

Le geste et sa niche : gestion du sens « hors technique »

Pierluigi Basso Fossali

Université Lyon 2 – Laboratoire ICAR, ENS de Lyon

Résumé. De la fosse qui donne une position invisible à l'orchestre dans les salles de théâtre à *The unanswered question* de Charles Ives, qui prévoit les instruments à corde dans les coulisses, la musique moderne explore l'idée de cacher de plus en plus l'instanciation sonore, ce qui a favorisé, de manière paradoxale, un imaginaire gestuel. Comme Xenakis a toujours souligné, la musique électronique, même si acousmatique, semble signifier des interventions productives. Non seulement, à la virtuosité des exécutants s'opposeraient parfois les gestes brutaux et inquiétants signifiés par l'électronique. Cette dernière révèle finalement que le geste est à la fois l'état primitif de l'acte d'énonciation et la tension dramatique à laquelle ce dernier ne cesse jamais d'aspérer.

De manière plus générale, on assiste aujourd'hui à une évolution paradoxale de la pratique "instrumentée" : d'une part, on assiste à une dé-technologisation du geste de l'utilisateur face à la sur-technologisation des supports et des dispositifs ; d'autre part, on travaille pour éliminer les traces résiduelles du corps sur les interfaces et on veut transformer tout instrument dans une prothèse du corps.

La signification toujours troublante des gestes relève du fait que leur solidarisation au complexe des moyens communicatifs mobilisés reste locale et hors technique, échappant ainsi, tôt ou tard, aux dispositifs stratégiques d'interaction par défaut (inertie corporelle) ou par excès (sublimation des enjeux de signification préétablis). Le geste s'impose dans notre cadre théorique comme l'instance de contestation des formes d'intégration du sens dans un emboîtement de plans de pertinence déjà préorganisés et validés par une forme d'économie des valeurs univoque. À travers le geste, on sculpte localement une niche de sens qui s'interpose entre la *réduction* énonciative (genèse de l'acte) et la prospection des conséquences (efficacité de l'acte).

Mots-clés : geste, musique, énonciation, implémentation, espaces, intentionnalité

Abstract. From the orchestra pit, hidden in the theatre, to Charles Ives' *The unanswered question*, that sets string instruments behind the scenes, modern music explores the possibility of hiding the sound instantiation increasingly. That paradoxically promoted a gestural imagination. As Xenakis pointed, electronic music, even if acousmatic, seems to imply some productive actions. In addition, sudden and disturbing gestures that are signified by electronic music can sometimes conflict with the virtuosity of performers. Finally, electronic music show that gesture is both a primitive state of enunciation and the dramatic tension to which gesture continues to aspire.

Generally, there is today a paradoxical evolution concerning "instrumental" practice: on the one hand, we can see a detechnologization of gestures of users against a overtechnologization of media and devices; on the other hand, we are seeking to remove residual body traces on the interfaces, in order to transform every instrument into body devices.

The troubling meaning of gestures results from a local and no technical connection to all mobilized communicative media, escaping sooner or later strategic interaction devices by default, because of body inertia, or by excess, owing to a sublimation of pre-set meaning issues. In our theoretical framework, gesture is conceived as a local contestation of meaning integration in interlocking levels of pertinence already set up and confirmed by a unitary economy of values. Through gestures, we can establish a meaning niche that stands between utterance *reduction* (genesis of act) and prospecting of consequences (efficiency of act).

Keywords : gesture, music, utterance, implementation, spaces, intentionality

1. Situer le geste dans la réflexion sémiotique

Le point de départ de notre réflexion est la dissimilation de la notion de *geste* de l'acte de langage sans pour autant la déconnecter des enjeux énonciatifs. Le geste est à la fois l'état primitif de l'acte d'énonciation et la tension dramatique à laquelle ce dernier ne cesse d'aspérer. Parallèlement, on vise à distinguer le geste de l'action immédiatement finalisée à avoir une prise sur le monde, avec des tensions d'ajustement ou de transformation. Le geste se place dans un *entre-deux* qui interroge la situation inconfortable d'une instance subjective qui ne peut croire totalement ni à l'empire des signes ni au caractère inamendable du couplage avec l'environnement. Le geste est l'emblème de l'option d'un sens transversal, jamais protégé par des juridictions de sens cohérentes. Il essaye alors de gérer une hétérogénéité de cadres de pertinence, à l'instar du chef d'orchestre qui, avec sa baguette, vise à fluidifier le passage entre la topologie de la salle (pour indiquer les attaques), des espaces plastiques pour dicter le rythme, des plans figuratifs pour suggérer le changement des textures.

1.1. Le débordement textuel du geste

La réflexion que nous conduisons ici¹, vise tout d'abord à situer le geste dans un cadre spatio-temporel et actantiel général qui questionne sa nature respectivement :

- (i) sur le plan temporel, où il survient comme une intervention dont on doit apprécier le *timing* (attaque), la durée, l'itérativité éventuelle ainsi que son impact éphémère ou bien persistant ;
- (ii) sur le plan actantiel, en ceci qu'il s'impose comme un mouvement qualifiant une *agentivité* autonome d'un corps producteur, au-delà de son origine intentionnelle ou involontaire ;
- (iii) sur le plan spatial, où le geste semble trouver tout simplement une déclinaison figurative dynamisée par une trajectoire.

Cette vision analytique ne doit pas cacher les connexions entre les trois variables énonciatives : il est alors évident que la dimension temporelle et, sur le plan spatial, la portée intransitive, transitive ou réflexive du geste, s'entrelacent avec le nombre et l'équilibre des actants impliqués.

En particulier, la dimension de l'espace, apparemment la plus banale², nous consigne un nœud théorique difficile à dissoudre. En effet, l'épicentre agentif du geste ne se limite pas, dans sa prise d'initiative, à imposer une aspectualisation des relations qui démarre de la proportion du corps. Certes, le geste exemplifie sa propre mesure dans le fait même de "pratiquer" le temps et d'exercer une agentivité dans une "finitude" donnée à l'avance et par défaut, mais en même temps la théâtralisation, l'extension de la contextualisation, l'*entre-deux* du geste ne cessent d'interroger l'acteur. Chaque performance musicale échappe quelque peu à l'exécution prévue de la partition afin de se consacrer au spectacle, à la gestion d'un ethos public, à la dramatisation de la profondeur temporelle concernant l'étude de la partition et les heures consacrées aux épreuves. Les *res gestae* s'inscrivent dans l'histoire par cumulation de ce qu'on nomme « civilisation », mais la condition de l'écriture de chaque geste semble devoir chercher une défense immédiate dans les conditions spatiales de sa production. L'ouverture de la "trace" humaine et de la mémoire sociale croise l'interpellation directe et continue de l'espace, de ces tailles difformes, de la vulnérabilité de tout acte d'énonciation. Bref, le passage thématique entre l'acte et le geste relève de l'amplification de la question spatiale, comme si le second n'avait pas une niche écologique

¹ Certains de nos travaux précédents (Basso 2002 ; Basso Fossali 2009b, Basso Fossali 2011b), ont abordé le geste dans le domaine de l'art, en se focalisant sur des aspects tels : la mobilisation des ressources paradigmatiques, la virtuosité, le dialogisme rythmique entre la performance et l'espace. En sciences du langage, de nombreux auteurs qui ont posé l'accent sur le geste énonciatif, dont par exemple : François Rastier, Marion Colas-Blaise, Laurent Perrin, Philippe Wahl, Dominique Ducard, François Provenzano. On ne peut pas oublier les recherches sur une sémiotique des gestes, une vaste littérature (on pense par exemple au numéro des *Nouveaux Actes Sémiotiques*, n. 52-54) que n'avons pas le temps ici d'illustrer et de commenter.

² L'enquête ici développée sur le rôle de l'espace dans la signification du geste sonore n'est que complémentaire à une réflexion sur le temps et sur l'actorialité ; d'ailleurs, la restriction de la perspective étant artificielle, nous serons obligé à convoquer plusieurs fois les dimensions temporelle et actorielle. En plus, pour ce qui concerne l'espace, sa dimension linguistique et institutionnelle est ici traitée de manière sommaire et bien évidemment d'autres études sont nécessaires pour mieux connecter le geste à ces derniers aspects.

préétablie. Cette suggestion subtile pourrait expliquer pourquoi le geste s'ouvre à la disproportion de ses ambitions, de la perméabilité à des facteurs qui n'ont pas encore reçu une territorialisation culturelle préalable ou qui ont été conçus à partir des domaines sémantiques hétérogènes.

