : corps, parole, souffle, image*, Paris: Minit, 2005.

avoir que des solutions qui s'efforcent de nous en rapprocher... »³⁵. Nous sommes, donc, face aux premières marches d'une anthropologie gestuelle qui tente d'élargir son cheminement dans les terres inconnues de l'expression humaine, dans ses gouffres et ses abîmes encore méconnues, oubliées par l'encre morte de l'écriture. Le moyen de plonger dans ces profondeurs est l'exploration de notre connaissance sur le monde à travers la manifestation de nos gestes qui sont l'expression plus refoulée de notre existence.

1.3 Le geste social et les techniques du corps

Dans d'autres perspectives anthropologiques qui font référence aussi à la notion de la gestuelle nous retrouvons des interprétations qui se situent plus dans le domaine du rapport social³⁶. Dans l'anthropologie classique³⁷, par exemple, le comportement gestuel est plutôt identifié comme : « une attitude corporelle symbolique typique d'une société donnée »³⁸. Dans le terrain des gestes spécifiques à l'expression humaine, ce que d'autres anthropologues ont désigné comme le « geste social », on témoigne des relations exclusivement entre les hommes, sur l'engagement corporel que chaque culture établit entre ces membres : le geste établit une corrélation directe entre l'homme et l'homme. Cette gestuelle sociale propre à une communauté correspond aux paramètres culturels de la société en question. À travers

³⁵ Marcel Jousse, *op.cit.*, p. 27.

³⁶ Voir le débat sur les différentes postures anthropologiques à ce sujet dans : Pierre Feyereisen et Jacques-Dominique De Lannoy, « La gestualité : les usages du corps comme pratique sociale », In *La psychologie du geste*, Bruxelles: Pierre Mardaga, 1985, p. 51-67.

³⁷ Notamment sous l'influence de l'anthropologie structuraliste leviStraussienne qui a accordé une primauté aux « systèmes structurels » de la société par le transfert et l'échange des significations culturelles : voir son ouvrage sur *La Pensée Sauvage* (1962). Marcel Mauss est aussi un auteur qui a influencé la pensée sur les techniques du corps dans son texte *Anthropologie et société* que nous allons reprendre dans les prochains paragraphes.

³⁸ Le corps est conçu comme le réceptacle des significations symboliques de chaque société : entre le fétichisme postmoderne et l'animisme primitif, il est l'objet qui contient toute notre référence du monde et de la réalité. On le réfère toujours à un système de représentations que ce soit du point de vue culturel, social, politique, psychologique ou encore médical. Le corps devient le support vécu des symbolisations qui le circonscrivent comme l'objet de toute référence à la réalité. François Wahl a bien souligné cette perspective en affirmant que « Le corps est le *symbole* dont une société use pour parler de ses fantasmes ». Cité par Pierre Watté, « L'angle anthropologique sur la signification du corps », In *La signification du corps*, Cabay/Louvain-La-Neuve: Groupe de synthèse de Louvain, 1981, p. 102.

l'héritage de l'anthropologie sociale, nos gestes sont définis comme l'expression physique qui exprime le trait de notre composante en tant qu'*homo sapiens* et notre diversité culturelle vient des différents modes d'usage et de transmission de cette expression gestuelle. Les « modes » et « manières » de faire usage du corps sont tout aussi bien des pratiques culturelles qui se perpétuent grâce à la transmission des rapports culturels par la tradition :

Les sociétés humaines diffèrent entre elles non seulement par les langues, les rites, les techniques, les façons de concevoir le monde, mais aussi par les attitudes et les mouvements corporels des individus qui les composent³⁹.

Notre corps est un organisme vivant, une matière biologique flexible, mouvante qui se transforme avec le temps. Mais, il est également une « image identitaire » modelée par notre héritage culturel qui change à travers l'histoire⁴⁰. Nous sommes faits d'une matière physique possédant une fonction socialement significative. Image corporelle et biologie humaine forment notre *complexus corporel*. Nous avons la capacité de produire et de reproduire du sens à travers notre corps, car il est un producteur actif d'expressions culturelles. La manière de s'en servir - d'employer nos membres pour parler, travailler, créer, ou simplement pour jouer - est suscitée par la connaissance des façons d'employer nos gestes qui sont acquis culturellement. Ainsi, une des projections culturelles que nous avons de notre corps est la modalité par laquelle nous l'utilisons : le geste est une trace de sens fait par le corps ayant une valeur sociale influencée par la tradition.

Marcel Mauss fut un des premiers chercheurs à avoir souligné ce phénomène biológico-sociologique. Il propose que chaque société a ses propres habitudes et, par conséquent, nous retrouvons partout des montages physio-psycho-sociologiques de « séries d'actes », c'est-à-dire des gestes qui diffèrent culturellement. Ces actes sont plus ou moins habituels et plus ou moins anciens dans la vie de l'individu et dans l'histoire de la société. Une typologie gestuelle

³⁹ Pierre Feyereisen et Jacques-Dominique De Lannoy, *op.cit.*, p. 53.

⁴⁰ Sur le sujet de l'image corporelle et les questions identitaires, il existe des études fort intéressantes qui font usage d'une méthodologie interdisciplinaire touchant la médecine, la psychologie, l'anthropologie, etc. Voir l'ouvrage du chercheur mexicain : José Carlos Aguado Vazquez, *Cuerpo humano e imagen corporal. Notas para una antropología de la corporeidad*, [Corps humain et image corporelle. Notes pour une anthropologie de la corporéité]. México: UNAM/IIA/Facultad de Medicina, 2005.

peut devenir habituelle grâce aux formes de transmission sociale. Ainsi, Mauss introduit la notion des « techniques du corps » pour décrire les façons dont les hommes en société, d'une façon traditionnelle, savent se servir de leurs corps⁴¹ : « J'appelle technique un acte traditionnel efficace. Il faut qu'il soit traditionnel et efficace. Il n'y a pas de technique et pas de transmission, s'il n'y a pas de tradition. C'est en quoi l'homme se distingue avant tout des animaux : par la transmission de ses techniques et très probablement par leur transmission orale »⁴². Il décrit les différentes techniques corporelles en suivant un ordre chronologique correspondant aux grandes étapes de la vie humaine : techniques de la naissance et de l'obstétrique, de l'enfance et l'adolescence, de l'âge adulte ; techniques du sommeil, du repos, de l'activité et du mouvement ; techniques des soins du corps, de la consommation (manger), de la reproduction et techniques des soins chez l'anormal⁴³.

Une perspective anthropologique de ce genre incite à élaborer une récapitulation des pratiques gestuelles propres à une culture donnée et à expliciter les procédures par lesquelles une société modèle la gestualité des membres qui la composent. Mauss conçoit l'expression corporelle à travers la notion de la « représentation collective » dont les gestes traduisent la présence du groupe et met en évidence les rapports sociaux⁴⁴. Dans cet « art d'utiliser le corps humain » comme dit Mauss, la conception de l'éducation devient un point central, car elle se superpose à la notion d'imitation que nous avons déjà trouvée chez Leroi-Gourhan et Jousse⁴⁵. Tous les hommes passent par l'éducation qui déclenche le processus de l'imitation : l'enfant imite des actes qu'il a vu réussir par d'autres personnes, l'acte s'impose du dehors ; l'individu emprunte la série des mouvements composés et exécutés devant lui ou avec lui par les autres⁴⁶. Dans cet « acte imitateur » se trouve l'élément psychologique et l'élément biologique de l'humanité et c'est par l'intermédiaire de l'éducation que la structure sociale imprime sa marque sur les individus. Cette quête de la projection du social sur l'individuel

⁴¹ Marcel Mauss, *Sociologie et Anthropologie*, Paris: PUF, 1950.

⁴² Marcel Mauss, « Les techniques du corps », *Journal de Psychologie*, XXXII, n° 3-4, 15 mars-15 avril, 1936, p. 5.

⁴³ *Ibid.*, p. 12-22.

⁴⁴ Pierre Feyereisen et Jacques-Dominique De Lannoy, *op.cit.*, p. 53.

⁴⁵ Bien que Jousse ne parle pas de l'« imitation » comme telle mais de la « Mimésis » comme nous l'avons déjà expliqué.

⁴⁶ Marcel Mauss, *op.cit.*, « Les techniques du corps », p. 12.

doit fouiller au plus profond des usages et des conduites. L'éducation de base de toutes les techniques consisterait à adapter le corps à son usage : « Je crois que toute cette notion de l'éducation des races qui se sélectionnent en vue d'un rendement déterminé est un des moments fondamentaux de l'histoire elle-même »⁴⁷.

1.3.1 Le geste dialogique : le rapport de l'homme en société

Le geste de l'*anthropos*, ce geste vivant et présent que Jousse avait décrit comme si important dans le domaine de la connaissance et de l'expressivité humaine ne peut être conçu que dans son contexte social. Nos gestes sont des énoncés qui s'expriment parallèlement à nos paroles pour nous permettre de comprendre. Cette gestuelle journalière, disons ordinaire, nous montre aussi ce que Jean Galard a signalé comme étant l'« art de se conduire »⁴⁸, de se porter en société à travers l'acte de se prononcer corporellement afin d'être présent, visible, perceptible. C'est l'art de se « montrer », c'est-à-dire, de montrer aux autres « qui nous sommes » en se dévoilant avec le trait de notre personnalité : notre façon de parler et de s'adresser aux autres est marquée par nos attitudes gestuelles. Nous avons un comportement déterminé par nos actions qui constituent notre style personnel d'être. Ce style personnel de se porter se manifeste à travers le véhicule de notre gestuelle : « Tous nos actes sont constamment exposés à se convertir en gestes, à symboliser une manière d'être, une façon de traiter autrui »⁴⁹.

Nos actes ont toujours du sens car nous sommes expressifs à titre d'une simple posture. Même dans les moments de solitude, le geste subsiste sans être perçu par un « autre », une personne qui pourrait interpréter notre intervention. Si je parle seul, l'action est dirigée envers moi : le dialogue est interne. Peut-être ce geste-là, n'aurait pas d'écho, de résonance qui déclenche la réverbération d'un compagnon, d'un « tout autre » qui regarde notre action

⁴⁷ *Ibid.*, p. 13.

⁴⁸ Jean Galard a écrit un petit ouvrage qui porte sur *la beauté du geste* traitant la « conduite » comme un « art ». « Tout cet ensemble d'attitudes (de postures ou d'impostures) qu'inévitablement nous adoptons à tout instant ne requiert-il pas un art véritable, qui vienne l'évaluer, le travailler, le recomposer ? ». Jean Galard, *La beauté du geste. Pour une esthétique des conduites*, Paris: Presses de l'École Normale Supérieure, 1984.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 11.

communicante. Nous dirons qu'accompagnés ou pas, notre conduite se gestualise pour figurer quelque chose dont l'attitude est communicante, même si notre intention n'est pas forcément celle de la communication. L'accomplissement d'un geste s'effectue de façon collective dans notre milieu social qui comprend le sens de ce que nous voulons dire par nos attitudes gestuelles.

Le geste est toujours un « faire ». Un faire qui tient plusieurs sens, plusieurs manières d'être et de se manifester comme : commettre quelque chose, réaliser un acte, une opération, causer ou bien provoquer une réaction, donner et accorder, constituer et former, opérer, disposer, représenter, simuler, s'occuper, etc. Ce sont des actions qui s'accomplissent successivement dans une alternance entre différents corps impliqués. Le faire d'un geste n'est pas un « faire » individuel, car il met au moins deux individus en relation⁵⁰. Nous pouvons dire, donc, que l'acte gestuel marque le début d'une relation interpersonnelle entre différentes personnes impliquées : le geste représente la complicité d'un « nous », d'un « ils », d'un « vous ». Dans ce sens, cet acte interactionnel a une propension à devenir *dialogique*, comme l'ont noté récemment Marie-Dominique Popelard et Anthony Wall⁵¹. Le dialogue dévoile la logique interne des gestes qui marquent, comme les paroles, que la société est organisée par des individus en relation⁵². De la même manière que le langage prend sens par les relations interhumaines, les gestes prennent sens dans un contexte relationnel qu'ils contribuent à construire ; ils ne peuvent se comprendre indépendamment des circonstances dans lesquelles ils sont produits et, dans ce sens, ils forment une co-énonciation, un dialogue entre deux : « La coproduction prend forme gestuelle. Un des rôles les plus importants de la communication vient de poindre : montrer que la communication gestuelle n'est pas un

⁵⁰ L'idée du « faire » du geste est reprise de l'ouvrage de Marie-Dominique Popelard et Anthony Wall, *op.cit.* Ce texte représente un travail extrêmement intéressant sur la conception du geste dans l'art qui propose une manière de l'approcher sur le fond du rapport dialogique. Il constitue un des tous récents travail consacrés exclusivement à cette problématique dans l'art.

⁵¹ *Ibid.*, p. 57.

⁵² Mikhaïl Bakhtine avait déjà dit, pour le langage en général, que les mots sont toujours les mots des autres, que le langage nous précède et que nous apprenons à le pratiquer dans un « nous ». *Ibid.*, p. 105-106.

simple échange social de contenus propositionnels mais aussi, et avant tout, un acte dialogique »⁵³.

Ce geste dialogique, qui pour rentrer en conjonction doit compter sur l'engagement d'au moins deux participants, s'actualise à travers l'action, ce qui rend possible l'acte social par excellence : un « nous » est toujours une virtualité qu'il faut savoir actualiser. Un geste apporte une relation interpersonnelle toujours changeante et, en même temps, il marque une relation spécifique avec la personne en dialogue. De cette manière, nous pouvons dire que le geste fait partie constitutive d'une relation dans la mesure où il met en rapport les personnes grâce à l'expression du corps. Le geste devient, donc, un événement discursif à travers la mise en marche de l'acte dialogique qui s'énonce dans l'entre-deux :

L'activité d'une parole actualise un sens. La signification s'y fait acte, à vrai dire interacte, la vérité aussi se construit dans l'interacte. Une telle thèse *dialogique* ne convient pas au seul langage verbal. Alors que nos énoncés prennent sens en tant qu'événements de discours, tout événement, toute action, ne dure qu'un moment. On ne répète jamais vraiment un énoncé puisqu'il est alors proféré en un autre moment du temps que sa première diction. En ce sens est chaque fois produit quelque chose de neuf, on parle ainsi d'événementialité du discours. Elle vaut aussi pour les gestes, en tant qu'actions⁵⁴.

Le geste dialogique, fait parler les personnes entre elles en mettant en place une action communicante : c'est un ensemble d'énonciations corporelles qui rapprochent les personnes par l'échange et le partage même de ces mouvements. Pour en finir avec cette idée autour du geste social, je voudrais faire référence à une image que Popelard et Wall ont expliqué pour rendre compte du fonctionnement gestuel que je trouve très illustrative et synthétique à notre sujet : le geste comme une forme de « Potlatch » parce qu'il entame toujours une relation d'échange, de partage entre deux correspondants, comme une forme de troc corporel qui fait dialoguer les personnes impliquées⁵⁵. Si nous nous rappelons le « Potlatch » classique tel que défini par Mauss, il intègre trois actions : donner, recevoir et rendre. Néanmoins ce qui est en

⁵³ *Ibid.*, p. 39.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 36.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 103.

échange ce n'est pas exclusivement des biens et des richesses, ce sont avant tout des politesses, des festins, des rites, des services : des gestes que une personne a envers l'autre. Le geste serait un don pour autrui afin de créer des liens, c'est-à-dire une relation qui fait de chacun quelqu'un. La circulation des gestes est une manière de mettre en rapport la communication dans une société donnée. De cette manière, le geste de l'anthropos, ce geste que nous avons tenté de comprendre, est un acte social, une action qui comporte avant tout une signification communicante, un faire qui s'adresse à quelqu'un d'autre. Le geste est une correspondance d'actions énoncées par les mouvements du corps qui provoquent un rapprochement entre les différents participants comme un Potlatch les fait dialoguer.

Actuellement, la nouvelle vague de l'anthropologie du visuel récupère la notion corporelle d'un point de vue esthétique où le corps ne devient plus un réceptacle des significations sociales mais le départ de la création expressive propre à l'homme⁵⁶. Ces recherches sont faites par des historiens de l'art ou bien des esthéticiens qui ont repris les paramètres anthropologiques pour élargir le sens d'une affectivité expressive des formes corporelles. Le corps devient le lieu nous permettant de nous mettre en relation avec les choses et la réalité, car il existe en lui une continuité - un *continuum* de la corporéité -, à travers la mise en marche d'une gestuelle qui attache tous ces éléments dans une unité logique. À ce moment, le geste devient un processus et une possibilité d'agir, car un corps esthétique est un corps expérimenté à travers les mouvements de ses gestes. Cette méthode se retrouve dans les paramètres de l'interdisciplinarité nous permettant de retrouver plusieurs sens à cette problématique dans une ampleur théorique plus large que celle de l'anthropologie maussienne ou bien jousienne, dont l'art n'était pas un domaine forcément tenu en compte par ces auteurs. Nous allons faire référence à cette méthode d'analyse dans les chapitres suivants, car je partage les idées de cette forme d'aborder la notion de la gestuelle, notamment dans le domaine des arts qui est notre sujet d'étude.

⁵⁶ Le point de vue de la phénoménologie de Merleau-Ponty peut être significatif à ce sujet ainsi que celui de George Didi-Huberman qui s'inscrit dans ce même courant de pensée philosophique. Didi-Huberman est un des historiens de l'art qui reprend le domaine anthropologique sous l'angle de l'esthétique pour faire une « anthropologie du visuel ». Je renvoie à son ouvrage : George Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté*, Paris: Gallimard, 1999.

CHAPITRE II

LE GESTE ESTHÉTIQUE DANS LE DOMAINE DE L'ART : LE RAPPORT ENTRE PEINTURE MODERNE ET DANSE

*Apollinaire parle de « gestes blancs » : pourquoi « blancs » ?
Parce que le geste par définition n'est pas l'expression de quelque chose;
il est expression d'être. On n'exprime rien par le geste; on se manifeste⁵⁷.*

Margit Rowell

2.1 Qu'est-ce que le geste esthétique ?

Nous avons vu au cours du premier chapitre comment les actions gestuelles des individus au sein d'une communauté donnée ont été le sujet d'étude de plusieurs anthropologues intéressés par sa dimension sociale. Premièrement, nous avons établi l'existence d'un ordre utilitaire de ce geste anthropologique à partir de la relation présente entre le corps et la réalité, c'est-à-dire le geste comme un outil efficace par lequel l'homo sapiens a développé ses premières techniques de survivance. Nous avons vu aussi comment par le geste l'homme établit un rapport étroit de connaissance avec son milieu, toujours dépendant de l'entourage dans lequel il se trouve et de la situation qui le génère. Ensuite, nous avons compris le sens culturel et dialogique du geste qui résulte du rapport entre partenaires sociaux et qui se perpétue par la tradition. Nous pouvons dire qu'à partir des circonstances précises dans lesquelles se déroule l'action communicante, le geste prend une valeur significative libératrice de sens puisqu'il cherche à transmettre quelque chose, d'être en relation avec quelqu'un d'autre. Ainsi, ces enchaînements d'actes, simples et quotidiens, détiennent un dynamisme considérable dans un sens communicationnel, car ils constituent des « actions

⁵⁷ Margit Rowell, *La peinture, le geste, l'action. L'existentialisme en peinture*, Paris: Klincksieck, 1972, p. 17.

expressives » qui mettent en place une correspondance normalement réciproque, dans la mesure où ils entament un rapport entre deux ou plusieurs acteurs : le geste est un phénomène profondément social.

Dans le domaine de l'art, nous retrouvons des manifestations qui appliquent plus que d'autres le sens de la gestuelle comme leur dispositif expressif cherchant à créer le lien correspondant entre spectateur et œuvre. Si nous parlons strictement du geste comme d'une technique efficace, nous pouvons affirmer qu'à travers lui s'invente l'ensemble des arts, car toute activité humaine peut être définie comme un acte gestuel, un vouloir construire, faire, correspondre, créer, etc. Dans ce sens, le geste est à la base de tous les arts comme il est à la base de l'activité humaine. Nous revenons à l'idée du geste comme outil, comme instrument par lequel peuvent s'accomplir nos actions. Cependant, si nous parlons de la « gestuelle » dans l'art, il est nécessaire de la distinguer de celle que nous avait présentée la pensée anthropologique. C'est pourquoi j'ai décidé de nommer « geste esthétique » le déploiement gestuel qui prend part d'un événement artistique, voire créatif, afin de pouvoir le distinguer clairement de celui que nous avons examiné dans le domaine du social. La frontière entre l'un et l'autre n'est pas si démarquée qu'on puisse l'imaginer, la ligne est même très fragile, étant donné que dans les deux cas nous sommes dans l'espace de la communication : à quel moment débute le geste esthétique ? À quel moment cesse-t-il d'être un acte conventionnel pour devenir un acte créatif ? Ces questionnements relèvent d'une discussion fondamentale autour de la notion de la gestuelle qui est encore peu explorée aujourd'hui, peut-être parce que nous sommes dans un terrain qui touche la définition de l'art lui-même ; peut-être parce que la démarcation entre l'un et l'autre semble davantage évidente et la question redondante. Nous verrons dans ce chapitre comment cette frontière a ses limites, comment les bornes se tissent à travers les actions qui portent en soi une valeur significative.

Pour reprendre l'idée proposée par Wall et Popelard⁵⁸, je dirais que le geste esthétique incarne également une sorte de « Potlatch », c'est-à-dire un échange qui prend forme à travers l'existence d'un rapport amorcé entre le spectateur et l'artiste représenté par le geste exprimé par son œuvre ou sa performance. Dans les circonstances spécifiques du domaine de l'art,

⁵⁸ Marie-Dominique Popelard et Anthony Wall, *op.cit.*, p. 69-70.

l'échange entre les différents acteurs impliqués - le spectateur et l'artiste - persiste comme un tête-à-tête qui permet la mise en marche d'une action communicante entre les différents intermédiaires par le biais de l'œuvre. L'œuvre, donc, devient un *médium*, un geste médiateur qui provoque la circulation d'une suite de sensations, comme une sorte de « troc d'impressions », ce qui constitue le fondement même du processus créatif. Ce « troc » s'explique par un déplacement d'affections diverses qui se réalise de l'un à l'autre à travers le geste évoqué par l'œuvre. Ainsi, je pense le geste esthétique à la manière du « Potlatch » parce qu'il suppose toujours une relation d'échange, de partage entre les différents correspondants. Le geste esthétique n'est pas concevable sans la présence de l'artiste qui le génère - notamment dans le cadre des arts scéniques - ou bien de l'œuvre, mais aussi sans celle du spectateur qui le perçoit, bien entendu. Sans la présence d'un vis-à-vis, le geste ne pourrait être un « acte efficace », comme dirait Mauss, dans le sens où il ne réussirait pas à atteindre son objectif premier : créer un lien expressif entre les différents acteurs ; ainsi leur existence devient fondamentale pour comprendre le geste esthétique dégagé d'une action artistique⁵⁹.

De ce fait, nous allons définir ici le « geste esthétique » en le distinguant du « geste anthropologique » principalement parce que le premier est avant tout une intervention dans le domaine de l'art : le geste esthétique est celui qui correspond à l'acte créateur. Il est une action qui vise à l'élaboration d'une création, dans le sens d'un ouvrage qui se façonne, se cisèle et se travaille avec l'engagement direct du corps sur l'opération à accomplir. Il n'est plus une action quotidienne de communication envers l'autre mais un engagement corporel

⁵⁹ À ce sujet, nous pouvons nommer l'importance de la « théorie de la réception » qui explore le domaine correspondant au rapport entre l'artiste, l'œuvre d'art et le spectateur. Ce que l'on connaît aussi comme l'« esthétique de la réception » est une discipline qui porte sur la réception d'une œuvre d'art constituée par l'ensemble des discours et des comportements qu'elle suscite. La perception acquise prend une dimension importante à traiter face à l'œuvre. Ainsi, elle aborde la problématique du rapport entre l'œuvre et ses différents récepteurs à travers plusieurs disciplines : l'histoire, la philosophie, l'anthropologie, la sociologie, la sémiologie pragmatique, entre autres. Cependant, dans l'actualité, son approche est plutôt interdisciplinaire, ce qui ouvre la possibilité de s'engager sur des hypothèses de recherches de diverses manières. Voir à ce sujet : Pierre Vaisse, « Du rôle de la réception dans l'histoire de l'art », *Histoire de l'art*, n° 35/36, octobre, 1996, p. 181-186. Hans R. Jauss, « Petite anthropologie de l'expérience », In *Pour une esthétique de la réception*, Paris: Gallimard, 1978, p. 123-157.

global sur un projet, un ouvrage, à travers lequel est visé l'acte communicant. Ce qui les identifie n'est pas l'action réalisée en tant que telle - une action qui pourrait être d'ailleurs semblable ou bien la même - mais l'apport explicite dans le domaine de l'art, c'est-à-dire pas seulement un « faire » mais un « vouloir faire ». Je veux dire par là qu'un geste esthétique est avant tout une intervention artistique ; il est une ingérence directe, efficace et consciente, qui poursuit une expérience significative, voire affective sur l'autre. Le geste esthétique est une intervention à la manière d'un croisement de sens, un assemblage d'impressions qui cherche à provoquer une réaction et à encourager le dialogue par le biais expressif de l'œuvre. Dans ce sens, le geste anthropologique se dilue à la suite de son passage, après avoir accompli le but de la communication immédiate avec l'autre ; dans le domaine de l'art, le geste demeure, car le sens qu'il porte cherche à rester comme une empreinte dans la mémoire du spectateur.

Pour expliquer d'une autre façon les différences entre l'acte dialogique du quotidien et celui du domaine de l'art, nous pouvons dire que l'accent porté sur l'un des deux est le moyen de nous donner un sens plus clair sur ce qui les distingue. Je dirais qu'il s'agit de l'accentuation donnée au geste esthétique ce qui porte la valeur de son action, car l'accent constitue le style accordé par l'artiste à un énoncé gestuel, c'est-à-dire sa trace personnelle, sa façon de procéder, de s'exprimer, d'amorcer le dialogue avec l'autre-spectateur⁶⁰. Ce dialogue ne s'effectue pas de n'importe quelle manière, car l'auteur veut communiquer une sensation à travers l'élocution qui porte sa signature, son style. Il accentue donc sa performance à sa manière, ce qui le distingue d'autres artistes et rend unique son œuvre en tant qu'« événement artistique ». Il devient ainsi, une action créée dans une conjoncture définie par l'artiste pour générer une circonstance qui détient un objectif primordial : celui de faire correspondre son œuvre avec le public. Si le geste anthropologique est en soi un événement communicationnel, comme le présentent Popelard et Wall, son statut esthétique nous renvoie aussi bien à une condition de vérité qui veille en lui :

Les conditions de vérité d'un énoncé portent sur la façon dont l'énoncé renvoie au monde. Les conditions de vérité d'un geste renvoient au geste lui-

⁶⁰ Je reprends la notion de l'« accentuation » de George Didi-Huberman, *op.cit.*, 2005, p. 10.

même, sur le fait que le geste a eu lieu, qu'il a fait événement et la façon dont nous admettons ensemble qu'il vaille comme événement⁶¹.

Donc, la gestuelle se constitue en tant qu'événement. Toutefois, je dirais que sa disposition esthétique porte également les conditions de vérité d'un énoncé nous « renvoyant au monde », car l'art, en tant que pratique humaine, cherche à projeter et à remettre en question notre être-là, ce que Merleau-Ponty nommait comme notre « être-au-monde »⁶². En conséquence, le geste esthétique est autant un acte énonciatif qu'un événement mis en représentation. Il n'est pas la cause d'une coïncidence communicationnelle car il met l'accent sur son caractère « énonciatif » cherchant à inciter et à stimuler le dialogue, dans le but d'approfondir les paramètres de notre existence. De ce fait, le geste esthétique comme énonciation établit les variables d'une articulation qui se produit à l'intérieur d'un système expressif donné : celui de l'art. Il n'est plus un acte de communication isolé, car il fait partie d'un système où il se constitue comme un phénomène cohérent avec des préceptes artistiques; il n'est plus seulement un « faire » mais un déclencheur de sens qui s'invente et se réinvente, par le corps il rend manifeste quelque chose : le geste esthétique est un événement contestataire.

2.1.1 Le geste dans le domaine de l'art

Nous allons aborder maintenant comment la notion de geste esthétique se construit à travers plusieurs domaines artistiques. Nous allons voir comment cette idée demeure l'espace de plusieurs manifestations créatives en se réinventant dans une diversité d'expressions qui lui donnent une condition d'existence particulière, entre chaque acte, chaque manière de se proclamer face au public. Partant de cette première définition proposée, nous dirons que le geste esthétique est une continuité animée par divers enjeux créatifs qui témoignent d'une fécondité caractéristique dans chaque projection de soi, chaque « survivance » dirait Warburg⁶³. La danse constitue une des manifestations des plus remarquables sur le travail de

⁶¹ Marie-Dominique Popelard et Anthony Wall, *op.cit.*, p. 37.

⁶² Maurice Merleau-Ponty, *op.cit.*

⁶³ Je reprends l'idée de la « survivance » warburgienne de : George Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris: Minuit, 2002.

la gestuelle esthétisante à travers le déploiement d'une dynamique assidûment appliquée au corps, mais tous les arts de la scène cultivent cette voie expressive comme le théâtre et le mime. Mais pour commencer je voudrais d'abord analyser une pratique artistique qui remplit la toile d'une sensibilité première : la peinture gestuelle.

Je récupère cet événement artistique pour insister sur l'ampleur de ce sujet d'étude qui touche à différents aspects de l'art, et que nous ne pouvons réduire à la seule formule scénique. La notion de la gestuelle esthétique serait mal acquise si elle se voyait limitée aux témoignages du théâtre, du mime et de la danse. Je tiens à guider brièvement le lecteur à travers le parcours esthétique du geste dans la peinture moderne pour comprendre comment nous pouvons rencontrer des points de jonction entre la gestuelle plastique et celle de la danse contemporaine. Nous allons voir de quelle manière ces deux domaines apparemment si différents et éloignés sont, en réalité, rapprochés par le biais du geste. Je voudrais, donc, commencer par expliquer comment la notion de la gestuelle existe aussi dans la sphère des arts plastiques où normalement nous ne la considérons pas comme une manifestation d'importance⁶⁴. Je reprends le phénomène de *l'Action Painting* de Jackson Pollock, car il est le premier artiste moderne à faire usage de son corps comme outil, instrument primordial, pour extérioriser l'acte créateur, le geste spontané qui va s'imprimer sur la toile⁶⁵. La recherche de ce geste original, irréfléchi et dans un sens mythique, fut un style qui s'étendit dans le nord du continent Américain. Ainsi, nous allons voir comment la peinture des Automatistes au Québec s'est imprégnée de la formule du geste qui rend plastique le mouvement corporel, notamment chez Marcel Barbeau qui se servit du travail chorégraphique de l'*Anna Wyman Dance Theatre*, entre autres, pour créer un lien direct entre la peinture et la danse. De la même manière, nous ferons le chemin inverse, de la danse à la peinture, avec une œuvre de la chorégraphe Marie Chouinard qui, actuellement, s'est laissée séduire par l'empathie entre ces deux arts grâce au poète et peintre Henri Michaux ; cet

⁶⁴ J'ai décidé de reprendre ici l'exemple du geste esthétique dans le cadre de la peinture gestuelle, mais j'aurais pu me référer à d'autres sphères plastiques comme la calligraphie chinoise et japonaise qui donnent un sens essentiel au geste pour réaliser ses desseins.

