Document generated on 07/18/2025 1:15 a.m.

L'Annuaire théâtral
Revue québécoise d'études théâtrales

Sous la direction de Patrice PAVIS et Rodrigue VILLENEUVE, *Protée*, spécial « Gestualités », vol. 21, n° 3, Université du Québec à Chicoutimi, en collaboration avec la revue *Assaph*, Université de Tel-Aviv, automne 1993, 124 ., ill.

Katia Delay

Number 16, Fall 1994

L'enfance de l'art : théâtre et éducation

URI: https://id.erudit.org/iderudit/041226ar
DOI: https://doi.org/10.7202/041226ar

See table of contents

Publisher(s)

Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (print)
1923-0893 (digital)

Explore this journal

Cite this review

Delay, K. (1994). Review of [Sous la direction de Patrice PAVIS et Rodrigue VILLENEUVE, *Protée*, spécial « Gestualités », vol. 21, n° 3, Université du Québec à Chicoutimi, en collaboration avec la revue *Assaph*, Université de Tel-Aviv, automne 1993, 124 ., ill.] *L'Annuaire théâtral*, (16), 244–252. https://doi.org/10.7202/041226ar

Tous droits réservés © Société québécoise d'études théâtrales (SQET), 1994

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Sous la direction de Patrice PAVIS et Rodrigue VILLENEUVE, *Protée*, spécial «Gestualités», vol. 21, n° 3, Université du Québec à Chicoutimi, en collaboration avec la revue *Assaph*, Université de Tel-Aviv, automne 1993, 124 p., ill.

«GESTUALITÉS»

Le dossier «Gestualités» de la revue *Protée* apparaît comme un corps en soi: il s'intéresse aux gestes en représentation, mais il n'évite pas pour autant d'aborder ceux

qu'il effectue lui-même. Ajoutons, pour poursuivre la métaphore, que ce corps est double car il est né d'une collaboration avec la revue *Assaph* de l'Université de Tel-Aviv. Ses organes — ses articles — possèdent chacun une morphologie spécifique, que le présent compte rendu cherchera à cerner. Enfin, une dizaine de photographies en noir et blanc, sauvages et belles, montrent autant de gestes arrêtés comme autant de témoins sensibles de la vie mouvante, qu'Yves Dubé a su saisir pour éclairer ce corps de l'intérieur.

DÉFINITIONS ET AVEUX

La problématique que *Protée* a décidé d'aborder dans ce numéro est celle *des* gestualités. Mais, de l'aveu même de Rodrigue Villeneuve et de Patrice Pavis, responsables du numéro, le portrait finalement proposé est plus diversifié qu'ils ne l'avaient prévu. De fait, et on le sait, la recherche dans ce domaine se heurte à tout moment à l'éphémérité de son objet et à cette part du geste qui, comme pour nous narguer et nous obliger à un perpétuel retour à de l'«organique», échappe au mimétique et, partant, au sémiotique.

Certains auteurs s'aventurent à donner une définition du geste. C'est «le mouvement [...] utilisé pour sa capacité communicative» (Rozik, p. 11); ou alors «une image construite intentionnellement et précisément découpée, qui condense avec force un mouvement du corps, en donnant l'impression de le suspendre un instant» (Villeneuve, p. 90) ; ou encore «les expressions corporelles d'une certaine ampleur et qui sont aisément visibles» (Rokem, p. 103). Mais on pressent l'incomplétude de toutes ces tentatives, et beaucoup plus fréquents sont les aveux d'une impossibilité de saisir l'objet de l'étude dans sa fugacité même. Patrice Pavis, pour ne citer que lui, résume ainsi le problème: «le geste est pris dans la polarité du réel et du fictif» (p. 63). Il semble que tout le problème soit en effet dans ce caractère inclassable de l'*essence* et de la *place* mêmes du geste au sein de la sphère de création et d'analyse des arts de la représentation.

LE GESTE «EN TANT QUE»: POUR UNE TENTATIVE DE CLASSEMENT

En d'autres termes, il semblerait bien qu'il n'y ait que des gestes «en tant que»: enlevez les trois mots entre guillemets et l'analyse risque à tout moment de tomber dans

un «impalpable» incompatible avec son objet même et avec l'exigence scientifique la plus élémentaire.

Cette remarque permet de regrouper les onze articles du numéro en quatre ensembles, étant bien entendu que ce classement n'est que partiellement représentatif de la richesse de l'objet, et qu'il est de ce fait discutable.