On voudrait questionner alors ce que le geste peut apporter à une théorie de l'énonciation, vu qu'elle doit bien laisser les territoires conformables de l'inscription textuelle (énonciation énoncée) pour faire face aux intempéries de l'espace ouvert où l'acte de langage entre en scène.

1.2. Le geste dans un réseau praxique

Le geste pourrait être vu comme la désappropriation de l'acte énonciatif par rapport à ses finalisations immédiates afin d'en permettre une réattribution à la fois plus qualifiante et située ; c'est pourquoi le geste est relu comme une topique événementielle par rapport au réseau d'autres praxis d'énonciation qui l'encadrent et le soutiennent. Cela révèle l'ambiguïté aussi de chaque *espace d'implémentation* (cf. Basso Fossali 2016), puisque, d'une part, il cherche à stabiliser le statut et les praxis d'interprétation des entités culturelles accueillies et, d'autre part, il confère à la production énonciative l'épaisseur spécifique d'un *geste* qui coupe transversalement la cristallisation praxique d'un dispositif institutionnel, un dispositif toujours accompagné par des formations discursives qui garantissent sa légitimation statutaire. Toutefois, cette appréhension du geste risque d'être dominée par une observation de deuxième ordre qui tend à assumer le point de vue garanti par la juridiction délimitée par un certain espace institutionnel.

De manière presque paradoxale, l'initiative du geste relève d'un "soulèvement énonciatif" par rapport à une plateforme des sémioses corrélées qui en disposent préalablement la pertinence. Dans le geste, on admire l'ambivalence de la culture qui assigne *de jure* une agentivité dans un espace codé et prépare une émancipation *de facto*. En effet, le geste ne se limite pas à mobiliser des ressources linguistiques ou à s'entrelacer à d'autres actes codés, mais il survient avec un potentiel d'irritation, voire de laceration, par rapport aux espaces d'implémentation.

Plus précisément, le geste peut être considéré comme étant bifront : d'une part, il participe d'une accommodation narrative, en réclamant et en corroborant un cadre de pertinence ; d'autre part, il a une portée excédante, marquant le lieu culturel prévu mais en infirmant aussi les supports et les lisières. Le geste d'énonciation n'est pas réductible à l'acte discursif exercé sur un support dédié ; il ajoute un questionnement de l'espace, un "soulèvement" à la recherche d'un couplage renouvelé avec des espaces de médiation. D'ailleurs, même le geste d'inscription questionne immédiatement ses vestiges scripturaux, avec la surabondance théâtrale de son exécution : sa densité de traits conjure avec celle de l'environnement afin de dépasser les frontières institutionnelles. Le geste est mémorable bien au-delà de son inscription ; il traverse la recomposition narrative, il participe d'une scène actantielle mais laisse entrevoir toute l'épaisseur potentielle de l'acteur et tout le *possible* qui se situe au-delà des cadres systématisés des actes codés³. Nous proposons alors de reconnaître le *principe d'exscription* du geste⁴.

L'*entre-deux* du geste est ce qui lui permet de ne pas se résigner à accepter les dispositifs actanciels déjà mis en place ; en même temps, malgré son caractère émancipé (parfois "geste extrême"), il se protège derrière les toutes dernières couches de la sémiosphère et accepte alors la théâtralisation dans un espace d'implémentation ultime qui lui permet une lisibilité. Le langage gestuel utilisé par le chef d'orchestre doit assurer, afin d'être « crédible », « la liaison entre le connu (le texte de l'auteur que l'on se doit de posséder au mieux) et l'inconnu (l'effet produit sur l'orchestre et l'auditoire par l'interprétation proposée) » (Delcroix 2006, p. 101).

Le geste s'ouvre comme une image à haute densité de traits pertinents sondés par la perception, mais les restrictions de sémantisation qu'il cherche concernent l'interconnexion transversale de plusieurs cadres actanciels, avec leurs différentes valences et formes de rationalité. Si le geste n'est pas un acte énonciatif plongé dans un plan de consistance sémantique univoque, il n'est pas non

³ Cela pourrait expliquer d'ailleurs pourquoi la thématique de la forme de vie a été activée à partir d'une réflexion sur le beau geste (Greimas & Fontanille 1992).

⁴ Cf. Nancy (1990).

plus un acte compulsif. Le geste libérateur vise à interconnecter des réservoirs de valeurs séparés : sa folie est avisée.

Dans le délire ou dans la fureur extrême, il n'y a plus de gestes, mais tous simplement une gesticulation qui tâtonne dans un sens qu'on n'arrive plus à échanger, ce qui suggère son aspersion chaotique.

1.3. L'environnement kaléidoscopique du geste

L'ouverture du geste par rapport à l'enveloppe du sens de la praxis n'est pas une célébration de l'indétermination, ou un appel à l'absolu. Comme nous l'avons déjà remarqué, le geste est bifront : il participe d'une détermination de sens dans une scène implémentée et catalyse d'autres coagulations de sens où la figure et le fond, le tracé et l'espace, se réclament réciproquement. Ainsi, on peut coder les gestes, mais on ne peut pas homogénéiser leur espace d'accueil sur un support commun. *Une suite de gestes codés reste un discours kaléidoscopique car la pertinentisation de l'espace change à plusieurs reprises*, ce qui implique une absorption seulement relative de l'énonciation dans le projet d'une inscription "textuelle" dotée d'une cohésion isotopique (principe d'*exscription*). On voit bien que, dans le geste, l'énonciation ne peut pas lancer de diktats à l'espace, mais que, au contraire, elle doit accepter de co-énoncer le sens : cette dépendance est par ailleurs aussi une opportunité, en conférant au geste un aspect instaurateur, parfois inaugural. Le geste transperce l'« écliptique » des manœuvres discursives caractérisées par leurs accents rhétoriques avec une irruption transversale, qui symbolise de nouveau une prise de position, parfois avec une emphase « fondatrice » au-delà des terrains institutionnels déjà activés.

La vie institutionnelle profite des gestes fondateurs mais peut vivre ses routines seulement en réduisant le caractère anguleux d'autres gestes ; le geste atteint, pique au vif les "callosités" des frontières domaniales. Par conséquent, en affichant ses solutions figurales, l'énonciation énoncée semble refléter dans le texte une lacération praxique et institutionnelle qui pourrait s'exprimer ailleurs. *Le figural n'est que la gestualité repliée dans les espaces étriés des textes.*

1.4. La sculpture du geste à la recherche de la richesse actorielle

Si on réclame souvent un « geste » afin de resignifier des enjeux sociaux érodés par des praxis de plus en plus stéréotypés et vidées de toute implication personnelle, dans le domaine de la musique le geste exécutif semble posséder par défaut l'allure d'une réappropriation qui se soulève au-delà de la praxis. Dans les arts allographiques, le geste exécutif demande en tant que tel une réinialisation de l'espace ; en tout cas, l'événement *in situ* du son ne peut pas être réduit à la codification des supports instrumentaux. D'ailleurs, l'intérêt prééminent des compositeurs pour les espaces acoustiques est allé de pair avec une focalisation sur le geste musical : à la théâtralisation du geste exécutif (gestation du son) s'ajoute un son-geste qui plie l'espace autour de soi, au-delà de la salle-niche qui est institutionnellement prévue.

Le geste est un acte sémiotique qui se positionne entre la dimension *illocutoire*, réglée par des cadres institutionnels préétablis, et la dimension *perlocutoire*, qui semble englober la masse des effets collatéraux par rapport à l'efficacité de l'acte : *à travers le geste, on sculpte localement une niche de sens qui s'interpose entre la rétroaction énonciative (genèse de l'acte) et la prospection des conséquences (efficacité de l'acte).*

Au soulèvement du geste par rapport au réseau plat des dispositifs institutionnels de sens, il faudrait ajouter une torsion actantielle que la reconfiguration spatiale induit, une torsion qui ne peut qu'afficher les potentialités des acteurs impliqués dans le geste : c'est pourquoi, autour du geste sonore, on assiste à une sorte d'enquête du corps-instrument et du corps-instrumentiste selon une densification de contacts qui nie toute réduction mécanique du jeu exécutif.

