

Le Geste emprunté



ANNE CREISSELS

Le Geste emprunté





Collection
les marches du temps
sur une idée de Bernard Condominas

Pour obtenir notre catalogue, vous pouvez nous écrire à :
info@editionsdufelin.com
et consulter notre site :
www.editionsdufelin.com

Avec le soutien de :
Univ. Lille, EA 3587 - CEAC - Centre d'Étude des Arts Contemporains,
F-59000 Lille, France

Illustration de couverture :
Der Eintänzer, Rebecca Horn, 1978.

© Éditions du Félin, 2019
7, rue du Faubourg-Poissonnière, 75009 Paris

ISBN : 978-2-86645-877-5



À Esther et Sylviane



INTRODUCTION

Une carapace de plumes enfermant, dans sa roue motorisée, le corps d'une danseuse, d'énormes nanas en papier mâché à faire danser, une Bunny girl arpentant un terrain labouré en talons aiguilles, un guéridon dansant capable d'exprimer les tourments de l'âme, des corps réduits à l'état d'objets absurdement performants, une parole trop longtemps bridée devenue acte : autant de gestes « déplacés ». Ces chorégraphies de la métamorphose, à l'œuvre dans des formes artistiques hybrides, à la frontière des arts visuels et des arts vivants, révèlent le caractère affecté de la grâce et du mouvement, l'inconscient du langage du corps. À l'encontre d'une illusoire liberté tant prônée par nos sociétés contemporaines, ces œuvres nous engagent à penser le geste comme fondamentalement emprunté.

Corps contraints, postures forcées, attributs ostentatoires, mécanique implacable, débordements pathologiques : autant de symptômes d'une assignation. Empêchés, limités, ces gestes sont en même temps traversés de désir, car derrière l'oppression, la conformation à un idéal ou encore l'incorporation des codes, la violence croît, la résistance s'engage et des subjectivités tendent à s'exprimer. Entre la maladresse et l'appropriation, ces œuvres dévoilent les « ficelles » du corps, interrogeant par là sa prétendue nature et révélant ses identités multiples, sa capacité transformatrice.

Sans doute ces corps artificiels, artificieux que Rebecca Horn, Niki de Saint Phalle et Pina Bausch donnent à voir, et qui traversent les pratiques performatives contemporaines, répondent-ils à l'idéologie prégnante de la contrainte dans laquelle le corps féminin se voit bien souvent réifié. Ils renvoient ce faisant à toute une tradition du corps mécanique, de l'automate, et dialoguent avec de nombreuses figures présentes tant dans la littérature, que dans la danse et les arts plastiques (la marionnette de Kleist, la danse

des voiles de Loïe Fuller, les costumes du ballet triadique d'Oskar Schlemmer...).

Mais au-delà de cet ancrage moderne, à quels mythes de la grâce, de la contrainte et de l'altérité ces « gestes empruntés » font-ils écho? Les postures faussement « insignifiantes » des Trois Grâces, les passages du masculin au féminin de Tirésias, le corps-objet de Pandore ou encore celui, vecteur inspiré, des sibylles ne hantent-ils pas ces figures contemporaines de l'art? Et ces dernières ne mènent-elles pas, en retour, à interroger le mythe et à entrevoir, derrière son dessein normatif, son potentiel subversif?

Objets du mouvement, objets en mouvement à la place des corps : que nous disent ces artifices, ces simulacres, sur les corps qu'ils masquent, entravent, remplacent ou imitent? Que révèlent ces extensions, ces attributs, ces fac-similés, sur les constructions identitaires relatives au corps? Qu'expriment-ils du corps que le corps seul ne peut formuler? Ne permettent-ils pas d'aborder cette altérité fondatrice et refoulée au cœur de tout acte d'énonciation? Et n'est-ce pas quand le corps lui-même se fait objet, tend à devenir catalyseur, en particulier à travers la performance, qu'il apparaît le plus apte à délivrer cette part d'indicible?