⁶⁵ Pollock ne fut pas le premier homme à utiliser cette technique picturale, car nous savons qu'il reprend sa méthode des savoir-faire ancestraux, comme lui-même le reconnaît, des amérindiens du sud de la Californie où il vécut une partie de son enfance.

exercice va nous permettre de percevoir les liens, les affections qui les unissent dans la continuité expressive du geste. Je tente, donc, d'expliquer un événement qui s'articule autour de plusieurs pratiques artistiques dont l'objectif serait de préciser ses différences et ses ressemblances pour tenter de définir l'« être » de ce geste esthétique qui garde un tout autre sens que celui qui intéresse les anthropologues.

2.2 Le rapport à la peinture gestuelle : le contexte de l'*Action Painting*

Jackson Pollock (1912-1956)⁶⁶ est considéré comme le fondateur de la génération de l'expressionnisme abstrait, style pictural qui s'est développé dans les années d'après-guerre. À cette époque les artistes de New York cherchent à traduire dans leur art leurs préoccupations existentielles donnant ainsi naissance à une nouvelle tendance dans la peinture moderne. Celle-ci se caractérise par une technique très libre effectuée par de larges coups de pinceaux et des écoulements de peinture sur une toile étendue sur le sol. Différents noms ont été donnés à ce mouvement : « École de New York », « *Action Painting* », « Peinture gestuelle » et « Expressionnisme abstrait »⁶⁷. Selon Margit Rowell, dans

⁶⁶Après une jeunesse passée dans l'Ouest, Pollock étudie à New York avec Benton à partir de 1930. Au-delà des sujets caractéristiques de l'*American Scene*, ses œuvres dévoilent une inquiétude et une angoisse propre du sentiment de l'après-guerre. Il a inauguré une nouvelle lignée d'artistes de génie qui incarnent l'esprit de cette époque. À la fin des années trente, Pollock est influencé par les muralistes mexicains José Clemente Orozco et Alfaro Siqueiros, ce dernier fut son professeur à New York en 1936. Il est influencé aussi par John Graham et fait de Picasso une de ses principales références. Mais très jeune, en 1923, il découvre sa principale source d'inspiration lors d'un voyage dans une réserve indienne, où il rentre en contact avec les motifs abstraits de l'art dit « primitif » des Navajos. Son style se distingue par une peinture qui disloque les formes avant de les restructurer, employant une gamme chromatique violente, dans la veine de Miró et de Masson. En 1943 a lieu sa première exposition à la galerie « Art of this Century », qui affirme sa place dans l'avant-garde new-yorkaise. Avec le monumental Mural de 1943 (œuvre commandée par Peggy Guggenheim) et quelques petites toiles qui l'accompagnent, le surréalisme de Pollock devient abstrait, avec des tableaux où les réseaux linéaires et les taches de couleur recouvrent toute la surface de la toile. Pollock pousse ensuite l'automatisme du geste jusqu'à ses extrêmes conséquences picturales, utilisant systématiquement, à partir de 1947 et jusqu'en 1950, la technique du *dripping*. Justin Spring, *Jackson Pollock*, Paris: Éd. de la Martinière, 1998.

⁶⁷Harold Rosenberg (1906-1978) écrit dans *Artnews* au sujet de ce nouveau phénomène que c'est : « une peinture nouvelle dans laquelle l'artiste exprime son drame intérieur au moyen des gestes picturaux ». C'est lui qui attribue le nom d'*Action Painting*. D'un autre côté, Robert Coates, journaliste de *New Yorker* a forgé le terme d'« Expressionnisme

l'apparition de cette nouvelle forme de peinture, trois courants de pensée ont été déterminants : Freud, Kandinsky⁶⁸ et le surréalisme. Ces trois modes de recherche ont eu un impact considérable dans la formation de la peinture gestuelle, car : « Tous trois instruisent le procès du réalisme et du rationalisme, chacun par rapport au domaine qui lui est propre : la civilisation occidentale, la peinture, le langage. Tous trois revendiquent les droits à l'imaginaire qu'ils appellent diversement : l'inconscient, la vie intérieure, l'imagination poétique »⁶⁹. La recherche d'une unité primordiale était une valeur fondamentale de la peinture gestuelle, l'aspiration implicite à un état de fusion entre le rêve et la réalité, le sujet et l'objet, l'homme et la nature. De cette manière, la recherche spirituelle et intérieure trouvait son accomplissement à travers l'univocité du geste qui représentait la jonction entre l'esprit, le corps et l'espace pictural.

La gestuelle de Pollock est une calligraphie moderne, une sorte de quête spirituelle exigeant une résistance psychique très intense. Se confronter à la surface vide de la toile et chercher à y projeter de l'ordre et du sens était, selon lui, une démarche représentative de la crise existentielle de l'homme moderne : « Cette peinture est une transposition directe des états d'âme du peintre, et donc des émotions et des sensations qu'il éprouve, non de la réalité objective »⁷⁰. Ce style refusait de se soumettre aux exigences du concept des compositions traditionnelles pour revendiquer le droit de mettre en scène des visions de l'imaginaire pouvant être simplement des émotions, des formes irrationnelles, des sensations, des sentiments ou des figures oniriques. En quête d'une vérité totale opposée à une vérité esthétique ou sociale, l'art de Pollock prend forme et l'acte créateur devient une décharge d'émotions permettant d'exprimer l'univers intérieur et, dans un certain sens, libérer les angoisses et la rage sur le papier. En peignant par cet acte d'automatisme, Pollock pensait

abstrait » afin de pouvoir décrire la peinture américaine. « D'autres critiques inventent leur propre expression pour désigner ce courant artistique. Le peintre et critique Fairfield Porter (1907-1975) parle tout simplement de peinture non-figurative américaine (*American Non-Objective Painting*) ». *Ibid.*, p. 76 et 78.

⁶⁸ Kandinsky affirme que plus l'art est abstrait, plus il peut être spirituellement riche et mieux il reflète la vie intérieure de l'artiste. Pour Kandinsky cette idée constituait l'essence même de l'art. Margit Rowell, *op.cit.*, p. 12.

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ Justin Spring, *op.cit.*, p. 11.

pouvoir atteindre un niveau de conscience plus profond qui exprimait les aspects plus refoulés de la condition humaine.

L'originalité de cette méthode est l'implication du corps de l'artiste dans le processus de création. Pollock a inventé une nouvelle technique pour pouvoir élaborer ces fameux *drip paintings*. L'engagement du corps demande un effort physique que la peinture de chevalet ne nécessite pas. Avant Pollock, traditionnellement les artistes plaçaient leurs toiles sur un chevalet en position verticale, ce qui permettait l'emplacement du tableau face au corps aidant à stabiliser le mouvement du bras au moment de réaliser l'action de peindre. La couleur était appliquée directement par des brosses et des coups de pinceau mesurés, orientés perpendiculairement sur le plan de la peinture. Pollock rompt avec cette technique picturale employée pendant des siècles qui établit un contact physique entre la toile et la main de l'artiste par l'intermédiaire du pinceau ; ce contact essentiel se perd au moment de projeter la peinture dans l'air, par une chorégraphie gestuelle de jets et tourbillons de couleur, à travers plusieurs instruments que lui-même avait inventés :

Il pose la toile à plat sur le sol et se met à peindre d'une manière très gestuelle, comme s'il dansait autour de la toile, désormais avec des bâtons, des brosses et un nouvel instrument, une sorte de grande boîte percée remplie de peinture⁷¹.

Dans ce sens, quand l'artiste place la toile sur le sol, non seulement l'orientation vertical/horizontal de la peinture traditionnelle se renverse, mais il amplifie l'espace physique où la création prend place. Sans la restriction d'un format prescrit, l'accès à la toile se fait de tous les côtés, même en marchant dessus, dans toutes les directions possibles dictées par la dynamique du corps⁷². La suppression du cadre est une question fondamentale, car l'artiste peut couvrir entièrement la toile, sans tenir compte des bords qui l'enferment. Cette technique permet une grande spontanéité du mouvement, une liberté physique et une continuité au moment d'appliquer la peinture. Ainsi, la technique de l'*Action Painting* exige, plus que

⁷¹ *Ibid.*, p. 94.

⁷² C'est ainsi que la critique de l'époque sur la peinture gestuelle remarquait le fait d'être une peinture sans une technique précise, chaotique et primitive. Une peinture totalement spontanée sans aucun support technique et plutôt facile à faire.

jamais, l'intervention du corps comme un outil de travail, un dispositif intermédiaire entre l'idée de l'œuvre et le matériel de son élaboration. Le corps, réceptacle des idées, des images, de la pensée de l'artiste, devient aussi l'instrument premier par lequel l'acte créateur se structure comme une unité signifiante. De ce fait, l'image de l'artiste conçue comme une corporéité intelligible, une âme sensible dépurée de son corps, au sens platonicien, se voit renversée⁷³. Ce n'est plus l'âme qui justifie et domine le corps, mais le corps qui se manifeste par son expression. Âme et corps forment une unité qui fonctionne comme un instrument physique indispensable dans le processus créateur. La technique incite une dynamique corporelle qui se déploie dans toutes les directions, sans une orientation précise, le geste est libéré pour utiliser l'espace et la matière dans toutes ses extensions possibles :

The immediate consequence of this unprecedented spontaneity was the liberation of the artist's gesture. A crucially important aspect of his work, Pollock's gesture engaged not only the hand or wrist but the entire body [...] Pollock's technique thus required a certain apprenticeship with the way paint is affected by its own viscosity, by the speed of the gesture, by the height of the fall, and so on. It also required a certain dexterity, a capacity to associate a gesture with its effect and to reproduce that effect at will. By manipulating these variables, Pollock could produce a great variety of effects with a seemingly limited and highly restricted technique⁷⁴.

L'idée du « geste créateur » n'avait jamais été aussi importante dans l'histoire de l'art. Pour la première fois les artistes ne conçoivent plus seulement leurs œuvres comme un produit fini, puisqu'ils donnent une nouvelle importance au processus même de la création. Le geste devient, alors, non seulement un médiateur permettant le lien entre l'idée et la toile, mais un principe constitutif de l'œuvre, puisque ce que nous percevons face à elle ce sont les traces gestuelles, les empreintes de couleur qui marquent le rythme du corps en mouvement. Le nom « *Action Painting* » nous procure la signification de ce phénomène puisque le terme « *Action* » désigne l'opposition à toute notion de représentation et de figuration comme objectif primordial de la peinture pour donner à l'acte de peindre le sens de n'être que lui-même le but principal de la création. À partir des documentaires de Hans Namuth sur Pollock

⁷³ Selon Platon, le corps ne serait qu'un simple véhicule qui porte le « *noûs* », c'est-à-dire la partie divine et immortelle de l'âme humaine qui provient de l'âme du monde.

⁷⁴ Claude Cernuschi, *Jackson Pollock: Meaning and Significance*, New York: EDN Harper and Row, 1992, p. 109.

travaillant dans son atelier, le milieu de l'art contemporain fut capable de concevoir l'acte créateur d'une manière différente. La possibilité de voir Pollock travailler dans son atelier représentait alors une nouveauté sans précédent dans l'histoire de l'art, car la fin ultime de l'artiste n'était plus seulement la création de l'objet-art mais les transformations mêmes que subissait la toile au cours de l'acte créateur qui se tenait entre le matériel et l'artiste :

Le grand public apprécie le regard qu'ils permettent sur l'artiste dans son atelier, vu de l'intérieur et les historiens de l'art, le changement d'attitude qu'ils reflètent quant à l'importance du geste créateur. Auparavant l'artiste était le plus souvent considéré comme l'auteur d'un produit fini ; l'important était le tableau, non l'artiste. Grâce au film de Hans Namuth, le spectateur a pu découvrir le processus d'élaboration d'une toile, l'acte même de peindre⁷⁵.

Le geste n'étant avant Pollock qu'un moyen auxiliaire, disons accessoire, pour arriver à cette fin ultime représentée par l'œuvre d'art. L'accent porté sur l'art n'est plus dirigé vers l'objet physique en tant que tel, mais vers le processus qui le conçoit. Toutefois, le geste continuera d'être un outil, un instrument par lequel le peintre élabore son œuvre, mais il ne sera plus un incident secondaire duquel on peut facilement se passer : il atteint une valeur constitutive de l'art par laquelle l'artiste cherche à se reconnaître.

De cette manière, bien que cette dynamique corporelle soit résolument ouverte au spectateur grâce aux documentaires de Hans Namuth, le geste de peindre reste invariablement un « geste-outil » comme le propose Leroi-Gourhan et encore un « acte efficace » comme l'affirmerait Marcel Mauss. Je conçois également cette gestuelle comme un « outil vivant » qui met en évidence la circulation de la mémoire expressive, comme un phénomène animé, un langage en plein exercice de sa forme, selon les mots de Marcel Jousse. Cependant, face à l'*Action Painting*, le geste de la peinture disons « traditionnelle » prend un autre sens. Le mouvement des bras, des mains, des articulations, du corps tout entier, ne sont plus seulement des actes pragmatiques qui permettent le lien, le contact, de l'artiste avec son matériel de travail, car le geste possède une ampleur distincte, voire singulière, il atteint une « valeur esthétique » autrefois inexistante : la gestuelle animée de la peinture se fait performance. La

⁷⁵ Justin Spring, *op.cit.*, p. 84.

spécificité de l'acte de peindre par rapport à tout autre acte humain est que celui-là est enregistré par une matière plastique et sensible ; la spécificité de la peinture gestuelle vis-à-vis de la peinture traditionnelle est que cet acte contient une valeur significative en elle-même. La peinture gestuelle de Pollock est un rituel performatif devant l'absolu dont l'instrument indispensable est avant tout son corps. Une œuvre de Pollock n'est pas seulement l'image d'une réflexion esthétique ou encore philosophique, mais la représentation d'un acte physique et métaphorique, une performance écrite en peinture. Le geste anthropologique subsiste dans la mesure où l'artiste continue d'utiliser son corps comme instrument de travail, mais l'initiative prend la signification d'être un acte univoque inspiré par une profondeur intime d'approche spirituelle. La peinture devient essentiellement un acte métaphysique par la reconnaissance du geste comme un « phénomène esthétique ». De cette manière, l' « acte créateur » devient un nouveau fondement pour reconsidérer la conception et la définition de l'art à l'époque moderne ; en devenant une intervention esthétique, il ne serait plus un incident aléatoire, mais un élément essentiel dans la mesure où il représente un acte performatif, une chorégraphie entre l'artiste et l'espace imprimant sa subjectivité sur la toile :

...Pollock simply accelerated or decelerated his movements so that the marks on the canvas became direct traces of the artist's sequential movements in space. To a greater extent than in painting prior to Pollock, the process of creation remains visible in and becomes part of the final product. So close is the relationship between certain strokes on the canvas and Pollock's « choreography » that, in imagination, spectators can almost feel themselves reconstructing the artist's physical movements in space⁷⁶.

⁷⁶ Claude Cernuschi, *op.cit.*, p. 110.

2.2.1 Les Automatistes dans le cadre de la peinture moderne québécoise

Par ailleurs, cette gestuelle performative trouve une continuité dans d'autres sphères culturelles. L'influence de l'expressionnisme abstrait inauguré aux États-Unis par Pollock, se poursuit dans les années 40 au nord du territoire américain, notamment au Québec avec l'apparition des Automatistes. Tandis qu'en France le milieu artistique favorisait encore le surréalisme avec la figure de Breton à la tête du mouvement, à New York l'expressionnisme abstrait était le style en vogue. Au Québec, l'Automatisme faisait son apparition avec des artistes comme : Paul-Émile Borduas, Jean-Paul Riopelle, Fernand Leduc, Françoise Sullivan, Pierre Gauvreau et Marcel Barbeau, entre autres. Les historiens de l'art considèrent que le mouvement automatiste naît quand il expose au théâtre de l'Ermitage, à Montréal du 25 avril au 2 mai 1942.

La paternité du groupe québécois est attribuée à Paul-Émile Borduas (1905-1960)⁷⁷ qui inaugure une technique fondée sur une gestuelle « automatique », d'où le nom attribué au groupe. Sur le plan technique, l'automatisme représente toute œuvre non préméditée, c'est-à-dire une écriture plastique non préconçue, dans laquelle les formes se succèdent les unes aux autres jusqu'à former une unité plastique. La réalisation de l'œuvre mobilise toute l'attention de l'artiste sur le contenant, non sur le contenu, sur la forme de l'œuvre renvoyant à la forme de la conscience humaine et finalement à la forme de l'univers. Par l'acte irreflexif, on se propose d'exprimer le fonctionnement réel de la pensée en l'absence de tout contrôle exercé par la raison. Influencé par la psychanalyse, Borduas invente une forme de peinture non-figurative qui exprime la pensée inconsciente de l'homme, une peinture à la recherche d'un monde intérieur dont les œuvres d'art étaient conçues comme des « satisfactions imaginaires

⁷⁷ Né le 1^{er} novembre 1905 à Saint-Hilaire, Paul-Émile Borduas travaille d'abord comme apprenti avec Ozias Leduc qui lui donne des leçons de peinture et d'histoire de l'art. En 1923, il s'inscrit à l'École des beaux-arts de Montréal et obtient un diplôme d'enseignement. En 1937, il entre comme professeur à l'École du meuble où, au fil des ans, il élabore avec ses élèves le mouvement Automatiste. Après avoir présenté ses premiers essais de peinture non-figurative en 1942, Paul-Émile Borduas rédige le célèbre manifeste « Refus global » dont la publication en 1948 aura des répercussions dans toutes les sphères de l'activité intellectuelle du Québec d'alors. Son engagement et son talent en font l'une des principales figures de la peinture d'après-guerre. Guy Robert, *Borduas*, Québec: Presses Universitaires du Québec, 1972.

de désirs inconscients »⁷⁸. Cette démarche instinctive, voire automatique, entreprend le dépassement des assujettissements rationnels par la voie de l'imagination et engage une dynamique du dépassement qui n'a plus de limite, comme peut l'être le cadrage de la toile. L'esprit du peintre doit être entièrement libre de la même manière que l'espace doit être infiniment ouvert et indéterminé et la matière complètement souple et maniable afin de permettre le libre déploiement de l'acte créateur :

L'« automatisme » de la réalisation de l'œuvre laisse libre cours à son accomplissement, abandonné au pilotage automatique de l'imagination libérée de tous les conditionnements culturels (donc appris) ; des accidents, des incidents, d'heureuses rencontres surgissent au fil de cette alchimie, où l'effort est dans le sens de voir et de suivre ce qui se fait, non pas dans le sens d'imposer, mais dans le sens d'écouter, de voir, de comprendre, de suivre et d'être toujours parfaitement d'accord avec ce que l'on crée⁷⁹.

L'automatisme de Borduas recherche des préceptes similaires à ceux de l'*Action Painting* de Pollock. Les liens sont nombreux, car à cette époque plusieurs formes de la peinture moderne étaient en désaccord avec l'académisme. Dans l'histoire de l'art, les analogies abondent, car leurs techniques demeurent semblables, ainsi que la manière d'approcher la peinture⁸⁰. Leur différence fondamentale, plus qu'une question technique, est une valeur éthique et sociale. L'automatisme n'est pas seulement une recherche intérieure artistique mais un style engagé dans la vie politique de l'époque ; il représente une rupture avec les *habitus* picturaux et artistiques, mais aussi avec la tradition dans une ampleur sociale et politique. Le manifeste du « Refus global », rédigé en 1948 par Borduas et signé par plusieurs artistes de l'époque,

⁷⁸ *Ibid.*, p. 90.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 88.

⁸⁰ L'œuvre, la vie et le caractère des deux hommes est souvent l'objet de comparaisons. Guy Robert, par exemple, écrit le suivant paragraphe pour démontrer le rapprochement entre les deux artistes : « Borduas et Pollock. Le parallélisme est souvent frappant, entre ces deux artistes entiers, angoissés et lucides ; tous deux cherchaient à s'évader d'une réalité qu'ils trouvaient souvent insupportable, Pollock dans l'alcool, Borduas dans la fuite en avant ; tous deux sont épris de psychanalyse et de philosophie (orientale toutefois chez l'américain) : tous deux découvrent à travers le surréalisme leur propre voix picturale, sous l'influence d'artistes européens réfugiés en Amérique du Nord pendant la guerre de 1939-1945, et tous deux s'abandonnent aux puissances mystérieuses de l'instinct et de l'automatisme ; tous deux mènent une existence solitaire pendant les sept ou huit dernières années de leurs vies, et la retraite de Pollock à East Hampton est comparable à celle de Borduas à New York puis à Paris ». *Ibid.*, p. 188-189.

symbolise une révolution dans l'art québécois⁸¹. Ce texte est un manifeste contre le regard panoptique de la société québécoise à travers la remise en question des valeurs traditionnelles, la foi catholique et l'attachement aux valeurs ancestrales. Les artistes se prononcent contre la vision disciplinaire des institutions et le dressage académiste de l'expression et revendiquent l'épanouissement des facultés artistiques et le renouvellement des sources émotives ; ils refusent toute idée de repliement sur soi et proposent une idéologie d'ouverture sur la pensée universelle par la société québécoise. Le manifeste cherche à susciter la naissance d'un nouvel espoir collectif exprimant un profond besoin de libération. C'est pourquoi la démarche mécanique de l'automatisme gestuel invoquait l'imagination instinctive contre le monde de la rationalisation excessive, l'émergence de l'impulsion créatrice contre la standardisation consommatrice imposée par le capitalisme, le refus de la perte d'une liberté globale à travers le respect des autres et l'honneur à la magie représentante de l'ouverture artistique, expressive et culturelle⁸². Ainsi, l'expression artistique des automatistes inaugure, plus qu'un nouveau style pictural, une manière de se placer idéologiquement face aux circonstances de l'époque. Leur objectif créatif serait alors une question « esthétique » autant qu'« éthique », car leur art était le moyen de se manifester, de se révolter, contre la répression par un engagement artistique. L'art ne serait pas uniquement une pratique créative mais un *modus vivendi*, c'est-à-dire une manière idéologique de vivre, de s'investir dans le monde pour pouvoir le transformer à travers l'affirmation de nouvelles valeurs expressives. Les artistes ont adopté le style « automatiste » comme façon d'approfondir leur métier, mais aussi comme une forme de participer dans les changements historiques qu'ils étaient en train de vivre.

⁸¹ Son manifeste est contresigné par une quinzaine de ses amis et publié le 9 août 1948. Les intuitions esthétiques du groupe s'étendent au domaine de la politique, en faisant de l'« anarchie resplendissante » un équivalent de la peinture automatiste. Ces idées scandalisent les autorités et Borduas perd son emploi à l'École du meuble, où il enseignait depuis 1937. À cette époque, la presse québécoise appuie le gouvernement et censure le manifeste dans plus d'une centaine d'articles de journaux et de revues pour être le symbole d'une pensée anarchique. Le groupe se disperse après la publication du manifeste. Leur dernière exposition collective est organisée par Claude Gauvreau en 1954. Voir : Paul-Émile Borduas, *et.al., Refus Global*, Montréal: Éditorial l'Hexagone, 1990.

⁸² *Ibid.*, p. 195.

2.2.2 Marcel Barbeau et la peinture performative

Dans ce contexte social et politique, l'idée du geste automatique prend une ampleur constitutive dans les arts en général. La notion de l'automatisme ne se limite pas au domaine de la peinture, mais s'insère dans différentes spécialités artistiques. Dans la danse et au théâtre, par exemple, l'expérimentation de la matière consiste à travailler le corps et ses émotions. L'idée d'une gestuelle qui libère le corps des attachements techniques trouve un écho dans le monde de la danse moderne nord-américaine avec, entre autres, la québécoise Françoise Sullivan et l'américain Merce Cunningham. La notion de l'énergie corporelle, physique et émotive, prend une signification considérable dans les différentes techniques d'entraînement de la danse. Cette énergie vitale, ce que les automatistes appelaient : « le trésor des désirs et appétits de l'inconscient »⁸³, se déploie dans l'espace sous une forme visible. La danse moderne encouragée par Françoise Sullivan au Québec n'est pas une technique définie selon un vocabulaire codifié. Il s'agit principalement d'un processus d'exploration corporelle, d'une action sur les multiples possibilités de mouvement du corps et de ces émotions dans lesquelles le danseur doit se laisser aller complètement, se fondre avec la musique sans aucune censure⁸⁴.

En même temps que l'idée du geste automatique prenait un élan extraordinaire dans les arts en général, plusieurs artistes ont tenté de briser les barrières qui délimitent chaque pratique artistique, en créant une activité transdisciplinaire qui enrichissait leur travail. L'une des artistes décidée à prendre ce risque créatif fut la chorégraphe Françoise Sullivan largement reconnue aussi pour son œuvre plastique en peinture et en sculpture. Un autre artiste du groupe des automatistes qui a suivi ce chemin fut l'artiste plastique Marcel Barbeau⁸⁵ qui

⁸³ Carole Gagnon et Ninon Gauthier, *Marcel Barbeau. Le regard en fugue*, Québec: Éditions du Centre d'étude et de communication sur l'art, 1990, p. 101.

⁸⁴ Au cours du dernier chapitre, nous verrons explicitement le déploiement de cette technique moderne de la danse.

⁸⁵ Marcel (Christian) Barbeau, naît le 18 février 1925 à Montréal où il vit jusqu'en 1952. Entre 1942 et 1947, il étudie le dessin d'ameublement à l'École du Meuble de Montréal. Avec son professeur de dessin, le peintre Paul-Émile Borduas il s'initie à l'art, particulièrement à l'art moderne et découvre sa vocation artistique. Entre 1944 et 1953, il fréquente l'atelier de

s'aventura, dans les années soixante-dix, dans le domaine de la danse et de la musique. Barbeau décida de faire des œuvres performatives avec l'intervention des compagnies de danse et des chorégraphes tels que Paul-André Fortier⁸⁶, le *Anna Wyman Dance Theatre* de Vancouver⁸⁷, le groupe de danse Praxis⁸⁸ et Jocelyne Montpetit⁸⁹. De même, il travailla à maintes reprises avec le percussionniste Vincent Dionne⁹⁰. Dans ses recherches artistiques, il associe le geste de peindre, de faire de la musique et celui de la danse au cours de la réalisation de performances collectives où convergeait l'énergie créative de ses pratiques ; l'intention était de créer une pièce conçue à partir de plusieurs perspectives d'actions simultanées, dont la créativité pouvait être perçue d'une manière intégrale. En communiquant par la création d'œuvres interdisciplinaires, il cherchait à enrichir son expérience artistique. À

Borduas. En 1945-1946 dans son Atelier de la ruelle, il initie avec Jean-Paul Riopelle les premières expériences d'expressionnisme abstrait au Canada, en peinture comme en sculpture. Il poursuivra cette production jusqu'à la fin des années cinquante. Il participe alors à toutes les activités du groupe Automatiste et il signe le manifeste *Refus Global*. Il vit et fait carrière à l'extérieur du Québec de l'automne 1957 à l'été 1974 : Vancouver, Paris, New York, la Californie du Sud deviennent tour à tour ses ports d'attache. Du printemps 1962 à l'été 1964, Barbeau vit à Paris où il expose chez Iris Clert. Il y reviendra entre 1971 et 1974, après avoir vécu et fait carrière pendant cinq ans aux États-Unis, à New York (1964-1968), puis en Californie (1970-1971). Au début des années quatre-vingt-dix, il retourne en France, partageant son temps entre le Québec et Paris, où il tient deux expositions *solos* à la Galerie Donguy. Il réside à Bagnolet, en région parisienne depuis 1996, tout en retournant au Québec pour de longs séjours durant l'été. Information issue du site Web de l'artiste : <http://www.marcelbarbeau.com/>

⁸⁶ *Désirs-mouvements*, performance avec Paul-André Fortier, Andrea Ciel Smith et Carol Anderson ainsi que les percussionnistes Chris Faulkner et Joseph Kivubiro, effectué dans la terrasse de l'Art Gallery of Ontario, Toronto, le premier mai 1977.

⁸⁷ *Danse-Frénésie*, performance dans le cadre de l'événement « Octobre en Danse » dans le Studio de la Place des Arts à Montréal le 16 octobre 1978.

⁸⁸ *Passerelles d'étoiles*, performance de la cantatrice Pauline Vaillancourt et du groupe de danse Praxis sous la direction de Anna Mortley à propos des peintures de Marcel Barbeau. Bassin de la Villette, Paris, 3 juin 1999.

⁸⁹ *Dérives et variations I*, performance dans la Maison de la Culture Côte-des-Neiges, 28 juin, 2000. *Graviers dressés sur l'algue*, performance de danse présentée dans le cadre de l'événement « La Marée aux milles vagues » organisé par le Musée du Bas Saint-Laurent, Parc de la Grande-Pointe, Rivière-du-Loup, 31 août, 2001. *Limites vertigineuses*, performance de danse présentée dans le cadre de l'exposition « Limites vertigineuses », Galerie Bernard, 11 mai, 2002. *Dérives et variations II*, performance de danse présentée à l'occasion du vernissage de l'exposition, Centre d'exposition de Baie Saint-Paul, Baie Saint-Paul, 27 septembre, 2003. Et la dernière performance jusqu'aujourd'hui dans le cadre de l'œuvre de Barbeau : *Vertiginous Limits*, Elliot Louis Gallery, Vancouver, BC, 6 avril 2006.

⁹⁰ *Kitchenombi*, récital de poésie mis en scène par Gabriel Gascon au Grand Théâtre de Caen en France le 22 avril 1972 ; vernissage performance au Musée d'art contemporain de Montréal le 27 novembre 1978 ; performance utilisant comme percussion les sculptures de la série *Dualité* dans la Galerie Esperanza le 17 et 26 octobre 1985.

travers la performance, Barbeau tentait de rompre l'isolement du métier de peintre pour établir avec le public une relation semblable à celle qu'expérimentent les artistes de la scène : « Je rêvais d'être devant le public. J'avais besoin de communication... avec la musique, les musiciens, les danseurs »⁹¹. Il commence, ainsi, un échange créatif tout en utilisant l'idée de la gestuelle automatique et spontanée comme condition de base. L'étude du mouvement et la valorisation du geste situé dans l'espace étaient des phénomènes qui l'intéressaient profondément et, à partir de celles-ci, il décida d'élargir le champ de son expérience artistique sur la gestuelle dynamique des danseurs en rapport avec la peinture.

Les rencontres de Barbeau avec le domaine de la danse sont constantes au long de sa carrière, ce sont des expériences qui impliquent un échange interdisciplinaire enrichissant pour tous les participants. Dans ses premières performances, celle qu'il effectue dans les années soixante-dix, Barbeau entreprend la réalisation d'une composition picturale en même temps que les danseurs exécutent une chorégraphie. Dans les photographies qui restent de l'événement *Danse frénésie* réalisé dans le cadre de du festival « Octobre en danse » avec l'*Anna Wyman Dance Theatre* de Vancouver⁹², on constate que la dynamique s'effectue simultanément entre les intervenants. Barbeau « mime » l'espace en libérant une chorégraphie gestuelle de couleur sur le blanc d'une longue toile tendue sur un mur; il effectue sa propre danse tandis que, derrière lui, les danseurs rythment leurs corps au même moment. Dans cette dynamique : « On ne sait si ce sont les danseurs qui miment le geste de peindre, ou le peintre qui imite les gestes et les pas des danseurs. L'image du peignant se mêle à l'image du peint »⁹³. Il semble que c'est la dynamique gestuelle des corps dansant qui s'inscrit sur la toile du peintre, dans l'accomplissement du mouvement. Barbeau est comme un directeur d'orchestre qui dirige la gestuelle des danseurs dans son espace pictural tandis que les danseurs induisent le peintre à transgresser l'espace pictural pour accéder à celui de la danse. Ainsi, ils exécutent ensemble une performance, ensemble ils forment une abstraction lyrique dansante ; les actions gestuelles des intervenants se conjuguent dans une cohérence

⁹¹ Carol Gagnon et Ninon Gauthier, *op.cit.*, p. 150.

⁹² La performance avec la troupe d'Anna Wyman se fait avec la présence de deux cents spectateurs. Une discussion avec le public suit la performance. Les photographies de l'événement sont prises par Yvan Boulerice et Robert Etchevery.