Le geste amplifie l'acte dans le sens qu'il traîne l'actorialité des instances impliquées dans l'énonciation – soient-elles le corps de l'instrumentiste, l'objet instrumental et éventuellement le média employé – afin de reconfigurer les composantes sonores et leur diffusion dans l'espace. Le percement opéré sur la scène actantielle, qui normalement enveloppe et protège les initiatives

grâce à une territorialisation institutionnelle préalable, laisse le geste presque à contact avec l'environnement : il accepte le vertige, tout en estimant qu'il pourra profiter d'une suture interprétative transversale, d'une niche *ad hoc*. Même vêtu, le geste laisse explorer sa nudité actorielle, selon un degré d'approfondissement qui relève de l'intervalle de réaction de l'espace, qui se prête à co-construire une niche pertinente, un couplage de profils sémiotiques : figure et fond.

1.5. L'insubordination du geste

Nos tentatives de définir le "geste" ne se limitent pas à saisir le geste en tant que dimension strictement pragmatique de toute activité énonciative exercée à travers les membres, les organes et les prothèses éventuelles des corps impliqués. La dissimilation entre l'acte et le geste ne passe pas par une subordination des aspects cognitifs et passionnels au caractère matériel des mouvements et des transformations, ce qui laisse la place justement à des gestes « symboliques » où la manifestation expressive peut même être neutre, comme le silence ou le rejet sensoriel. Pourtant, le débordement du geste des sillages praxiques semble lui garantir une appréciation presque événementielle. Ainsi, le geste musical semble ouvrir un hiatus entre, d'une part, son respect du *tempo* et, d'autre part, l'accent concessif et la texture conjoncturelle de sa manifestation. S'il y a un trait définitionnel "pragmatique" du geste, celui-ci n'est pas nécessairement matériel : il est plutôt lié à une qualité performative qui brise les enveloppes praxiques. Il y a une certaine familiarité entre le geste et le texte, en ceci que les emboitements énonciatifs de ce dernier semblent se poser transversalement par rapport à la scène pratique, comme dans un travail de redescription des relations actantielles : le discours est une niche culturelle qui ne peut activer son potentiel qu'à travers un ensemble de paratextes et un espace d'implémentation qui devraient en garantir une approche interprétative. Bref, le texte est la traduction d'un geste dans les cadres domaniaux des institutions.

En revanche, ce qui est spécifique du geste est son insubordination discursive. Le geste peut même convoquer des textes, mais cela se fait dans un espace ouvert où les protections médiatrices ont le même poids que l'invitation de la perception à rouvrir les pertinences. Ainsi, chaque acte d'ostension est un geste dès qu'on peut le regarder, dès qu'il affronte le risque que les matériaux sémiotiques soient appréciés par rapport à la densité des valeurs et la niche spatiale qui s'imposent localement.

C'est pourquoi le geste musical émerge comme insubordination à la *réduction allographique* qui voudrait assumer seulement les valeurs acoustiques qui peuvent trouver une notation correspondante dans la partition. Bref, le geste est un défi, lancée à la juridiction des espaces marqués pour qu'ils montrent leur capacité de réaffirmer leur économie de sens, malgré le passage par un bain de la discursivité dans la perception. *Dans le geste, il y a la mise en avant de l'imperfection de l'acte sémiotique afin de trouver l'occasion pour sa remotivation locale.*

1.6. Le geste réassigne des polarisations actérielles

Le geste ne peut pas se limiter à l'exemplification d'une relation expérientielle avec l'entour, comme dans le cas des mouvements ou des postures qui cherchent et stabilisent l'équilibre ou qui visent une prise directe sur l'entour. Le geste est une sublimation de l'acte vu qu'il cherche l'affirmation d'une Valeur⁵ transversale, voire transcendante, à travers une restructuration des espaces pertinents et il aspire ainsi à la resémantisation de la position d'énonciation. Sa surexposition, parfois flagrante, s'offre comme un contrepoids par rapport à son aspiration transcendante. La transversalité du geste s'accompagne alors d'un équilibre entre présomption et humilité, en renouvelant une sorte de naïveté dans la promotion du sens, selon une implication directe et nue de l'énonciateur.

S'il est moins intéressant de réduire le geste aux actes exercés à travers le corps et ses prothèses, c'est pour insister sur la coalescence des saisies sémantiques qu'il cherche à gérer : la lecture

⁵ Cf. Basso Fossali (2015).

discursive du geste, jusqu'à la pleine linguisticisation, va de pair avec une tentation *réductive* qui perçoit dans le geste une densité événementielle, une densité encore connivente avec l'environnement qui, plutôt que s'offrir comme un surface d'inscription, se plie en plusieurs niches. Le pli de l'espace s'avère le corrélat de l'"acte attracteur" qui est le geste, dans la mesure où il problématise l'actorialité des instances impliquées selon la multiplicité de leurs rôles actanciels. La figurativité surabondante d'un geste est alors une passerelle entre des cadres actanciels qui interroge les acteurs et leur position, en démontrant qu'il pourrait se proposer comme l'exemplification même de l'interrogation philosophique. Le geste détermine des conséquences signifiantes sans les capturer, sans les territorialiser de manière unilatérale ; c'est pourquoi il favorise un dialogue avec l'espace, la conjuration d'initiatives endogènes et exogènes.

Le geste vaut pour tous à partir de son potentiel d'exemplification qui démarre de cette sensibilisation à une coagulation du sens *in vivo*. De ce fait, la surexposition des acteurs promoteurs du geste se voit singularisée au-delà des codages possibles, tout en favorisant la collectivisation des valences que le geste assume dans son inacceptation des frontières domaniales. Le geste signe sans se laisser signer : on signe seulement ses produits, tant sur le versant subjectal (attracteur identitaire *auteur*) que sur le versant objectal (attracteur identitaire *œuvre*). Le geste ne se laisse pas imiter, car sa reprise est immédiatement déracinement de l'entre-deux qui le soutenait et ré-encadrement argumentatif.

Le geste est maître d'exemplification ; même quand il est ritualisé, il est hiératique ou irrévérencieux, il sort de l'acte de l'énonciation (soulèvement) à travers un manque de respect pour une thématization cohérente et univoque. D'ailleurs, le geste expose un sens "originaire" car il n'accepte pas le partage net de la signification entre perception et énonciation, il reste la propitiation d'une interférence à accorder, d'une *cogestion du sens*.

L'insubordination discursive du geste va de pair avec l'insubordination perceptive ; si le geste est un acte capable d'excaver sa propre niche, cela veut dire qu'il se détache de la somatisation et du mouvement pur : en effet, même si irréflechis, ces derniers sont topicalisés et organiquement fonctionnels. Le fait que le geste soit un produit organisé et à la fois non-organique à l'espace sémiotique qui l'exprime, affiche le paradoxe de la dépense symbolique qui l'informe. Le geste marque un *ductus* énonciatif (Rastier 1999) qui n'accepte pas de traiter les langages seulement selon des fonctions codées. Le geste n'est pas en attente de ses effets perlocutoires car il n'a pas vraiment suivi le sillage d'une classe illocutoire.

Le geste mime la toute simple production des signes pour accepter, en revanche, une hybridité constitutive, à savoir des conditions d'énonciation dépourvues d'un espace légitime préalable, tout en invoquant une caisse de résonance, un fond actif capable de restituer une proportion et un cadre d'appréciation de l'énergie, de la trajectoire et de la configuration. L'aventure du geste naît d'un affranchissement méreologique par rapport à l'intégralité de la figure émanatrice, qui doit trouver un nouvel espace d'individuation : le théâtre-creux de la phonation, l'entour du corps, un paysage non-indifférent. Si l'acte peut continuer une suite cohérente d'action, le geste, en cherchant sa propre "bulle" pertinente, montre face soustractive. Ainsi, le geste semble se constituer comme une dramatisation des conditions initiales de communication. Bien que codé, le geste, avec sa torsion énonciative spécifique, qui se détache du corps et qui n'a pas un support d'inscription immédiatement disponible, demande une interprétation "ontogénétique" où le cadre de l'instauration des signes ne cesse d'éroder l'autonomie tensive d'un plan d'énonciation discursive autonome. Non seulement : dans la production des gestes, la scène discursive ne peut pas réduire son ancrage déictique à un point abstrait, car c'est l'espace même qui impose une distribution de l'initiative énonciative. Le geste soupèse déjà ses échos.

Le geste sonore peut bien exemplifier cette résistance figurative des instances à une projection en discours qui se voudrait autonomisante. Le son émis est restitué par l'espace acoustique de manière à contacter même le corps émetteur. La rétroaction n'est pas seulement symbolique, liée aux rôles actanciels joués : elle est implicative sur le plan actoriel, vu qu'elle affecte les corps concernés.