1. Les articles portant principalement sur des cas particuliers d'emplois de gestes, au théâtre et dans d'autres formes d'activités artistiques: Eli Rozik: le geste en tant qu'«indication de la nature des actes de paroles»; Edmont Couchot et Marie-Hélène Tramus: le geste en tant qu'expression et manifestation symbolique dans son interaction avec la machine; Dan Urian: le geste en tant que «motif» ou «emblème».

2. Les articles traitant expressément du geste en danse: Claudia Jeschke: le geste en tant que drame dansé; Michèle Febvre: le geste en tant que «*fait* de la corporéité dansante».

3. Les articles abordant des problèmes de transposition disciplinaire: Johanne Lamoureux: le geste pictural en tant que «babillage»; Dominique Lafon: le geste en tant qu'inscription textuelle du jeu de l'acteur Molière; Tadeusz Kowzan: le geste en tant qu'élément artistique à éternellement éterniser.

4. Les articles s'interrogeant sur la forme que pourrait prendre la concordance d'une sémiotique et d'une «énergétique» (Lyotard): Patrice Pavis: le geste en tant que trait d'un «vecteur du désir»; Rodrigue Villeneuve: le geste en tant que «chair montrée»; Freddie Rokem: le geste en tant que caractéristique de «l'ange en marche».

1. CAS PARTICULIERS D'EMPLOIS DE GESTES

Dans «Les gestes métaphoriques de la main au théâtre», Eli Rozik choisit de s'intéresser à ce que, après Desmond Morris, il appelle les «baguettes». Ce sont des gestes de la main exclusivement, dont il désire montrer que la fonction n'est pas tant de rythmer le discours que d'indiquer «la nature des actes de paroles» (p. 9), c'est-à-dire de «marquer l'intention» (p. 10). Il établit, pour faire sa démonstration, une distinction de base entre les mouvements performatifs (modifiant un état de fait) et les mouvements

communicatifs (décrivant un état de fait). Dans les cas où un mouvement performatif est effectué *in vacuo* , il devient un geste de la main alors utilisé pour sa fonction communicative, et il peut être considéré comme «une réplique iconique du mouvement performatif» (p. 11). En outre, ces mouvements de la main peuvent être exécutés essentiellement de trois façons: dans leur capacité performative, selon le mode littéral, ou selon le mode métaphorique *in vacuo*. Ce mode triple se retrouve autant dans la vie réelle que dans les arts plastiques ou dramatiques où ils sont «reproduits [...] en vertu du principe de similarité» (p. 12). Eli Rozik propose ensuite une analyse de quelques gestes métaphoriques de la main: «le contact pouce / index», «la saisie d'air» (p. 13), «le coup de poing en l'air», «l'index dressé», «la paume vers le haut — vers le bas — vers l'extérieur — vers l'intérieur — et sur le côté» (pp. 14 et 15). Pour chacun de ces gestes il donne une description, leur origine, leurs divers modes d'exécution possible, le type d'acte de parole qu'ils accompagnent, et il complète son analyse par des remarques intéressantes, de type anthropologique en particulier. L'auteur conclut en précisant que, même si ces gestes métaphoriques de la main ne sont pas indispensables à la compréhension du discours, les éliminer constituerait une grande perte pour la richesse d'expression.

Dan Urian, quant à lui, cible encore plus son objet d'étude, puisqu'il s'agit du «motif de l'agenouillement dans *le Roi Lear*». Il propose donc une «étude de cas» qui devrait pouvoir être, avec les remaniements qui s'imposeraient, transposée en vue de la lecture d'autres gestes de type «emblématique» ou «symbolique» (p. 72), qui «apparaissent comme composantes indépendantes d'un modèle théâtral spécifique» (p. 69). L'auteur commence par énumérer les mentions d'agenouillement faites dans le texte même de Shakespeare. Il donne ensuite des exemples d'utilisation de ce même motif dans diverses mises en scène. Démonstration est alors faite qu'«un certain geste particulièrement accentué crée dans la pièce une strate supplémentaire, qui est celle de l'organisation de motifs gestuels» (p. 70), et que «c'est par de tels motifs que la structure de l'univers de fiction de la pièce se crée sur scène et auprès du public» (p. 74).