Ce parti pris des objets ne serait-il pas finalement la voie paradoxale d'affirmation d'un corps sujet? L'extériorisation de la contrainte des corps constitue sans doute la condition préalable à l'expression d'une subjectivité, permettant de mettre au jour des entraves, de les déplacer et de conquérir de nouveaux territoires. Dans cette entreprise, les artifices tiennent un rôle paradoxal, masques et révélateurs, symptômes et outils. Du corps à l'objet, du mouvement à la psyché, comme du corps à l'esprit, aux images et au langage, les passages sont aussi tangibles qu'obscurs.

Corps objet, corps support, corps traversé, corps interprète, corps sujet : y aurait-il plusieurs corps? De quoi parle-t-on, au juste, quand on parle du corps? Peut-il s'agir d'autre chose que de sa perception? Où réside cette entité aux contours flous? Où commence et où s'arrête le corps? Quelle est son identité profonde? Le corps seul, le corps brut existe-t-il? À quel moment passe-t-on d'un état physiologique à une dimension psychologique? À quel endroit le corps est-il le plus présent? Quels liens se tissent

entre ces différents territoires du corps ? Et qu'est-ce que des objets artistiques, « en plus du corps », sortes d'objets transitionnels, pourraient bien nous enseigner à ce sujet ?

L'expérience du corps, que l'on tient souvent pour primordiale, que l'on veut voir comme terrain vierge, lieu de sensations et de révélations, ne serait-elle pas de l'ordre de l'emprunt, de l'essai de posture, de la conformation à un imaginaire ? Cette appréhension par le corps, entourée de l'aura de vérité que seule la « nature » des choses confère, pourrait bien receler quelques paradoxes dus aux conflits au cœur de tout acte d'incorporation. Et l'expérience artistique, en brouillant la frontière entre le réel et le figuré des corps, n'incarnerait-elle pas exemplairement ces failles, n'aspirerait-elle pas à donner forme à ces ambiguïtés, à résoudre artificiellement ces énigmes du corps ?

L'identité, et singulièrement l'identité sexuée, est bien ce qui paraît le plus évident, ce qui nous assigne dès la naissance. Mais c'est en fait ce qu'il reste à construire, à négocier sans cesse, comme en témoignent les multiples mises en images, mises en scène de l'identité, qui sont moins des illustrations que des métamorphoses en acte, des naissances multiples, preuves, en quelque sorte, d'un insaisissable et d'une nécessaire symbolisation du corps. Quelles voies le corps emprunte-t-il alors, quels chemins, parfois sinueux, prend-il pour affirmer son identité, sa subjectivité ?

Sans doute le geste, parce qu'il se trouve à l'articulation de ces territoires du corps, rend-il le plus justement compte de cette expérience complexe et permet-il d'aborder ces questions sans risquer d'alimenter les oppositions, telle celle du corps et de l'esprit. Car il est tout à la fois ce qui habille le corps et ce qui l'habite, ce qui trahit une construction et ce qui manifeste une intériorité : affect et symptôme. Le geste est un marqueur multiple d'identité, témoin de ce qui se joue entre imaginaire du corps et incorporation, révélateur de ce dont le corps est porteur et qu'il extériorise : contraintes corporelles, mais aussi psychiques, inconscient du corps. À travers le geste, l'expérience du corps apparaît intrinsèquement liée aux fantasmes relatifs à l'identité, aux constructions identitaires sexuées, à tout un imaginaire.

En outre, le geste relève simultanément d'une expérience du corps et de sa mise en images. Il désigne d'ailleurs indifféremment ce qui met en mouvement et ce qui fige le corps en une attitude : ce moment où le corps fait image alors même qu'il est en mouvement, celui aussi où il exprime le mouvement alors qu'il est arrêté. Au croisement du corps et de l'image, le geste manifeste les liens complexes unissant le corps et ses représentations et suggère combien la mémoire inconsciente des images, apte à provoquer des affects, travaille les corps et les figurations du corps en mouvement. Un va-et-vient permanent anime le geste, entre figurations du corps et incorporations des images. Le geste est marqué par d'autres gestes, par des images, d'où son caractère par définition « emprunté ». Comment un geste se construit-il ? Où va-t-il puiser sa forme ? Travaillé par un imaginaire des corps, une imagerie, des formules, il participe de la résurgence de mythes, outil et réceptacle privilégié de ses incarnations.