Les supports institutionnels de la communication écrite offrent un espace de la “consommation” énonciative qui n’est pas concédé aux arts de la performance : sur le plateau, l’espace de l’énonciation performative doit aller au-delà de la simple reconstruction des conditions optimales pour accéder au plan de l’expression discursive. Entre performeur et espace, il y a une sorte de sculpture réciproque des gestes qui déconstruit l’unilatéralisme de l’acte de l’énonciation, parfois tourmenté par un germe de toute-puissance.

2. Le geste en musique

2.1. Hors partition

Parmi les arts allographiques, la musique établit sur la portée, des valeurs qui semblent ne plus avoir de compromissions sensibles avec le support de la page. Non seulement le support est “anesthésié” afin de favoriser le renvoi des occurrences aux types de signe, mais c’est le geste d’inscription même qui est neutralisé, vu que l’allographique doit résister au temps au-delà de l’acte instaurateur d’origine. Et pourtant, on ne peut apprécier la musique qu’à travers l’exécution qui doit restituer à la partition des valeurs sensibles pertinentes (instauration d’objets sonores). Or, les gestes d’exécution sont partiellement notés et les prescriptions sur les modalités de jeu et sur la préparation convenable d’un espace d’écoute relèvent aussi d’un héritage praxique. Dans la lignée de cette tradition, on laisse des marges d’interprétation qui constituent la *classe de concordance* des exécutions d’une composition⁶. Dans le geste de réappropriation de la partition, on assiste à une création interstitielle, événementielle : l’énonciation d’origine est exposée à une réincarnation des instances sémiotiques, ce qui veut dire que les signes en partition ne sont parfois que d’instructions pour une vie sémiotique ailleurs.

Les partitions dites « graphiques »⁷ sont vécues comme des provocations à la récréation radicale en vue de l’exécution ; les portées se croisent, se disposent de manière circulaire, s’affichent comme des dessins embrouillés. Les codages allographiques s’affaiblissent, mais tout cela n’est qu’une provocation à trouver une décision interprétative. La substantialisation de la “trace morte” de l’écriture est remplacée par un dialogue entre des gestes : à l’inacceptation de l’espace neutre de la portée doit correspondre une dramatisation de la prise en compte de l’instrument et de l’espace acoustique.

D’ailleurs, la musique instrumentale ne veut pas renoncer au geste, la littérature pouvant en revanche “se mentaliser” en sacrifiant l’occurrence phonématique singulière pour profiter de l’actualisation typifiée des phonèmes en langue. Pour chaque compositeur, les valeurs expressives inhérentes à la grammaire musicale doivent trouver une transposition dans des valeurs afférentes au corps des instruments et à l’espace acoustique réel.

Le *devenir vrai* de la musique par l’occurrence sonore concrète est strictement lié à la délégation instrumentale et au côté événementiel qui doivent accompagner l’acte discursif. La lecture mentale d’une partition peut bien enthousiasmer, on peut ajouter par cœur des sons instrumentaux prototypiques, on peut aussi percevoir des gestes rhétoriques accomplis par rapport à des réseaux interdiscursifs convoqués. Mais ce qui manque encore par rapport à lecture d’un texte littéraire, est le fait que la musique se confie à des médiations de sortie : l’instrumentalisation et l’espace acoustique. Certes, des aspects “rituels” séparent les traditions artistiques et les pratiques d’écoute et on peut constater aussi une distribution inégale des compétences nécessaires à lire un roman ou une partition de manière silencieuse (endophasique). Cela dit, c’est la préservation du mode sensoriel dans l’accès au contenu (*audition*) qui semble ajouter une contrainte spécifique à l’expérience culturelle de la musique, ce qui veut dire aussi que le “geste” ne peut pas rester un pur simulacre discursif : on doit l’exemplifier, le soumettre aux contingences de l’exécution.

⁶ Cf. Goodman (1968).

⁷ On fait référence aux partitions de Cage, Bussotti, Haubenstock-Ramati, etc.

Le début sur la scène de la musique marque la confrontation avec l'environnement, bien que celui-ci soit filtré par des espaces architecturaux dédiés et parfois par des dispositifs médiatiques, comme dans la musique électroacoustique. En tout cas, le rituel exécutif condamne la musique à une manifestation singulière du plan de l'expression afférent aux conditions locales de l'espace. Au-delà des aspects préparatoires institutionnels et notationnels, l'exécution exhibe un geste d'instauration renouvelé, avec tous ses risques ainsi que sa recherche de coopération avec les facteurs contingents. Le caractère événementiel du geste exécutif, qui peut être presque "refoulé" dans la partition, doit trouver la possibilité d'exprimer tout son potentiel figuratif, un potentiel qui dépasse le dessin "plastique", le calibrage diagrammatique de l'écriture sur la portée.

On pourrait parler alors d'une sorte de "revanchisme" du geste en musique, vu qu'il est le seul qui peut traiter l'indétermination de l'environnement en tant qu'hétérogénéité d'espaces d'accueil, une fois abandonnée la certitude de supports scripturaux. En musique, il y a donc une relation paradoxale entre la réduction allographique qui devrait neutraliser tous les événements acoustiques accidentels (bruits de la salle, rumeurs externes, etc.) et la réincorporation euphorique et virtuose du dessin notationnel.

On a remarqué que même les sons sont des "vagabondes" (ou *caminantes*⁸) poussés à tâter les limites de leur espace d'existence et de leur durée de résonance. Par exemple, on coupe un son dès qu'il commence à subir une certaine restitution de la part de l'espace d'accueil. Le geste est alors toujours en co-gestion avec l'espace, au gré des torsions de l'initiative énonciative. En effet, il n'y a plus un support formel homogène dont on pourrait étalonner d'avance les réactions ; on doit écouter ses réponses événementielles.

Bref, un acte énonciatif est un geste dès qu'il n'a plus la possibilité de séparer exactement l'espace formel d'inscription de l'espace matériel : il doit "substantialiser" des figures énonciatives à partir d'une co-formation interne à l'espace de la performance. À ce propos, Laban (2003) a demandé aux danseurs de prêter attention aux sollicitations rythmiques qui sont déjà présentes dans la scène – le théâtre n'étant pas un espace amorphe – et Wyschnegradsky (1996) a présenté cette question sous la notion de *panrythmicité*. Les équilibres en partition deviennent des valeurs en quête de validation dans un espace sonore hétéronome, c'est-à-dire des valeurs qui cherchent leur valence locale que seulement un geste peut suivre et réarranger en temps réel.

Ce geste intervient dans une partition de plusieurs espaces en même temps ; par exemple, à l'espace acoustique, s'ajoute le "corps-planète" de l'instrument qui est exploré par les membres de l'exécutant. On peut voir une exemplification de ce dédoublement des espaces que le geste doit interconnecter dans *Das atemde klarsein* de Luigi Nono ; le compositeur vénitien a prévu des microphones qui commencent à amplifier et à dramatiser la relation spatiale entre la bouche de l'instrumentiste et le corps de la flûte basse.

Le couplage entre action performative avec sa trace corporelle – le souffle – et la réaction de l'instrument devient un espace à explorer, dans une sorte de reconstruction d'un espace-creux, intime, intéroceptif. Dans la relation avec l'instrument, il y a comme une suspension des *affordances*, des solidarités prothétiques déjà validées et codées ; en revanche, on assiste à une prise de position du geste, une décision débordante ou extrêmement sélective, jusqu'à l'exploration des possibles (gestes de recherche, geste d'abandon de la maîtrise, etc.).

Le geste ne peut pas être réduit à une simple esthétique de l'acte de jouer, et s'il y a une esthétisation, elle doit rouvrir les enjeux sémantiques. Le geste instrumental peut suivre un protocole d'exécution sans pour autant rester à l'intérieur d'éléments sonores déjà "civilisés", territorialisés. En effet, on peut réintroduire une gestualité dans un dispositif mécanisé seulement si la matière qu'il traite reste matérielle, récalcitrante, en ouvrant ainsi un théâtre de relations qui n'accepte pas des résultats formels ultimes. C'est ce que la musique électronique a fait, comme dans le cas de la réflexion de Xenakis (1959) sur un « geste électronique total » qui vit et se déplace avec son espace doué d'une « stéréophonie cinématique ». Cette perspective mène le compositeur à penser que non seulement il y a une gestation du sens dans l'exécution incarnée par les corps de

⁸ D'après Luigi Nono.

l'instrument et de l'instrumentiste (*body-related gestures*), mais aussi une dramaturgie événementielle du son qui émerge et se compose dans l'espace (*sound-related gestures*⁹). Les gestes qui émergent dans le son même ne sont alors qu'un « significant energetic shaping through time » (Hatten 2004, p. 95).