⁹³ *Ibid.*, p. 117.

créative. Le geste chorégraphique se fait objet dans la peinture en devenant une entité physique abstraite représentée sur la toile. La vision efface les frontières en rattachant les formes dans un même mouvement d'ensemble ; le mouvement crée la forme tandis que la forme est trajectoire. Ainsi, le geste dansé se retrouve avec la toile du peintre formant une nouvelle réalité visuelle et expressive, une nouvelle œuvre d'art :

Emporté par la nécessité du geste pictural imposé par les dimensions mêmes du tableau et porté par le mouvement des danseurs qu'il entraînait dans l'espace scénique, le peintre se fit à la fois chorégraphe et danseur⁹⁴.

La gestuelle performative de Marcel Barbeau était une communion entre le public et lui-même, elle était consciemment un acte de communication en direct, un événement *live*, pendant lequel il exécutait ses peintures mouvantes. Le temps des documentaires de Pollock en pleine action dans son atelier de travail étaient loin derrière, avec Barbeau l'action se déroule sur scène devant un public qui partage la création de l'œuvre. Le geste devient un médium entre la peinture, la scène et le spectateur. Ainsi, les performances de Barbeau sont des peintures scéniques qui introduisent un nouveau facteur dans le domaine de la peinture : le spectateur qui regarde l'action de peindre comme dans le cadre d'une mise en scène. De cette manière, la peinture devient un objet scénique, en s'exposant comme une matière performative. Le spectateur découvre l'acte de peindre en action, il perçoit l'œuvre conçue sur scène en même temps que le peintre la réalise. L'acte de peindre, donc, n'est plus une expérience solitaire dans l'intimité d'un atelier, mais une activité qui se partage. Sur le plan de la réception de l'œuvre d'art, les paramètres changent complètement puisque le spectateur au lieu de percevoir un tableau accroché dans la salle d'un musée ou d'une galerie, devient un acteur contribuant à sa création grâce à son assistance. La perception de l'image artistique repose sur un jeu combinatoire qui rejoint la présence d'un public avec la réalité sensible du peintre. La corporéité de l'artiste devient une présence kinesthésique qui se déplace d'un côté à l'autre de la scène comme celle des danseurs : il est un émetteur d'images picturales et corporelles à la fois. Le peintre est capable d'éveiller chez l'autre une expérience cognitive différente, mais à la fois le public est une présence substantielle de cet événement parce qu'il

⁹⁴ Ninon Gauthier, *Échos et résonances dans l'œuvre de Marcel Barbeau*, Mémoire de maîtrise, Paris, Université de Paris-Sorbonne (Paris IV), 1995, p. 39.

devient un élément stimulateur pour l'action du peintre. Le système sensoriel du spectateur est sollicité d'une manière plus complexe que dans le cas de la peinture accroché au mur, et c'est justement cette sensibilité que Barbeau a essayé d'atteindre avec la réalisation de ses premières performances. Ainsi, l'artiste devient une présence physique active n'étant plus seulement une existence intelligible que l'on perçoit derrière son œuvre : l'artiste se fait présent.

Après ses premières performances où il participe activement aussi bien à la conception du spectacle que par sa présence sur la scène, dans les années quatre-vingt-dix et au début du XXème siècle, Barbeau conçoit des événements d'un nouveau genre. Il ne réalise pas des œuvres sur scène, mais il exécute lors du vernissage ou de l'exposition une performance avec un ou plusieurs danseurs qui effectue une chorégraphie autour de ces œuvres. Ce fut le cas, par exemple, du travail réalisé avec la chorégraphe Jocelyne Montpetit : *Dérives et variations I* (2000) et *II* (2003). La dynamique n'est plus la même que dans ces premières expériences performatives, toutefois l'événement reste un échange intéressant entre peinture et danse.

Pour compléter l'analyse de la gestuelle automatiste, je voudrais approcher une dernière question fondamentale à ce sujet : la signification de l'œuvre comme un rapport de forces entre l'artiste et le monde qui l'entoure. Dans la vision picturale des automatistes existait un sens très gestaltien de l'art. Je veux dire par là que la perception de l'œuvre comme une forme globale, non fragmentée mais unifiée et organisée dans une totalité changeante, constituait une notion fondamentale de ce mouvement stylistique⁹⁵. Cependant, la quête de l'œuvre perçue comme une entité complète était une caractéristique très attachée à l'idée d'une conjonction de l'art avec la nature. Dans un sens, pour Barbeau, les créations obtenues par la mise en disponibilité des forces vitales des différents participants de l'acte performatif

⁹⁵ La théorie de Gestalt postule que l'organisme et l'environnement ne sont pas séparés mais, au contraire, constituent la situation psychologique dans laquelle l'homme se situe. Pour le psychanalyste américain Paul Goodman, auteur de la *Gestalt Therapy*, la notion du « geste spontané » était cruciale : « In Gestalt Therapy, Goodman would expand on this notion of the "spontaneous", using the term to refer to a plastic engagement of the attention with the gestalt field, by which consciousness was restored to its proper function in the service of the organism ». Daniel Belgrad, « Gestalt », In *The Culture of Spontaneity: Improvisation and the Arts in Postwar America*, Chicago: The University of Chicago Press, 1998, p. 149.

représentaient une nouvelle profession de foi. L'action gestuelle constituait le centre qui enchaînait chaque mouvement dans un principe d'immédiat absolu. L'expression simple de la nature humaine se révélait à chaque instant, chaque lancé, chaque trajet effectué par la chorégraphie de l'artiste sur scène. Derrière cette pensée existe un sens mythique de l'art, c'est-à-dire un retour aux sources originaires et une rencontre avec l'esprit de la nature. Cette conscience formait, chez les automatistes, la base d'une compréhension réflexive des changements sociaux et culturels qui se manifestait à travers l'art. L'historienne de l'art québécoise Louise Vigneault explique le contexte de cette rencontre avec une nostalgie des origines qui cerne l'ambiance révolutionnaire des automatistes⁹⁶ ; la conscience d'une identité nationale est un sentiment commun entre les artistes de l'époque qui tentent de retrouver leurs origines entre les débris d'une société autoritaire en voie de disparition. Le sentiment mythique aide à fusionner le sens d'appartenance à une collectivité donnée et permet la projection d'un avenir à travers les valeurs évoquées : « Véritable langage de la mémoire, le mythe met en fait en œuvre une reconstruction identitaire constante en vue de sauvegarder l'équilibre et l'autonomie d'un groupe social »⁹⁷.

De ce fait, nous retrouvons dans l'expressivité automatiste - et d'ailleurs chez celle de Pollock aussi - cette intuition première de communion avec la nature ; un sentiment qui nous renvoie à la gestuelle vivante et cosmologique jousienne qui fait écho dans l'expressivité d'artistes tels que Barbeau, Riopelle, Sullivan et Borduas. L'homme et l'univers conforment la même entité dynamique, la même masse d'énergie, qui s'exprime par la voix de la création : l'œuvre d'art est une résonance des rythmes de la nature. Les chorégraphies picturales de Barbeau représentaient une manière d'établir un lien avec l'autre-spectateur à travers l'espace de la scène, comme étant le lieu où l'on pouvait se manifester face au néant. La gestuelle esthétique incarne l'énergie vivante de cette dynamique qui se fusionne dans l'instant et l'espace même de sa performance. À travers la gestuelle artistique, les mouvements de l'âme s'exprimaient en même temps que ceux du corps. Le geste irréfléchi permet d'extérioriser les refoulements intérieurs, libérant la subjectivité de l'être dans le

⁹⁶ Louise Vigneault, *Identité et modernité dans l'art au Québec : Borduas, Sullivan, Riopelle*, Québec: Cahiers du Québec, 2002.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 46.

monde. Ainsi, l'activité artistique demeurera un véritable geste fondateur, une métaphore de rencontre avec l'autre et un lien mythique avec l'esprit et la nature qui se réverbère dans la profondeur de l'intimité de l'être :

Ces œuvres obéissaient toujours aux mêmes lois intérieures, qui, à mesure que le temps s'écoule, avec plus de lucidité, de *connaissance* du monde, de lui-même, se retrouvent indélébilement incluses dans la toile; la démarche de Barbeau se développant dans le sens d'un profond équilibre entre la sensation et l'esprit, les sens et l'intelligence⁹⁸.

2.2.3 Marie Chouinard et l'interprétation du geste pictural

Pour finir ce parcours sur la gestuelle esthétique, nous allons maintenant entrer dans le domaine contemporain de la danse pour faire le chemin de retour entre ces deux pratiques artistiques, c'est-à-dire partir de la gestuelle chorégraphique actuelle et voir comment elle représente des œuvres plastiques en peinture. Jusqu'ici ce lien créatif s'est effectué grâce à l'essor de la peinture qui cherchait à se manifester par d'autres moyens expressifs, en particulier la performance et la danse. Maintenant, nous allons rebrousser chemin, la danse sera notre point de départ pour retrouver la gestuelle esthétique en peinture. Je reprends pour cela un extrait du spectacle de la chorégraphe québécoise Marie Chouinard⁹⁹ intitulé : « MOUVEMENTS, soixante-quatre dessins ». Cette mise en scène fut présentée lors de la commémoration faite à la danseuse Carol Prieur pour sa remarquable contribution durant dix ans au sein de la compagnie « Marie Chouinard ». L'hommage « Carol Prieur 1995-2005 », organisé par Marie Chouinard elle-même, fut présenté dans la cinquième salle de la Place des Arts à Montréal du 8 au 10 décembre 2005. Cependant, cette première mondiale n'était qu'un

⁹⁸ Marcel Barbeau, *Peintures et sculptures : Paris-Montréal : 1971-1975*, Catalogue d'exposition, Québec: Musée du Québec, 1975, p. 9.

⁹⁹ En 1978, Marie Chouinard présente sa première création, *Cristallisation*, qui la consacre aussitôt comme une artiste singulière, animée d'une quête d'authenticité communicative. Après douze années sur la scène où elle interprète ses propres chorégraphies *solos*, elle fonde en 1990 la « Compagnie Marie Chouinard ». Au long de son parcours professionnel, elle séjourne à New York, à Berlin, à Bali et au Népal, voyages qui lui permettent d'explorer diverses voies corporelles. Son œuvre comprend plus de cinquante créations, chorégraphies *solos* et de groupe. (Information obtenue de la page Web : <http://www.mariechouinard.com/flash.html>).

extrait de ce que prétend être une pièce entière consacrée à l'interprétation du livre d'Henri Michaux¹⁰⁰ et ce que nous avons pu regarder en décembre 2005 ne fut qu'un avant-goût d'un prochain spectacle très prometteur. Ainsi, l'hommage à Carol Prieur était un spectacle rassemblant plusieurs petites pièces que l'interprète avait exécuté au sein de la compagnie et qu'elle réinterprétait à nouveau ce soir là¹⁰¹. Une des pièces que nous avons pu apprécier fut le célèbre « L'après-midi d'un Faune », maintenant devenu un classique de la chorégraphe québécoise, avec lequel débuta le spectacle. Nous avons pu visualiser plusieurs vidéos, dont l'un montrait des extraits sur le travail de Prieur dirigé par Chouinard dans une des salles de répétition de la compagnie. Une autre pièce que nous avons vue fut l'acte III « de Crue » de la mise en scène : « Earthquake in the Heartchakra » créée pour le *Holland Festival* d'Amsterdam en 1985.

Pendant l'entre-acte du spectacle, Chouinard monte sur scène pour expliquer au public l'initiative du projet que nous allions voir. Ce projet, encore en voie de création, avait son origine dans un livre de dessins du peintre franco-belge Henri Michaux¹⁰² qui lui était tombé dans les mains plusieurs années auparavant. En 2005, elle décide, donc, de reprendre l'ouvrage et de faire une mise en scène avec les figures, formes et traces de ses dessins. Ainsi, elle nous raconte l'histoire de cette genèse que je transcris intégralement du programme :

¹⁰⁰ Henri Michaux, *Mouvements, soixante-quatre dessins, un poème, une postface*, Paris: Gallimard, 1951.

¹⁰¹ Dans le programme du spectacle, Marie Chouinard écrit à se sujet : « Voici donc une soirée consacrée à Carol. Quelle ironie ! Pour l'honorer, nous la faisons travailler !!! ».

¹⁰² Henri Michaux naît à Namur en 1899 (Belgique). Venu vivre à Paris à vingt-cinq ans, il fait la connaissance de Max Ernst et de Chirico. Il part ensuite pour de longs voyages en Amérique du Sud, en Turquie et en Extrême-Orient dont il ramène des observations qu'il consigne dans les livres « Ecuador » et un « Barbare en Asie ». Michaux se met à peindre en 1937, sans avoir étudié le dessin. Explorateur de l'inconscient et du rêve, il tente par l'usage des stupéfiants, une exploration, en quête de cette rupture avec le temps et l'espace. Dans ces expériences audacieuses de recours aux drogues hallucinogènes, Michaux ne cherche cependant pas l'évasion mais la connaissance « par le gouffre » de nouveaux états mentaux dont l'écriture doit se faire la traductrice transparente et écrit « Misérable miracle » et « Connaissance par les gouffres ». En 1955, Michaux est naturalisé Français. Il meurt le 19 octobre 1984. Voir sa page officielle : <http://henri.michaux.chez-alice.fr/>

En 1980, à Paris, le sculpteur allemand Klaus Rinke offrait à Marie Chouinard un ouvrage intitulé « Mouvements » d'Henri Michaux. Poète et peintre français d'origine belge, Michaux a exploré dans son œuvre l'espace intérieur, faisant l'expérimentation de drogues qui ont donné lieu à des œuvres « mescalinées ». Son livre « Mouvements » se compose de 64 pages de dessins à l'encre de Chine, d'un poème de 15 pages et d'une postface, donnant à voir des figures multiformes que Marie Chouinard s'est plu à lire littéralement, de gauche à droite et de page en page, comme une partition chorégraphique.

Marie Chouinard, 25 ans plus tard, décide de faire danser ses « mouvements à jets multiples, fête de taches, gammes de bras » de Michaux par Carol Prieur. La chorégraphe a donc procédé à un décryptage des dessins de l'artiste. La voix joue un rôle important puisque Carol Prieur dit quelques extraits du poème de Michaux et vocalise même quelques passages de ces « Mouvements » qui pourraient aussi se traduire en partition musicale. Les dessins de Michaux sont projetés en arrière-plan, donnant ainsi la possibilité aux spectateurs de faire simultanément une lecture personnelle de la partition de l'artiste. Faisant écho à la présentation visuelle d'une page blanche avec son dessin noir, Carol Prieur, vêtue de noir, danse sur un plancher blanc¹⁰³.

Après l'explication, les lumières se ferment à nouveau dans la salle et la transcription des dessins de Michaux commence. La scène est une page blanche sur laquelle Prieur traduit les formes que nous voyons projetées sur un immense écran placé dans l'arrière-fond de la scène. Le plancher et l'écran forment les pages d'un livre ouvert où l'interprétation se développe. Les dessins que nous voyons sont des formes picturales inspirées de la calligraphie chinoise qui se placent l'une derrière l'autre de la même manière que l'écriture orientale. Chaque page est remplie de ces formes comme si l'œuvre était un cryptogramme antique. La danseuse regarde les images projetées en même temps que le spectateur, ce sont des traits de toutes les formes en encre noire comme des signes, des lettres inconnues : peut-être des pensées refoulées de l'artiste, peut-être de simples formes dansantes. La danseuse parcourt la scène d'un extrême à l'autre en évoquant avec son corps les traits de ces figures. L'écran, divisé en deux, montre d'un côté une page tirée du livre de Michaux exposant la disposition des formes, c'est-à-dire l'ordre pictural dans lequel le texte-dessin fut calligraphié ; tandis que de l'autre côté on voit, une par une, chaque figure agrandie qui est décryptée par la danseuse à l'instant même d'être projetée. Ainsi circulent les pages et les formes dans une succession

¹⁰³ Nous retrouvons également cet extrait dans la page Web de la compagnie : <http://www.mariechouinard.com/flash.html>

continuelle d'un écran à l'autre, tandis que Prieur interprète, avec sa danse, la figure qui nous est présentée à travers une improvisation gestuelle immédiate et spontanée. Ce que nous voyons n'est pas l'interprétation d'une chorégraphie préparée à l'avance, mais bien une interprétation en direct de ce que spectateur et danseuse regardent en même temps. Les formes des dessins peuvent être de n'importe quelle nature, mais pour les spectateurs elles deviennent des formes qui ressemblent à des contours humanoïdes, des traits qui peuvent être un cryptage de gestes d'un autre monde, peut-être celui d'une rêverie hallucinogène. C'est sur ce point que Chouinard en tant que chorégraphe trouve un lien pouvant assembler le geste propre de ces formes avec celui de la danse.

Carol Prieur interprète ce que ces lignes d'encre de chine éveillent en nous, dans notre mémoire, ce qu'elles nous incitent dans l'imaginaire : la ligne du dessin devient une silhouette anthropomorphe mouvante, vivante, qui se déplace dans toutes les directions faisant une véritable traduction simultanée de l'œuvre picturale. De l'une à l'autre, les figures défilent synchroniquement sur l'écran et sur la scène, formant de véritables transpositions des sens entre les deux champs expressifs - celui de la peinture et celui de la danse. Cette graphie écrite par des tracés spontanés, traces qui tentent peut-être de « *réduire l'être à l'être signifié* », redeviennent des contours animés par un corps qui les absorbe dans l'immédiat de l'instant et les projette à nouveau dans la réalité. Si Henri Michaux peignait pour se parcourir comme il l'a quelquefois affirmé : « J'écris pour me parcourir. Peindre, composer, écrire : me parcourir. Là est l'aventure d'être en vie », c'est Prieur qui parcourt, à son tour, les lancés monochromes du peintre dans une nouvelle matérialité : celle du corps dansant. La gestuelle du peintre imprimée dans les pages d'un livre, ses survivances gestuelles, se manifestent à nouveau dans l'organicité du mouvement d'un corps.

Puis, une corde est tendue de part en part de l'avant-scène et nous voyons circuler à nouveau les pages du livre de Michaux, cette fois-ci accrochées avec des pinces comme si elles étaient du linge en train de sécher. Prieur les voit arriver au centre de la scène et commence de nouveau la lecture des formes non seulement avec son corps mais aussi avec sa voix, comme si le livre des dessins était maintenant une partition musicale et corporelle. Les pages passent de plus en plus vite au point que l'interprète doit inventer sa propre chorégraphie en regardant

à peine les dessins : formes, son et geste se juxtaposent grâce à la dynamique qu'entreprend la danseuse. Brusquement, tout s'arrête et la pièce finit avec Prieur allongée sur le sol, sur la page devenue à nouveau blanche. Dans ce spectacle, Prieur perce l'espace de la représentation picturale quand son corps devient une figure d'encre de chine, un trait noir, qui se réfugie entre les pages de la peinture à travers la danse.

Cette pièce est une lecture corporelle des dessins de l'œuvre d'Henri Michaux. La chorégraphie proposée est une représentation improvisée par Prieur de ces graphismes qui peuvent être lues comme des partitions corporelles et musicales à la fois. Prieur joue le rôle d'interprète de ces figures ; elle effectue une interprétation dédoublée par le langage expressif de la peinture ainsi que par celui de la danse. Ici, le peintre est une figure absente, mais il existe puisque ses dessins sont récupérés dans la mise en scène et exposés à nouveau dans un contexte différent de son origine plastique. Le peintre n'est pas un élément faisant partie de la performance, comme dans le cadre de l'œuvre de Barbeau, mais l'action dansante reprend sa peinture pour lui donner une existence corporelle. Ainsi, la gestuelle dansée réunit trois gestes normalement séparés : le geste pictural, le geste vocal et le geste corporel. Danse, son et peinture se rejoignent dans un langage synchronique qui nous propose une nouvelle lecture de l'œuvre plastique d'Henri Michaux. À partir de cet exemple, nous retrouvons, encore une fois, un lien possible entre les différentes manifestations artistiques qui tentent de proposer une forme alternative d'expression et d'interprétation de l'œuvre d'art à travers le mise en marche de la gestuelle.

En 1950 le cinéaste Hans Namuth avait persuadé Jackson Pollock de peindre une de ses *drip painting* pour que la caméra puisse filmer ses mouvements. Il fut alors possible de percevoir pour la première fois la transformation de l'image de la peinture en pleine action en une chorégraphie de gestes picturaux. À ce moment, aucun des deux artistes n'était conscient de l'importance de l'action qu'il avait réalisée, mais le film a démontré que l'impulsion de l'expressionnisme abstrait était le désir de transformer la peinture en danse. Après cette initiative, les artistes de la peinture gestuelle, incluant ceux de l'automatiste québécois, ont commencé à considérer leur toile comme un scénario dans lequel ils pouvaient jouer physiquement et non pas seulement comme un espace dont ils reproduisaient un objet réel ou

imaginaire. Ainsi, ce qui se manifestait sur la toile n'était plus une peinture mais un événement. Barbeau pousse à l'extrême cette idée avec ces performances dansantes. Il entreprend la tâche de réaliser un échange dynamique total entre ces deux pratiques se submergeant dans l'espace propre de la danse. La scène, alors, devient le lieu privilégié de cette interversion qui cherchait à repousser les formes rationnelles de la civilisation moderne pour laisser surgir les sentiments et les images les plus lointaines de l'impulsion humaine. Danse et peinture se fondent dans un même état créatif, celui du geste spontané et automatique. Plusieurs années ont passé avant que la chorégraphe québécoise Marie Chouinard décide d'explorer le rapport entre ces deux pratiques artistiques avec la lecture corporelle des dessins du peintre franco-belge Henri Michaux. La gestuelle de la peinture devient à nouveau événement à partir de la dynamique du corps qui transforme le geste calligraphié en geste dansant. Le geste de la peinture devient, ainsi, un matériel d'inspiration chorégraphique : Prieur retrace l'écriture de ses formes dansantes en pure dynamique.

CHAPITRE III

L'ART DU MIME CONTEMPORAIN : LE GESTE ESTHETIQUE DANS LE DOMAINE DU MIMETIQUE

Mon art est un art insaisissable. Il consiste à rendre l'abstrait concret et le concret abstrait. C'est-à-dire, rendre l'invisible visible et le visible invisible. Tandis que les artistes du film silencieux s'entouraient de décors, d'accessoires et d'êtres réels, dans mes spectacles de soliste je ne me pouvais m'entourer d'accessoires stylisés et de personnes physiques : c'est l'art de l'illusion en elle-même.¹⁰⁴

Marcel Marceau

3.1 La traversée du geste esthétique : entre l'automatisme et le mimétique

Au cours du chapitre précédent, l'objet de l'étude s'est centré sur la correspondance intrinsèque entre la gestuelle esthétique de la peinture et celle de la danse. D'abord, à travers le style caractéristique de la peinture gestuelle, dans le contexte nord-américain de l'expressionnisme abstrait initié par Pollock avec son célèbre *Action Painting*, ensuite à travers l'œuvre des automatistes québécois, particulièrement à travers la figure de Marcel Barbeau, le geste en peinture a incarné l'action d'un corps animé par l'impulsion d'un état intérieur. À partir de là, l'artiste apparaît comme une entité dynamique qui échange avec la toile un dialogue de corps à corps. L'image du peintre au travail nous révèle l'« être-créateur » en pleine intervention artistique, s'exposant comme l'artisan d'une technique maîtrisée par le corps. S'il est vrai qu'en peinture le geste signalait le rôle central de la main, chez les expressionnistes et les automatistes cette conception fractionnant l'image corporelle du peintre se voit inversée. Dans le cadre des performances de Barbeau, c'est le corps de l'artiste, comme une entité intégrale, qui se sert de tous ses membres pour peindre. Le geste esthétique devient l'extension du corps par lequel il s'empare de la toile en s'inventant dans

¹⁰⁴ Ben Martin, *Marcel Marceau. Maître mime*, Paris: Optimum Limitée, 1978, p. 12.

la dynamique de l'inscription. En même temps, la danse dédouble cette opération et s'invente, à son tour, dans la démarche de la calligraphie en peinture. Chez Marie Chouinard, l'expérience gestuelle se tourne vers les pages ouvertes de la scène où les dessins se transforment en danse. Le passage d'une pratique artistique à l'autre permet un échange expressif grâce à la mise en marche d'une gestuelle automatique qui établit un transfert de sens entre les deux dimensions artistiques. Par le geste, l'artiste touche une sensibilité qui atteint deux niveaux perceptifs : celui de l'art pictural et celui de l'expression du corps en mouvement.

Dans la perspective du rapport entre peinture et danse, nous nous sommes approchés à la mécanique esthétique du geste scénique. Nous ne sommes, donc, pas loin du sujet de la mise en scène du geste esthétique : le « faire » de la peinture performative de Barbeau où le corps agit sur la matière à travers du geste-extension avait, dès lors, découvert l'espace de la scène ; par ailleurs, le « faire » chorégraphique de Chouinard avait tout aussi bien introduit le domaine gestuel dans l'interprétation scénique. Toutefois, ce que nous avons constaté dans le cadre de ces exemples a été le fonctionnement expressif du geste automatique et spontané de la peinture abstraite et de l'improvisation. La libération du geste pour affranchir l'état rationnel et conscient de l'acte créateur établit un ordre inconscient de la pensée intérieure. L'*Action Painting* de Pollock, ainsi que la peinture abstraite des automatistes québécois et la calligraphie d'Henri Michaux, ont été des styles picturaux qui ont assumé une condition irréfléchie de l'opération créative comme méthode pour accéder au plus profond du stade existentiel de l'être humain. La gestuelle instinctive des peintres modernes a créé un art non-figuratif qui retraçait, par le lancement de couleur, les mouvements de l'artiste en action. Par ce procédé, ils ne cherchaient pas à représenter la réalité concrète et matérielle comme dans le cadre du naturalisme pictural, mais une réalité intérieure, une métaphore picturale : celle des forces refoulées de la mémoire inconsciente. Cette expressivité confère sa particularité chromatique aux lignes, traits, figures et formes abstraites répandues dans toutes les directions du tableau. Ainsi, la peinture abstraite n'est pas un art « représentationnel » cherchant à retracer avec certitude des formes, des objets, des personnes ; ce que nous percevons face à ces œuvres se sont plutôt les empreintes du déplacement créateur, c'est-à-dire le témoignage plastique d'une présence dynamique corporelle. Ainsi, la peinture

gestuelle ne pourrait pas être de l'ordre du *mimétique* défini par le caractère d'« imitation » ou de « représentation » du réel dans le domaine de l'art.

N'étant pas un art figuratif qui cherche à imiter l'existence palpable des choses mais à exprimer des sensations et des essences intimes, la peinture abstraite met en évidence la différence qui sépare les arts dits « mimétiques » de ceux qui ne partagent pas cette nature reproductive, voir représentationnelle du monde. Selon Marcel Jousse¹⁰⁵, le processus mimétique est une prise en mémoire des choses, un jeu qui devient le moyen d'intercepter les manifestations concrètes de la réalité mais aussi de les interpréter en leur redonnant du sens. De cette manière, l'homme a appris à manifester sa pensée sous forme d'expression, par le « mime » gestuel d'abord, ensuite par le langage, et ultérieurement par diverses manifestations artistiques. Il envisageait la mimésis comme un objet de connaissance et d'expression. « L'art mime le monde », sans doute, mais, quand nous parlons des « arts mimétiques » nous faisons référence spécifiquement aux arts qui cherchent à représenter le réel par la figuration. Dans ce sens, ce sont les disciplines artistiques qui « mimeraient » doublement la réalité : par leur geste expressif en soi et par leur mise en représentation du monde. La peinture abstraite s'éloigne de cette dernière procédure, mais, pour certains arts, la notion de représentation mimétique est déterminante : la peinture figurative, la fiction verbale, la photographie, le cinéma, le théâtre, le mime et la danse. Dans les arts dits de la « scène », qui prennent la forme de spectacle vivant, l'idée de « représentation » est primordiale pour pouvoir déployer leur forme expressive. Ce sont des arts qui se situent aussi bien du côté de la performance immédiate comme du jeu scénique, car utilisant des techniques très diverses, ils peuvent être classés selon leur caractère en plusieurs domaines : le théâtre, le mime, l'opéra, la musique classique et contemporaine, la danse, les marionnettes, les arts du cirque, quelquefois la performance et les arts de la rue, mais aussi les arts dits interdisciplinaires qui se situent à l'intersection de ces disciplines. Toutefois, parmi ces arts interprétatifs, ceux qui sont considérés mimétiques sont, notamment, les techniques qui font usage du corps comme leur principal objet de travail, c'est-à-dire comme leur sujet de « représentation ». Ainsi, le corps est l'instrument qui possède l'aptitude de représenter, par une gestuelle symbolique, des réalités éloignées, inventées, imaginées, sur scène. Dans

¹⁰⁵ Marcel Jousse, *op.cit.*, p. 58.

cette analyse, je vais me centrer, particulièrement, sur la pratique dramatique du mime contemporain, discipline qui se distingue pour son savoir-faire corporel.

À quoi nous renvoie ce corps en représentation et cette gestuelle mimétique ? Éventuellement au monde. Contrairement à la peinture expressionniste cherchant à évoquer un geste automatique libéré de toute contrainte déterministe, l'art du mime se sert d'un mécanisme gestuel établi à l'avance pour créer une interprétation dramatique de la réalité. Cependant, la fiction théâtrale autant que la danse, notamment la danse classique, jouent aussi un rôle important en matière de mimétisme¹⁰⁶. Bien qu'on ne puisse attribuer au corps lui-même une signification de représentation, il peut se transformer en instance représentationnelle en utilisant certaines conventions gestuelles déterminées par la représentation de la mise en œuvre. Les positions mimiques du corps, imitées du comportement naturel de l'homme, sont la base du mouvement expressif des narrations scéniques et ses règles ont été fixées depuis longtemps à partir de paramètres bien établis. Le vocabulaire corporel conduit le sens de la représentation en laissant agir ce que la gestualité porte de reconnaissable pour le spectateur, car le monde du mimétique est celui du figurable. Ce que nous allons donc explorer n'est plus la gestuelle libre et dégagée de la logique de l'improvisation comme nous l'avons vu au cours du chapitre précédent, mais un acte préconstruit par l'utilisation d'un lexique corporel pour représenter une narration ou une chorégraphie¹⁰⁷. Ainsi, ce que je vais analyser postérieurement est l'autre face du geste esthétique, c'est-à-dire sa nature *mimétique*.

Dans la pratique du mime contemporain, il existe plusieurs manières de comprendre et d'utiliser la notion de mimésis. La notion d'imitation qui domine depuis l'Antiquité grecque l'ensemble des arts de la scène est fondamentale en matière de gestuelle esthétique, car l'artiste imite et représente le réel par ses gestes. La culture antique grecque concevait la mimésis comme une « contagion immédiate du semblable » pouvant être à la fois

¹⁰⁶ Nous verrons dans le dernier chapitre de ce texte l'exemple précis de la danse, car c'est un art qui peut situer ou non dans le champ du mimétique selon la nature gestuelle de la chorégraphie.