Le geste tient une place centrale dans le projet initié par Aby Warburg d'une approche anthropologique des images, approche de laquelle cette présente réflexion se réclame. En développant, à travers son atlas d'images intitulé *L'Atlas Mnemosyne*¹ (mémoire), l'idée d'une mutation des images d'une époque à une autre, d'une aire géographique à une autre, Warburg a singulièrement renouvelé la pratique de l'histoire de l'art, et plus précisément de l'iconologie. La mémoire inconsciente des images est, selon lui, activée par le geste, celui-ci étant ce qui survit du mythe et ce qui peut ressurgir dans un présent.

L'identité du corps se construit, s'énonce et se perd à travers ces réminiscences de gestes archaïques, ces survivances du mythe. Car sait-on, au fond, ce qui relève du corps, de quelle nature est le geste, quelles formes prend le mythe ? Quoi de plus naturel qu'un geste et quoi de plus affecté qu'un geste. Le fantasme d'un corps vierge, expression directe de l'âme, s'ébranle face à l'indéniable caractère emprunté du geste. De quoi le geste est-il l'instrument ? L'apparence n'est-elle pas sa seule profondeur ? La nature du corps, comme celle du mythe, ne serait-elle pas volatile ?

Probablement, l'identité du corps est-elle impossible à arrêter. Et le geste, dans le lien qu'il entretient avec le mouvement, rend compte de cet éphémère de l'identité, en même temps que de la

1. Éditions L'Écarquillé, Paris, 2012.

prégnance de ses mises en images. Il est ce qui donne forme et ce qui éloigne de la forme, d'où son affinité avec la métamorphose. Le pouvoir de fascination que revêt le corps en mouvement réside dans sa promesse de transformation. À travers le geste s'engagent des processus identificatoires, des métamorphoses, lesquelles mènent aussi à relire les mythes en déplaçant les représentations que l'on s'en fait. Empreints d'images, les gestes les ravivent et sans doute leur force réside-t-elle dans leur capacité à rendre visible, par l'expérience, quelque chose de l'ordre du mythe.

En 1934, Marcel Mauss (ethnologue français, 1872-1950), présente une communication à la société de psychologie intitulée *Les techniques du corps*¹, qui paraîtra sous forme d'article en 1936. Ce texte est fondateur d'une approche anthropologique, ethnologique du geste. Selon Mauss, il n'y a pas de neutralité du geste, pas de mouvement universel, pas non plus de mouvement naturel, de mouvement juste, mais des mouvements adaptés à des situations. Le geste est, pour lui, un fait social total, pluridimensionnel (physiologique, psychologique, sociologique). Il fait cette observation que ce qu'il appelle les techniques du corps, à savoir les gestes de la vie quotidienne (marcher, manger, accoucher, se reposer, faire l'amour...) varient dans l'espace et dans le temps. Ces variations sont à la fois sociales et historiques.

Le geste ainsi défini apparaît comme un vecteur privilégié d'identité, lié à des attentes sociales, politiques, aux idéologies, au pouvoir, à des mythes et à des fantasmes. Normatif, codifié, contraignant, capteur et révélateur potentiel de multiples affects, le geste est autant une discipline des corps qu'une pratique sociale. Il y a, en ce sens, un pouvoir et des politiques du geste, des constructions possibles d'identités à travers le geste : construction de la féminité, de la masculinité, d'une identité nationale, ethnique, politique, religieuse. Si le geste est marqueur d'identité, dans le sens où il peut servir une idéologie, il est aussi profondément marqué d'identités, de manière beaucoup plus complexe.

C'est ainsi à une archéologie subjective et critique des images, et des affects dont elles sont porteuses, qu'il convient de se prêter pour aborder cet aspect moins univoque du geste, plus paradoxal et

1. Disponible dans son intégralité en ligne sur le site de l'UQAC (Université du Québec à Chicoutimi).

pour tout dire mythique. Suivre les méandres du mythe, condition de cette exploration, ne signifie pas nécessairement renoncer à une perspective critique. Car l'art, s'il se laisse traverser par des mythes, n'y est pas nécessairement assujéti; les corps et les gestes, s'ils en sont imprégnés, n'y perdent pas pour autant leur force d'émancipation. Se libérer d'un joug suppose un travail de mémoire et de métamorphose, là où le déni n'offre qu'une illusoire rupture.