La relation entre les deux types de gestes découle de l'analyse qui scinde les deux faces de la nature profonde de la gestualité : d'un côté, la promotion d'une schématisation à même de structurer une hétérogénéité des variables musicales plus ou moins codée et, de l'autre côté, l'exploitation d'une émergence formatrice dans l'environnement acoustique qui, de manière presque maïeutique, fait accoucher le geste musical dans un nouveau cadre de pertinences qui lui est consubstantiel.

La vieille discussion sur la sémantique musicale peut être renouvelée sur la base d'un autre modèle du sens, dans lequel celui-ci n'est plus établi à partir de la scénarisation propositionnelle classique, celle du verbe qui décide la distribution des rôles actantiels. En musique, il n'y a pas nécessairement un modèle lié à l'attribution de places dans des espaces de signification différenciés au préalable. Il y a certainement des cas où l'on peut reprendre le modèle actantiel classique et concevoir la sémantique musicale selon une proto-narrativité musicale. Cependant, en musique, le modèle sémiotique est le plus souvent "extroverti" car ancré foncièrement dans un cadre praxique. En d'autres termes, l'action musicale est à la recherche d'un espace qui lui répond, qui lui montre la possibilité d'une action signifiante, vu qu'elle ne peut pas coïncider avec une inscription qui réduit l'espace à support. Les déficits de conventions sémantiques se transforment de la sorte en une recherche de remotivations, de résonances analogiques, de couplages locaux : il faut s'adresser à l'espace environnant pour imposer une niche, une bulle sémantique individualisante.

Si l'espace d'implémentation "musée" cherche à ne pas imposer de contraintes aux œuvres d'art accueillies à l'égard de leur mode de manifestation sensible (on cherche la transparence, voire la magnification des potentialités esthétiques des tableaux et des sculptures), la salle de concert résonne, elle s'impose presque comme un instrument : elle est saturée par la présence des sons et les sons sont perméables aux réponses de l'architecture. Dans l'implémentation d'une composition il n'y pas d'encadrements et des passepartouts et la "fenêtre musicale" a par ailleurs du mal à se détacher réellement de la fenêtre acoustique.

Le geste, comme on l'a vu, ne peut que se situer dans un entre-deux, il doit parcourir un hiatus entre des espaces de pertinence ; dans cette perspective, il n'y a pas que quatre types de gestes selon (i) la composition, (ii) la lutherie, (iii) l'exécution, (iv) l'écoute (cf. Genevois 1999, p. 38), mais une pluralité de modalités d'interconnexion entre les quatre passages qui déclinent le parcours résolutif partiel de chaque geste musical.

Au-delà de son caractère éventuellement inventif, l'heuristique du geste est liée à la compénétration des dimensions dont il témoigne. L'aspect paradoxal du geste est lié au fait qu'il peut poursuivre une mesure et une géométrie rigoureuses et en même temps se limiter à déclencher des réactions (par exemple, un geste rituel). C'est pourquoi le geste suscite l'imitation tout en se révélant inimitable (Boulez 2002, p. 139 et ss.).

2.2. Le geste insubordonné au dialogue

Dès qu'on réfléchit sur les espaces pertinents aux gestes musicaux, on constate immédiatement leur prolifération :

a) *topique prothétique* : c'est l'espace *transitionnel*¹⁰ qui lie l'exécutant à son instrument-prothèse. On y trouve des gestes de pure manipulation, de balancement, de couplage presque fusionnel entre

⁹ Nous utilisons ici de manière libre l'opposition qu'on trouve dans Godøy & Leman (2010, p. 3).

¹⁰ L'espace transitionnel relève de l'exploration du corps propre par le sujet même, à travers les contacts avec d'autres corps. Si pour le dialogisme il y a besoin d'un terrain de jeu et donc d'une distance, le libre exercice du corps vise la dissimulation du domaine du *soi*, les équilibres du *moi*-chair et les relations stabilisées avec l'altérité. On passe de la dimension du *game* à celle du *play*. Voir Winnicott (1971).

sujet et objet, qui explorent les frontières de l'interaction pertinente vers l'expression émotionnelle pure ;

b) *topique instrumentale* : c'est l'espace *proximal* entre l'instrumentiste-professionnel et l'instrumentalité, un espace qui contextualise la discrétisation des actions, la maîtrise analytique des interventions sur le corps-instruments suivant un codage préalable des pratiques hétérodoxes et orthodoxes ;

c) *topique concertante* : c'est l'espace de la co-énonciation, qui donne lieu à des gestes de synchronisation ou de désolidarisation (utilisation du diapason d'un chanteur qui doit "entrer" sur une tonalité différente), mais aussi à des distributions des initiatives, de soutien ou de domination, en ouvrant des aspects agonistiques ;

d) *topique spectaculaire* : c'est l'espace qui relie le plateau avec le public, là où le geste est dramatisé comme emphase participative (concentration, tension, émotion, etc.) et comme prestation technique (virtuosité) ;

Si une quelconque prétention d'offrir une systématisation générale de la gestualité musicale est certainement prématurée, on voit immédiatement que les quatre topiques mentionnées ci-dessus relèvent de la figurativité, ce qui nous conduit immédiatement à reconnaître d'autres dimensions d'accueil du geste. Bien évidemment, des espaces plastiques ainsi que des espaces figuraux peuvent s'ajouter à la différenciation des topiques par rapport aux dimensions identitaires, transitionnelles, proximales et distales de la relation communicative.

Non seulement le geste soulève la question d'une partition de l'espace figuratif par rapport à des tensions intercorporelles focalisées, mais il questionne également la possibilité d'instaurer un plan de référence fictive permettant une autonomisation de la signification des configurations par rapport à l'entour, ce qui pourrait libérer des lectures (i) plastiques, (ii) figuratives mais fictionnelles, (iii) figurales (tensions entre le plastique et le figuratif ou entre le figuratif de la scène d'implémentation et la figurativité fictive de l'énoncé gestuel).

Le problème des gestes en musique réside en fait que leur succession ne suit pas nécessairement un plan de pertinence spatiale homogène ; c'est pourquoi on passe facilement de la dramatisation de la production du son à l'interpellation du public avec une virtuosité étalée, ou d'un dessin plastique des archets des instruments à cordes aux emphases des attaques pour suggérer une coordination concertante.

Ainsi, s'il y a une continuité du flux énonciatif, la gestualité instauratrice du jeu instrumental ne déploie pas une configuration actantielle à remplir suivant le modèle propositionnel. *Pour la gestualité, il n'y a que des énonciations "cubistes"*, caractérisées par des tournants énonciatifs qui vont facetter le tissu d'un entre-deux, d'un aller-retour entre des scènes extroverties, où l'énonciation est accueillie, et des scènes introverties, où la scène énonciative est accueillante. Les gestes musicaux cherchent un équilibre avec des appuis sur plusieurs espaces en même temps comme pour répondre à leur première tâche symbolique, qui n'est une harmonie universelle, mais une concertation d'ancrages différents du sens.

Ce que nous voudrions défendre ici est une vision de la musique qui trouve sa propre autonomie à travers une double émancipation : (i) à travers le dessin plastique que la partition ne peut qu'exalter, (ii) à travers une exécution syntaxique qui n'accepte ni la linéarité, ni la tabularité d'un plan discursif à même d'établir à l'avance des plans sémiotiques homogènes pour un agencement sémantique saturable (prédication classique).

Dans le flux des modulations et de la modalisations des corps, on ne peut que suivre une hétérogénéité topique de la sémantisation. La libération musicale s'explique dans sa résistance à la territorialisation, et les plis de la pertinence spatiale restent un événement que les jeux de langage expérimentent en exceptant une expropriation expérientielle et une jouissance erratique. Ainsi, la signification de la musique, dans son indétermination apparente, semble mieux épouser les formes de vie à travers la volatilité de la niche qui accueille chaque geste et, par conséquent, à travers l'atmosphérisation des profils actantiels, les acteurs pouvant s'échanger les rôles de manière libre.

La musique d'« ameublement » (Satie) montre à la fois l'atmosphérisation garantie par la musique et son adaptation avec un cadre praxéologique hétérogène. Par exemple, la perméabilité avec d'autres pratiques (manger, parler, etc.) du spectacle jazz n'est qu'une autre forme de dramatisation de l'affirmation musicale par rapport à l'hétérogénéité, une hétérogénéité auprès de laquelle elle voudrait bien siéger, pour montrer les déplacements entre les corps, l'épiphanie distributive des petits drames ou comédies.