¹⁰⁷ N'oublions pas que beaucoup de manifestations de la scène utilisent l'improvisation, en particulier au théâtre, voire l'« automatisme corporel », comme la méthode de « danse contact » que nous verrons au cours du dernier chapitre.

miraculeuse et inquiétante. Platon et Aristote se sont prononcés sur son usage : le premier condamnant l'idée d'« imitation » comme un procédé qui nuit à l'accès à la véritable connaissance ; le second approuvant la « représentation » comme un principe propre à l'humanité et nécessaire pour atteindre la connaissance. Entre ces paramètres se dévoile le cœur d'une controverse qui aura des répercussions tout au long de l'histoire de la pensée philosophique autour des questions concernant la représentation, la fiction, l'imitation, la copie, la simulation, le dédoublement, etc. C'est pour cela que, pour comprendre le mécanisme qui met en marche la logique de la « mimésis » il est nécessaire d'effectuer un survol historique sur ce concept, notamment, sur le plan artistique. Je voudrais donc retracer brièvement l'importance de cette notion à partir de la discussion entamée entre Platon et Aristote autour de la question de la mimésis par rapport aux arts, notamment sur le plan critique qui correspond à l'expression dramaturgique de l'époque classique. Bien que ce débat théorique concerne les arts au sens large - notamment chez Platon -, je vais me contenter d'expliquer cette controverse autour de la pratique théâtrale qui est la base du développement de la technique du mime. Effectivement, le théâtre a influencé profondément l'art du mime, son frère jumeau, dans son parcours créatif ; le lien qui les rattache est très particulier, car l'origine de ces manifestations est ancrée dans le même courant expressif mais chacun avec ses propres enjeux. À partir du XX^{ème} siècle, l'art du mime développe sa propre technique, adaptée aux besoins d'un style corporel nouveau, qu'Étienne Decroux envisageait à la manière d'une grammaire des mouvements et figures gestuelles très détaillées. Cependant, la version pantomimique de ce style en plein essor fut développée par Marcel Marceau, au point d'obtenir une reconnaissance internationale. Ces deux variantes mimiques ont inventé leur propre style fondé sur la maîtrise des gestes pour créer une dramaturgie corporelle. Cependant, ce qui les distingue est l'usage que chaque pratique applique au corps, motivé par la fonction mimétique du geste où la notion d'« objet » joue un rôle fondamental. D'un côté, nous retrouvons l'école du « mime d'illusion » fondée par Marceau lui-même, connue aussi comme la pantomime, qui emploie une gestuelle illusionniste favorisant la simulation d'objets - comme le classique jeu de mains pour dessiner l'existence d'une fenêtre dans l'espace - pour recréer de petites narrations scéniques. De l'autre côté, nous avons le « théâtre du corps » d'Étienne Decroux, reconnu comme l'école fondatrice du mime contemporain, qui base son entraînement technique sur l'application d'une « grammaire

gestuelle » ; ses représentations scéniques peuvent osciller entre des mises en scène théâtralisées et de pièces quasiment dansées. Le mime decroussien actuel se détache du recours aux mouvements basés sur un vocabulaire emprunté à la vie quotidienne, pour lui rendre une dynamique plus abstraite qui peut, de temps à autre, se confondre avec le geste dansé. Aujourd'hui la notion du geste mimétique se manifeste à travers la mise en scène de ces différents styles du mime¹⁰⁸.

3.2 Qu'est-ce que la mimésis ?

La question de la « mimésis »¹⁰⁹ poursuit un débat initié par deux figures classiques de la philosophie grecque, représentées dans la fameuse fresque de Raphaël, *L'École d'Athènes* : d'un côté Platon, l'idéaliste, qui détient le *Timée*, un de ses derniers dialogues, et lève son doigt vers le ciel ; de l'autre, Aristote, le terrestre, qui tient dans une main *l'Éthique*, avec la paume de l'autre tournée vers la terre¹¹⁰. Cette fresque représente deux chemins philosophiques : Platon qui va de la réalité à l'idée, c'est-à-dire de la terre à l'idéal philosophique, et Aristote qui montre comment l'idéal philosophique ne peut exister que dans son illustration pratique. Raphaël a peint cette composition qui symbolise le débat pour la raison humaine sur la « vérité » et le « réel » : Platon considère que la vérité est dans le ciel, dans le monde des idées, tandis que son adversaire désigne l'ici-bas, le monde qui nous découvre l'expérience sensible. Cette image révèle l'essence d'une polémique qui influença l'histoire de la philosophie jusqu'à nos jours et qui touche profondément le thème de la mimésis. La notion de vérité, où qu'elle se trouve, situe la mimésis sur le plan de la controverse, puisque l'action d'« imiter » produit quelque chose de différent, quelque chose de nouveau dans le monde, possédant une nature distincte de celle des choses que nous

¹⁰⁸ Étienne Decroux a été le maître de Marcel Marceau, cependant, pour des raisons de logique de mon exposition, je commencerai par l'étude des propositions de Marcel Marceau et ensuite je poursuivrai avec celle d'Étienne Decroux.

¹⁰⁹ Le mot *mimésis* vient originellement du grec et désigne l'« imitation » ou la « représentation » de la réalité. Plus récemment, le terme a aussi été interprété comme une « représentation » par R. Dupont-Roc et J. Lallot ; comme une « fiction » par Käte Hamburger, Gérard Genette et Jean-Marie Schaeffer ; et comme un « dédoublement » par Catherine Perret.

¹¹⁰ Raphaël, *L'École d'Athènes*, Palais du Vatican, fresque 1508-1511.

retrouvons dans le quotidien : cette nouvelle existence est-elle véritable? Qu'est-ce que le « véritable » par rapport à l'imitation et à la réalité ? L'imitation et le réel participent-ils de la même nature ? Ces questions ont entraîné plusieurs divergences quant au concept de la mimésis, qui se séparent en deux perspectives : l'une inclinée vers l'existence d'une vérité idéale, en conséquence, non représentable, et l'autre orientée vers un empirisme subjectif approuvant la représentation comme moyen de connaissance. Nous verrons, ensuite, les distinctions qui séparent ces deux positions théoriques et leur application dans le domaine de l'art.

3.2.1 Platon : la condamnation de l' « imitation » artistique

Pour Platon (427-347 AV. J.-C.) la vérité est une essence unique. Contrairement au sophiste Protagoras qui professait que « ce que l'homme appelle vérité, c'est toujours sa vérité, c'est-à-dire l'aspect sous lequel les choses lui apparaissent » et qu'il y a, donc, autant de vérités que d'individus, Platon affirme l'universalité et l'intemporalité du savoir véritable, énonçant une vérité qui ne change pas selon les circonstances, les individus et les moments. Le principe du « savoir », c'est celui de dépasser la diversité et la versatilité des opinions humaines et de ramener la multiplicité des choses à l'unité d'une définition universelle. Pour que le savoir authentique soit possible, il faut donc un autre monde, fait d'êtres non changeants, sans cesse identiques à eux-mêmes, voire éternels : le monde des Idées (*eidōs*). Platon considère les idées comme des essences qui existent « en soi », comme des êtres immatériels, invisibles, intelligibles et d'une parfaite objectivité : le seul type d'être pleinement réel, par rapport auquel la réalité sensible n'est qu'une ombre. La vérité de toutes les choses ne peut se trouver que dans ce : « monde premier et parfait où résident en leur pure intelligibilité l'être sans devenir, la vérité sans ombre et la mesure sans écart »¹¹¹.

Platon conçoit donc la mimésis comme une tentative de copie du réel, jugeant qu'elle ne peut livrer qu'une vision dégradée, malhabile, de l'idée originelle. Cependant, selon l'esthéticien français Jean-Marie Schaeffer, la thèse platonicienne n'est pas un raisonnement contre

¹¹¹ Jean-Christophe Bailly, *Le Champ mimétique*, Paris: Seuil, 2005, p. 27.

l'imitation comme telle, mais plus précisément contre certains choix d'objets dans lesquels se retrouvent ceux qui sont dédiés aux manifestations artistiques¹¹². L'artiste imite des gestes réels qui perdent leur essence véritable : dans le domaine du théâtre, l'acteur emprunte l'identité de quelqu'un d'autre et il montre une réalité imaginaire impossible à atteindre puisqu'elle représente un simulacre dégradé de la réalité. Le danger de cet acte ludique serait que le public risque d'imiter les actions falsifiées de l'acteur, sans pouvoir distinguer la fiction du réel. De plus, l'imitation théâtrale est une menace aussi bien pour celui qui s'y consacre que pour celui qui regarde : corrompu lui-même par le modèle qu'il imite, l'imitateur va aussi corrompre son public. La mimésis, donc, doit être condamnée avec tous les artistes qui la pratiquent. C'est pourquoi l'illusion, sous toutes ses formes, doit être combattue et expulsée de la cité au bon profit de l'ordre social.

L'argumentation anti-mimétique platonicienne se dirige contre les manifestations artistiques en général : la peinture, la sculpture, la littérature dramatique - tragédie, comédie - et narrative - épopée, parodie. Les anecdotes qui racontent la désapprobation de Platon envers les artistes, particulièrement les dramaturges dont le grand poète Homère, sont bien connues à tel point qu'il ne doute pas de les renvoyer de la Cité grecque : « tous les experts en poésie, à commencer par Homère, sont des imitateurs des simulacres de la vertu et de tous les autres simulacres qui inspirent leurs compositions poétiques, et qu'ils n'atteignent pas la vérité »¹¹³. La seule exception à cette dégradation artistique était la musique, unique art suprême qui permettait l'accès de l'âme au monde intelligible car elle avait la faculté d'être une sorte de guérison spirituelle¹¹⁴. Ce n'est pas un hasard si cette appréciation particulière était dirigée à un art ne faisant pas partie de l'ordre du mimétique. Ce monde intelligible de la musique ne

¹¹² Dans certains cas, le comportement mimétique facilite « la formation d'habitudes comportementales à travers des modèles à suivre ». Dans ce sens, la mimésis peut trouver une utilité que Platon approuve. Ce double discours autour de la notion de mimésis, au sein de la théorie platonicienne, est clairement discuté par Jean-Marie Schaeffer dans le chapitre dédié à Platon : « Qui a peur de l'imitation ? », In *Pourquoi la fiction ?*, Paris: Seuil, 1999, p. 21-61.

¹¹³ Platon, *La République*, livre X, trad. Georges Leroux, Paris: Flammarion, 2002, p. 487.

¹¹⁴ Pour Platon le mouvement dynamique des sons se transmet au corps et, à travers celui-ci, à l'âme. Il pensait que la musique permettait de créer un certain équilibre entre le corps et l'esprit. Le principe de mouvement musical occupait une place importante et jouait un rôle capital dans la résolution des contradictions entre le matériel et le spirituel : « La musique donne une âme à nos cœurs et des ailes à la pensée ».

pouvait pas se falsifier, il était impossible de mimer sa forme et ses contours. C'était un monde que seul un dieu, un démiurge, serait capable d'imiter en toute perfection :

Seul un dieu, est-il dit [Platon] dans le *Cratyle* (432a-c), serait capable de produire un doublon, une copie parfaite. Tandis que dans le monde des hommes, pour qu'une image soit efficace, il faut qu'elle triche, il faut qu'elle évite de rendre en tous ses détails le caractère de l'objet représenté [...], elle est donc toute entière trucage, convention et même, dans la *République*, sorcellerie¹¹⁵.

L'attaque que Platon mène contre la mimésis n'est pas seulement une critique éthique contre la dissimulation, mais une question d'accès à la connaissance¹¹⁶. « Connaître » c'est, pour lui, sortir de la caverne du monde sensible, du corps vers l'âme et la vertu. L'élaboration d'une imitation quelconque ne résulte en aucun cas de la connaissance, et on pourrait encore moins l'atteindre par la contemplation d'une telle imitation. Si la mimésis n'est pas un mode d'acquisition du savoir, aucune manifestation artistique ne pourrait l'être.

Dans le cadre du théâtre grecque, les premières activités mimétiques n'étaient pas des activités d'apprentissage, mais des activités appartenant au domaine des rituels religieux et magiques, des rituels de possession : imiter quelque chose, c'était devenir celle-ci. Dans ce contexte, devenir un autre ne représentait pas un risque mais un avantage, un privilège qui ouvrait les possibilités d'un univers magique et divin. Cependant, ce stade « irrationnel » ne pouvait amener la conscience à un stade de réflexion ; c'est ainsi que dans les expériences d'immersion, comme le théâtre, l'homme était censé retomber facilement dans une attitude prélogique¹¹⁷. Donc, les images n'étaient pas de l'ordre du vraisemblable, de la même manière que celles : « que l'on voit sur l'eau et sur les miroirs, ainsi que les images peintes ou

¹¹⁵ Jean-Christophe Bailly, *op.cit.*, p. 34.

¹¹⁶ Sur cette question Jean-Marie Schaeffer met en évidence une controverse intéressante au sein du discours platonicien : « la théorie de la connaissance platonicienne est elle-même une théorie du reflet, une théorie mimétique : la connaissance vraie est elle aussi une imitation. On pourrait donc se demander si on ne se trouve pas dans la situation paradoxale d'une condamnation de la mimésis au nom d'une conception gnoséologique qui est elle-même mimologique ». Jean-Marie Schaeffer, *op.cit.*, p. 45.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 52.

sculptées, et d'autres choses analogues et du même genre »¹¹⁸. Dans cette logique, le mode d'action de la mimésis n'était pas celui de la « connaissance », comme l'interprètent Aristote et plus tard ses adeptes tel Marcel Jousse, mais celui de la « contagion » : « Si la mimésis ne résulte pas d'une connaissance, ni ne produit de connaissance, c'est qu'elle agit par contamination affective et non pas par persuasion rationnelle »¹¹⁹.

Le risque de voir le geste mimétique débordé le domaine de l'art pour s'instaurer comme une pensée dominante constituait, indubitablement, une grande angoisse pour Platon. Mais, cette appréhension de l'image comme une reproduction fallacieuse du réel et un éloignement inévitable du véritable « être » n'était-elle pas le reflet conscient de leur puissance et de leur pouvoir d'émancipation ? Peut-être, comme le note Jean-Christophe Bailly, parce que Platon perçoit leur capacité mobile de se déplacer entre l'être et le non-être¹²⁰.

Selon Jean-Marie Schaeffer, la méfiance anti-mimétique de la culture occidentale ne peut que venir de l'influence des postulats platoniciens, qui forment, dans une bonne mesure, le socle de la vision du monde de la culture occidentale chrétienne. Bien que les arts scéniques, dont le théâtre, soient depuis longtemps des manifestations artistiques appréciées par le public et loin d'être censurées pour leur nature mimétique, l'incertitude actuelle envers les « fictions numériques » conçues comme un « monde du semblant » relève d'une pensée platonicienne¹²¹. Cette position défiante auprès des arts mimétiques, « c'est bien sûr Platon qui l'a exprimée avec le plus de force, à tel point que toutes les polémiques anti-mimétiques subséquentes n'ont fait que broder sur l'argumentation développée dans *La République* »¹²².

¹¹⁸ Platon cité par Jean-Christophe Bailly, *op.cit.*, p. 35.

¹¹⁹ Jean-Marie Schaeffer, *op.cit.*, p. 43.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 35.

¹²¹ Jean-Marie Schaeffer considère qu'actuellement l'attaque contre les arts mimétiques se centre vers les « fictions numériques ». Cependant, la seule chose qui diffère de la critique faite au long de l'histoire est qu'actuellement la polémique s'est déplacée de la mimésis comme telle vers les « dispositifs mimétiques technologiques » : « Il suffit de replacer la question des fictions numériques dans ce cadre historique pour que l'impression de rupture s'estompe et pour qu'elle apparaisse plutôt comme l'étape la plus récente d'un développement qui s'étend sur plusieurs siècles ». *Ibid.*, p. 32.

¹²² *Ibid.*, p. 23.

3.2.2 Aristote : la reconnaissance de la « représentation » artistique

Contrairement à la position anti-mimétique de Platon, la pensée aristotélicienne (384-322 AV. J.-C.) représente un tournant sur la notion de mimésis dans l'art, particulièrement dans le domaine des arts dramatiques auxquels il fait référence dans son ouvrage : *La Poétique*. Aristote fut originalement platonicien, mais il ne tarda pas à se dissocier de la pensée du maître. L'opposition se situe premièrement entre leur méthodologie, car celle d'Aristote est empirique. Bien qu'il poursuive les principes de la vérité, il pense, contrairement à Platon, que c'est en suivant les enseignements de l'expérience que l'on pourra la découvrir. Il conteste donc l'existence séparée d'un « monde intelligible » opposé à un « monde sensible ». Pour lui, la vérité en tant que telle n'est pas un concept universel, mais se trouve dans la nature des choses.

Aristote construit son argumentation à travers l'exposition de trois grandes leçons qui renversent la logique platonicienne. Dans la première leçon il expose l'opposition du « réel » au « vraisemblable » (*eikos*) : selon lui, le vraisemblable évoque quelque chose de plus réel que la réalité elle-même. La fiction est une force plus puissante que la réalité, car celle-ci ne nous présente les choses que comme elles sont, tandis que la fiction nous montre d'autres qualités que nous ne voyons pas directement dans le monde réel. Ce principe fait de l'art une entité supérieure à la réalité. La deuxième leçon aborde le concept du « nécessaire » (*anankaion*). À ce sujet, Aristote nous dit : « le rôle du poète est de dire non pas ce qui a lieu réellement, mais ce qui pourrait avoir lieu dans l'ordre du vraisemblable ou du nécessaire »¹²³ ; ainsi le poète ne se contente pas de dire ce qui *a eu lieu*, c'est-à-dire l'événement comme tel, mais ce qui *aurait pu avoir eu lieu* ou à quoi l'on peut s'attendre, à la manière d'une hypothèse sur l'événement. Selon cette logique, la poésie symbolise l'art le plus noble et philosophique dans la mesure où il découvre le champ du *possible* à travers le mécanisme de la représentation : il faut préférer ce qui est impossible mais vraisemblable à ce qui est possible mais n'entraîne pas la conviction. La troisième leçon concerne directement la mimésis. Il propose trois façons d'imiter : le réel, soit les choses qui ont existé ou existent; le

¹²³ Aristote, *La Poétique*, trad. Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris: Seuil, 1980, p. 65.

vraisemblable, soit les choses qu'on dit ou qui semblent exister; et le nécessaire, soit les choses qui doivent exister.

Aristote signale que la pratique mimétique constitue, d'abord et avant tout, une activité naturelle, voire habituelle, du comportement humain qui permet de le distinguer du reste des animaux et fait partie de son apprentissage : « Imiter est naturel aux hommes et se manifeste dès leur enfance (l'homme diffère des autres animaux en ce qu'il est très apte à l'imitation et c'est au moyen de celle-ci qu'il acquiert ses premières connaissances) »¹²⁴. Avant d'être culturelle et artistique, la mimésis est une aptitude instinctive, un réflexe par lequel on s'approprie l'entourage, ce qui permet à l'enfant d'apprendre à parler et devenir ainsi, en tant que sujet doué de langage, membre de l'espèce humaine¹²⁵ ; mais, c'est également un acte qui lui a ouvert la possibilité de reconnaître des représentations du monde sensible. L'homme serait alors un animal « mimeur » qui apprend par ses gestes et qui a, également, la capacité de transformer son entourage à travers le processus de la « représentation ». Aristote va plus loin encore quand il affirme que non seulement l'homme est un animal qui utilise naturellement la mimésis comme moyen de connaissance, mais qu'il prend du plaisir à contempler ses fictions, ses propres images, comme le note Pierre Ouellet :

Il faut se rappeler que la poétique aristotélicienne se fonde sur une anthropologie où le propre de l'homme est défini par sa propension à représenter et, plus précisément encore, par le plaisir qu'il prend à voir des images, considérées comme la base de tout apprentissage¹²⁶.

Ainsi, Aristote distingue deux types de mimésis : la simple imitation de la nature et la stylisation de celle-ci. Ce qui est essentiel est le fait que dans la mimésis aristotélicienne, il s'agit toujours d'une action humaine : « la *mimésis* a tout naturellement pour objet *l'homme comme sujet éthique*, source de son action »¹²⁷. Cette perception anthropologique place l'homme au cœur de sa pensée philosophique, car il devient le producteur de toutes les

¹²⁴ Aristote cité par Jean-Marie Schaeffer, *op.cit.*, p. 15.

¹²⁵ Catherine Perret, *Les porteurs d'ombre. Mimésis et modernité*, Paris: Éd. Belin, 2001, p. 257.

¹²⁶ Pierre Ouellet, « La mimésis énonciative », In *Poétique du regard. Littérature, perception, identité*, Québec: Septentrion et Presses Universitaires de Limoges, 2000, p. 41.

¹²⁷ Aristote, *op.cit.*, p. 19.

formes de représentation. En ce sens, l'artiste est l'homme créateur par excellence. L'artiste doit être un bon artisan qui possède la capacité de créer des fictions, mais par ce procédé métaphorique il doit aussi provoquer du plaisir à son public, car pour Aristote le but de l'art ne serait plus la « vertu » (*aretè*) comme chez Platon mais, le plaisir, c'est-à-dire la « jouissance esthétique ». L'artiste non seulement représente le monde par une modélisation intellectuelle, mais il lui donne une forme qui vaut par elle-même, en quelque sorte il l'améliore. C'est pourquoi l'artiste doit tendre au dépassement des formes sensibles pour reconstruire des représentations harmonieuses. À travers cette logique, la mimésis serait considérée un art en soi : c'est l'art de la « représentation ». Contrairement à son maître qui pense que la mimésis est l'acte d'« imiter » le réel, selon Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Aristote la conçoit comme une forme de « représentation » au sens théâtral du mot¹²⁸. Il « distingue ainsi clairement et définitivement mimésis et imitation, mimésis et reproduction : l'objet de la mimésis est interne à la mimésis. La mimésis n'est pas une modalité de la référence »¹²⁹.

C'est donc à propos de l'art poétique que le paradigme de la mimésis prend toute sa forme chez Aristote. Dans la *Poétique*, d'une part, il cherche à situer la mimésis par rapport aux autres activités représentatives ou imitatives de l'homme et, d'autre part, il cherche à établir des catégories internes à travers la classification des arts mimétiques, spécifiquement des arts littéraires, pour consolider une théorie unique pour des arts tels que la tragédie, la poésie, ou l'épopée. La différence avec la posture platonicienne devient évidente lors de l'application de la mimésis dans la conception du texte littéraire et de l'action théâtrale. Tandis que Platon différencie le texte mimétique de la poésie du texte théâtral, Aristote s'écarte de cette notion et ne distingue plus entre texte théâtral et texte poétique. Il définit le théâtre comme une « imitation des hommes en action » pour le différencier du récit, comme l'épopée, qui serait plutôt une action racontée mais pas représentée théâtralement. Dans le texte théâtral, le dialogue est actualisé aussi bien par la parole que par la gestuelle des acteurs, qui s'intègrent dans le jeu de la représentation. Dans ce sens, le dialogue est pure fiction. Ce n'est que lors de

¹²⁸ L'origine théâtrale du concept de *mimésis* est l'interprétation qu'offrent Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot dans leur « Introduction » au texte de la *Poétique*.

¹²⁹ Catherine Perret, *op.cit.*, p. 258.

la « représentation » comme telle, avec la dynamique de la voix autant qu'avec le mouvement gestuel, que s'établit la spécificité de la mimésis théâtrale : « le propos central de la Poétique est non pas toute la poésie, mais bien la mimésis poétique, la représentation d'actions humaines par le langage »¹³⁰. Elle serait donc une imitation du réel, impliquant à la fois l'élocution corporelle et verbale. Dans ce sens, le théâtre est une image doublée du récit, un discours qui devient acte par l'activité des corps¹³¹. La représentation théâtrale se construit grâce à la conjonction de plusieurs facteurs à partir desquels la narration s'appuie : le décor, l'espace, les acteurs, c'est-à-dire une mise en scène intégrale qui fabrique une réalité fictionnelle. C'est à travers ce montage, cette mise en scène autonome où prend place l'ensemble « geste-parole », que la mimésis devient le fil conducteur de la narration théâtrale. La théoricienne de l'art Catherine Perret a perçu ce processus de conjonction entre les différents éléments qui caractérisent la scène théâtrale au sens aristotélique, comme étant une « schématisation mimétique », le *skhèmatizein*, par lequel le poète cherche à éveiller en lui-même les émotions qu'il veut transmettre à son public :

Ce *skhèmatizein* est l'opération pivot de la mimésis : il désigne dans la *Poétique* aussi bien la technique mentale requise par l'invention poétique, que la figure textuelle qui traduit cette invention ou encore l'attitude physique par laquelle l'acteur joue la figure et la transmet au spectateur. Le *skhèma* qui définit par conséquent l'unité de la sphère mimétique (et donc de la sphère pratique), qui en circonscrit l'opérativité, indépendamment du niveau ou du médium où elle s'effectue, dit comme le *gestus* latin, le geste, et dans le geste, non pas l'accomplissement lui-même, mais la danse, le rythme, la forme dynamique qu'il met en jeu¹³².

C'est pour cela que la tragédie (*tragôidia*) représente l'art de la mimésis par excellence : il n'y a pas de création (*poiésis*) s'il n'y a pas d'imitation (*mimésis*). Toutefois, la mimésis a pour but ultime l'imitation des événements qui doivent susciter crainte et pitié chez le

¹³⁰ Aristote, *op.cit.*, p. 22.

¹³¹ Platon et Aristote sont d'accord sur l'opposition du « dramatique » et du « narratif », le premier étant plus imitatif ou mimétique que le second. Mais ils sont en désaccord sur les valeurs respectives des deux termes de cette opposition : Platon condamne les poètes dramatiques comme imitateurs ; Aristote met la tragédie en dessous de tous les arts et valorise ce qu'il y a de dramatique dans la narration, c'est-à-dire une résolution perceptive différant du récit attribué par l'interprétation des acteurs.

¹³² Catherine Perret, *op.cit.*, p. 265.

spectateur, c'est-à-dire qui provoquent une *katharsis*, car les histoires qui provoquent ce sentiment sont, pour Aristote, nécessairement « les plus belles ». Ainsi, la tragédie est l'imitation d'une action noble faite par des personnages en action qui, par l'entremise de la pitié et la crainte, purifie les émotions. Si les hommes risquent de s'associer au modèle représenté cela ne représente aucun danger selon Aristote. Bien au contraire, il est pertinent que la tragédie « mime » les actions des meilleurs hommes de l'histoire pour que le public puisse copier leur vertu. De cette façon, l'art peut atteindre sa beauté absolue. La *mimésis* aristotélicienne a pour but ultime la libération des affects, à travers une opération de partage émotionnel, d'épuration des humeurs du corps, grâce à la mise en marche de l'action scénique. Ce processus de stabilisation est proprement la catharsis :

C'est donc la mimésis qui réalise la catharsis, et non la tragédie comme le veut la tradition. La fonction de la mimésis n'est ni l'imitation, ni l'expression, mais la symbolisation que constitue la catharsis, en tant que sublimation de l'affect. Mimésis et catharsis sont ainsi les deux faces d'une seule et même opération¹³³.

3.3 Le mimétisme gestuel dans l'art du mime contemporain

Les conceptions classiques sur la notion de la mimésis que nous ont déléguées les deux philosophes ont influencé profondément la pensée de la création esthétique : en la condamnant à cause du caractère qui l'éloigne de la réalité, Platon nous fait concevoir le fictif comme un artifice négligeable, tandis qu'Aristote assume ce différend qui demeure entre le réel et le fictif et le conçoit plutôt comme un principe avantageux. Les réflexions aristotéliciennes retrouvent une continuité dans la pensée contemporaine à travers la vision de l'art comme moyen de connaissance incontestable ; c'est un argument clé de la critique de l'art qui s'affirme par l'émancipation de sa pratique et sa valeur esthétique. La mimésis pensée par Aristote est bien une production dans le sens d'une création qui transcrit, grâce à la mécanique du corps, l'image du monde. Par cette action, l'être humain déploie ses actes, ses mouvements, ses passions, ses pensées. Ainsi, Aristote nous lègue l'idée de la mimésis

¹³³ *Ibid.*, p. 260.

comme la fabrication d'une nouvelle réalité qui devient autonome par rapport à son modèle réel. Les postulats aristotéliens ont été repris autant par l'histoire de l'art que par l'anthropologie du XX^{ème} siècle. Comme nous l'avons déjà vu, la pensée de Marcel Jousse réanime la notion de « mimisme » par laquelle l'homme devient le maître de la reproduction du monde. Pour lui, l'homme prend conscience de lui-même en mimant la nature par l'application d'une gestuelle mimétique et construit ses premières expressions grâce au mimage, avant même d'utiliser le langage. Ce serait grâce à cette première représentation fondée sur l'acte de mimer que toute la pensée de l'homme évolue puisqu'elle est une intellection de « mimèmes » qui suscitent la conscience, l'imagination, le raisonnement, l'art et tout ce qui est propre à l'être humain. Mais, Jousse n'est pas le seul anthropologue à le penser, Marcel Mauss et Leroi-Gourhan identifient l'acte mimétique à la faculté qui permet d'appréhender la nature, le langage, les techniques et les comportements sociaux qui entourent l'individu. Dans une autre perspective, la psychologie et la sémiologie ont intégré, à leur tour, ces préceptes pour étudier le comportement humain face aux codes de communication, de l'expressivité corporelle et du langage. La mimésis interprétée comme une méthode de connaissance est essentielle pour comprendre le fonctionnement de la communication non verbale où le geste devient un signe corporel qui a la capacité de donner du sens à travers l'imitation du réel par les mouvements expressifs du corps. Aristote établit donc une argumentation de la mimésis qui est toujours essentiel pour comprendre les processus de l'apprentissage, le raisonnement et la création chez l'être humain.

À partir de cette perspective conceptuelle, « mimer le monde » serait donc une action propre à l'homme, qui recherche par le geste et le langage, l'appréhension de sa réalité immédiate. Mais, quand on dit « mimer le monde », on fait également référence à l'art de représenter le réel par le geste, c'est-à-dire au spectacle des corps en mouvement qui participent de la nature de l'acte mimétique. C'est dans le vaste domaine de la pratique humaine d'un savoir-faire « mimétique » que l'art du mime trouve ses premières sources de représentation : l'art du mime « ne connaît pas d'autre alphabet que le geste »¹³⁴. Cette manifestation cherchait la représentation de la réalité que Platon envisageait impossible à reproduire : le mime est la source d'une vérité fictionnelle qui montre une autre face du réel, dont l'objectif primordial

¹³⁴ Jacques Lecoq (coord.), *Le théâtre du geste. Mimes et acteurs*, Paris: Bordas, 1987, p. 19.

est le déclenchement de la jouissance esthétique, c'est-à-dire le plaisir au sens aristotélicien. Ainsi, à travers la mécanique d'une mise en scène gestuelle, le mime « mime » la réalité pour inventer une version inusitée de celle-ci, une variante chimérique du monde¹³⁵.