L'article d'Edmond Couchot et Marie-Hélène Tramus, «Le geste et le calcul», est d'un genre quelque peu différent. Il constitue une sorte de plaidoyer en faveur de la capacité — trop souvent ignorée — de l'image de synthèse à «intégrer le geste et la puissance expressive» (p. 40). L'ordinateur, s'il a d'abord été une *simple* «machine à simuler», est actuellement devenu un outil permettant un nouveau «couplage» entre l'homme et la machine. Ce couplage «associe maintenant le geste et le calcul» (p. 43) en aboutissant à un résultat complexe que ni l'un ni l'autre n'auraient pu accomplir

isolément. À travers quelques exemples amusants et intriguants, les auteurs montrent qu'une «nouvelle hybridation» est en passe de devenir possible... si ce n'est déjà fait. Et «à ce nouvel état du savoir et de la technologie correspond un désir de corps renouvelé, fantasmé différemment, source de gestes et d'émotions rajeunis» (p. 44).

2. NATURE ET FONCTIONS DU CORPS DANSANT

On retiendra surtout de l'article de Claudia Jeschke, «Le corps représenté», sa dimension historique qui élargit de façon tout à fait originale la possibilité de compréhension des diverses représentations spécifiques du corps en Occident. L'hypothèse de l'auteure est que l'interaction historique de la dramaturgie et de la chorégraphie dans la création et dans la compréhension de la danse serait à la source de ces diverses représentations, c'est-à-dire d'«une conception spécifique du mouvement» (p. 27). Le ballet de cour du XVIe siècle donne à voir un «corps géométrique»; le XVIIe siècle, en prônant une plus grande virtuosité, développa un «corps mécanique»; au XVIIIe la danse, commençant à s'intéresser de plus près à «l'intrigue en tant que structure dramatique» (p. 23), travailla beaucoup le corps en tant qu'«instrument»; au XIXe siècle, le conflit entre la dramaturgie et la chorégraphie commença à se résoudre, ce qui permit au ballet romantique d'inaugurer une perfection technique d'un corps devenant de plus en plus «structuré»; le début de notre siècle, quant à lui, libéra la danse des «prérogatives littéraires de la dramaturgie» (p. 25), ce qui eut pour conséquence que le corps se montra sous un jour plus «hermétique»; enfin, la seconde moitié du XXe siècle signerait l'ère d'une danse «fragmentée» montrant ce que l'auteure appelle un «corps documentaire».

Michèle Febvre, quant à elle, se demande dans «Quand la danse fait théâtre» ce qui génère cette «certaine théâtralité» récurrente que nombre de critiques de danse s'accordent à débusquer dans la production chorégraphique des deux dernières décennies. Son hypothèse, qu'elle appuie et confirme par de nombreux et limpides exemples, est que cette «théâtralité» ne prend pas son origine dans une quelconque recherche d'artifices, mais dans quelque chose de plus secret, qu'elle désigne comme étant «le *fait* de la corporéité dansante avec son double statut de force et de sens» (p. 29). Autrement dit, la danse actuelle joue avec la représentation en utilisant principalement la théâtralité inhérente au corps dansant et à ses rapports dans et avec l'espace. Ici, le rôle de la gestuelle est d'«appeler plus clairement la reconnaissance [des] actions usuelles» qui sont à la source de la «théâtralité» observée (p. 36).

3. TRANSPOSITION DISCIPLINAIRE DE L'ÉTUDE DU GESTE

Dans un article excessivement riche en informations, intitulé «Nature ou (contre)façon? Le geste dans le texte moliéresque», Dominique Lafon interroge le postulat (trop) souvent énoncé d'une «dramaturgie d'acteur naturel» dans le texte moliéresque. En se basant principalement sur la lecture de *l'Impromptu de Versailles*, mais aussi sur celles de *l'École des femmes* et du *Misanthrope*, elle propose une analyse du geste qui se situe au cœur de cette remise en question du «mythe d'un acteur naturel, peintre de la nature» (p. 45). Le postulat de base est ici que Molière, directeur de troupe, auteur, acteur souffrant d'un handicap morphologique lui interdisant presque les rôles tragiques, a «inventé» une stratégie textuelle au service de laquelle est mise l'élaboration du geste dans le travail de création.