On peut défendre le dessin musical à travers les barrières de l'institution et les contraintes codées de l'écoute (silence respectueux, distance, immobilisme de l'écouteur presque à la paralysie). Cependant, cela ne fait que corroborer les risques de la confrontation de la musique avec l'événement, et révéler par là même la conscience de son énonciation vulnérable par rapport à un espace qui est saturé par des valeurs à la recherche de personnages et de gestes interprétables. Avec l'irruption du silence, les compositeurs contemporains ont souligné encore plus la matrice gestuelle de la musique et l'hétérogénéité de ses articulations sémantiques, hétérogénéité qu'aucun programme narratif ou figuratif extérieur ne réussira jamais à compacter et à résoudre dans un "programme" unitaire.

A ce propos, il serait intéressant d'explicitier les relations entre le sérialisme et la musique gestuelle, deux courants qui ont partagé la scène musicale vers la fin des années 1950 et le début des années 1960. D'un côté, le pointillisme semble être une distillation de conversions brusques de la surface d'inscription des signes, c'est-à-dire l'idée d'expérimenter en succession des textures et d'espaces de résonance antinomiques. Pour cette raison, on peut estimer que l'intimisation des gestes sonores du post-webernisme se montrait dans la spectacularisation des techniques hétérodoxes d'exécution, avec une confluence progressive vers l'hétérogénéité des pratiques, à commencer de la pratique d'écoute exercée dans la salle de concert. Si *Match* (1966) de Kagel représentait la transition entre les deux formes de gestualité, violoncelle et percussions, *4m33*" (1952) de John Cage était déjà l'affirmation de l'hétérogénéité ubiquiste de la musique qui n'accepte plus la restriction d'un espace d'implémentation.

D'un autre côté, la tendance contraire est représentée par la musique acousmatique qui semble nier, avec l'effacement de la source sonore, toute signification gestuelle. Pourtant, ce manque d'information semble interroger encore plus chaque matière sonore, en individualisant le *spectre* de son énonciation. D'ailleurs, la tentation de rendre invisible le geste d'exécution a une longue attestation dans l'histoire de la musique, mais l'idée de se confier totalement à la signification autonome du discours sonore ne coupe pas le lien avec le geste énonciateur. Les cordes derrière les coulisses de *The unanswered question* (1908) de Charles Edward Ives ne laissent en premier plan, sur le plateau, que la trompette et un quatuor d'instrument à vent (des bois) disséminées, de sorte que les exécutants ne peuvent pas se regarder. L'invisibilité du geste est alors exemplifiée – par rapport aux spectateurs – à travers la présence absentifiée des cordes et – par rapport aux instrumentistes – à travers l'hétérogénéité de l'occupation du plateau (neutralisation de la concertation).

Or, la partition prévoit l'utilisation de tonalités et de tempos différents. De ce fait, la désolidarisation spatiale des timbres entre cuivre (trompette), bois et cordes ne peut que souligner encore plus cette idée de travailler sur une matière de l'expression différente, même si l'intégration visuelle de la scène ne pourrait que nuire à la signification dramaturgique de la musique liée à la différenciation des gestes. En effet, la trompette lance des interrogations dans le vide, les cordes offrent des strates cursives qui voilent ce qui ne semble avoir pas de consistance, les bois entament des tentatives de réponse en pleine dissonance par rapport à l'entour. Chaque geste n'a pas une prise réelle sur les autres et la cosmologie apparente de la musique révèle finalement un cadre monadologique, une reproduction de bulles énonciatives, de couplages entre gestes et niches de référence qui ne laissent pas la possibilité de totaliser l'espace dans un univers dialogique. Entre le "match" et le "silence", la voie moyenne de la non-responsivité des gestes montre que le dialogisme, les tours de la parole, la scène de l'interaction bilatéralement motivée ne sont pas des acquisitions définitives, c'est-à-dire des points de départ.

La réversibilité constitutive des espaces acoustiques (contacter le son dans l'espace et être contacté par le son) ne peut prévoir d'ailleurs qu'une dissociation des gestes, des prises, l'abandon du confort de l'*affordance*, tout comme du régime dialogal. En musique, on cherche des formes d'harmonisation, mais à partir de la recherche d'une mesure qui n'est pas donnée, ce qui oblige à faire face aux incommensurabilités et aux disproportions.

Comme nous l'avons dit, la dimension acousmatique, en cachant la source sonore, produit une prolifération de l'imaginaire gestuel : le même corps résonant peut "éclater" dans plusieurs mondes sonores possibles qui rendent signifiants des gestes spécifiques. L'imaginaire n'a pas un plan de l'expression certain et laisse les possibles gestes instaurateurs dans une sorte de concurrence à la recherche de solutions. L'articulation signifiante est locale, discontinue, finalement épisodique voire coalescente, réverbération entre plusieurs petits drames sonores.

Une expérience tout à fait contraire à la musique acousmatique est représentée par la vision d'une exécution de *Mikrophonie I* de Karlheinz Stockhausen, et en particulier par la vision du film tourné en 1966 sur sa première réalisation électroacoustique. Le film nous montre une sorte de "2001, Odyssée du son" où, à la place du monolithe noir, il y a un tam-tam. Cette pièce de *live electronic music* montre bien les frottements sur la surface de l'instrument, les actions percussives, où même la présence des microphones devient un geste de contact, d'éloignement, d'exploration circulaire périphérique. Toutefois, par rapport à une ostentation de gestes maîtrisés et différenciés (multiplication des techniques de percussion), on repère non seulement l'indifférence imperturbable du corps sonore – le trou noir du tam-tam –, mais aussi la déconnexion locale entre le geste et la réintroduction filtrée et décalée du son électronique, déraciné par rapport à la gestualité d'instanciation réelle. La réaction de l'espace d'implémentation (un studio pour la musique électronique) n'est pas visible. *Mikrophonie I* semble suggérer que la musique cherche finalement à montrer une articulation entre deux environnements : les réponses internes du tam-tam et l'espace acoustique, comme si une véritable actorialisation, liée à des rôles énonciatifs individualisants, n'était plus pertinente. De manière antiphastique, *Mikrophonie I* montre, d'une part, la virtuosité des exécutants, qui dépasse largement la capacité de l'écouteur de suivre le déroulement des phénomènes musicaux et, d'autre part, un expressionnisme des gestes sonores qui contraste avec l'attitude clinique et la circonspection des instrumentistes.

2.3. Du corps-creux à la mise en scène du geste, vers l'environnement

La musique est une sorte de prélude constant : formes et profils des gestes énonciatifs ne nécessitent pas encore d'un ancrage stable, d'une finalisation actorielle définitive, et même leur ritualisation offre moins une discursivité narrative qu'une sémantique des tons. C'est le romantisme qui a découvert ce caractère autochtone de la musique : le prélude. En latin, *praeludere* veut dire faire des exercices avant de jouer, de pratiquer, d'entrer dans la compétition réelle, dans la bataille.

Le geste s'ouvre alors au questionnement de l'intentionnalité ; plus précisément, il ouvre une instruction indiciaire sur l'actantialisation spécifique d'un acteur qui dirige ses propres enjeux existentiels dans des espaces et des temps de référence spécifiques. Là où on ne voit que des relations entre des formes transposables sur des espaces mathématisables, les postures assumées et donc les configurations d'un corps agissant reconstruisent en revanche un ordre d'existence qui est immédiatement doublé par une expérience qualitative inéchangeable. Le geste inaugure et exemplifie la gestion d'un *ductus* énonciatif, d'une prétention au sens qui se déploie à travers une confrontation et un affrontement, une analogisation et une résistance, un arc de mouvement et une compacité actorielle.

Cette compacité est liée à la transversalité actantielle du geste qui opère sur une pluralité d'espaces différents ; cela explique l'expressivité du geste en tant que plan de l'expression qui transperce les champs sensoriels. En vertu de sa tendance constitutive à se configurer par rapport à d'autres ordres d'élaboration perceptive, il nous pousse à rouvrir les postures aptes aussi à se concentrer sur un seul ordre de sensation (par exemple, la tension auditive). Le comique ou le tragique

émergent là où on constate que la maîtrise de la gestualité est toujours imparfaite. Cette imperfection distribue des tensions figurales et des impropriétés – voire des lacérations – dans la gestion de l’initiative énonciative, qui sollicitent inévitablement plusieurs ordres sensoriels.