Actuellement, « le mime contemporain » comprend différents styles de « pantomime », qui conservent le style classique de la pantomime gréco-romaine, de la *Commedia dell'Arte*, ainsi que des techniques dérivées du « théâtre du corps ». Les tendances les plus marquantes de la modernité sont celles de la pantomime de Marcel Marceau et le théâtre du corps d'Étienne Decroux, normalement confondues et fusionnées dans le même plan expressif, bien qu'il existe entre ces deux techniques des différences cruciales dans la façon d'utiliser le corps et de composer leur mise en scène. Leurs divergences se situent, tout d'abord, dans la manière de se servir du geste : d'un côté, la pantomime fait une évocation métaphorique, voire symbolique, pour créer des entités imaginaires à travers une gestuelle qui incarne virtuellement des objets et des attitudes ; de l'autre, le mime corporel ne recherche pas la recréation de l'objet imaginaire, puisque l'importance de l'action scénique se situe plutôt du côté de l'abstraction gestuelle pensée comme un processus de mouvements corporels. Dans l'art du mime, la nature du geste n'est pas forcément une subordination du langage parlé mais un métalangage autonome et complexe qui existe avec ses propres caractéristiques techniques et expressives. Le mime est un art autonome de la danse et du théâtre qui a construit sa propre technique. Contrairement au théâtre, son objectif n'est pas celui d'imposer au corps une

¹³⁵ Le travail gestuel du mime trouve ses origines dans la pantomime classique de l'Antiquité grecque. La pantomime vient du mot grec *pantomimos* et signifie « l'art du mime » et est un art qui se pratique depuis l'époque classique. Il remonterait au poète grec Sophron de Syracuse (V^{ème} siècle av. J.C.) et, bien que tout laisse à penser qu'il existait longtemps avant lui, c'est Sophron qui a créé le mot « mime » pour désigner cette pratique scénique naissante. Les Grecs pratiquaient le mimodrame avec un chœur et des coryphées tandis que les romains en ont fait un art de soliste. Avec la décadence de l'Empire, la pantomime est devenue triviale et il faudra attendre la *Commedia dell'Arte*, dans l'Italie de la Renaissance, pour retrouver la pantomime mélangé (au milieu) au texte parlé et aux acrobaties. Influencée par la mythologie classique, la *Commedia dell'Arte* devient l'expression de la dérision des arlequins et de la caricature burlesque. Cependant, nous ne pouvons pas encore parler de cet art comme une manifestation autonome, avec ces propres principes techniques. C'est jusqu'au XIX^{ème} siècle, en France, qu'il se consolide comme un art indépendant qui se développe peu à peu avec une technique précise que plus tard Jacques Lecoq, Jean-Louis Barrault, Étienne Decroux, Marcel Marceau, entre autres, vont améliorer et lui donner une ampleur internationale. *Ibid.*

dynamique qui dépend de la narration littéraire, mais de s'appuyer sur la dynamique intrinsèque du corps pour inventer des formes qui valent par elles-mêmes : le théâtre est une dramaturgie de l'être, tandis que le mime est une dramaturgie du corps. Ce détachement du corps et de la parole fait de l'art du mime le domaine de la gestuelle corporelle. Dans les pages qui suivent nous étudions le monde de la pratique du mime contemporain à travers l'œuvre de Marcel Marceau et d'Étienne Decroux pour comprendre comment ils utilisent le geste mimétique de différentes manières pour créer un art doté d'une poétique corporelle, créateur de mises en scène lyriques et illusionnistes.

3.3.1 Marcel Marceau et la recherche du « geste mimétique »

Marcel Marceau¹³⁶, un des grands maîtres du mime du XX^e siècle, a dit que le principe du mime était de « rendre visible l'image invisible ». Cette pensée retrace fidèlement l'art de la pantomime qui, par la technique d'une mimique gestuelle, dessine les figures des objets, des personnages et des situations qui prennent vie au long du récit scénique. Nommée aussi le « mime d'illusion », la pantomime tient à reproduire la véracité de la manipulation d'objets et d'attitudes à travers des contrepoids corporels en accentuant chaque gesticulation pour inventer un récit anecdotique. C'est l'art du récit gestuel, dont l'essence est de mimer le plus fidèlement possible la réalité pour que le public puisse identifier, avec certitude, par l'accentuation des changements de contrepoids dans le corps, la périphérie d'une matière métaphorique et les contrastes des sentiments : le geste devient la condensation d'une idée dans l'espace et le temps scénique. Marceau compose les narrations de ses œuvres en renvoyant au monde une réalité imaginaire construite par le jeu du mouvement corporel, par la métamorphose progressive d'une forme à l'autre, qui cherche la stylisation symbolique du geste ; son habileté corporelle permet de retracer fidèlement les figures d'une existence qui se concrétise dans la fugacité de l'instant. Dans une longue interview donnée à Valérie

¹³⁶ Marcel Marceau est né en 1923 au sein d'une famille juive de Strasbourg. Après la deuxième guerre mondiale où il participa à la résistance française, il commence ses études d'art dramatique en 1946 à l'École Charles Dullin et au théâtre Sara Bernhardt de Paris, où il étudia auprès d'Étienne Decroux. Il est devenu célèbre à partir de son personnage « Bip » un clown au visage blanchi qu'il créa en 1947, quand il avait seulement 24 ans, et qui deviendra son personnage principal pour le reste de sa vie. Voir: <http://ecolemarcelmarceau.free.fr/>

Bochenek, Marceau exprime la nature mimétique de son oeuvre : « L'art de la métamorphose est un art magique, d'illusion théâtrale. Il demande d'aller presque au-delà des possibilités humaines. Quand je mime le vent, je deviens tempête. Quand je mime le poisson, je me jette à la mer, et quand je mime l'eau, je deviens vague, tout le corps le devient. Il s'agit d'une identification totale avec les cinq éléments »¹³⁷.

La technique développée pour atteindre cette gestuelle mimétique se construit à travers ce que Marceau a nommé les « conventions de caractère », qu'il avait empruntées de la méthode decrousienne pour lui donner un style particulier¹³⁸, c'est-à-dire un alphabet corporel qui incorpore une variété d'émotions propres au comportement humain permettant d'engendrer les « états d'âme » par lesquels transite le personnage :

Exactement comme les peintres et les sculpteurs définissent par l'immobilité les attitudes et le mouvement, les conventions de caractère montrent l'instinct de nos caractères, la peur, la joie, le désespoir, la tristesse, le courage, la fierté, l'orgueil, la vanité. Elles sont l'alphabet de notre langage, comme les mots celui de la grammaire du langage¹³⁹.

La pantomime, donc, se structure à partir des narrations corporelles qui s'animent par les changements d'attitudes constitués à la manière d'un langage de formes qui se relaient les uns les autres. Le geste devient le lien expressif de l'acte, un geste consacré à la reproduction de l'objet imaginaire, au symbolisme figural, à l'allégorie qui emprunte sa forme dans l'espace de la représentation : il incarne le réel afin de lui donner une nouvelle existence. Nous pouvons dire que Marceau réinvente la réalité chimérique que Platon concevait comme un reflet faussé du monde idéal. De cette manière, Marceau utilise son corps à travers ce que Michel Guérin qualifie de « geste-signal », c'est-à-dire, qui utilise son propre schématisme pour inventer un monde imaginaire¹⁴⁰. Le signe nous renvoie à l'objet qui existe en fonction

¹³⁷ Valérie Bochenek, *Le mime Marcel Marceau. Entretiens et regards*, Paris: Somogy Éditions d'Art, 1996, p. 105.

¹³⁸ À ce sujet, Marceau revendique les enseignements de son maître : « S'il n'y avait pas eu Decroux, il n'y aurait pas eu Marceau. J'ai reçu de lui l'art de la géométrie du corps et de Dullin le rythme lyrique et le souffle de la parole. Mais aussi une certaine force dramatique qu'un maître sait transmettre à l'élève ». *Ibid.*, p. 30.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 63.

¹⁴⁰ Michel Guérin, *Philosophie du geste*, Paris: Hubert Nyssen / Actes du Sud, 1995, p. 16.

de sa propre description, créé par la simulation que l'artiste effectue ; il nous renvoie à un code d'expression évoquant toujours des présences se manifestant sur la scène. Dans le même sens, ce style corporel avait été désigné par Étienne Decroux comme une technique ayant une approche « descriptive » de l'expression, construisant des narrations métaphoriques qui correspondaient à un « vouloir-dire » conventionnel, où le geste doit se matérialiser pour se faire comprendre :

« Dire », ce n'est pas seulement exprimer, suggérer, évoquer, donner à déduire, c'est produire un signe auquel tous les hommes verront le même sens en conséquence d'une convention¹⁴¹.

Le mimodrame « Le Fabricant de masques » créé par Marceau en 1959 illustre ce phénomène. Le personnage « Bip » à la face blanchie, dont l'accent circonflexe des sourcils exprimait la rêverie et la naïveté, fut le principal véhicule de Marceau pour représenter cette image d'un monde imaginaire, pouvant être à la fois comique et tragique. « Bip » représentait une sorte d'anti-héro existentialiste, seul dans son monde imaginaire. Il construisait lui-même l'espace scénique avec ses gestes purs et précis, sans rien d'autre sur scène, car il avait besoin de l'espace vide pour que ces images prennent vie, tandis que la réalité des acteurs physiques ou bien des objets tangibles venaient interrompre la magie de sa performance fictive : *He is at once subject and object of his own art*¹⁴².

Cependant, au début de ses performances Marceau utilisait des pancartes et des drapeaux, reprenant une tradition qui se faisait déjà au XVIII^e siècle et qui servait pour annoncer le titre de la pièce à manière de préambule. Chacune de ses représentations commençait par l'obscurité dans la salle, une introduction musicale, le lever du rideau et l'apparition sous un cône de lumière du présentateur immobile comme une statue avec la pancarte annonçant l'acte suivant¹⁴³. Ce préambule cherchait une mise en condition psychologique du spectateur

¹⁴¹ Étienne Decroux, *Paroles sur le mime*, Paris: Gamillard/Librairie théâtrale, 1963, p. 144.

¹⁴² Kathryn Wylie, *Satyrical and Heroic Mimes. Attitude as Way of the Mime in Ritual and Beyond*, Jefferson (North Carolina): McFarland and Company Publishers, 1994, p. 168.

¹⁴³ Jacques Noël, le plus proche collaborateur de Marceau, créa les pancartes et les drapeaux ainsi que tous les costumes de la compagnie de 1952 à 1978. Lui-même était l'arlequin qui

pour le transporter dans le monde de l'illusion, c'était une mise en place de l'acte mimétique. Aussitôt après l'obscurité, « Bip » au milieu de la scène commençait son acte : « Le Fabricant de masques » est l'histoire d'un artisan qui crée des masques exprimant différents états de la personne humaine, plusieurs émotions gravées sur la matière abstraite. L'homme, après avoir confectionné ses créations, commence à essayer les masques dont l'un personnifie le rire et qu'il n'arrive plus à enlever. À ce moment, la tragédie commence : l'artiste se débat de toutes ses forces pour tenter de se libérer de l'objet qui l'emprisonne. La face du rire incrusté dans le personnage coincé derrière le masque, ironise le moment du conflit, pendant que nous voyons l'extérieur souriant du visage, le corps de l'homme bataille de toutes les manières possibles pour en finir avec son fardeau. Finalement, épuisé par l'effort, il réussit à sortir de sa prison. Cette pantomime montre l'homme prisonnier de sa propre création dont il parvient finalement à se débarrasser, mais quand il se libère du grand sourire, il reste avec le visage de sa solitude : Marceau cherchait à montrer l'homme face au dépouillement de lui-même, entre la vie et la mort.

Dans cette pièce, l'objet de la narration est le masque, qui est l'élément principal de la tragédie. Le masque devient un signe, une idée - *idea* ou *eidos* - qui nous renvoie à la « forme » ou « l'aspect » d'une matière inexistante, accomplie grâce à une gestuelle qui le représente : l'objet s'incarne dans une forme qui n'est pas physique mais sa réplique virtuelle dans l'espace. Toujours présent, le masque est l'objet sans matière incarnée par le geste dans la pure idée de son existence, mais présent comme la manifestation d'un indice imaginaire, comme la simulation d'une trace toujours fictive qui se manifeste sur scène. Cette évocation du corps immatériel de l'objet, avec les changements d'attitude correspondants, constitue l'essence de la narration de la pièce. C'est pourquoi, ce qui domine dans la scène pantomimique, c'est l'invention de l'objet qui est exécuté dans l'espace scénique à travers la gestuelle. Pour réussir à créer cet effet d'existence, le style du mimodrame privilégie l'utilisation des mains, des bras et du visage pour évoquer les formes gestuelles de sa narration, technique influencée de la tradition des pantomimes gréco-romaines. Marceau utilise ses mains pour créer des formes plastiques qui sont, selon les mots de Kathryn Wylie,

présentait les pancartes au début de chaque mimodrame, car il était aussi un mime professionnel formé également à l'École decrousienne.

essentiellement des « microcosmes dans l'ensemble »¹⁴⁴, car elles peuvent créer des figures aussi complexes que le masque, des papillons, des oiseaux, un cœur qui bat, etc. Le corps comme une totalité de mise en rapport à l'espace scénique n'est pas une conséquence de sa méthode sinon le résultat de l'opération fictive de recréation de l'objet et de l'attitude du personnage. Les mains et le visage du mime recréent une présence qui sera toujours furtive et éphémère, mais en même temps le signe qui nous dévoile la réalité : « La part des mains est très importante. Les mains deviennent signes. Elles traduisent des éléments symboliques qui sont des prolongations de l'âme humaine. Des mains sans discipline crient à l'aide. Les mains qui jouent avec rigueur et pesanteur sont expressives et sont le prolongement de la lutte du tronc »¹⁴⁵.

Ainsi, le style gestuel poético-tragique de Marceau favorise la distinction des idées, des objets et des émotions à travers des déplacements agiles dans l'espace, des lignes rapides qui capturent l'essence des traits. Dans ce sens, il disait que le devoir du mime n'était pas de montrer la réalité mais de la recréer totalement. La « mimésis gestuelle » devient le moyen de subsistance de l'imaginaire qui n'a pas un commencement précis ni une fin prévisible, car il se caractérise par l'action d'une trace symbolique réalisée par le corps. Le vocabulaire du mouvement corporel contient les signes qui traduisent le monde en ses équivalents gestuels. Avec la technique du « mime d'illusion », Marceau est la figure de la transition entre le langage gestuel mimétique de la pantomime classique et l'abstraction moderne du mime contemporain d'Étienne Decroux.

3.3.2 Étienne Decroux et la recherche du détachement du « geste mimétique »

Étienne Decroux¹⁴⁶ est le fondateur de la technique du mime contemporain, connu également comme le « théâtre du corps ». Le système du mime corporel créé par Decroux marque une

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 174.

¹⁴⁵ Valérie Bochenek, *op.cit.*, p. 112.

¹⁴⁶ Étienne Decroux (1898-1991), considéré comme le fondateur du mime, a consacré sa vie à l'édification d'un art dramatique de mouvement qu'il appelait « mime corporel ». Durant sa carrière, il s'est formé d'abord avec Jacques Copeau au Vieux Colombier, puis avec Charles

divergence avec les poses stéréotypes de la mimique de style réaliste comme celle de la pantomime et de la *Comedia dell'Arte*. Influencé par les mouvements artistiques modernistes de l'époque, comme l'expressionnisme abstrait et le cubisme, Decroux découvre un autre horizon de l'art du mime à travers une technique qui désigne des postures et des mouvements fondés sur les principes de l'architecture et de la géométrie kinesthésique, afin de fournir à l'acteur une technique corporelle comparable à celle d'un danseur. Il s'est intéressé par l'étude de la dynamique corporelle et par ses composantes gestuelles ponctuelles. Son enseignement, prodigué au fil des ans, lui a permis de parfaire un nouvel art du mouvement que ses disciples ont continué à développer en tenant compte de leur propre démarche artistique¹⁴⁷. Un de ses élèves, Marcel Marceau lui-même, après avoir étudié ses premières années de formation auprès de lui, a abandonné le théâtre du corps pour continuer son propre chemin et travailler les concepts de la pantomime.

Le principal objectif de la technique decroussienne était de permettre à l'acteur de maîtriser les capacités expressives de son corps pour lui donner les plus vastes gammes interprétatives possibles en créant un art à part entière, indépendant du texte, du décor et du costume. La mise en scène d'une gestuelle autonome est à l'origine de sa méthode. Sa technique cherche à proportionner aux acteurs des outils d'expression pour inventer leur propre style de mouvement corporel dramatique. Decroux a conçu le « mime corporel » comme une suite d'actions dont le corps était le premier instrument de travail pour créer des « formes dramatiques particulières »¹⁴⁸. Cela veut dire que le mime « subjectif », comme on le nommait également pour le différencier du mime d'« illusion » de Marceau, est axé sur le comportement émotif de la représentation des *états* divers. Contrairement à la méthode de

Dullin au Théâtre de l'Atelier. Comme acteur confirmé il s'est produit régulièrement sur la scène parisienne, et parallèlement à ses recherches, il travailla avec les meilleurs directeurs de théâtre de son époque dont Louis Jouvet, Marcel Carné et Jacques Prévert. Voir : <http://www.le-mime.com/mime.htm>.

¹⁴⁷ La compagnie québécoise contemporaine *Omnibus* est une des troupes qui reprend les enseignements de la technique decroussienne. C'est une des compagnies les plus importantes sur le plan international du « théâtre du corps ». Certains de ses membres fondateurs ont étudié en France auprès du maître pendant plusieurs années, notamment Jean Asselin et Denise Boulanger. Voir : <http://www.mimeomnibus.qc.ca/>

¹⁴⁸ Francine Alepin, *Réflexion sur l'intégration du mime corporel à la formation de l'acteur*, Mémoire de maîtrise, Montréal, UQÀM, 1999, p. 49.

Marceau, cette technique est au service d'une pratique résolument anti-réaliste qui ouvre la dramaturgie à un vaste champ d'expérimentation corporelle. Le principe est que l'acteur ne s'applique pas seulement à l'imitation des formes extérieures, mais qu'il tente de pénétrer l'intérieur essentiel de la figure en mouvement pour découvrir l'impulsion qui l'anime. Dans ce sens, Decroux construit un théâtre non illusionniste.

Nous pouvons dire que le mime decroussien « ne mime pas la réalité » dans un sens platonicien, c'est-à-dire qu'il ne recherche pas l'« imitation » du monde concret et matériel. Au contraire, la représentation scénique se centre sur l'exploration des qualités des changements dynamiques plus que sur la simulation d'objets pour construire la narration de l'œuvre. C'est ainsi que ce style de mime n'est plus ancré dans la simulation symbolique, et s'il lui arrivait de produire de tels signes propres de la pantomime, comme disait Decroux, il mourrait comme art autonome pour devenir une dérivation d'une gestuelle évocative¹⁴⁹. Pour lui, les mouvements créés sur scène sont des gestes qui doivent être vivants et naturels mais, en même temps, doivent faire preuve d'une dimension expressive très profonde. Le geste mimique decroussien ne prétend pas *a priori* représenter une réalité quelconque, il nous renvoie plutôt à sa propre réalité éphémère et dynamique, à la réalité de la chair qui se manifeste comme une présence libérée des conventions et qui tente d'affranchir les traces du signe pour engendrer un stade expressif conceptuel, comme le note Rodrigue Villeneuve :

Le geste est de la chair montrée et il ne peut être perçu que comme condensation d'espace et de temps [...] Il est le premier élément concret de la scène, le plus concret. À cause de cela, il est aussi le plus opaque (la sémiotique ne devra pas l'oublier) et le plus troublant (ce qu'elle devra se rappeler aussi). Tellement opaque que pour un Decroux par exemple, il ne saurait être question de considérer le geste comme un signe. Il est, point. Il ne renvoie à rien¹⁵⁰.

L'opacité du geste decroussien nous renvoie donc à l'abstraction du mouvement corporel où la technique ne se situe pas dans la création des caractères *per se* mais plus spécifiquement

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 89.

¹⁵⁰ Rodrigue Villeneuve, « La concordance du corps et du sens ». *Protée. Théories et Pratiques sémiotiques : Gestualités*, Québec, vol. 21, n° 3, 1993, p. 89.

dans l'atteinte d'un idéal de neutralité qui permet l'exploration du corps dans son déplacement et dont l'expression est le résultat de l'intensification de ses éléments posturaux. Le mime corporel est une suite d'actions présentes qui fait que la création de la narration scénique est une conséquence de la manipulation exacte du geste, dont la mimésis est un élément causal. Decroux fonde sa technique sur ce qu'il appelle une « grammaire gestuelle » inspirée d'une variété de figures afin d'élaborer une technique d'entraînement professionnel au même niveau que celle de la danse et du théâtre¹⁵¹. La source d'inspiration pour créer cette nomenclature corporelle se faisait sur la base des figures et des mouvements appris des métiers manuels qu'il réalisa pendant sa jeunesse. Grâce à ses expériences de travail, il avait trouvé une source d'inspiration technique qui a influencé son répertoire en prenant comme point de départ l'expérience corporelle inspiré de ses formes concrètes :

Jusqu'à ma vingt-cinquième année, j'ai travaillé surtout dans le bâtiment, mais je me suis frotté à tout [...] Il me souvient d'avoir été peintre, plombier, maçon, couvreur, boucher, terrassier, docker¹⁵².

Cette grammaire gestuelle compte dix-sept parties illustrées par différentes figures, nomenclatures et la création de toute une terminologie technique aussi précise que poétique qui devient la base de son apprentissage. À travers ces formes, l'essence particulière de l'acte est l'articulation du corps, c'est-à-dire savoir détacher chaque partie du corps d'une manière autonome mais, en même temps, savoir les conjuguer dans l'ensemble du mouvement. Ainsi, pour Decroux, penser au corps s'était surtout penser au tronc, mais le tronc porté par les jambes, plus qu'aux mains, aux bras et au visage. L'acteur est engagé dans l'espace scénique essentiellement par les déplacements du tronc qui créent la présence du personnage. L'argument de ce principe technique est que le tronc ne pouvait être une présence qui pouvait mentir comme on pouvait le faire avec les mains, les bras et le visage. Ces parties du corps

¹⁵¹ On peut diviser en trois rubriques générales la pédagogie decrouxienne : les nomenclatures (les styles de marche), les dynamo-rythmes et les causalités. Ce sont toutes des parties importantes de la technique du mime contemporain qui se divisent en plusieurs rubriques comme la marche du soldat anglais, la chute, le choc, la résonance, la vibration motrice sur place, etc.

¹⁵² Étienne Decroux, *op.cit.*, p. 8.

étaient pour lui des : « distributeurs, des dispensateurs et par conséquent des prometteurs »¹⁵³ du véritable mouvement de l'acteur. Ce sont des facteurs qui dispersent l'expression de l'acteur, tandis que le tronc représentait la base de toute la dynamique scénique. Par exemple, si un homme est content « peut-être qu'il aura ce qu'on appelle l'appétence de vivre, l'appétence de l'effort et son tronc sera, pour ainsi dire, en état d'érection. Mais il ne se servira pas des bras, ni de son visage et ni de ses mains »¹⁵⁴, nous dit-il. Afin de centrer l'attention de l'acteur dans le travail physique de son tronc, Decroux incorpore dans ses enseignements le masque comme élément de base ; un masque inexpressif, contrairement à celui de Marceau, qui tente de supprimer l'expression abusive du visage, un masque qui ne sourit pas, ne pleure pas, ne s'exprime pas, renversant ainsi l'existence du geste mimétique. Dans le théâtre du corps, le mime se caractérise par le masque qui blanchit les traits émotifs de son visage et cherche à supprimer les mouvements excessifs des bras et mains pour anéantir les jeux de physionomie, pour pouvoir retrouver l'essence de la technique qui se trouve ancré dans le centre du corps, dans le tronc et les jambes qui sont les membres les plus difficiles à manipuler et à rendre expressifs sans tomber dans l'illusion tragico-comique de la pantomime. Decroux était persuadé de l'importance de la profondeur de l'acte gestuel qui nous renvoie plus à un aspect grave de l'humanité qu'à une image plutôt comique du réel :

La pantomime, donc - ce jeu du visage et des mains qui semblent expliquer les choses, à qui il semble que la parole manque -, me paraissait ridicule et indécente [...] Je détestais cette forme qui me semblait comique avant même qu'on ait su de quoi il s'agissait [...] Moi je pensais qu'on devait faire une chose grave, qu'un art a le devoir d'être grave d'abord... Celui qui est content des choses n'a rien à faire sur scène¹⁵⁵.

Il met l'accent sur la démarche expressive dont l'abstraction du mouvement corporel est essentielle. L'émergence d'une voix du corps s'affirme comme le lieu privilégié qui cherche à créer une gamme d'impressions en conservant les empreintes des résidus émotionnels que

¹⁵³ Patrick Pezin, *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études et témoignages*, Saint-Jean-de-Védas: L'Entretiens, 2003, p. 62.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 61.

¹⁵⁵ *Ibid.*

l'artiste utilise à la fois sur ses blocages et sur les flux incessants de ses émotions¹⁵⁶. La vérité esthétique du geste n'est plus dans l'image de l'objet immatériel comme source de la création, mais dans le mouvement gestuel du corps où il devient le processus d'une action expressive. La différence entre le style de Marceau et celui de Decroux est que l'art de la pantomime est conçu comme une forme dramaturgique développée dans le temps à travers la simulation d'objets et personnages sur scène. Tandis que l'art du mime corporel n'évoque pas ces objets inexistantes pour créer une narration, il se concentre sur la création d'une grammaire gestuelle qui n'est plus un « objet » mais « l'objectif » expressif de sa composition. De cette manière, la notion de la mimésis, qui depuis l'Antiquité avait été tellement controversée à travers les positions divergentes entre Platon et Aristote, trouve dans la pratique du mime un modèle d'application intéressant. L'art du mime met en évidence le fonctionnement de l'acte mimétique comme une technique s'appuyant sur l'invention d'un monde parallèle à celui du réel. Entre les différents styles du mime contemporain, nous retrouvons une appartenance à l'espace de la scène qui se distingue par la façon de comprendre le travail gestuel : d'une part, Marceau déborde l'image scénique par la recréation de l'acte mimétique, tandis que Decroux tente la séparation du même geste pour dépasser l'anecdotique et considérer d'autres sources expressives pour dépasser le style du mime classique. Le geste, dans les deux cas, est la source de ces différentes poursuites démonstratives qui évoquent l'artifice de l'illusion par la voie de la représentation.

¹⁵⁶ René-Jean Dufour, *Petite histoire d'un grand art : le mime, hier et aujourd'hui, perspective historique*, Mémoire de maîtrise, Montréal, UQÀM, 1989, p. 86.

CHAPITRE IV

LE GESTE ESTHETIQUE DANS LE DOMAINE DE LA DANSE CONTEMPORAINE

*Avec le corps, nous parlons de ce qui est ouvert et infini, de ce qui est l'ouvert de la clôture même, l'infini du fini lui-même [...] Le corps c'est l'ouvert. Et pour qu'il y ait ouverture, il faut qu'il y ait quelque chose de fermé, il faut que l'on touche à la fermeture. Toucher à ce qui est fermé, c'est déjà ouvrir. Peut-être qu'il n'y a jamais d'ouverture que par un toucher ou par une touche.*¹⁵⁷

Jean-Luc Nancy

Au cours du chapitre précédent, l'analyse s'est centrée sur la notion de la mimésis gestuelle dans le cadre artistique du mime contemporain. On a vu le concept grec de la mimésis situé dans la doctrine philosophique de Platon et d'Aristote : la première désapprouve l'image mimétique conçue à travers la faculté esthétique de l'art puisqu'elle ne représente qu'une « mauvaise » copie du réel, la deuxième l'approuvant comme une opération de médiation universelle et naturelle qui rapporte un modèle abstrait de la réalité. À partir de ces postulats, nous avons vu qu'il existe aujourd'hui différentes manières de concevoir la mimésis et, donc, le travail corporel du mime. La pantomime de Marcel Marceau énonce une gestuelle décidément mimétique qui cherche à reconstituer dans l'espace les volumes des figures qui construisent le sens narratif de l'œuvre. Tandis que le théâtre du corps d'Étienne Decroux explore une gestuelle animée soulignant le rapport du corps au mouvement pour créer des formes dynamiques changeantes par l'introspection d'une grammaire corporelle.

Dans ce dernier chapitre, nous allons commencer par préciser les différences qui existent entre la technique du mime corporel et celle de la danse, car à tort, on a fréquemment associé la représentation gestuelle de ces deux expressions artistiques. Nous allons donc voir leurs

¹⁵⁷ Jean-Luc Nancy, *Corpus*, Paris: Métailité, 2000, p. 107.

similitudes et leurs dissemblances. Puis, nous allons examiner comment l'idée de la mimésis et la perception sensible du mouvement jouent un rôle dans la construction du récit chorégraphique. Depuis l'apparition de la « danse moderne », et ponctuellement dans le cas de la « danse postmoderne »¹⁵⁸, le geste chorégraphique s'est détaché peu à peu de la gestuelle mimétique pour trouver ses propres formes corporelles abstraites en inventant une nouvelle dynamique du corps distincte des représentations préalablement reconnues. La danse renonce au mimétisme pour découvrir des modes d'expression hors de la symbolisation gestuelle, ainsi, le *stimulus* chorégraphique se centre dans le rapport du corps à la dynamique du déplacement et de la perception du mouvement. Cependant, depuis toujours il existe un mode de théâtralité dans les productions chorégraphiques par la dramatisation intrinsèque du corps qui se doit à l'emploi d'une gestuelle allusive et résolue de l'expression. En conséquence, les chorégraphies contemporaines s'inspirent de la représentation des principes narratifs, voire dramaturgiques, autant que de la recherche d'un mouvement autonome centré sur le caractère énonciatif du corps : le geste esthétique dansé se retrouve dans un entre-deux expressif qui invente ses propres métaphores de sens. L'objet de cette étude sera l'œuvre chorégraphique de l'artiste québécoise Ginette Laurin, à travers la mise en scène « Luna ». Fondatrice et directrice depuis 1984, de la compagnie *O Vertigo*, Ginette Laurin s'est imposée parmi les chefs de file de la danse montréalaise.

¹⁵⁸ La dénomination de « danse moderne » est utilisée pour décrire une variété de styles qui se sont développés au début du XX^{ème} siècle en réaction au ballet classique, c'est-à-dire qui ne prennent pas racine dans un code académique de mouvements. En fait, l'appellation « danse moderne » peut maintenant être utilisée comme terme historique et fait référence à un groupe particulier de chorégraphes et à une tradition de valeurs qu'ils ont établie en danse. Ses représentants considèrent le ballet classique comme étant un art dégénéré et moribond qui s'est éloigné des buts premiers de la danse pour ne devenir qu'une création de la bourgeoisie. Dans les années 60, une génération plus jeune s'en dégage, à la recherche de sa propre individualité, et crée le mouvement connu sous le nom de « danse postmoderne ». Ces artistes explorent différentes formes de danse de façon plus méthodique, analytique et intellectuelle. Leurs efforts se font parallèlement à l'expérimentation qui a lieu dans les arts visuels et la musique, dont la forme est qualifiée parfois de minimaliste.

4.1 Analogies et dissemblances entre le mime decroussien et la danse contemporaine

La fonction de la gestuelle esthétique dans le domaine du mime contemporain nous a permis de comprendre une application concrète de la notion de mimésis. Cette notion qui provoqua des points de vue divergents entre Platon et Aristote continue d'être de nos jours une référence indispensable dans les études de l'art pour des auteurs tels que Lessing, l'Abbé Batteux, Louis Marin, Catherine Perret, Jean-Marie Schaeffer, Gérard Genette, Jean-Christophe Bailly, entre autres, qui se sont intéressés au sujet de la mimésis dans le domaine des arts visuels¹⁵⁹. L'application de la gestuelle dans le domaine de la représentation scénique nous présente l'image du monde par la transposition de l'acte mimétique, dont la réalité est interprétée pour les réinventer en quelque sorte et leur donner une nouvelle identité. Le monde et sa représentation demeurent dans des sphères parallèles, même s'ils s'entrecroisent, de temps à autre, quand certaines créations artistiques envahissent la réalité, comme l'a noté Jean-Marie Schaeffer¹⁶⁰. Nonobstant, la mimésis est un prototype intellectuel modelé par une initiative humaine. Dans ce sens, les arts, tels que le mime, existent comme des modèles de représentation, comme des lieux de médiation qui épurent la réalité par les ressources du style. À travers le déploiement gestuel, le mime découvre des univers d'illusion et d'intensité grâce à la mise en marche d'une gestuelle stylisée par l'artiste en question. Dans ce sens, nous avons vu les différentes formes de travail gestuel appliquées au savoir-faire du mime, par Marcel Marceau et Étienne Decroux.

Le mime decroussien expose la forme d'un phénomène sans évocation d'objet, ce qui lui a valu d'inévitables analogies avec la danse moderne et contemporaine. Cette comparaison se

¹⁵⁹ La question de la « mimésis » est une problématique qui a concerné plusieurs intellectuels au long de l'histoire dans différents domaines. Pour donner un exemple, dans le champ de la littérature nous pouvons mentionner également des auteurs tels que : Lukács, Auerbach, Balzac, Corneille, Chapelain, Zola, Hugo, Riffaterre, Ricœur. Dans le champ anthropologique, nous avons déjà signalé à ce sujet les doctrines de Jousse, Mauss et Leroi-Gourhan, sur les techniques d'apprentissage du corps dans le domaine du social. À ce sujet voir l'ouvrage d'Alexandre Gefen, *La mimésis*, Paris: Flammarion, 2002.