À partir d'un exemple éloquent (Diderot commentant un dessin de Cochin: *le Lycurgue blessé dans une sédition*), Johanne Lamoureux, quant à elle, réfléchit dans «Babillage en Laconie: Diderot et le geste du Lycurgue blessé» sur les problèmes de transposition du récit, en particulier sur son passage de l'écrit au narratif. En comparant le texte de Plutarque ayant servi de source au contenu de la gravure, la gravure elle-même et les commentaires de Diderot à son sujet, l'auteure démontre à quel point l'autodéictique de Lycurgue que mentionne Plutarque ne peut survivre à sa figuration picturale sans opérer «une véritable contreperformance rhétorique» (p. 82). Dans un dessin où le héros est le maître de la Laconie — et du laconisme — un geste aussi peu respectueux du principe d'économie propre à ceux «qui se laisse[nt] voir plus qu'il[s] ne se montre[nt]» (p. 82) constituerait bel et bien, selon l'auteure et selon Diderot, une véritable aberration figurative.

Partant de l'affirmation que, de toutes les composantes de l'art théâtral, celle de l'expression corporelle de l'acteur impliquant le mouvement est la plus fugace, Tadeusz Kowzan, dans «Comment éterniser le geste et le mouvement scénique», brosse un tableau rapide mais complet des tentatives «parfois désespérées mais constamment renouvelées pour éterniser le geste» (p. 96). Après avoir mentionné brièvement les didascalies, les descriptions textuelles et la codification de la gestuelle, l'auteur s'arrête un peu plus longuement sur les différents systèmes de notation des gestes et des déplacements qui ont été entrepris dès l'Antiquité grecque. Il est impossible de tout rapporter ici, même en résumant, mais nous dirons simplement que sa très enrichissante énumération ne fait que

rendre encore plus paradoxale la question finale qu'il pose et qui est la suivante: pourquoi est-ce au XX° siècle, alors que le cinéma rend enfin possible la reproduction fidèle du mouvement dans sa continuité, qu'ont été élaborés les systèmes les plus viables de notation du mouvement corporel? Peut-être, suggère l'auteur, est-ce parce que la volonté de «fixer ce qui est mobile» (p. 101) tout en reconstituant la «continuité kynésique» (p. 100) est essentielle à toute analyse du geste désireuse de disséquer la magie du mouvement.

4. SÉMIOTIQUE, ÉNERGÉTIQUE ET... POÉSIE

Dans «Le jeu de l'acteur: «explication de gestes» ou vectorisation du désir?», Patrice Pavis annonce d'entrée de jeu ses couleurs face à la situation de la recherche sur la gestuelle dans les arts de la scène: elle est purement et simplement dans un «état de désolation» (p. 56). De fait, nous l'avons déjà constaté, beaucoup de points de vue, d'objets et de discours s'offrent à l'analyse. Pavis choisit donc de partir de deux exemples concrets afin de fonder son discours sur un objet (relativement) facilement observable. Avec l'exemple de la scène 1 de l'acte III de *l'Avare* tourné pour le cinéma avec de Funès dans le rôle titre, Pavis propose une «explication de gestes» qui se concentre sur la «chaîne posturo-mimo-gestuelle» (p. 56) de la séquence, afin de «repérer de manière empirique quelques fonctionnements typiques du geste au théâtre et [de] se servir librement des théories du geste dans la vie quotidienne» (p. 57). Cette analyse, de type sémiologique, n'est cependant possible qu'avec ce genre d'esthétique et de production théâtrales «classiques» dans lesquelles le comédien «imite» des comportements quotidiens, et laisse alors inévitablement voir des caractéristiques de la chaîne posturo-mimo-gestuelle. Il est par contre nécessaire, selon l'auteur, de modifier le type d'analyse dans le cas d'un spectacle non essentiellement mimétique, comme c'est le cas avec la danse ou la danse-théâtre. Pavis propose donc ensuite une «lecture «énergétique» (Lyotard) d'un corps silencieux mais souffrant» (p. 57) en observant la séquence finale du film de Johanne Kresnik, *Ulricke Meinhof*. Il tente ici d'éprouver la logique du signifiant afin de «donner à sentir les événements esthésiques de cette chorégraphie» (p. 64). Mais, comme on pouvait plus ou moins s'y attendre, l'alternative figurée par ces deux exemples ne satisfait pas entièrement l'auteur. Il propose alors une nouvelle piste d'analyse, permettant d'observer les déplacements libidinaux tout en maintenant une sémiologie classique, et qu'il désigne sous le nom de «théorie des vecteurs» ou — et l'expression est féconde — «vectorisation du désir» (pp. 67 et 68).