L’expressivité n’est alors que la coalescence efficace entre des plans d’expression hétérogènes, soutenus à la fois par une intentionnalité directive et une remédiation de ce qu’on ne contrôle pas. Le geste découle d’un va-et-vient entre action délibérée et inertie du corps, entre visée et gestion par défaut, entre concentration et laisser-faire. L’exactitude du geste est toujours en suspens car il faut attendre le contrechant de ce qui n’a pas été plié à l’action. L’accord laisse les vestiges de l’insubordination possible, et cela construit le pathos d’une spontanéité qui, lorsqu’elle est dépourvue de pics d’hétérogénéité, est évaluée comme *désinvolture*.

Apparemment, la stylisation du geste voudrait réussir à faire de la transversalité de l’expressivité une organisation des contenus coordonnée (cf. Wahl 2015, p. 154). Néanmoins, on remarque qu’il y a des esthétiques qui cherchent au contraire de faire émerger de manière délibérée des aspects incontrôlés (« furie expressive ») ou une pudeur atavique (cf. Jankélévitch 1961).

En musique, les solos ont le pathos des gestes sonores nus, sans l’enveloppe de couverture d’autres sons ; cette nudité semble mettre l’emphase sur la nécessité de gérer un “total” d’expressivité. Le soliste est plongé dans son jeu éblouissant et en même temps il “transpire” toute une série de poses, de tics, de facettes expressives qui constituent un prisme de sacrifices dans la gestion de sa propre image au profit de l’instauration du “corps” musical.

Par rapport au travail linguistique de l’énonciation, le geste évoque toujours une matière soumise à une pluralité des tensions formelles, où l’organisation cède à l’harmonisation avec la contingence, et à la confiance dans un chargement de sens supplémentaire et bénéfique, soit-il comique ou dramatique. Le geste contemple toujours l’assomption possible des “vents expressifs” qui circulent dans l’environnement.

La canalisation formelle de ces “vents expressifs” se limite parfois au périmètre d’un acte performatif “décharné”, sec et procédural. Cependant, seule l’institutionnalisation de l’acte même peut espérer en le refoulement complet de ses vestiges gestuelles, de son faire un peu maladroit dans la tentative de se débarrasser d’une implication expressive ultérieure, interrogative, transversale. La nudité du geste le protège éthiquement face au “viol” de l’expression (profanation d’un lieu ou d’un corps qui a déjà son expressivité) et au “vol” des contenus éradiqués.

Le geste témoigne de l’énonciation au-delà des reflets, des traces stratégiques qu’elle cherche à laisser dans ses plis discursifs. Mais cela ne confie pas le geste à l’ineffable ; au contraire, il défend la nécessité d’un paradigme interprétatif de la signification, de son irréductibilité à la textualité tout comme à l’intentionnalité. C’est un nœud de sens à la fois extroverti et introverti, dans un “jeu” entre facettes surexposées ou enfouies qui permet à des “monstrations” incontrôlées de trouver de contenus symboliques, et à ces derniers de conquérir de nouveau un caractère événementiel à même d’exemplifier des ruptures ou des accords, des cris ou des caresses. *Le témoignage du geste – son caractère indexical – est ce qui permet à l’expressivité de prolonger le jeu entre iconicité et symbolisation.*

Finalement, par rapport à des pratiques très codées comme la musique, la recherche d’un geste pourvu d’une “justesse”, au-delà de l’adéquation à la production d’occurrences sonores typifiées, reste une visée prééminente de la *créativité*, laquelle voudrait “découvrir” un court-circuit productif entre le symbolique et l’iconique. Ainsi, la créativité énonciative s’élève alors à *invention* d’un terrain expressif qui transperce les différents espaces de pertinence de signes et qui symbolise la position de l’acteur-performateur, le geste n’étant que la manifestation conjoncturelle et perméable de plusieurs enracinements du sens.

La latence du geste dans la partition n’est pas rattrapée à travers des prescriptions explicites agencées à l’illustration offerte par une tablature. Le geste n’est pas non plus réductible à l’incarnation du sens entre les corps de l’exécuteur et le corps de l’instrument : il se donne comme manifestation d’une clairière, d’une série de liens entre des espaces qui ne se cachent plus les uns

derrière des autres. Le geste est en même temps détecteur et révélateur, il peut être écrit mais il continue à être une condition de possibilité pour l'accès à une expérience de sens. Le geste interconnecte les traces de la culture avec des tracés qu'on peut apprécier seulement *in vivo*, par assomption ou analogisation située ; de la sorte, même le geste le plus préprogrammé s'avère encore, conjoncturellement, cathartique.

Le geste musical peut se dé-institutionnaliser à travers un écartement flagrant des postures exécutives déjà classées à travers des canons esthétiques qui dramatisent la virtuosité de l'instrumentiste (Kagel). On constate par exemple, l'encombrement et la viscosité des corps par rapport aux extractions convoitées de sonorités-type afin de déconstruire un pathos formel totalement abstrait et chimérique (Lachenmann). On peut suivre un geste qui explore la réaction de l'instrument là où il répond à des sollicitations exécutives qui n'étaient pas à la base de sa conception : on cherche ainsi à saturer un "au-delà de la technique". L'imperfection de l'instrument, qui relève sa "chair" émotive par rapport à une sensibilisation canonique, trouve finalement son corrélat dans le paradigme d'une complexité de l'écriture musicale qui conduit l'instrumentiste vers ses limites : le geste de réussite (virtuosité) est toujours un geste de capitulation aussi face l'impossibilité de maîtriser toute la programmation de l'exécution qu'on trouve sur la partition¹¹. Ainsi, rendement et reddition peuvent cohabiter dans un geste programmatiquement vulnérable. Le geste accepte que le sens soit orientation et que l'interprétation soit "terrain", "espace de jeu" délimité (contre l'infinisité des sémioses possibles) en même temps site d'interrogation et de reproduction du sens. C'est pourquoi le geste est profondeur de liens, arc temporel et configuration énonciative dont le *phrasé* touche et accommode plusieurs cadres et réservoirs sémiologiques.

Le phrasé est une praxis gestuelle qui devrait permettre d'intercepter des accommodations créatives ou bien des interconnexions imprévues entre espaces de pertinence des différents enjeux musicaux. Trancher sur un parcours à prendre ne veut pas dire éviter un passage par un espace partiellement "territorialisé". Dans ce sens, le phrasé montre que les arcs du geste instrumental doivent ajouter à la cartographie les étapes de l'écoute et de la réaction d'instrument et de l'environnement acoustique. Le geste dirige, pointe, mais en même temps accepte une dose d'atmosphérisation, c'est-à-dire de déstabilisation des couvertures actuelles par rapport aux trames actuelles que la scène contingente suggère. C'est ainsi que le geste de la danse exemplifie un régime de perméabilité des formes de vie, un va-et-vient entre cooptation et émancipation par rapport aux suggestions configuratrices qui habitent déjà les champs sensoriels. Cela montre également que le phrasé est aussi une interlocution, un dialogue entre initiative et écoute, écriture et lecture, expérimentation et interprétation.

La gestion de la pluralité d'espaces de référence requiert un "accordage" préliminaire des techniques du corps et des tensions inter-expressives entre les champs sensoriels, en commençant par les tracés introvertis (le corps-creux ou directement la chair sensori-motrice) et extrovertis (le corps-intercepteur et le corps-animateur). Dans cette perspective, les gestes peuvent être conçus comme des traducteurs de dimensions et de perspectives selon une tiercéité toujours impliquée : chaque projection dans la forme (exécution) nécessite un parcours en arrière (réroduction) afin de trouver le carrefour opportun pour l'interconnecter à une gestion d'opérations filtrées par un autre point de vue. L'absence d'une synthèse définitive – la technique demande une analyse et la transposition de perspective une archéologie opportune – montre que le geste requiert aussi un phrasé cognitif. Tout geste cherchant à imposer une orientation unilatérale et sans retour, est destiné à un futur labyrinthique, incapable de tramer des stratégies, des tissus interactuels avec les objets et d'autres sujets. Ainsi, le geste le plus archaïque peut bien se (re)produire avec l'espérance fallacieuse qu'il pourra résoudre d'emblée l'hétérogénéité des espaces concernés et qu'il pourra régner sans être dérangé.