L'approche retenue ici est volontairement transhistorique et transdisciplinaire, politique dans son attention portée aux positionnements identitaires, esthétique par la dimension réflexive accordée aux œuvres. Quel est le sens d'un geste? Comment démêler, dans ses déclinaisons et figures, ce qui se joue d'instauration, de modélisation, mais aussi d'affirmations de subjectivités, de résistances et d'interprétations? Accorder ainsi une valeur heuristique au geste (artistique) revient à souligner sa capacité transformatrice, cette possibilité qu'il a de déplacer, d'infiltrer, de résister.

Le point de départ de cette réflexion est un film de Rebecca Horn (artiste plasticienne née en 1944 en Allemagne) réalisé en 1978 et intitulé *Der Eintänzer* (le danseur mondain ou le danseur solitaire). La fiction met en scène des personnages incarnés par des acteur·rice·s et intègre également des sculptures mécaniques et des objets conçu·e·s par l'artiste. Dans ce long métrage expérimental de 44 minutes, qui décrit la difficulté à entrer en communication avec l'autre, la danse et les divers mouvements des protagonistes constituent autant de métaphores du rapport à l'autre et des sentiments qui l'habitent entre maîtrise, désir, exclusion et frustration. La danse n'y est pas tant le paradigme du mouvement que celui de l'incorporation : de soi, de son identité. Lieu privilégié de négociation avec l'altérité, le mouvement dansé devient possibilité d'entrer en contact avec l'autre, d'exprimer des choses cachées, enfouies, indicibles, de l'ordre du désir, de l'enfance ou de l'animalité.

Des images, grotesques et poétiques à la fois, retiennent particulièrement l'attention : une ballerine russe enseignant la danse classique à l'aide d'étranges instruments; un homme aveugle apprenant à danser le tango; un guéridon motorisé esquissant un pas de danse, seul capable d'exprimer, par son mouvement mécanique, les sentiments humains. Si ces figures de danse rendent particu-

lièrement saillant le lien de la grâce à la contrainte, du naturel à l'artifice, du mouvement au désir ou encore de l'expressivité à l'absence physique, elles mènent plus largement à penser le geste comme participant de la construction de soi dans son rapport aux modèles et à l'altérité. Elles invitent ainsi à reconsidérer de grands mythes et à questionner le geste, depuis les arts visuels, dans la perspective d'une anthropologie des images.

Ces images, extraites de leur contexte filmique, narratif, de leur chaîne habituelle de signification, entrent en dialogue avec d'autres images, d'autres figurations singulières de la grâce et de la contrainte. Ce qui relie, au-delà des sauts géographiques et temporels, ces figures du geste se trouve ainsi mis en évidence. Car, comme Aby Warburg l'a exemplairement montré avec son *Atlas Mnemosyne*, le montage d'images rend manifeste le fonctionnement en partie inconscient des images, leur indifférence à désigner un affect ou un autre, le mouvement d'oscillation dont elles sont animées et, par conséquent, leur potentiel tout à la fois identificatoire et subversif.

Ce qui rattache ces représentations (au-delà de choix subjectifs par ailleurs assumés comme tels), tient de la conviction, nourrie d'approches théoriques singulières (Hubert Damisch, Jacques Aumont...), que l'image « pense », qu'elle a une mémoire, qu'elle est un sujet symptôme (gestes et images partagent d'ailleurs cette qualité de symptôme). En interrogeant la mémoire inconsciente dont les images sont porteuses et la capacité du mythe à infiltrer les représentations et constructions identitaires, on entrevoit combien ces images du corps permettent également de relire le mythe.