¹⁶⁰ Jean-Marie Schaeffer, *op.cit.*

doit, sans aucun doute, à la méconnaissance de l'élocution stylistique de Decroux¹⁶¹. Ces rapprochements entre les deux techniques ont même remis en question la validité des techniques du mime corporel. Dans les conditions propres à la pantomime de Marcel Marceau, les possibilités d'analogies avec la danse étaient moins évidentes puisque la gestuelle mimétique de la pantomime est beaucoup plus proche du geste théâtralisé, sa technique est plus réaliste qu'abstraite, comme le note Bari Rolfe : « *Pantomime and dance are opposites. Dance is abstract and based on music. Mime is concrete and based on life* »¹⁶².

Les ressemblances entre la technique du mime corporel et la danse proviennent de la propension à l'abstraction du mouvement gestuel dans les deux cas. Toutefois, Decroux distingue clairement la danse comme « art lyrique » et le mime comme « art dramatique »¹⁶³. Même si la danse peut interpréter des thèmes dramatiques, la démarche gestuelle est prédominée par le sens du mouvement lyrique. Tandis que le travail du mime est moins influencé par une conception lyrique du mouvement que par une dramatisation de celui-ci. La danse est un art d'une expressivité exaltée dont le mouvement est construit par un assemblage régulier de gestes continus, avec des courbes rythmiques qui se composent dans une harmonie d'ensemble. Bien que le mime se soit inspiré en grande mesure, tout au long de son histoire, de la technique corporelle du ballet classique, associée à l'abstraction et la nature géométrique de ses propres postures et gestes, il s'est développé comme une technique autonome au cours du XX^{ème} siècle.

Au niveau de la conformation de la gestuelle, plusieurs aspects établissent les caractéristiques propres de chaque technique. En ce qui concerne l'efficacité de l'énergie corporelle, le mime est un être enraciné dans les lois de la gravité, tandis que le danseur défie son propre poids et

¹⁶¹ Bien que Decroux est une figure primordiale dans le milieu des arts scéniques, en grande mesure grâce à ce que sa technique peut être cultivée aussi bien par des mimes que par des acteurs et danseurs, ce n'est qu'après sa mort qu'il est devenu mieux connu dans la sphère artistique ; essentiellement ce sont ses élèves qui ont diffusé et préservé sa pratique, tels que Denise Boulanger et Jean Asselin au Québec à travers l'École de mime de Montréal.

¹⁶² Bari Rolfe, *Mimes on Miming. Writings on the Art of Mime*, London: Millington, 1981, p. 106.

¹⁶³ Annette Lust, *From the Greek Mimes to Marcel Marceau and Beyond. Mimes, Actors, Pierrots, and Clowns: A Chronicle of the Many Visages of Mime in the Theatre*, London: The Scarecrow Press, 2000, p. 72.

utilise le plancher comme un ressort pour affranchir les lois de la pesanteur avec des mouvements qui le projettent hors du sol. D'un autre côté, la danse est normalement très attachée à la dynamique du rythme musical, à la direction d'une structure sonore qui marque le comportement du temps et de la cadence du mouvement¹⁶⁴, tandis que dans le cadre du mime cette mesure est plutôt exceptionnelle. Le rythme peut être un élément utilisé pour unifier le travail gestuel du mime, mais il dépend plus de facteurs tels que la surprise, les mouvements inespérés et l'hésitation dramatique¹⁶⁵; la dynamique du rythme instauré par le mime dérive de la pensée et l'émotion du mouvement, exprimée en termes de causalités d'actions. Si nous tenons compte de l'appropriation spatiale du corps lorsque le danseur se déplace librement, le mime bouge dans un espace beaucoup plus limité puisque le mouvement de son corps ne se centre pas dans l'ampleur des trajets corporels mais plutôt dans l'intensité de l'articulation corporelle à travers le changement des « contrepoids » et des « raccourcis »¹⁶⁶. Sur le plan proprement gestuel, dans la danse, il est difficile de percevoir le commencement et la fin de l'articulation des mouvements, dans la mesure où la structure dynamique ne permet pas la distinction entre les assemblages d'une impulsion à l'autre, puisque la tendance est celle de créer un prolongement du corps dans l'espace. Pour sa part, le mime utilise clairement des mouvements séparés les uns des autres grâce à l'accentuation ponctuelle de l'attitude adoptée :

Dance flows like a stream. Mimes moves with the natural plunge and lunge of the muscles. Dance is ecstatic and vertical, Mime earthy and horizontal. The dancer works with the leap, the mime with the walk. The dancer deals in symmetric patterns, exact repetitions, regular rhythms, as music enjoins; the mime in asymmetry, variation, syncopation, the rhythmic patterns of speech and natural body movements¹⁶⁷.

¹⁶⁴ L'importance de la musique dans la danse moderne fut impulsée principalement par la chorégraphe Isadora Duncan.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 73.

¹⁶⁶ Les mouvements de « contrepoids » et de « raccourci » constituent la base de la sensation de l'illusion chez le mime. À travers l'effort musculaire de pousser une force ou un objet, le « contrepoids » peut créer l'illusion de l'existence de cet objet. L'exemple classique du mouvement « raccourci » est celui de monter des escaliers en demeurant sur place. Dans le cadre du mime decroussien, ces figures sont utilisées durant l'entraînement technique pour comprendre la nature des forces qui peuvent être encouragées par la dynamique du corps.

¹⁶⁷ Bari Rolfe, *op.cit.*, p. 106.

Les arguments de Decroux pour soutenir les différences existantes entre le mime et la danse se concentraient sur l'importance de l'assemblage des attitudes par les transitions des postures dues au mouvement corporel ; pour lui le mime est une série d'actions présentes, naturellement dramatiques, représentant le conflit individuel de l'homme. De son côté, l'historienne de l'art Kathryn Wylie affirme que la danse traduit des mouvements naturels en mouvements surnaturels et quand elle tente d'être dramatique, elle devient une variation du mime : « *Mime is the portrait of work and dance is the portrait of dance* »¹⁶⁸. De cette manière, les deux pratiques opèrent de différentes façons à travers l'application d'une gestuelle esthétique qui diverge en rythme, en transfert du poids et de gravité, dans l'utilisation de l'espace et dans la disposition du mouvement et la symétrie corporelle.

4.2 La danse comme « entre-deux » scénique

Le rapport de la gestuelle esthétique dans l'art du mime decroussien et celui de la danse met en évidence l'existence d'une appartenance à l'espace scénique fondée sur l'établissement d'une cohérence expressive analogue. Ce phénomène désignant l'abstraction du geste scénique s'est inséré dans plusieurs techniques corporelles pour créer une expression divergente à la gestuelle de nature mimétique qui caractérisa les arts de la scène jusqu'au XXème siècle. Dans les circonstances propres à la danse, nous retrouvons un phénomène similaire à celui que nous avons analysé dans le chapitre précédent dans le domaine du mime contemporain : la danse moderne déconstruit le mouvement corporel afin d'explorer une sensibilité différente aux conventions propres à la danse classique ; tandis que dans les dernières années, nous retrouvons un style de danse qui nous renvoie, à nouveau, aux survivances gestuelles de la mimésis. Toutefois, ces deux modes d'expression esthétique ne sont pas tout à fait antinomiques et leur manière de fonctionner est plutôt complémentaire. La danse est un registre de la trajectoire corporelle qui s'invente par le croisement expressif de ces deux modalités. Dans le domaine perceptif, le geste possède un registre sensible qui se diversifie par le caractère maniable de ces multiples états de signification, selon Rodrigue

¹⁶⁸ Kathryn Wylie, *Satyrical and Heroic Mimes. Attitude as Way of the Mime in Ritual and Beyond*, Jefferson (North Carolina): McFarland and Company Publishers, 1994, p. 196.

Villeneuve le geste scénique se découvre dans cette fluctuation d'impressions ; à la question de « qu'est-ce que précisément le geste ? » il répond :

Il nous faut passer plus clairement du côté de la perception. Peut-on provisoirement proposer ceci : mouvement du corps perçu comme tel, comme une unité ou comme un signe, dans le flux du mouvement scénique, suivant une sorte de découpage qui s'impose au spectateur..¹⁶⁹.

Il s'agit là d'une tendance oscillatoire, persistante de la danse qui se débat toujours entre le mimétisme et la performance, entre l'expressionnisme et le formalisme gestuel. De cette manière, la danse contemporaine fusionne deux logiques interprétatives : l'expérience de la forme qui renvoie toujours plus ou moins lointainement à une expérience du monde, et la recherche des impressions kinesthésiques qui est un monde en soi qui ne cherche pas à représenter une intentionnalité significative codifiée. La danse contemporaine associe les deux registres sensibles, avec des degrés mimétiques et des variantes sémantiques qui peuvent être perçues de nombreuses manières. La logique gestuelle incorpore l'affinité intrinsèque qui existe entre le réel et son mouvement libéré pour créer des effets narratifs complémentaires. Cette dialectique essentiellement élastique crée une esthétique émouvante qui exalte un « entre-deux » expressif par l'ambivalence plastique du geste.

J'exposerai maintenant le fonctionnement du dédoublement de cette logique interprétative du geste : dans un premier temps, celui-ci peut se situer dans les paramètres « aesthétiques » de l'événement dansant qui procure une importance particulière au registre sensible du corps ; dans un deuxième temps, le principe d'une « théâtralisation » inhérente au corps renvoyant au discours dramatique de l'acte dansant expose le retour au mimétisme dans la danse. Entre ces deux modalités d'action, la danse contemporaine réinvente, actuellement, ces paramètres expressifs pour donner forme à un nouvel ordre de l'évocation sensible qui s'épanouit dans l'espace scénique.

¹⁶⁹ Rodrigue Villeneuve, « La concordance du corps et du sens ». *Protée. Théories et Pratiques sémiotiques : Gestualités*, Québec, vol. 21, n° 3, 1993, p. 90.

4.2.1 Le geste « aïsthétique »

La notion de la mimésis est essentielle pour comprendre la rhétorique de la danse, même si son style tente de se libérer d'une représentation déterminée par la « vraisemblance », en termes aristotéliens, puisque toutes ces formes représentationnelles proviennent de son rapport au réel. Cependant, cette dépendance subit des changements radicaux dans l'histoire moderne. Durant la première moitié du XX^{ème} siècle, la danse expérimente une rupture avec la pensée classique de l'art fondée sur la mimésis pour explorer le corps, sa matière et l'énergie qui l'habite. Ce renoncement au mimétisme artistique pour reconnaître d'autres valeurs esthétiques a lieu tout au long du siècle. Dans différents domaines artistiques, le mimétisme perd de sa force tandis que la recherche de nouveaux paramètres de communication et de sensibilité apparaissent indispensables.

Nous avons vu que dans le domaine plastique la peinture expressionniste s'est ouverte à des perspectives expressives inédites, abandonnant le réalisme pictural pour expérimenter d'autres alternatives, comme nous l'avons vu avec Jackson Pollock. Également, la peinture des automatistes québécois part du même principe, selon lequel le corps fonctionne comme un instrument physique indispensable dans le processus créateur et le geste se libère pour utiliser l'espace ainsi que la matière de la toile dans toute son extension possible. Dans la même mesure, le mime corporel de Decroux représente un tournant dans la pratique du mime classique, puisqu'il s'éloigne de la gestuelle mimétique de la pantomime et de la tradition de la *Commedia dell'Arte*, pour prospecter les sensations corporelles plutôt qu'utiliser le mode illusionniste des narrations anecdotiques.

À cette époque-là, l'émancipation des préoccupations existentialistes incite à un nouvel ordre dans la pensée créative qui questionne les fondements du mimétisme qui avaient dirigé, jusque-là, les paramètres de l'art. La danse s'engage dans ses transformations avec des figures de la *modern dance* tels que Martha Graham, Isadora Duncan, Mary Wigman, Doris Humphrey et Rudolf von Laban ; et postérieurement dans ce qu'on appelle la *postmodern dance* avec des chorégraphes comme Merce Cunningham, Trisha Brown, Paul Taylor, Steve Paxton, José Limon, entre autres. Ces artistes s'interrogent plus sur le mouvement même du

corps que sur le développement de la forme. Les chorégraphes s'interrogent sur les effets que provoque le déplacement du corps, sur le processus qui permet à partir d'une simple impulsion de mettre en branle le corps tout entier, sur les facultés que le corps peut déployer à partir des trajets, sur la recherche dynamique qui métamorphose le pas le plus élémentaire en danse, d'habiter un espace vide et d'en faire une architecture de sens¹⁷⁰.

La modernité dans la danse représente l'exploration du corps sous toutes ses expressions : l'immersion dans la sphère des sensations devient son principe même. La logique figurative et narrative de la mimésis se confronte avec une logique centrée sur l'action expressive du corps. Le mouvement devient l'émancipation d'un événement sensible dépendant des sensations et des rapports entre la force, le temps et l'espace. Les chorégraphies modernes cherchent les sensations, la qualité et l'énergie du mouvement au lieu de la fonction significative de la forme, comme dans le cadre du ballet classique qui reste une technique consacrée au développement narratif du geste. Une des fondatrices de cette tendance esthétique fut, à l'époque de la naissance de la danse moderne, la danseuse et chorégraphe Isadora Duncan. Au long de sa carrière, elle s'est distinguée par ces épreuves d'explorations au tour de la pratique expressive de la danse et par l'idée de réformer la technique chorégraphique. À travers la libération de l'expressivité individuelle, inspirée par la tradition du ballet et les œuvres majeures de la littérature musicale, Isadora Duncan découvre une gestuelle empirique dégagée des mouvements conventionnels par une logique causale ou narrative, paramètres qui pouvaient, selon elle, déterminer l'affectivité du dynamisme corporel. Suivant les réflexions de Claudia Jeschke, ce changement en termes de la valeur esthétique du geste a été si important que le concept de « chorégraphie » s'affirmera face au terme de « dramaturgie » normalement utilisée auparavant dans le domaine de la danse :

Comme, au début du XXème siècle, les danseurs/chorégraphes se concentraient sur le mouvement, lorsqu'ils composaient des œuvres de danse destinées à la scène, le terme de chorégraphie devint plus spécifique et plus important. Simultanément, la dramaturgie abandonna son cadre de référence représentatif, traditionnellement littéraire. Utilisé pour désigner et intégrer

¹⁷⁰ Jacques Lecoq, *op.cit.*, p. 82.

n'importe quel type de performance dansée, le terme de dramaturgie sombra dans le vague¹⁷¹.

De la même manière, le travail de la chorégraphe américaine Trisha Brown, dans le cadre du mouvement postmoderne, fut reconnu par l'utilisation de cette logique expressive, étant donné que dans ces œuvres scéniques aucun signe n'est affirmé et son travail ne s'inscrit pas dans une rhétorique immédiatement lisible : « les bras et les jambes ne s'arrêtent sur aucune forme, ils semblent n'être que le prolongement de tensions qui travaillent un espace originel, au niveau de l'émergence du pré-mouvement, précisément là où se joue l'équilibre postural »¹⁷². Donc, la gestuelle esthétique se centre sur la représentation des atmosphères diverses inventées par les déplacements corporels, ce que Aurore Després a défini comme étant une gestuelle « aïsthétique » par excellence,¹⁷³ puisque la technique place au cœur de son univers la perception d'une sensibilité kinesthésique. Després explique ainsi le choix d'utiliser ce terme qui tente de définir ce phénomène, créant une nouvelle distinction à la gestuelle de la danse ; elle entreprend ce détour ontologique pour décrire l'essence de ce qu'elle considère une fusion entre le mouvement esthétique de la danse et l'expérience de la sensation¹⁷⁴ :

Ce qui est en jeu est, littéralement, la production d'un mouvement « esthétique » comme d'un mouvement *aïsthétique*. Nous parlerons, à ce titre, de geste aïsthétique en précisant ici que ce détour orthographique par l'étymologie n'est pris que pour réinvestir la notion d'« esthétique » de toute sa dimension d'« aïsthésis » qui signifie « sensation »¹⁷⁵.

¹⁷¹ Claudia Jeschke, « Le corps représenté. Les stratégies de la dramaturgie et de la chorégraphie dans la danse », *Protée. Théories et Pratiques sémiotiques : Gestualités*, Québec, vol. 21, n° 3, 1993, p. 26.

¹⁷² Hubert Godard, « Le geste et sa perception », In *La danse au XX^e siècle*, sous la dir. de Isabelle Ginot, Paris: Bordas, 1995, p. 228.

¹⁷³ Mot qui vient du grec « *aisthesis* » et qui veut dire « sensation ».

¹⁷⁴ Després explique de la manière suivante sa préférence pour le terme « aïsthétique » plutôt que d'employer le terme « esthétique » : « Le concept d'esthétique apparaît tellement galvaudé (notamment par son acception négative ne désignant que les seuls clichés d'une beauté formelle) ; le concept de « sensation » apparaît, lui, tellement générique, imprécis, flou, que nous osons espérer, que ce recours étymologique dégagera leur puissance artistique croisée ». Aurore Després, *Travail des sensations dans la pratique de la danse contemporaine. Logique du geste esthétique*, Paris: Press Universitaire/Thèse à la carte, 1998, p. 9.

¹⁷⁵ *Ibid.*

La particularité du geste « esthétique » de la danse contemporaine est qu'il n'est jamais une donnée déterminante, car il est conçu comme un geste à construire en permanence, c'est-à-dire comme un trajet à suivre, un parcours sensible que le danseur amorce à partir des possibilités que son corps lui accorde. Ces expériences kinesthésiques engagent une nouvelle existence corporelle et esthétique qui entraîne, à son tour, un discours conceptuel libéré de la logique expressive de la danse. L'exploration des sensations suppose un rapport différent au monde et, en conséquence, transforme le bagage conceptuel sur la danse. De la même manière, dans le processus créatif, le danseur s'implique d'une manière beaucoup plus personnelle dans les mises en scène, puisqu'il s'engage personnellement dans le processus créatif de l'œuvre lui-même : le danseur est susceptible de partager ces expériences avec l'autre, que ce soit des partenaires, des chorégraphes ou les spectateurs. Les dimensions esthétiques de cet événement ouvrent la pensée à l'expérience corporelle : « Ce parti pris suppose évidemment que nous pensions les conditions de possibilités d'un discours sur la sensation et sur le mouvement dans « l'expérience réfléchissante » et dans la « pensée corporéïsante »¹⁷⁶.

Le parti pris esthétique de la danse contemporaine concerne directement un projet ontologique du corps : « à un projet de corps « formé » se substitue ce projet de corps qui se « déforme » ou bien « qui se transforme » et qui aurait pour élément fondamental les ressources des transformations du sensible »¹⁷⁷. De cette manière, l'exploration du senti devient la base des ateliers pédagogiques s'imposant comme la technique de base de la danse. Les « ateliers du senti » se concentrent dans l'exploitation des capacités expressives du danseur pour cultiver l'avènement du geste dansant. Dans ces ateliers, l'attention se canalise moins sur le mouvement lui-même que sur la perception de celui-ci : à travers le processus de conscientisation de la dynamique de soi, la projection du corps se concentre sur le travail des sensations. Une des techniques qui surgit sur la base de cette nouvelle formule dans les années 70, fut la *Dance Contact Improvisation*, fondée par Steve Paxton, Nancy Stark Smith et Lisa Nelson parmi d'autres chorégraphes, méthode qui provenait de l'éducation

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 12.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 5.

somatique¹⁷⁸. La méthode de cette technique consiste à engager le corps dans un jeu d'improvisation et de contact avec d'autres partenaires, en utilisant la gravité du poids comme support corporel et comme déclencheur dynamique, en établissant les paramètres du mouvement mais sans imposer un vocabulaire corporel préétabli¹⁷⁹. La logique motrice de cet exercice cherchait à mettre en évidence l'importance ludique du mouvement et l'expérience de la sensation pour éviter les formes prédéterminées, les séquences préconçues, et la mise en évidence du sens :

Dancers can be advised on how to roll, jump into an other's arms, or land from a great height, but they are also encouraged to "listen" to the body, to be sensitive to its weight and inclinations and to allow new possibilities of movement to unfold spontaneously by attending to the shifting network of ongoing interactions¹⁸⁰.

L'opération sensitive appliquée au corps devient donc le fondement de l'expression scénique de la danse, mais la « sensation » correspond à une variété de possibilités définies par le corps lui-même. Sentir peut être penser à une image qui donne sens au mouvement, peut être également la dynamique de repos et tension que produit le corps, la conscience du contact avec l'autre ou bien le regard et l'écoute de l'endurance corporelle : le senti est une affaire complexe, changeante et multiple. À travers la valorisation de la perception corporelle, le geste fait basculer la conception du monde habituel produisant une distance entre l'espace de la scène et le temps causal, chronologique du réel. Le geste de la danse contemporaine est, entre autres, un geste affectif qui s'inscrit dans un rapport à l'autre-spectateur, le geste acquiert une portée significative par rapport à son entourage, mais cette signification n'a pas forcément de référence dans le réel qui pourrait construire une narration et orienter le spectateur pour comprendre la figure observée. Le chercheur français Hubert Godard

¹⁷⁸ Les méthodes d'éducation somatique regroupent plusieurs approches corporelles qui visent à augmenter l'aisance, l'efficacité et le plaisir du corps et du mouvement par le développement de la conscience corporelle. Entre les techniques qu'elle regroupe nous pouvons nommer les suivantes : méthode Feldenkrais, technique Alexander, le *BodyMind Centering*, l'eutonie Gerda Alexander, la méthode Laban-Bartenieff, la *Kinetic Awareness*, l'Ideokinesis, les Pilates et le Trager, entre autres.

¹⁷⁹ Helen Thomas, *The Body Dance and Cultural Theory*, New York: Palgrave Macmillan, 2003, p. 102.

¹⁸⁰ Susan Leigh Foster, « Dancing Bodies », In *Meaning in Motion*, sous la dir. de J.C. Desmond, Durham: Duke University Press, 1997, p. 250.

propose, dans cette perspective, que le geste a la capacité de s'épanouir par la présence voilée de l'expressivité qui l'anime, créant ainsi les conditions propres à la danse contemporaine : « l'espace de la mobilité reste ouvert au risque du geste inconnu, avec sa charge affective et expressive, qui va créer cet « état de danse »¹⁸¹.

De cette manière, la danse procure une nouvelle approche au corps, qui tente d'explorer les limites du mouvement pour offrir une impression distincte de l'expression. La gestuelle esthétique invente une nouvelle dynamique, éloignée de la reproduction mimétique, où le mouvement est imprévisible. Afin d'illustrer le sens de la transition vécue par la danse au XXème siècle, je reprends une image du philosophe Jean-Luc Nancy qui me semble adaptée à ce propos¹⁸². Nancy compare, ingénieusement, la danse à une pensée. Il explique cette image en l'associant à ce qui survient lors d'une promenade, moment paisible pendant lequel il ne pense à rien puisque les pensées se dissolvent au rythme de la marche. La danse expérimente d'une manière plus intense ce même processus de dissolution ou dissipation et distraction de la pensée, car toute la concentration du danseur est fixée sur le déplacement corporel, et cette absence de réflexion dévoile la véritable essence de la pensée : « l'épreuve du sens ou de la vérité »¹⁸³, selon Nancy. De cette manière, la danse contemporaine est un phénomène qui expérimente l'affirmation de la pensée par un mécanisme d'autoréflexion qui se concentre dans le mouvement corporel : la danse représente la « continuité d'une pensée à travers une motion et son émotion »¹⁸⁴.

4.2.2 La théâtralisation du geste dansant

Depuis quelques années, il existe un courant chorégraphique qui revendique la présence d'une dramatisation gestuelle à travers l'usage d'une certaine théâtralité dans les productions chorégraphiques. L'existence d'un réalisme gestuel qui utilise des procédures narratives pour

¹⁸¹ Hubert Godard, « C'est le mouvement qui donne corps au geste », *Marsyas*, n° 30, juin, 1994, p. 72.

¹⁸² Jean-Luc Nancy et Mathilde Monnier, *Allitérations. Conversations sur la danse*, Paris: Galilée, 2005.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 111.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 108.

créer l'émotivité de l'œuvre scénique paraît marquer un retour en arrière de la danse contemporaine¹⁸⁵. Cette renaissance des manifestations gestuelles lisibles à effets métaphoriques, iconiques et allégoriques exprime le besoin de joindre la danse à la réalité psychosociale¹⁸⁶. De cette manière, dans l'actualité, on éprouve un retour aux sources originel de la danse, à la nécessité d'exprimer le quotidien par le geste et rendre à nouveau intelligible le discours chorégraphique : « la danse joue avec la représentation en utilisant la théâtralité inhérente au corps dansant et à ses rapports dans et avec l'espace, comment elle se sert d'une gestualité familière pour la reconduire au mimétisme ou laisser agir ce que cette gestualité porte de reconnaissance possible »¹⁸⁷.

Un symptôme qui illustre cette sorte de renouveau de la mimésis est la réapparition de la représentation de « personnages » dans les chorégraphies contemporaines. La figure du danseur se libère de l'homogénéité physique imposée par les paramètres de la danse classique et la présence du « sujet » acquiert une importance constitutive. Cette conception de l'être a été possible grâce aux principes établis auparavant par la recherche du « vécu » corporel sur la perception sensible du mouvement, centrée dans la projection des capacités expressives du corps. Le corps dansant se détache de l'idée uniformisante de la physiologie du danseur pour se préoccuper de la diversité des corps et de leurs particularités individuelles. L'identité corporelle détient une valeur essentielle, car les physionomies sont variables et singulières. Cela permet une identification directe du spectateur à des individus qui lui ressemblent, mettant en évidence leur proximité en tant qu'êtres humains. Le corps du danseur n'est plus l'icône figée d'une forme parfaite et standardisée mais un corps tout à fait ordinaire, avec des imperfections qui le rendent à nouveau humain face à sa représentation.

Plusieurs compagnies et chorégraphes contemporains sont porteurs de cette nouvelle identité corporelle, maintenant acceptée dans le domaine de la danse : Emio Greco, Sasha Waltz, Jean-Pierre Perrault, Ginette Laurin, Jan Pusch, Vandekeybus, entre autres. Ce phénomène

¹⁸⁵ Voir à ce sujet les articles du numéro spécial de Patrice Pavis et Rodrigue Villeneuve (coord.), *Protée. Théories et Pratiques sémiotiques : Gestualités*, Québec, vol. 21, n° 3, 1993.

¹⁸⁶ Michèle Febvre, « Quand la danse fait théâtre. Jouer avec la représentation », *Protée. Théories et Pratiques sémiotiques : Gestualités*, Québec, vol. 21, n° 3, 1993, p. 29.

¹⁸⁷ *Ibid.*

est tout à fait visible dans la mise en scène de Ginette Laurin, « Angels » (2005), de la compagnie québécoise *O Vertigo*. Dans cette pièce, Laurin prend le risque d'affranchir les paramètres créateurs imposés normalement par le chorégraphe, permettant que chaque danseur de sa compagnie invente un fragment de l'œuvre à travers ses propres expériences individuelles. Ainsi, « Angels » est un montage d'expériences intimes qui reflète les inquiétudes, les attraites, les obsessions, les aspirations que les interprètes ont voulu montrer sur scène, comme une sorte de catharsis collective cherchant à mettre en évidence le dedans affectif qui fait de chaque danseur un être humain égal au spectateur. Actuellement, la disparité corporelle n'est plus perçue comme une question désavantageuse, mais comme une différence naturelle propre à chaque corps qui marque la personnalité singulière de chaque danseur. De cette manière, le corps de l'individu et son expérience physique acquièrent une valeur propre, c'est-à-dire que la personnalité du danseur devient un élément esthétisant.

Ce mécanisme de subjectivation des caractères dans la danse contemporaine peut s'expliquer dans le contexte d'un processus de « théâtralité inhérente aux corps dansants », selon les mots de la critique d'art scénique Michèle Febvre¹⁸⁸. Cette aptitude de théâtralisation dont dispose le corps en soi-même, en tant qu'instance représentationnelle, est renforcée par les relations intersubjectives mises en place dans une chorégraphie, soit par les rapports entre les danseurs qui créent une dramatisation gestuelle à travers l'accentuation de la fonction signifiante et expressive du mouvement. De cette manière, les figures « in-sensées » d'une séquence dansée qui ne cherchent pas à avoir un sens précis peuvent se métamorphoser instantanément, grâce à un simple regard, un mouvement, un positionnement spatial du danseur, une orientation des corps les uns par rapport aux autres, un contact entre les interprètes, en des figures « signifiantes » propices à l'identification d'une construction métaphorique de l'œuvre¹⁸⁹. La création de diverses réalités intersubjectives dans l'espace scénique ouvre la voie à la composition de multiples existences sémantiques qui peuvent renvoyer à une émotion liée au sens immanent d'une dramatisation gestuelle latente et non plus forcément à la perception kinesthésique du corps. Cette recherche d'une signification univoque et directe du geste ne cherche pas à évoquer des postures et des attitudes familières renvoyant au quotidien, puisque

¹⁸⁸ Michèle Febvre, *Danse contemporaine et théâtralité*, Paris: Chiron, 1995.

¹⁸⁹ Michèle Febvre, *op.cit.*, 1993, p. 32.

dans cette direction il est possible d'expérimenter une perte de la qualité dansante, c'est-à-dire de « l'activité désintéressée *a priori* du processus de signification »¹⁹⁰. Mais, plutôt, il cherche à intégrer au cœur de la pulsion auto-réflexive de la danse, la représentation d'un registre gestuel de caractère dramatique. Le risque de perdre la valeur du geste esthétique dansant se constate dans l'implantation d'une gestuelle mimétique, voire familière, qui ne tient pas compte des paramètres techniques de la danse. La difficulté qui peut survenir au moment d'entreprendre cette démarche expressive conjointe peut-être que : « Les actions délibérément exécutées de façon naturelle laissent passer, insidieusement parfois, l'impression indicible d'être à la bordure du réel et du fictif »¹⁹¹. Ainsi, la notion de la « théâtralisation » gestuelle de la danse contemporaine que propose Michèle Febvre ne signifie pas la simple transposition de la dramatisation des formes dans un modèle qui se contente de reproduire les procédures distinctives à la sphère théâtrale, mais d'une interprétation qui s'insère dans la logique propre à la danse, celle qui caractérise une gestuelle exécutée dans la continuité des corps en mouvement. L'utilisation d'une gestuelle habituelle se dissipe dans le corps par des attitudes qui surviennent du monde afin d'exposer « l'être humain » chez le danseur et, son homologue, le spectateur¹⁹².

Unes des grandes chorégraphes qui a commencé à utiliser ce genre de technique pour créer un style expressif innovateur est Pina Bausch qui a inclu dans ses chorégraphies le recours à cette gestualité à la fois utilitaire, mimétique et expressive, renvoyant à un sens conventionnel dans lequel le public pouvait s'identifier directement. Toutefois, le caractère du geste mimétique n'est pas le seul élément qui construit les paramètres de la représentation ; les éléments scénographiques comme l'éclairage, le son, le décor, les costumes, les accessoires et les objets, ainsi que les technologies employées au cours de la chorégraphie, peuvent aider également à renforcer cette perception de la représentation à travers des repères spatiaux

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 33.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 35.