Dans «La concordance du corps et du sens», Rodrigue Villeneuve, dans la lignée de l'article précédent, énonce l'idée que l'«on pourrait attribuer au geste deux grandes fonctions indissociables: *présenter* et *signifier* » (p. 89). La première serait de l'ordre du stimulus, de l'énergétique, de l'affect. La deuxième prendrait au moins trois formes (Lecoq cité par Villeneuve): dramatique (fonction référentielle), symbolique (fonction mimétique), et plastique (le geste comme matière renvoyant à lui-même). Rodrigue Villeneuve ne désire pas ici établir le statut du geste, mais montrer que l'art théâtral est à ce point résistant au sens que sa lecture semble impossible «sans l'aide de techniques d'inscription et de report, qui présentent toutes — qu'il s'agisse de la mémoire, de la vidéo ou de la photographie — un double avantage: celui de conserver des traces et de déjà sémiotiser l'événement. Cette fatalité du document qui [...] réduit le réel spectaculaire [serait] peut-être la condition du discours sur le théâtre» (p. 87). Après avoir cité Artaud et Brecht, l'auteur présente quelques exemples de types de photographies de théâtre. Il avance ici l'idée que, le geste étant «de la chair montrée» (p. 89) et ne pouvant être perçu que comme «espace et temps *condensés* » (p. 90) la photographie, à cause de sa proximité fondamentale avec lui (ils sont tous deux image découpée) est peut-être la trace la plus nécessaire à l'analyse de ce geste qui pourtant ne s'inscrit que dans sa durée. La démonstration repose donc sur une contradiction. Elle est pourtant concluante. Et même les plus sceptiques ne pourront en fin de compte nier le fait que la photographie, grâce à son statut de trace (Barthes l'a dit mieux que tout autre), comble l'absence intolérable de la représentation à jamais disparue, en rendant à nouveau possibles «les deux attitudes, l'économique et la sémiotique, [...] comme deux types de rapport pouvant être institués entre l'image et le spectacle disparu» (p. 88).

Si l'article de Freddie Rokem, «Un ange en marche: de la fonction «représentative» du corps humain» a été choisi pour conclure ce compte rendu c'est parce qu'une note d'optimisme (d'utopie?) s'en dégage quant à l'existence possible d'un point de départ à un modèle général de l'analyse de la gestuelle. La question centrale que se pose ici l'auteur est formulée comme suit: «quelles sont les conditions nécessaires à la réalisation de la transformation de l'être humain vivant en œuvre d'art?» (p. 104). Question ambitieuse s'il en est, qui peut aussi être posée en ces termes: «est-il possible de dégager la surimposition d'une fonction esthétique dominante de la gestuelle ?» (p. 103). L'hypothèse de l'auteur est que la gestuelle, bien que difficilement isolable de la dimension textuelle du théâtre, possède bel et bien «une dimension indépendante de la représentation, avec ses règles propres et nettement perceptibles» (p. 104). L'analyse portera en premier lieu sur l'utilisation, par le corps de l'acteur, d'axes verticaux et horizontaux de

mouvements et de gestes, et sur leurs diverses combinaisons. L'auteur donne alors plusieurs exemples de répétitions au cours desquelles il a pu observer que les passages les plus problématiques à mettre en scène étaient ceux où deux univers de réalité différents se rencontraient. Il semblerait qu'à chaque fois le problème ait été résolu par l'emploi d'une gestuelle s'appuyant sur l'utilisation de l'axe vertical. (C'est d'ailleurs ce lien entre le thème des deux univers et le type de gestuelle utilisée pour les signifier qui a conduit l'auteur à s'interroger sur la fonction représentative du corps humain.) Mais, plus précisément, c'est le continuum entre l'axe vertical (représentatif du destin de l'individu) et l'axe horizontal (expression d'une expérience collective) qui est essentiel, car c'est de lui que naît la fonction représentative du corps (p. 106). L'analyse se place donc bien ici dans une perspective morphologico-structurale, et c'est cette dernière qui, souhaite l'auteur, pourrait servir de point de départ à un modèle plus large de l'analyse de la gestuelle, qui soit à la fois synchronique et diachronique. Et mythopoétique: dans cet article, l'idée de chevauchement des univers est centrale. Et c'est l'ange qui, en effectuant une descente en marche horizontale, relie entre eux les univers. Chez Wim Wenders, l'angei est celui «qui permet la transformation esthétique de l'objet inanimé» (p. 108). Mais c'est aussi et surtout l'image la plus souvent utilisée pour saisir l'essence de l'acteur et l'art de son jeu, pour dire la magie du théâtre qui nous frôle du bout de ses ailes, dans un geste que l'on oubliera d'analyser pour un instant.

Département de théâtre
Université du Québec à Montréal

KATIA DELAY