Les sauts temporels et géographiques sont justifiés par le corps, le geste, ces techniques du corps qui, si elles varient, créent également un terrain d'expérience commun. Cependant, à la douteuse et dangereuse notion d'« universel », doit-on préalablement substituer celle de « subjectivité partageable ». Car s'il est une expérience partageable, c'est bien celle de l'altérité : altérité que constitue le corps de l'autre, mais déjà notre propre corps. Et le geste artistique ne serait-il pas une façon de rejouer notre altérité ?

La première partie porte sur la notion de grâce : ses figures emblématiques, ses prétendues origines et ses étranges dérivés,

ses avatars plus vrais que nature et ses expressions déviantes. À partir des sculptures corporelles de Rebecca Horn, sont revisités les motifs de la grâce, en particulier à travers les idéologies qu'elle porte, tout à la fois conformantes et d'une étonnante labilité, d'une grande plasticité. Par là surgit le potentiel émancipateur que cette notion de grâce peut receler, à condition, peut-être, d'en accepter ses pendants : la contrainte, l'artifice ou encore le grotesque. Ce à quoi nous engageant, chacune à sa manière, Loïe Fuller, Joséphine Baker et Niki de Saint Phalle, loin d'une conception étroite de la grâce louant son caractère « naturel ».

La deuxième partie examine plus précisément la notion d'altérité, en rapprochant le film de Rebecca Horn de l'unique film de Pina Bausch, *La Plainte de l'impératrice* (1989), et en soulignant les passages d'un état à un autre (de l'humain à l'animal, de l'inanimé à l'animé). Le médium filmique y est pensé comme moyen paradoxal de toucher l'altérité, à travers les images fantômes qu'il déploie. L'ouïe et le toucher, par leur aptitude à réduire la distance entre les corps et les identités, tendent à se substituer à la vue. C'est à une conception du geste comme s'étendant aux objets et à l'espace environnant que mène alors la réflexion sur les frontières de l'altérité.

La troisième partie, davantage centrée sur des pratiques performatives contemporaines, envisage le geste du point de vue du corps-objet, de la mise en scène d'une féminité subalterne dont l'expression aurait été formatée, réduite à une seule fonction, jusqu'à dérailler, à force d'avoir été contenue. Dérèglement des corps, débordements de gestes et de paroles : ces comportements déplacés s'avèrent être autant de symptômes de cette condition d'objet ou d'image des corps féminins, réduits au silence et soustraits au langage et au savoir. La performance y apparaît clairement dans sa capacité à politiser le geste, à interroger sa dimension tout à la fois intime et sociale. L'incorporation des contraintes, leur mise en jeu, devient le moyen d'ouvrir à l'interprétation, à l'expression d'une subjectivité dissidente, à la délivrance (celle-ci devant être entendue à la fois comme possibilité d'émancipation et comme transmission par le corps : d'histoires, de mémoires et de savoirs).

Devant les liens évidents du geste à la parole, de l'oralité au performatif, et face à ces corps « attachés » au langage, la question

sous-jacente d'un langage corporel s'énonce sous un jour nouveau, loin des clichés du corps libérant ce que le langage contraindrait. Considérer qu'il y a un « langage du corps » relève d'un lieu commun, mais, comme Roland Barthes l'a exemplairement souligné dans ses *Mythologies*, l'évidence et le naturel masquent souvent l'idéologie. Et derrière l'apparente simplicité, l'altérité sourd. Qu'est-ce qu'un geste d'écoute, de délivrance? Poser cette question revient à élargir la notion de geste, la notion de corps et à envisager la réception et la transmission comme gestes, comme processus d'incorporation impliquant la psyché.

À quoi sert la grâce? La contrainte des corps est-elle inhérente à la construction de la féminité? Peut-on véritablement faire l'expérience de l'autre? Composer avec l'autre, est-ce renoncer à son identité, à sa subjectivité? Le geste relève-t-il du visible ou de l'invisible, de la vue ou du toucher? Un geste peut-il exister en dehors des corps? À quelle condition le langage fait-il geste? Le langage est-il une contrainte exercée sur les corps ou la condition d'une réelle émancipation? Qu'est-ce que les mots peuvent délivrer? Telles sont les questions qui habitent ces pages et auxquelles les œuvres, loin d'apporter une réponse, donnent singulièrement, et souvent paradoxalement, corps.