¹⁹² Le rapport entre les domaines du théâtre et celui de la danse est un sujet qui a intéressé, sous plusieurs aspects, divers spécialistes en arts scéniques. Les formules de « danse-théâtre », « théâtre-d'objets », « Théâtre sans parole », « intersection entre théâtre et danse », sont quelques dénominations qui tentent d'explorer les possibilités d'une conjonction esthétique entre les deux domaines artistiques. Voir par exemple : Marc Klein, « Le don du geste : signe ou empreinte ? », In *Danse et pensée. Une autre scène pour la danse*, sous la dir. de Ciro Bruni, Paris: GERMS, 1993, p. 205-212.

ancrés dans le réel. Le recours à des facteurs externes à la corporéité des danseurs aidant à construire le rapport spatial de la danse est d'une importance constitutive dans l'évocation du style. La construction de l'espace scénique doit toujours être un *continuum* du corps dansant, c'est-à-dire une étendue qui renforce le sens expressif de la gestuelle esthétique soutenant la dynamique du corps par la mise en marche d'un contexte *ad hoc* à la narration manifeste. La notion de l'espace dans une mise en scène représente une continuité sensible qui suscite une perception résolue dans l'entendement du spectateur, comme le note Sylvie Crémézie : « L'espace désignera donc essentiellement des prolongements sensibles dont les vibrations éveilleront des zones fondamentales de notre mémoire personnelle et collective »¹⁹³. Ainsi, l'impression de réalité est engendrée par l'utilisation d'une gestuelle dramatique, autant que par la création d'un univers interne, qui est en soi un générateur de signification, la matérialité du spectacle révèle une esthétique et une technique de la signification. Par exemple, le choix d'adopter des technologies, comme la projection vidéo sur des écrans, placés conformément à la logique de la chorégraphie, permet de créer des outils inventeurs d'images et de profondeurs scéniques, et c'est justement l'imagination du chorégraphe qui contribue à créer cette spatialité sémantique. Ces instruments peuvent devenir des extensions alternes du corps dansant, des extensions qui ouvrent la possibilité de s'incorporer dans d'autres espaces matériels et dans des temporalités analogues à la réalité concrète. La gravité, l'équilibre, la force du corps sont des éléments qui accentuent les lois du mouvement et que, à travers sa transposition d'un *medium* à un autre, parvient à modifier la perception de la gestuelle esthétique de la danse. La pensée du communicologue Marshall MacLuhan¹⁹⁴ conçoit pertinemment l'idée des *mediums* qui peuvent devenir des miroirs du corps dansant en lui attribuant d'autres qualités expressives, puisque selon lui : « *A medium, or a technology, can be any extension of the human being* »¹⁹⁵. De ce fait, la scène est une sphère qui peut avoir plusieurs dimensions expressives, qui multiplie, à son tour, le mouvement corporel de la danse.

¹⁹³ Sylvie Crémézie, *La signature de la danse contemporaine*, Paris: Chiron, 1997, p. 89.

¹⁹⁴ Marshall McLuhan, *Understanding Media. The extensions of Man*, Corte Madera: Gingko Press, 2003.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. xiv.

Un autre élément important du phénomène de théâtralisation de la danse contemporaine peut être, occasionnellement, la présence du récit oral qui donne un sens explicite à la chorégraphie. Le texte est un système qui met à jour une portée expressive différente de celle du corps dansant et confère une disposition distinctive à l'expression scénique. Le geste esthétique est une sorte de métalangage qui se fond dans le rythme du temps et les mots se relient à l'intentionnalité du corps. De cette manière, le geste n'est pas soumis à la parole comme dans l'instance d'une situation ordinaire, caractéristique du « geste anthropologique » qui fait dialoguer les interlocuteurs en question. Dans le cadre de la danse, les mots encouragent une réception synchronique du message permettant la fusion de la signification des mots avec le comportement corporel. Dans la pièce « Luna », Ginette Laurin met en évidence ce rapport entre langage parlé et langage corporel qui apporte une dimension communicative avec plusieurs niveaux de réception, dans lequel l'introduction des différents procédés techniques et artifices détermine, également, la perception de l'œuvre.

4.3 Le *leitmotiv* gestuel de la danse contemporaine : le cas de « Luna » de Ginette Laurin

À la fin des années 70, Montréal est un centre d'expérimentation en danse moderne. À cette époque surgissent des chorégraphes tels que Daniel Léveillé, Ginette Laurin et Édouard Lock qui suscitent l'intérêt du public. Les mises en scènes de Ginette Laurin¹⁹⁶ sont des modèles qui présentent l'état de la danse contemporaine, car, au fil de sa démarche artistique, elle s'est distinguée par une danse sans cesse renouvelée dans sa gestuelle comme dans les images qu'elle offre. « Luna » est une pièce qui nous montre le langage contemporain de la danse, dont la gestuelle est manipulée de diverses manières pour créer le sens expressif de l'œuvre.

¹⁹⁶ Ginette Laurin (née à Montréal le 3 janv. 1955) est une danseuse, chorégraphe et directrice. Après avoir étudié le ballet, le jazz, la danse moderne, le mime et la gymnastique, Laurin devient une personnalité importante du Groupe Nouvelle Aire à partir de 1977. Elle y danse de nombreux rôles créés par des chorégraphes comme Édouard Lock, Paul-André Fortier, Daniel Léveillé et Daniel Soulières, qui deviendront des leaders du mouvement indépendantiste québécois. Elle danse aussi pour les pionnières de la danse Françoise Sullivan et Françoise Riopelle et pour Jean-Pierre Perreault. Ses talents d'interprète lui assurent de nombreux débouchés entre 1978 et 1984, et elle part en tournée en Europe, au Moyen-Orient et au Canada où elle interprète de nombreux rôles. Laurin entreprend sa propre carrière de chorégraphe en 1979 avec « Sept fois passera ». En 1984, elle fonde sa propre compagnie, *O Vertigo Danse*, où elle crée ces propres œuvres. Voir : <http://www.overtigo.com/>

Cette pièce dévoile les impressions d'une rhétorique du corps composée par la fusion de différentes techniques scéniques dont la disposition gestuelle et la médiation visuelle sont fondamentales. L'utilisation de nouveaux médias, comme les technologies vidéo, apportent une nouvelle perspective expressive au mouvement chorégraphique qui augmente le rapport dynamique du danseur à l'espace et au temps scénique, nous procurant une perception singulière du geste dansé¹⁹⁷.

La chorégraphie « Luna » expose, d'une manière particulière, la logique expressive du geste esthétique dans le domaine de la danse contemporaine. Elle énonce les traits dynamiques d'une danse où les mouvements du corps peuvent fonctionner d'une façon figurative réaliste même si le public ne les associe pas nécessairement aux mouvements d'un comportement familier. L'existence des principes narratifs se fait présente par une structure chorégraphique qui combine des éléments textuels, où la parole a un rôle essentiel sur la signification, et des éléments techniques comme les structures scénographiques qui créent le contexte de l'œuvre. La conjonction du facteur mécanique et celui de l'expressivité sont nécessaires à l'évolution de l'œuvre. Ainsi, « Luna » est une pièce qui combine plusieurs techniques, recherchant les aspects d'une identification motrice elle crée des images qui évoquent une matière concrète et réelle de la lune.

La chorégraphie a été créée en 2001 au Luzernertheater de Lucerne, en Suisse¹⁹⁸, et présentée dans plusieurs pays autour du monde. Ginette Laurin a utilisé onze danseurs pour créer cette pièce, ainsi que toute une équipe technique nécessaire pour faire le montage (répétiteur, conception visuelle, éclairage, conception sonore, musique, conception des costumes, directeur technique)¹⁹⁹. Sur le plan de la composition, la pièce s'articule par un enchaînement de scènes qui se succèdent à la manière d'un assemblage d'images poétiques : l'une s'enchaîne derrière l'autre au cours d'une dynamique qui renouvelle les séquences dansées. *Grosso modo* la pièce se compose de cinq parties divisées par ce que j'appelle des « changements d'atmosphères » qui s'effectuent grâce à des modifications techniques ou

¹⁹⁷ C'est au cours des années 80 que les chorégraphes commencent à s'intéresser de plus en plus à l'expression hautement personnelle et théâtrale de la nouvelle danse.

¹⁹⁸ Selon le site Web de la compagnie *O Vertigo* (<http://www.overtigo.com/>).

¹⁹⁹ Voir fiche technique de la pièce à la fin de ce chapitre.

scénographiques au cours de la représentation. Je fais ici une description sommaire des principaux déplacements pour tracer la ligne essentielle de la pièce.

4.3.1 « Luna » : une approche esthétique à l'œuvre

La première partie introduit le sujet de l'univers de la nuit²⁰⁰. La pièce commence : la première chose que l'on perçoit sur une scène à peine éclairée est la présence de trois corps vêtus de blanc sur un fond noir. Tout commence à travers la respiration de ces corps. La constance du souffle qui entre et sort de l'organisme pendant que le rythme du mouvement s'instaure. Le souffle déclenche une dynamique gestuelle qui se développe comme un langage survenant entre l'air aspiré et l'air expiré au cours de chaque élan²⁰¹. Un texte est récité en anglais, nous informant sur la vie des étoiles. Aussitôt, plusieurs danseurs rentrent et sortent de la scène comme un défilé d'étoiles, ou une constellation, dans l'horizon spatial de la nuit ; le ciel nocturne est rempli d'une variété de formes et de couleurs, remémorant la réverbération à peine perceptible du monde nocturne évoqué par des gestes qui exposent l'ordre cosmologique. Les corps dansants invoquent les contours accidentés des étoiles, leur luminosité changeante ; l'agitation des mains reflète l'éclat des astres, planètes, comètes, de tout ce qui réside dans l'univers. Les *solos* se transforment rapidement en *duos*, en groupes, alliances qui se font et se défont, avec des changements continuels de partenaires. La lumière transite entre des colorations bleues, blanches, jaunes et rougeâtres, qui font référence aux tonalités des étoiles, aux nuances du cosmos, donnant un air galactique à la scène. La musique est une constante sonore de différents timbres, style *new age*, qui renforce l'idée d'une ambiance spatiale ; peu à peu elle change et varie entre une sonorité expérimentale, des

²⁰⁰ Je reproduis ici le synopsis qu'on trouve dans la page web consacrée à cette mise en scène, pour se donner une idée de son contenu : « Avec *Luna*, Ginette Laurin a fait du corps humain un paysage poétique et sensuel dans lequel le spectateur s'avance pour mieux en discerner les infimes détails. De l'infiniment grand, sous des lentilles de verre grossissant qui en focalisent les détails, à l'infiniment petit, dans des ronds de tissu, la danse se fait parfois veloutée, presque en suspension, puis devient charnelle, tout en corps à corps, accolades et frôlements. Sous la loupe de Ginette Laurin, se côtoient onirisme et science pour recréer le somptueux mystère de la nuit. Une inoubliable vision de la face cachée de la danse ». (<http://www.overtigo.com/>).

²⁰¹ Cet effet de respiration sera une constante qui reviendra tout au long de la chorégraphie.

morceaux qui introduisent des chants, des voix et des parties musicales - plusieurs de ces éléments reviendront constamment à certains moments de la représentation. Les gestes incarnent la luminescence galactique. Tout à coup un silence s'approprie la scène, les danseurs se regardent, marchent, se placent en paires : derrière eux, de grandes lentilles en verre sont poussées par d'autres interprètes, dans une scène jusqu'à maintenant vide, remplissant ainsi l'espace de la nuit.

La deuxième partie commence par le jeu de quatre couples de danseurs qui échangent un vocabulaire gestuel en même temps qu'ils prononcent les noms de différents nombres en italien - peut-être comptent-ils la quantité de volumes sphériques qui pendent de l'Univers ? Le changement d'atmosphère se distingue par la présence des grandes lentilles en verre placées au fond de la scène à travers lesquelles les couples de danseurs projettent leurs images dansantes. La parole se fait à nouveau présente par un texte en anglais sur les étoiles qui est récité par une voix féminine pendant que les danseurs reproduisent les paroles avec des gestes magnifiés par les loupes géantes. Le geste et la parole ont un rythme parallèle, l'un et l'autre s'accompagnent comme une mémoire qui s'exprime sur deux plans différents. L'échange de signification se manifeste à travers une double stimulation sensorielle : celle des mots prononcés et celle des corps animés. En même temps, la spatialité se perçoit modifiée par les animations réalisées derrière les lentilles qui amplifient l'anatomie corporelle des danseurs. La sensation du mouvement se magnifie et se distingue en détail : les visages, les mains qui scintillent comme des étoiles lumineuses, le torse ; ces expressions renforcent le rapport qui assemble les couples de danseurs dans leur récit dynamique.

Ce qui se dégage de cette partie de la chorégraphie est la représentation d'une gestuelle qui ressemble au langage des sourds-muets ; les mouvements se situent dans la partie supérieure du corps, amplifiés par le reflet du globe, dont le geste traduit le texte sur l'anatomie des « super novas » par des mouvements qui miment la réflexion verbale. Ainsi, l'action corporelle prend une valeur mimétique par rapport au récit, toutefois cette perception peut également être interprétée inversement. L'existence d'un assemblage chronologique entre les deux formes de locution nous mène à une réciprocité expressive qui articule le dialogue entre

le mouvement du corps et la parole : ce que nous percevons est la dynamique émotive d'une conversation simultanée entre les deux sphères démonstratives. Dans ce sens, les lentilles accomplissent une fonction constituante, ce sont des instruments qui supportent le sens narratif de l'œuvre, en conciliant dans leur image le récit oral et le récit gestuel. Cette scène, reproduite sur les affiches publicitaires, caractérise l'ensemble de la chorégraphie, et l'on peut dire que c'est une des images les plus marquantes de cette œuvre.

La troisième partie commence avec la présence de cinq danseuses vêtues de longues jupes blanches, sphériques, symbolisant des lunes. Elles dansent au rythme d'une mélodie qu'elles-mêmes chantent en espagnol et qui reprend constamment le refrain « *Luna, luna llena* »²⁰². Avec les longues draperies des robes bercées au rythme des corps mouvants l'ambiance de la scène change²⁰³. Après cette séquence, entre en scène une sixième danseuse qui représente aussi une lune, que j'appelle la « lune-mère » parce qu'elle double la superficie de ses semblables, se déplace pour arriver au centre de la scène ; à ce moment une projection vidéo présentant différentes images apparaît sur sa jupe blanche qui fonctionne comme un écran sphérique : un homme qui regarde à travers un télescope - dans le style des films muets -, le mouvement de la mer, des explosions, la lave bouillante qui coule et des vues satellitaires sur la terre. Ces images sont surtout des textures changeantes qui suggèrent la constitution de la morphologie lunaire. Soudainement, la projection change d'endroit et se situe sur un écran au-dessus de la lune-mère. Une musique classique s'entend en même temps que l'on perçoit sur l'écran les mouvements internes de la lune : les jambes de la danseuse, dans la jupe, s'exposent en détail, se soulevant, se secouant, se balançant. Ainsi, on la voit agir. Nous ne voyons plus la physionomie externe de la lune mais sa composition interne, où le mouvement paraît être plus paisible. Deux danseurs rentrent sous la longue toile blanche en s'incorporant

²⁰² Traduction : « Lune, lune pleine... ».

²⁰³ George Didi-Huberman, dans son ouvrage *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, décrit très bien le mouvement des draperies dans l'iconographie grecque, et je me permets ici de remettre un passage qui retrace cette analogie qui peut illustrer ma description : « D'un côté, le drapé s'élançe pour lui seul, créant ses propres morphologies en volutes ; d'un autre côté, il révèle l'intimité même - l'intimité mouvante - émouvante - de la masse corporelle. Ne pourrait-on pas dire que toute chorégraphie tient entre ces deux extrêmes ? ». George Didi-Huberman, *op.cit.*, 2002, p. 258.

au jeu dynamique de la lune. L'un et l'autre bougent avec une lenteur circonspecte qui rappelle la gravitation zéro des astronautes dans l'espace. En conséquence, la temporalité paraît changer au fur et à mesure que les corps bougent sous la matrice sphérique et l'espace se transforme entre le rythme interne et externe de la circonférence lunaire. Les possibilités que les technologies visuelles apportent à la vision du corps sur cette scène - on le reverra ainsi dans les scènes suivantes - ouvrent les capacités sensorielles du geste dansant. La relation entre le corps et l'espace se transforme et se déplace fortement. La vidéo est un *médium* idéal pour traiter la question du temps et de l'espace, pour créer un monde réel et imaginaire alternatif, car le corps peut devenir un lieu avec des ouvertures et des plans de fuites à explorer²⁰⁴.

Dans la quatrième partie, l'atmosphère change pour un paysage lunaire qui est exposé sur un écran qui occupe toute la surface du mur du fond. On voit une lune ronde - en hauteur et du côté droit du plan - entourée d'une gamme de couleurs créant l'image de la nuit de l'univers. Cinq danseuses sont assises sur des bancs, elles sont vêtues avec des jupes blanches et chacune avec un t-shirt différent, comme si elles étaient des étoiles d'une pigmentation distincte : rouge, orange, jaune, bleue et blanche. Assises sur les bancs, elles répètent des mouvements gestuels en même temps que la narration prononcée par une voix *off* s'entend à nouveau, cette fois sur la question de la luminosité de la lune. La même dynamique entre geste et parole recommence mais sans les grandes loupes utilisées auparavant. Les mouvements, donc, ne sont plus amplifiés par l'effet de perspective créée par les lentilles, maintenant on peut les percevoir dans leur ampleur réelle. La simulation du langage sourd-muet se renouvelle et les gestes développent la signification de ce que les mots prononcent. Lorsqu'un paragraphe termine, une des danseuses se lève et, en emportant son banc avec elle, se déplace pour changer d'endroit. Ainsi se poursuit la chorégraphie jusqu'à la fin du texte. La petite lune, maintenant posée au centre de l'écran, prend une dimension colossale. Les danseurs rentrent sur scène en s'assemblant en trois groupes de *trios*. La musique débute avec différentes voix féminines et masculines qui énumèrent des mots en français se référant aux images que représente, symbolise et évoque la lune : « loup, transe, fertile, mère, œil, larme,

²⁰⁴ À ce sujet, voir Ariane Thézé, *Le corps à l'écran*, Québec: Pleine Lune, 2005.

éclipse, étoile, cratère, hurler, influence, transe, ellipse, chimère, lueur, orbite, céleste, enfantée, apogée, sacrée, folie, éclipse, lumière, satellite, crépuscule, guide, reflet, nordique, femme, rêve, assure, présage, surface, argenté, étoile, cycle, brillance, marée... ». En même temps, les *trios* exécutent de courtes séquences chorégraphiques, suggérant la dynamique existante entre les planètes et les lunes qui gravitent autour d'elles, ce sont des corps astraux tourbillonnants. Instantanément, les partenaires commencent à changer de groupe en créant une orbite qui laisse circuler les corps d'une constellation à autre.

La cinquième et dernière partie, commence avec une musique plus dynamique. Parallèlement, dans l'avant-scène, des *solos* dansés par chacun des interprètes se succèdent comme la mort et la vie des étoiles. Sur l'écran de l'arrière-plan, on voit projetés des chiffres qui circulent et se multiplient en accord avec le son, peut-être ces chiffres représentent-ils les millions d'années-lumière qui nous séparent du reste de l'univers, les milliers d'étoiles qui conforment l'univers ou bien le temps nécessaire à la lumière d'une étoile pour voyager et être perçue par nos yeux. En même temps, une des loupes géantes est conduite par une danseuse sur le fond de la scène, en la faisant rouler par terre, comme si elle traçait un chemin imaginaire. On voit circuler plusieurs corps qui se placent derrière le disque roulant, pouvant percevoir les traits de ces gestes et de ces manœuvres. Ensuite, la loupe est placée latéralement sur la scène, derrière elle une caméra vidéo filme les mouvements des danseurs qui circulent devant le disque. Les images sont projetées sur la surface de la lune qui s'élève pour la dernière fois sur l'écran en arrière-fond. Sous sa face, l'image des corps en mouvement se laisse emporter dans une diversité de formes : le lapin n'est plus le symbole de son visage, mais se transforme en silhouettes changeantes qui prennent différentes formes. Chaque geste est, en quelque sorte, une nouvelle image de la face de la lune qui se dessine, mais nous l'imaginons aussi, peut-être parce que son visage nous échappe en laissant seulement l'empreinte de sa forme. Après un dernier segment chorégraphique, les lentilles sont installées à nouveau dans l'arrière-fond, chaque danseur occupe sa place derrière les verres, nous renvoyant son ultime image : les lumières se ferment sur une image finale : les éclats lumineux de ces étoiles dansantes.

4.3.2 Le phénomène du geste dansant

Dans cette mise en scène, on discerne le rapport dynamique qui unifie le corps et le geste dans son ampleur expressive et artistique. L'étude de la danse est finalement ancrée dans la profondeur de cette corrélation qui est capable de générer un espace unifié par le mouvement porteur d'une référence expressive, pouvant être de nature « aïsthétique » ou bien « dramatique ». La perception de l'image du corps dansant à travers la mise en marche de sa gestuelle est celle d'un corps agissant qui intervient dans une scène créant une expérience de spatialité déterminée par les paramètres de la chorégraphie. Pour reprendre les mots de Paillard²⁰⁵, ce corps agissant, ou corps mobile, est capable d'inventer un espace sensoriel qui est appréhendé par le champ de l'expérience. Ainsi, ce geste devenu gestuelle exerce une forme d'interaction capable d'introduire le spectateur dans ce tableau mobile qu'est la danse, par divers moyens expressifs. Dans l'œuvre de Ginette Laurin, l'élocution dynamique de la chorégraphie se développe par un tissage gestuel qui oscille entre les paramètres d'une évocation mimétique pouvant renvoyer à un sens symbolique du geste - les étoiles, la lune -, et une performance qui recherche une sensation beaucoup plus subtile. Cependant, la particularité de ce phénomène est que cette dimension fluctuante est élaborée d'une manière non structurée par ces deux états énonciatifs divergents qui deviennent complémentaires. Cette souplesse gestuelle, faite d'événements et de singularités, émet des images composites qui forment une expression unique et indissociable. Ainsi, le geste dansant est une synthèse inclusive et dialectique du sens aïsthétique et du sens dramatique de la danse qui instaure une nouvelle forme de création expressive, que nous dénommons un « entre-deux » gestuel.

De cette manière, la gestuelle qui évoque le langage sourd-muet - dans la deuxième partie de la chorégraphie face aux lentilles géantes ou bien dans la quatrième partie avec le jeu du déplacement des bancs -, suscite une image qui semble être mimétique puisqu'elle tente de reproduire le contexte d'un récit sur la lune et les étoiles. Cependant, cette action démonstrative s'invente à travers l'état d'un vocabulaire gestuel inédit que nous découvrons

²⁰⁵ J. Paillard, « Le corps et ses langages d'espace. Nouvelles contributions psychophysiques à l'étude du schéma corporel », In *Le corps en psychiatrie*, sous la dir. de Essedik Jedai, Paris: Masson, 1982, p. 55.

en même temps que nous regardons l'œuvre. C'est un mécanisme gestuel qui ne transmet pas un sens directement connoté, une gestuelle familière qui puisse désigner une présence immédiatement manifeste, mais que nous sommes capables de comprendre grâce à la narration énoncée au même moment. Ces mêmes gestes isolés, c'est-à-dire sans la parole, ne nous représenteraient rien de concret sinon des mouvements fondés sur une grammaire dont le sens serait voilé. C'est lors de la transcription verbale que les gestes acquièrent une signification par l'intégration du récit révélé et de l'action effectuée simultanément. À ce moment : la parole mime le geste ou bien c'est le geste qui mimerait la parole ? Il est impossible de donner une réponse péremptoire à cette question, puisque le corps traduit ce que les mots prononcent mais, en même temps, les paroles interprètent le sens dynamique de l'évocation gestuelle. Dans cette intervention synchronique, l'expérience esthétique est vécue dans un contexte qui implique une intervention complémentaire de deux composantes. Le sens d'une gestuelle résolument mimétique se manifeste dans l'image que nous regardons grâce à cette combinaison de significations, toutefois le sens d'un travail gestuel qui tente d'émouvoir l'autre, par une recherche de mise en mouvement comme un langage sourd-muet, est également présent. Donc, le geste combine une dynamique fondée sur la création d'une valeur métaphorique, comme un enchaînement de sensations évanescences. George Didi-Huberman explique dans *Gestes d'air et de pierre* cette impression érigée par les liens du corps à la parole, de la manière suivante :

La parole sortait de son pur état « énonciatif » pour devenir quelque chose comme un geste engageant tout le corps, un *geste d'air*, créateur de signifiés et de signifiants, mais aussi de flux, d'intensités, de suspens, d'atmosphères, d'événements impalpables et cependant bien incarnés²⁰⁶.

La description sur ce *geste d'air* invoqué par une dynamique également fluctuante et symbolique inventée par Didi-Huberman, est une image qui peut représenter un assemblage expressif également existant dans un autre plan de la chorégraphie. Le *geste d'air* peut être vu comme une constante expressive de la mise en scène non seulement à travers la présence de l'énonciation verbale mais aussi par l'esthétisation du souffle des danseurs. La dynamique de l'air aspiré et exhalé qui commence dès la première scène, et qui sera un élément récurrent au

²⁰⁶ George Didi-Huberman, *op.cit.*, 2005, p. 21.

cours de la chorégraphie, n'est pas une simple respiration technique pour libérer la tension musculaire et ainsi permettre la concentration de l'effort physique nécessaire, mais une cause ayant une valeur expressive importante. Cette respiration est une sorte de ponctuation, de phrasé qui accentue la dynamique des corps, comme un langage fait de sons, bruits, exaltations et inspirations qui ne dessinent pas quelque chose de concret mais qui s'intègrent comme une force affective et porteuse de sens. Ainsi, le souffle se fait geste dansant par lequel le corps s'approprie et restitue la cohérence esthétique du mouvement.

Par ailleurs, le rapprochement esthétique qui associe le sens mimétique à travers une dramatisation inhérente au corps avec le sens aïsthétique de celui-ci, se doit aussi à l'utilisation des technologies audiovisuelles qui contribuent à la création d'un vocabulaire gestuel spécifique et innovateur. Les technologies vidéo employées dans la chorégraphie contribuent à la construction d'une gestuelle complexe et changeante qui se distingue du mouvement corporel perçue directement du réel. Sur le plan de la réception des actions, nous éprouvons une métamorphose dans la dynamique dansante. Par exemple, lors de la troisième partie, au-dessous de la longue jupe blanche de la « Lune-mère » s'introduisent deux danseurs dont l'image est projetée sur un écran placé en haut de la scène. Leurs déplacements à l'intérieur de la sphère lunaire paraissent suivre un rythme qui est en décalage avec la cadence du mouvement réel : les corps flottent dans l'atmosphère comme s'ils étaient submergés dans l'espace sidéral. À ce moment, la vidéo est un médium qui contribue à la réalisation de cette ambiance extra-terrestre produisant la sensation de se trouver dans l'espace. À travers le passage du registre technologique, la mobilité d'un corps dansant se voit altéré par l'image projetée et cette transition permet de mimer l'effet du flottement corporel. Le geste se perçoit d'une autre façon, comme dans le transfert effectué par les lentilles géantes les gestes se voient magnifiés par le reflet de la lumière dans le verre. De cette manière, le passage de l'image corporelle à travers un médium quelconque facilite la possibilité d'ouvrir le champ de la perception à d'autres sensations kinesthésiques qui transforment la valeur du geste esthétique dansant. Ce phénomène fut investigué par Edmond Couchot²⁰⁷ à travers son idée du « corps hybride », pertinente dans l'utilisation technique de

²⁰⁷ Edmond Couchot, « Corps hybrides, les jeux du réel et du virtuel », *Visio*, vol. 9, n° 1-2, 2004, p. 245-254.

en même temps que nous regardons l'œuvre. C'est un mécanisme gestuel qui ne transmet pas un sens directement connoté, une gestuelle familière qui puisse désigner une présence immédiatement manifeste, mais que nous sommes capables de comprendre grâce à la narration énoncée au même moment. Ces mêmes gestes isolés, c'est-à-dire sans la parole, ne nous représenteraient rien de concret sinon des mouvements fondés sur une grammaire dont le sens serait voilé. C'est lors de la transcription verbale que les gestes acquièrent une signification par l'intégration du récit révélé et de l'action effectuée simultanément. À ce moment : la parole mime le geste ou bien c'est le geste qui mimerait la parole ? Il est impossible de donner une réponse péremptoire à cette question, puisque le corps traduit ce que les mots prononcent mais, en même temps, les paroles interprètent le sens dynamique de l'évocation gestuelle. Dans cette intervention synchronique, l'expérience esthétique est vécue dans un contexte qui implique une intervention complémentaire de deux composantes. Le sens d'une gestuelle résolument mimétique se manifeste dans l'image que nous regardons grâce à cette combinaison de significations, toutefois le sens d'un travail gestuel qui tente d'émouvoir l'autre, par une recherche de mise en mouvement comme un langage sourd-muet, est également présent. Donc, le geste combine une dynamique fondée sur la création d'une valeur métaphorique, comme un enchaînement de sensations évanescences. George Didi-Huberman explique dans *Gestes d'air et de pierre* cette impression érigée par les liens du corps à la parole, de la manière suivante :

La parole sortait de son pur état « énonciatif » pour devenir quelque chose comme un geste engageant tout le corps, un *geste d'air*, créateur de signifiés et de signifiants, mais aussi de flux, d'intensités, de suspens, d'atmosphères, d'événements impalpables et cependant bien incarnés²⁰⁶.

La description sur ce *geste d'air* invoqué par une dynamique également fluctuante et symbolique inventée par Didi-Huberman, est une image qui peut représenter un assemblage expressif également existant dans un autre plan de la chorégraphie. Le *geste d'air* peut être vu comme une constante expressive de la mise en scène non seulement à travers la présence de l'énonciation verbale mais aussi par l'esthétisation du souffle des danseurs. La dynamique de l'air aspiré et exhalé qui commence dès la première scène, et qui sera un élément récurrent au

²⁰⁶ George Didi-Huberman, *op.cit.*, 2005, p. 21.

cours de la chorégraphie, n'est pas une simple respiration technique pour libérer la tension musculaire et ainsi permettre la concentration de l'effort physique nécessaire, mais une cause ayant une valeur expressive importante. Cette respiration est une sorte de ponctuation, de phrasé qui accentue la dynamique des corps, comme un langage fait de sons, bruits, exaltations et inspirations qui ne dessinent pas quelque chose de concret mais qui s'intègrent comme une force affective et porteuse de sens. Ainsi, le souffle se fait geste dansant par lequel le corps s'approprié et restitue la cohérence esthétique du mouvement.

Par ailleurs, le rapprochement esthétique qui associe le sens mimétique à travers une dramatisation inhérente au corps avec le sens aïsthétique de celui-ci, se doit aussi à l'utilisation des technologies audiovisuelles qui contribuent à la création d'un vocabulaire gestuel spécifique et innovateur. Les technologies vidéo employées dans la chorégraphie contribuent à la construction d'une gestuelle complexe et changeante qui se distingue du mouvement corporel perçue directement du réel. Sur le plan de la réception des actions, nous éprouvons une métamorphose dans la dynamique dansante. Par exemple, lors de la troisième partie, au-dessous de la longue jupe blanche de la « Lune-mère » s'introduisent deux danseurs dont l'image est projetée sur un écran placé en haut de la scène. Leurs déplacements à l'intérieur de la sphère lunaire paraissent suivre un rythme qui est en décalage avec la cadence du mouvement réel : les corps flottent dans l'atmosphère comme s'ils étaient submergés dans l'espace sidéral. À ce moment, la vidéo est un médium qui contribue à la réalisation de cette ambiance extra-terrestre produisant la sensation de se trouver dans l'espace. À travers le passage du registre technologique, la mobilité d'un corps dansant se voit altéré par l'image projetée et cette transition permet de mimer l'effet du flottement corporel. Le geste se perçoit d'une autre façon, comme dans le transfert effectué par les lentilles géantes les gestes se voient magnifiés par le reflet de la lumière dans le verre. De cette manière, le passage de l'image corporelle à travers un médium quelconque facilite la possibilité d'ouvrir le champ de la perception à d'autres sensations kinesthésiques qui transforment la valeur du geste esthétique dansant. Ce phénomène fut investigué par Edmond Couchot²⁰⁷ à travers son idée du « corps hybride », pertinente dans l'utilisation technique de

²⁰⁷ Edmond Couchot, « Corps hybrides, les jeux du réel et du virtuel », *Visio*, vol. 9, n° 1-2, 2004, p. 245-254.

cette pièce et dans l'évolution de la danse contemporaine en général. Le « corps hybride » est un corps complexe qui possède la capacité de revêtir la gestuelle dans une multiplicité de sens, qui peut devenir singulier et étrange à la fois, à travers le déploiement de ces potentialités expressives : « Loin de s'anéantir dans l'abstraction des symboles, le corps en s'hybridant à l'ordinateur et à ses interfaces, se voit augmenté en retour des possibilités nouvelles d'actions et de perceptions »²⁰⁸.

La notion d'hybridation met en évidence la correspondance intrinsèque du corps avec les technologies, un rapport qui se fonde sur l'idée du croisement de genres, du mélange ou bien du métissage, de l'intersection de différentes sphères, logique qui détermine également le fonctionnement de l'entre-deux gestuel. L'image de ce partage entre des domaines capables de créer une représentation synthétique d'autres réalités que celle de la « technologie » ou du « corps », ou bien encore d'une pure gestuelle esthétique puis d'une dramatique, provoque l'apparition d'une troisième réalité. Mais, ce nouvel élément ne serait être l'addition des deux réalités antérieures, comme une simple juxtaposition de sens, mais quelque chose de nouveau qui implique d'autres possibilités d'accomplissement. Donc, le geste de la danse contemporaine est à la poursuite de nouvelles capacités créatives qui fusionnent ce qu'elle reconnaît comme distinctif et qui permet de « faire sens » différemment, comme le dit Marc Klein : « Le travail effectif est de « faire sens », de permettre à du sens de se faire, à de la signification de se fabriquer, d'émerger, de se frotter à d'autres hypothèses de signification »²⁰⁹. « Luna » est donc un exemple de danse contemporaine qui construit sa mise en scène par l'articulation de différentes formes visant à exprimer le mouvement.

La danse est une structure ouverte qui n'existe jamais comme un simple parcours d'apparitions et de disparitions, puisque à travers la mise en marche de la gestuelle esthétique, le corps entame un rapport à autre chose qu'à soi-même. Le geste commence le tissage de la forme à l'espace, du temps mis en forme. Une forme qui ne pourrait être, comme le dit Nancy²¹⁰, de la simple « chair », une « masse », car elle serait un cadavre, soit un objet,

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 246.

²⁰⁹ Marc Klein, *op.cit.*, p. 206.

²¹⁰ Jean-Luc Nancy, *op.cit.*, 2000, p. 108.

mais qui est une forme *vivante* et une forme *sentante* qui a la capacité de transgression, de transformer son univers à soi grâce à l'acte créatif, grâce à une intentionnalité donnée. Ce serait un corps exposé alors, non seulement par sa seule présence physique sur scène, mais par sa capacité de mettre cette présence en action, c'est-à-dire en extension. Le geste est l'extension du corps, c'est sa disposition à être altérable, ainsi que son pouvoir d'être en rapport avec la présence de l'autre. De cette manière, la danse contemporaine se construit à travers un rapport créé par l'échange d'une logique expressive infinie, dans laquelle demeurent les impressions qui ne peuvent se limiter à une intention gestuelle, qu'elle soit exclusivement mimétique ou bien aïsthétique. La logique qui survit est celle du corps qui laisse une empreinte dans la mémoire :

La logique de l'empreinte est d'abord là, dans ce système d'échange qui peut difficilement être réduit à l'adoption extérieure du moule formel. Le problème sera de comprendre dans quelle logique corporelle se trouve l'autre. Le chemin à faire pour rentrer dans cette logique corporelle est un chemin infini. Puis vient le moment où il ne reste peut-être rien, pas même l'objet qui a motivé cet acte réel. Ce qui reste est ce qui fait trace, ce qui fait mémoire. Essayer de travailler en restant à l'écart du geste-signe d'un côté, du geste performance de l'autre, pour m'en tenir au geste qui fait reste, c'est ce que j'appellerai une logique de l'empreinte²¹¹.

²¹¹ *Ibid.*, p. 209.

Fiche technique de la chorégraphie « Luna »

Création : 31 janvier 2001, Luzernertheater, Lucerne, Suisse

Chorégraphie : Ginette Laurin

Danseurs : Anne Barry, Darren Bonin, Mélanie Demers, Kenneth Gould, Patrick Lamothe, Marie-Ève Nadeau, Julie Marcil, Anna Riede, Marie-Claude Rodrigue, David Rose, Donald Weikert

Répétiteur : Raymond Brisson

Conception visuelle et lumières : Axel Morgenthaler

Conception sonore : Larsen Lupin, Ginette Laurin

Musique : Peter Scherer, Karl Friedrich Abel, Johannes Schenck, Marin Marais, Tobias Hume, Vladislav Delay, Terre Thaemlitz, Lithops, Snd, T. Brinkmann, Noto, David Cunningham, Neina, Anonymous 4, Gramm

Conception des costumes : Carmen Alie, Denis Lavoie (Atelier TRAC Costume, Montréal)

Directeur technique : Jocelyn Proulx

Coproduction : O Vertigo, Luzerntanz (Suisse), Fido.

CONCLUSION

Depuis que la pensée occidentale a interrompu le lien traditionnel qui avait existé durant des siècles avec la sphère mythique des rituels, elle s'est éloignée de l'impensé du geste²¹². À une époque où l'existence avait encore un sens cérémonial dans le domaine du quotidien, l'usage de la gestuelle était un élément constitutif dans l'organisation des tâches habituelles autant que dans la pratique religieuse au sein de la communauté. La distribution des activités était marquée par une dynamique qui prescrivait une manière de faire les choses, de s'approprier l'espace, construisant ainsi un mode d'appartenance au social, c'est-à-dire un rapport au monde. La liturgie des rituels est ordonnée par l'incorporation d'une gestuelle consacrée à une activité donnée qui renferme une signification acceptée socialement comme une évidence empirique. Dans ce sens, il y a des gestes qui s'incorporent complètement au corps, qui s'intègrent à la dynamique de l'individu comme un ancrage corporel transmis par le « mimage » d'une technique perpétuée au fil du temps : ce processus inscrit le mode de survivance de la mémoire corporelle. L'existence protocolaire marquée par le lien au rituel est loin d'être une présence importante actuellement dans le monde occidental. Dans une grande mesure, nous avons perdu le sens collectif de ce rapport à la réalité et en conséquence, nous perdons aussi la connaissance d'une culture corporelle perpétuée par la tradition : nous assistons à la désacralisation du geste.

Dans le champ de la signification et de la communication, Julia Kristeva²¹³ a expliqué ce phénomène par « le primat du discours verbal » qui exclut la portée expressive du geste, conçu comme un élément mécanique et une représentation accessoire, voire redondante par rapport à la voix, envisagé comme une illustration qui redouble le sens de la parole. Elle explique ainsi l'intérêt des recherches pointées sur des civilisations extra-européennes, car elles conservent un système sémantique gestuel qui fait encore partie des conventions culturelles : « Réduite à une pauvreté extrême dans le champ de notre civilisation verbale, la

²¹² Michel Guérin, *op.cit.*, p. 73.

²¹³ Julia Kristeva, « Le geste pratique ou communication », In *Semeiotiké. Recherches pour une sémantise*, Paris: Seuil, 1969 [1978], p. 29-51.

gestualité s'épanouit dans des cultures extérieures à la clôture gréco-judéo-chrétienne »²¹⁴. Cette clôture dominée par le sens du mot, du concept et de la parole, essaie aussi de dépasser ces fondements pour adopter un point de vue autre situé en dehors de son système propre de pensée. Dans ce sens, Kristeva exprime le besoin d'effectuer des recherches sur l'importance sémiotique du geste. De leur côté, Anthony Wall et Marie Dominique Popelard²¹⁵ ont également affirmé dans le domaine de la communication la nécessité d'entreprendre des études sur la gestuelle puisqu'elle représente un langage multidimensionnel avec un pouvoir de mise en mouvement du langage qui montre, comme les paroles, que la société est structurée par des individus en relation. Par le geste, l'homme se transforme en agent actif, ce que la sémiotique de la culture décrit comme la mise en signes du corps : un geste vaut comme un acte symbolique. Dans le domaine de l'anthropologie, nous avons vu l'ampleur des études qui s'intéressent à la question du geste. Le développement d'une culture de l'outil avec Leroi-Gourhan²¹⁶ nous mettait face à cette première gestualité technique que *l'homo habilis* avait développé pour affronter la nature encore dominante qui l'avait distinguée du reste des êtres vivants. Marcel Mauss²¹⁷ nous avait montré l'application de la gestuelle comme une « technique efficace » propre à une société donnée, dont l'éducation constitue le procédé qui assure sa continuité historique. D'autre part, Marcel Jousse²¹⁸ a consacré sa vie à tenter de comprendre les lois du comportement gestuel pour chercher à mettre en évidence la circulation de la mémoire expressive de l'humanité. Jousse critique la pensée occidentale qui s'était contentée d'étudier les résidus morts de l'écriture au lieu de considérer le geste comme un témoin de la mémoire humaine, comme un « outil vivant » que l'anthropologie devait revaloriser. La réflexion occidentale commence donc à s'intéresser à des pratiques sémiotiques autres que celles des langues verbales.

Cependant, la particularité du geste rend difficile son analyse. Il ne faut pas oublier que le geste est avant tout *praxis*, c'est-à-dire un processus figurant toujours comme un « actant »

²¹⁴ *Ibid.*, p. 32.

²¹⁵ Marie-Dominique Popelard et Anthony Wall, *Des faits et gestes*, Rosny-sous-Bois: Éditions Bréal, 2003.

²¹⁶ André Leroi-Gourhan, *Le fil du temps*, Paris: Fayard, 1983.

²¹⁷ Marcel Mauss, *Sociologie et Anthropologie*, Paris: PUF, 1950.

²¹⁸ Marcel Jousse, *L'Anthropologie du geste*, Paris: Gallimard, 1974.

qui se voit confronté à sa condition d'évanescence : l'anatomie du geste dénote son caractère passager. Ainsi, il est un objet d'étude que nous ne pouvons décrire qu'en termes d'action : il faut le penser comme portée, comme véhicule du corps²¹⁹. De ce fait, l'apparent manque du registre des pratiques qui sont en rapport avec le geste doivent faire face à une problématique majeure nous renvoyant à une discussion épistémologique cruciale : comment analyser quelque chose qui fut mais de laquelle nous ne possédons plus aucune référence ? Tout ce qui est en rapport avec la gestuelle, la culture orale, les rituels, les chansons, les traditions et d'autres pratiques qui font partie de la culture, sont conçus comme des agents éphémères, voire périssables, faisant partie d'un champ de connaissance qui est non reproductible. Dans ce sens, l'acte performant ne peut être sauvé puisqu'il est toujours condamné à disparaître.

La signification du geste est illimitée, on ne pourrait pas épuiser les variantes de son ambiguïté constitutive, de sa contrariété énigmatique. Grâce à cette plasticité sémantique, il est un registre de la mémoire inépuisable. Il faut donc penser les pratiques corporelles comme des instances dépositaires de la mémoire qui participent du transfert de la connaissance afin de les préserver dans la conscience historique. Dans une certaine mesure, les pratiques qui font partie du domaine de l'art constituent un moyen de sauvegarder ce savoir-faire culturel : le « geste esthétique » affirme le corps doté de mémoire. La gestion des sensations, à travers les facteurs de la technique et du style, intervient pour produire un registre permettant de les soustraire dans l'espace esthétique. Nous pouvons dire que l'activité artistique systématise les phénomènes gestuels comme des pratiques sociales et culturelles dans un répertoire technique. De cette manière, le processus de l'esthétisation invente ses propres stratégies de représentation constituant une source importante d'information pour récupérer la pensée du geste. À ce sujet, Joseph Roach déclare :

Performances genealogies draw on the idea of expressive movements as mnemotecnic reserves, including patterned movements made and remembered by bodies, residual movements retained implicitly in images or

²¹⁹ Marie-Dominique Popelard et Anthony Wall, *op.cit.*, p. 16.

words (or in the silence between them), and imaginary movements dreamed in minds not prior to language but constitutive to it²²⁰.

Aristote²²¹ avait dès lors identifié l'importance de l'opération mimétique des arts, établi par le moyen d'un acte gestuel, comme une faculté humaine qui ouvre la possibilité de reconnaître des représentations du monde sensible et un moyen d'atteindre la connaissance.

C'est sur cette perspective que se situe l'intérêt des études sur le geste. Dans ce travail, nous avons tenté de comprendre comment fonctionne la démarche gestuelle dans la sphère de certains arts pour interpréter le sens de leur expression. Nous avons vu que le geste esthétique peut fonctionner de plusieurs manières pour réaliser une œuvre. Nous avons distingué trois modes d'engagement gestuel : la représentation libre et spontanée qui n'est pas définie *a priori* par une justification thématique, la représentation mimétique du réel construite *a posteriori* par une idée, et un troisième genre d'assemblage que j'ai nommé « l'entre-deux » gestuel. J'ai voulu construire un sens dialectique entre ces trois modèles opératoires par la suite de diverses pratiques artistiques. La première s'inscrivant dans l'automatisme gestuel de la peinture expressionniste avec la figure de Jackson Pollock, passant par le style performatif de l'automatiste québécois Marcel Barbeau pour arriver à l'interprétation dansée de la chorégraphe Marie Chouinard du geste pictural d'Henri Michaux. L'importance de la peinture gestuelle passe par l'existence d'un nouvel engagement corporel qui prend une dimension esthétique d'une valeur expressive moderne : la libération du geste. Ceci nous mène à la construction d'un art non-figuratif qui tente d'exprimer un état intérieur de l'individu en relation avec son œuvre. Le tissage entre peinture et danse a été un point central de l'analyse puisque entre les deux domaines existe un lien sensible amorcé par l'action de l'improvisation gestuelle. Subséquemment, j'ai repris l'art du mime pour illustrer la mécanique d'une gestuelle fondée sur l'efficacité de reproduire dramatiquement le réel, sans l'évocation de la parole. Ce style, antagonique au précédent, retrace les repères expressifs d'une gestuelle structurée par un lexique corporel de nature mimétique. À travers l'œuvre de

²²⁰ Cité par Diana Taylor, *op.cit.*, p. 5.

²²¹ Aristote, *La Poétique*, trad. Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris: Seuil, 1980.

Marcel Marceau, nous avons compris comment la réplique virtuelle de l'objet et la tendance des attitudes étaient la base de la composition narrative d'une mise en scène anecdotique. En contrepartie, le style du théâtre du corps fondé par Étienne Decroux, marque une divergence essentielle au cœur de l'art du mime. Decroux décide de s'éloigner de la forme classique et modernise sa pratique. L'exploration d'une nouvelle orientation gestuelle systématisée par une grammaire corporelle tente de découvrir l'impulsion du mouvement afin de susciter des situations déterminées. Cette disposition fait de l'acte gestuel un élément qui s'abstrait dans la recherche intérieure du mouvement. Finalement, dans la dernière partie, j'ai travaillé sur la danse contemporaine à travers la mise en scène « Luna » de la chorégraphe Ginette Laurin. À partir de cette pièce, j'ai voulu montrer une manière expressive qui se construit par la synthèse de deux modes d'élocution corporelle : d'une part, ce que Aurore Després a nommé le « geste esthétique » qui se fonde sur l'exploration des qualités kinesthésiques du corps et l'expérience sensible ; de l'autre, l'existence d'un principe de dramatisation inhérente au corps qui marque un retour de la gestuelle mimétique de l'acte dansant. Le caractère de la danse contemporaine vacille entre ces deux formes d'expression, à partir d'une composition qui les synthétise dans un nouvel ordre d'évocation gestuelle. Ainsi, l'objectif de ce travail fut de mettre en évidence le fonctionnement du geste esthétique et de comprendre les diverses manières de saisir l'expression. Puisque c'est à travers le geste esthétique qu'une idée, une image, prend forme : c'est le geste qui donne au corps son organicité comme matérialité expressive, lui attribuant un sens distinctif.

J'ai voulu penser le geste, dans un sens large, comme un « fait social total », à l'instar du Potlatch²²². Ce dernier est une pratique courante des tribus indiennes du nord-ouest américain étudiées par Marcel Mauss qui a mis en avant l'un de ses fondements : l'obligation de donner, celle de recevoir et celle de rendre davantage²²³. La vertu du Potlatch se construit par cette possibilité pour l'homme de partager avec l'autre un geste, un geste qui met en circulation le rapport entre les personnes d'une communauté donnée à travers le troc des biens. C'est un

²²² Marie Dominique Popelard et Anthony Wall, *op.cit.*, p. 69-70.

²²³ Cette pratique d'échange est d'ailleurs habituelle dans toutes les sociétés précapitalistes et subsiste encore de nos jours. Elle est toujours en usage dans les sociétés indigènes du Mexique sous différents vocables comme : « Guelaguetza » chez les zapotèques, « mano vuelta » chez les nahuas.

acte protocolaire collectif d'échange et de partage qui sert à redistribuer la richesse sociale au cœur de la communauté. Toutefois ce simple acte est plus qu'un échange de caractère économique puisque ce qui est en jeu vraiment est la valeur d'un geste qui crée un rapport inaliénable entre les personnes. Le Potlatch est un geste cérémonial. L'efficacité du geste est donc une alliance affective qui permet à l'homme de créer une existence partagée, un « être au monde » avec l'autre. Dans les sociétés modernes, la valeur du geste paraît perdre cette ampleur sociale qui s'appauvrit dans la sphère de l'individualité. Dans cette réalité, l'art est un moyen qui perpétue cette correspondance sociale nous permettant de continuer à être impliqués dans une dimension collective de notre existence.

BIBLIOGRAPHIE

- Agamben, Giorgio. *Image et mémoire. Écrits sur l'image, la danse et le cinéma*, Paris: Desclée de Brouwer, 2004, 160 p.
- Agamben, Giorgio. « Le geste et la danse », *Revue d'Esthétique : La Danse*, Paris: Jean-Michel Place, n° 22/92, 1992, p. 9-12.
- Aguado Vázquez, José Carlos. *Cuerpo humano e imagen corporal. Notas para una antropología de la corporeidad*, [Corps humain et image corporelle. Notes pour une anthropologie de la corporéité]. México: UNAM/IIA/Facultad de Medicina, 2005, 368 p.
- Alepin, Francine. *Réflexion sur l'intégration du mime corporel à la formation de l'acteur*, Mémoire de maîtrise, Montréal, UQÀM, 1999, 134 p.
- Aristote. *La Poétique*, trad. Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris: Seuil, 1980, 465 p.
- Bailly, Jean-Christophe. *Le Champ mimétique*, Paris: Seuil, 2005, 320 p.
- Barbeau, Marcel. *Peintures et sculptures : Paris-Montréal : 1971-1975*, Catalogue d'exposition, Québec: Musée du Québec, 1975, [non pag.]
- Belgrad, Daniel. « Gestalt », In *The Culture of Spontaneity: Improvisation and the Arts in Postwar America*, Chicago: The University of Chicago Press, 1998, p. 142-156.
- Bergson, Henri. *L'Évolution créatrice*, Paris: PUF, 1907, 372 p.
- Bernier, Robert, et al. *Jean-Paul Riopelle : des visions d'Amérique*, Québec: Les Éditions de l'Homme, 1997, 155 p.
- Bochenek, Valérie. *Le mime Marcel Marceau. Entretiens et regards*, Paris: Somogy Éditions d'Art, 1996, 223 p.
- Borduas, Paul-Émile, et al. *Refus Global*, Montréal: Éditorial l'Hexagone, 1990, 301 p.
- Bruni, Ciro (coord.). *Danse et pensée. Une autre scène pour la danse*, Paris: GERMS, 1993, 445 p.
- Bovet, Marc A. (dir). *Riopelle : Œuvres vives*, Catalogue d'exposition, Québec: Michel Tétreault Art International, 1993, 195 p.
- Chastel, André. *Le geste dans l'art*, Paris: Éditions Liana Levi, 2001, 93 p.

- Cernuschi, Claude. *Jackson Pollock: Meaning and Significance*, New York: EDN Harper and Row, 1992, 336 p.
- Couchot, Edmond. « Corps hybrides, les jeux du réel et du virtuel », *Visio*, vol. 9, n° 1-2, 2004, p. 245-254.
- Crenezie, Sylvie. *La signature de la danse contemporaine*, Paris: Chiron, 1997, 138 p.
- Cyssau, Catherine. *Au lieu du geste*, Paris: PUF, 1995, 350 p.
- David, Catherine. *La beauté du geste*, Paris: Calmann-Levy, 1994, 219 p.
- Davis, Debora Fay. *Mime as an Actor Training Technique: A Professional Problem*, Thèse de doctorat, Texas Tech University, 1991, 305 p.
- Decroux, Etienne. *Paroles sur le mime*, Paris: Gamillard/Librairie théâtrale, 1963, 570 p.
- Després, Aurore. *Travail des sensations dans la pratique de la danse contemporaine. Logique du geste esthétique*, Paris: Press Universitaire/Thèse à la carte, 1998, 561 p.
- Didi-Huberman, George. *Gestes d'air et de pierre : corps, parole, souffle, image*, Paris: Minuit, 2005, 84 p.
- _____. *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris: Minuit, 2002, 592 p.
- _____. *Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté*, Paris: Gallimard, 1999, 149 p.
- Dorcy, Jean. *À la rencontre de la Mime et des mimes Decroux, Barrault, Marceau. Suivi de textes inédits d'Étienne Decroux, Jean-Louis Barrault et Marcel Marceau*, Neuilly-sur-Seine: Les Cahiers de la Danse et de la Culture, 1958, 152 p.
- Dufour, René-Jean. *Petite histoire d'un grand art : le mime, hier et aujourd'hui, perspective historique*, Mémoire de maîtrise, Montréal, UQÀM, 1989, 177 p.
- Epstein, Alvin. « Mime Theatre of Etienne Decroux », *Chrysalis: The Pocket Revue of the Arts*, New York: Lily and Baird Hasting, vol. II, n° 11-12, 1949, 15 p.
- Febvre, Michèle. *Danse contemporaine et théâtralité*, Paris: Chiron, 1995, 163 p.
- _____. « Quand la danse fait théâtre. Jouer avec la représentation », *Protée. Théories et Pratiques sémiotiques : Gestualités*, Québec, vol. 21, n° 3, 1993, p. 29-37.

- Feyereisen Pierre et Jacques- Dominique De Lannoy. « La gestualité : les usages du corps comme pratique sociale », In *La psychologie du geste*, Bruxelles: Pierre Mardaga, 1985, p. 51-67.
- Friedman, Bernard Harper. *Jackson Pollock: Energy Made Visible*, New York: Library of Congress, 1972, 293 p.
- Fournier, Marcel, *et.al. Les Automatistes*, Montréal: La barre du jour, 1969, 389 p.
- Gagnon, Carole et Ninon Gauthier, *Marcel Barbeau. Le regard en fugue*, Québec: Éditions du Centre d'étude et de communication sur l'art, 1990, 243 p.
- Galard, Jean. *La beauté du geste. Pour une esthétique des conduites*, Paris: Presses de l'École Normale Supérieure, 1984, 95 p.
- Gauthier, Ninon, *Échos et résonances dans l'œuvre de Marcel Barbeau*, Mémoire de maîtrise, Paris, Université de Paris-Sorbonne (Paris IV), 1995, 100 p.
- Gefen, Alexandre. *La mimésis*, Paris: Flammarion, 2002, 246 p.
- Ginot, Isabelle. « Ceci n'est pas le corps de Chouinard », *Protée. Théories et Pratiques sémiotiques : Danse et Altérité*, Québec, vol. 29, n° 2, 2001, p. 77- 84.
- Godard, Hubert. « Le geste et sa perception », In *La danse au XX^e siècle*, sous la dir. de Isabelle Ginot, Paris: Bordas, 1995, p. 224-229.
- _____. « C'est le mouvement qui donne corps au geste », *Marsyas*, n° 30, juin, 1994, p. 72-77.
- Guérin, Michel. *Philosophie du geste*, Paris: Actes du Sud / Hubert Nyssen, 1995, 77 p.
- Jauss, Hans R. « Petite anthropologie de l'expérience », In *Pour une esthétique de la réception*, Paris: Gallimard, 1978, p. 123-157.
- Jeschke, Claudia. « Le corps représenté. Les stratégies de la dramaturgie et de la chorégraphie dans la danse », *Protée. Théories et Pratiques sémiotiques : Gestualités*, Québec, vol. 21, n° 3, 1993, p. 20-28.
- Jousse, Marcel. *L'Anthropologie du geste*, Paris: Gallimard, 1974, 410 p.
- Klein, Marc. « Le don du geste : signe ou empreinte ? », In *Danse et pensée. Une autre scène pour la danse*, sous la dir. de Ciro Bruni, Paris: GERMS, 1993, p. 205-212.
- Kristeva, Julia. « Le geste pratique ou communication », In *Semeiotiké. Recherches pour une sémantise*, Paris: Seuil, 1969 [1978], p. 29-51.

- Launay, Isabelle. « Le don du geste », *Protée. Théories et Pratiques sémiotiques : Danse et Altérité*, Québec, vol. 29, n° 2, 2001, p. 85-98.
- Leabhart, Thomas. *Modern and Post-Modern Mime*, New York: St. Martin's Press, 1989, 157 p.
- Lecoq, Jacques (coord.). *Le théâtre du geste. Mimes et acteurs*, Paris: Bordas, 1987, 152 p.
- Leigh Foster, Susan. « Dancing Bodies », In *Meaning in Motion*, sous la dir. de J.C. Desmond, Durham: Duke University Press, 1997, p. 235-259.
- Leroi-Gourhan, André. *Le fil du temps*, Paris: Fayard, 1983, 384 p.
- _____. *Le geste et la parole. La mémoire et les rythme*, Paris: Albin Michel, 1965, 285 p.
- Lust, Annette. *From the Greek Mimes to Marcel Marceau and Beyond. Mimes, Actors, Pierrots, and Clowns: A Chronicle of the Many Visages of Mime in the Theatre*, London: The Scarecrow Press, 2000, 352 p.
- Martin, Ben. *Marcel Marceau. Maître mime*, Paris: Optimum Limitée, 1978, 158 p.
- Mauss, Marcel. *Sociologie et Anthropologie*, Paris: PUF, 1950, 482 p.
- Mauss, Marcel. « Les techniques du corps », *Journal de Psychologie*, XXXII, n° 3-4, 15 mars -15 avril, 1936, 23 p.
- McLuhan, Marshall. *Understanding Media. The extensions of Man*, Corte Madera: Gingko Press, 2003, 611 p.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Phénoménologie de la perception*, Paris: Gallimard, 1945, 531 p.
- Michaux, Henri. *Mouvements, soixante-quatre dessins, un poème, une postface*, Paris: Gallimard, 1951, 88 p.
- Mons, Gil. « La théâtralité du geste, une curiosité sémiotique », In *Danse et pensée. Une autre scène pour la danse*, sous la dir. de Ciro Bruni, Paris: GERMS, 1993, p. 213-220.
- Montanaro, Tony. *Mime Spoken Here. The Performer's Portable Workshop*, Gardiner Maine: Tilbury House Publishers, 1995, 254 p.
- Nancy, Jean-Luc et Mathilde Monnier. *Allitérations. Conversations sur la danse*, Paris: Galilée, 2005, 149 p.
- _____. *Corpus*, Paris: Métailité, 2000, 131 p.

- Ouellet, Pierre. « La mimésis énonciative », In *Poétique du regard. Littérature, perception, identité*, Québec: Septentrion et Presses Universitaires de Limoges, 2000, p. 41-46.
- Paillard, J. « Le corps et ses langages d'espace. Nouvelles contributions psychophysiologiques à l'étude du schéma corporel », In *Le corps en psychiatrie*, sous la dir. de Essedik Jedai, Paris: Masson, 1982, p. 124-132.
- Pavis, Patrice. « Le jeu de l'acteur : explications de gestes ou vectorisation du désir ? ». *Protée. Théories et Pratiques sémiotiques : Gestualités*, Québec, vol. 21, n° 3, 1993, p. 56-68.
- Perret, Catherine. *Les porteurs d'ombre. Mimésis et modernité*, Paris: Éd. Belin, 2001, 312 p.
- Pezin, Patrick. *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études et témoignages*, Saint-Jean-de-Védas: L'Entretemps, 2003, 547 p.
- Platon, *La République*. trad. Georges Leroux, Paris: Flammarion, 2002, 653 p.
- Popelard, Marie-Dominique et Anthony Wall. *Des faits et gestes*, Rosny-sous-Bois: Éditions Bréal, 2003, 127 p.
- Robert, Guy. *Borduas*, Québec: Presses Universitaires du Québec, 1972, 340 p.
- Rolfe, Bari. *Mimes on Miming. Writings on the Art of Mime*, London: Millington, 1981, 232 p.
- Rowell, Margit. *La peinture, le geste, l'action. L'existentialisme en peinture*, Paris: Klincksieck, 1972, 162 p.
- Schaeffer, Jean-Marie. *Pourquoi la fiction ?*, Paris: Seuil, 1999, 346 p.
- Sellami-Viñas, Anne-Marie. *L'écriture du corps en scène. Une poétique du mouvement*, Paris: Press Universitaire/Thèse à la carte, 1999, 472 p.
- Spring, Justin. *Jackson Pollock*, Paris: Éd. de la Martinière, 1998, 112 p.
- Taylor, Diana. *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memories in the Americas*, Durham and London: Duke University Press, 2003, 344 p.
- Thézé, Ariane. *Le corps à l'écran*, Québec: Éditions Pleine Lune, 2005, 263 p.
- Thomas, Helen. *The Body Dance and Cultural Theory*, New York: Palgrave Macmillan, 2003, 256 p.
- Vaisse, Pierre. « Du rôle de la réception dans l'histoire de l'art », *Histoire de l'art*, n° 35/36, octobre, 1996, p. 181-186.

- Viader, Fausto, Francis Eustache et Bernard Chevalier (éds.). *Espace, geste et action*, Bruxelles: De Boeck-Wesmael, 2000, 359 p.
- Vigneault, Louise. *Identité et modernité dans l'art au Québec : Borduas, Sullivan, Riopelle*, Québec: Cahiers du Québec, 2002, 406 p.
- Villeneuve, Rodrigue. « La concordance du corps et du sens ». *Protée. Théories et Pratiques sémiotiques : Gestualités*, Québec, vol. 21, n° 3, 1993, p. 86-95.
- Vouilloux, Bernard. *Le Geste suivi de Le Geste ressassant*, Bruxelles: La Lettre volée, 2002, 87 p.
- Watté, Pierre. « L'angle anthropologique sur la signification du corps », In *La signification du corps*, Cabay/Louvain-La-Neuve : Groupe de synthèse de Louvain, 1981, p. 97-105.
- Wundt, Wilhelm. *The Language of Gestures*, La Haye: Mouton & Co. N.V. Publishers, 1973, 149 p.
- Wylie, Kathryn. *Satyrical and Heroic Mimes. Attitude as Way of the Mime in Ritual and Beyond*, Jefferson (North Carolina): McFarland and Company Publishers, 1994, 254 p.

Sites Internets

- Marcel Barbeau : <http://www.marcelbarbeau.com/>
- Marie Chouinard : <http://www.mariechouinard.com/flash.html>
- Henri Michaux : <http://henri.michaux.chez-alice.fr/>
- Marcel Marceau : <http://ecolemarcelmarceau.free.fr/>
- Étienne Decroux : <http://www.le-mime.com/mime.htm>
- Omnibus : <http://www.mimeomnibus.qc.ca/>
- Ginette Laurin : <http://www.overtigo.com/>