¹¹ « On essaie de construire les gestes de telle façon que les qualités paramétriques qui les composent soient libérées dans le monde de la musique, en tant que telles, vers le futur, le potentiel de futur de la musique, au moment où le geste s'expose » (Brian Ferneyhough 1998, p. 41, passage cité in De la Motte (2013, p. 22).

Combien de tâtonnements sont nécessaires afin d'acquérir la désinvolture de l'initiative, combien des phrasés bien maîtrisés faut-il élaborer afin de pouvoir imposer un geste réellement capable de déterminer une réinitialisation des valences dans un espace culturel ? Agent de la circulation communicative, le geste apparaît comme un îlot directionnel dont le soulèvement par rapport aux agencements énonciatifs devient reconfiguration locale des orientations du sens, rupture du flux, attracteur symbolique d'un recadrage des pratiques en cours.

Le chef d'orchestre dirige la partition comme si le partage des rôles instrumentaux n'était pas déjà dessiné, il cherche à donner à l'écoute la suspense et le soupir d'un règlement de comptes. En effet, l'appropriation des paramètres fondamentaux de la gestualité exécutive est disponible à se charger de sens dans des cadres différenciés, en laissant à la gestualité des marges de liberté par rapport à la praxis. Le chef d'orchestre ne dirige pas, il a la tâche de rouvrir l'hétérogénéité des espaces qui peuvent fonctionner comme arrière-plan des actes instrumentaux en leur donnant l'épaisseur de "gestes".

La convergence expressive de la concertation orchestrale à travers les gestes du chef d'orchestre est réalisée paradoxalement dans l'air, en absence d'instrument. On mime tout de même des efforts interprétatifs, des modalités d'intervention dans l'instrument, des textures du son ; on ajoute des ponctuations, des exemplifications rythmiques et agogiques, des alertes sur les attaques imminentes d'un instrumentiste par rapport aux autres. Le transport que la musique suggère en tant qu'énergie à introjecter se produit dans une sorte de circularité entre l'écoute de ce qu'on vient d'écouter et la protension à donner suite à la substance sonore à travers l'exécution des parties qui restent.

La portée du geste est strictement liée à sa gestation, aux espaces et aux temporalités introjectées et ensuite agencées, après élaboration, suivant une sorte de circuit qui préserve une solidarité des fins en dépit de l'hétérogénéité absorbée. Le drame du chef (ou du roi) est que la "régence" est souffrance aussi, poids du sacrifice qui se cache derrière chaque geste.

Aux actes linguistiques de gestion du sens il faut ajouter alors une gestion qui est interne au geste même : sa gestation évite de répondre à l'hétérogénéité avec l'hétérogénéité, ce qui engendrait uniquement une gesticulation. L'incubation du geste sollicite des spectres de l'énonciation.

Les gestes du chef d'orchestre ne sont ni l'exemplification d'une expression qui doit exemplifier la détermination ultérieure d'autres fronts d'énonciation, ni une surabondance expressive tâtonnante et chaotique. Le geste participe d'un projet de *métastabilité énonciative* malgré les passages par une hétérogénéité des cadres, des médiations, des voix¹².

Sans passer forcément par la codification et l'établissement d'un paquet codé des figures de l'expression et du contenu, le geste affiche les préconditions de la linguisticisation, la construction de sa propre niche, le couplage avec un espace discursif émergent et en cours d'émancipation par rapport aux valeurs expérientielles.

En plus, entre le geste et la posture il y a une continuité de forme d'actantialisation du corps qui empêche d'établir une discontinuité marquée à partir du plan méréologique. Si le geste est partitif par rapport au cadrage totalisant de la posture, ce qui change véritablement le statut de la configuration est l'hétérogénéité des espaces d'inscription, bien que sur le plan de l'ancrage matériel il n'y ait qu'un support unique.

La pluralisation des espaces de référence instaure elle-même une dimension fictive, à savoir les territoires de l'énonciation. Cela n'empêche pas cependant la reconnaissance de quatre paliers

¹² La multiplication des espaces de référence et l'hétérogénéisation conséquente des gestes sonores pourraient être décrites à travers une sémiotique du corps (Fontanille 2004). En effet, la médiation du *moi-peau* s'offre comme un support homogénéisant, une surface d'inscription commune pour des valeurs hétérogènes ; la peau fonctionne normalement comme un embrayeur, un dispositif d'intégration identitaire sous le contrôle du toucher qui opère des dissimulations de l'altérité par rapport au contact. C'est un espace transitionnel où le geste est frappe ou caresse, choc de la détermination ou épiphanie d'une coprésence fusionnelle. En revanche, l'appareil phonatoire devient un espace énonciatif pluralisant des gestes dès qu'il s'ouvre à une hétérogénéité de productions acoustiques : des bruits aux phonèmes, en passant par des interjections. Le *corps-creux* de l'appareil phonatoire est déjà un théâtre qui permet des scénarisations actantielles ancrées sur différentes valeurs pertinentes, en montrant une dialectique possible entre différentes voix (plus propres, moins propres, impropres), selon une rhétorisation de la présence à soi ou de l'être "habité" par une altérité. Sur le langage considéré comme "geste" voir Wilcox (2012, p. 224-26).

tensifs dans l'affirmation progressive du geste, qui restent toujours des dimensions emboîtées de l'imaginaire discursif et des lignes d'expropriation possible de la part de l'expérience, par exemple sous forme d'appréhension analogique (l'*einführung* husserlienne). On aura alors :

- a) la dimension de la *peau* homogénéisante, ou le geste se décline comme manifestation de tensions (crispations, contractions, relâchements, etc.) ;
- b) la dimension du *corps-creux* de l'apparat phonatoire ou de l'instrument, qui donne au geste un théâtre intérieur. Il s'agit d'un théâtre capable d'explorer une hétérogénéité acoustique susceptible d'instaurer un régime d'énonciation centripète, même si les productions sont tôt ou tard ré-embayées, réassumées par l'instance subjective, le ventriloquisme n'étant qu'un phénomène illusoire d'imputation régulatrice de la voix à une instance d'émission tierce ;
- c) la dimension de l'*enveloppe corporelle* où la présence sensible peut se pluraliser selon différents espaces de pertinence. C'est la condition d'une gestualité qui interroge les relations dialogales, sans se réduire au plan d'une interaction domaniale ;
- d) la dimension de l'*environnement* où le geste devient trajectoire absorbée dans un contexte sans lisière et avec des repères pertinents hétérogènes. Cela instaure une sorte d'hétérogénéité au carré, où l'initiative discursive risque de tomber dans le vide, dans un espace indéterminé sans des paramètres de conformité.

Afin de protéger le geste de l'environnement qui menace l'énonciation gestuelle, il faudrait un espace d'implémentation, un espace institutionnel capable d'imposer des interprétations respectueuses d'une hétérogénéité sélective et potentiellement homogénéisée par une cohérence discursive. Parfois cet espace d'implémentation se présente, sous forme médiatique, comme une reconstruction des variables spatio-temporelles qui permettent la communication, c'est-à-dire la réciprocité convergente des énonciations.

Or, par rapport aux autres formes d'énonciation, le geste est le format de l'énonciation le plus vulnérable, car son inscription dans l'espace ne semble pas pouvoir établir de manière restrictive le périmètre pertinentiel de son ancrage, la matière de l'expression pouvant passer facilement d'un espace de référence à l'autre. Pourquoi ? Sur le plan symbolique, la page, la toile, le paysage sont la reconstruction d'un corps-objet, d'une identité à part entière où on peut réinitialiser le petit drame de la dissimulation entre le propriétés-support et les propriétés inscrites. En revanche, le geste signale une condition d'hybridité, la renonciation à une enveloppe expérientielle intégratrice pour ouvrir une instauration excentrique et finalement déracinée, potentiellement perméable, voire envahie par l'environnement.

Le geste sort des juridictions de sens de la partition et pourtant, en écoutant de la musique enregistrée, les mouvements des instrumentistes s'imposent parfois comme le seul moyen pour rapatrier la sonorité dans un cadre de sens (cf. Godøy & Leman 2010, p. IX). Comme une sorte de ponctuation des dépenses d'un corps énonciateur, la *gestique* laisse le spectre d'une instauration inaugurale du sens dans les vides, malgré la trame dense et autonome du tissu textuel¹³.

3. Transversalité et codage

3.1. Les espaces du geste

Le passage du corps à l'appareil vocal serait à la base d'un langage évolué sur le plan syntaxique et émancipé par rapport aux coordonnées spatio-temporelles d'énonciation (Armstrong 1999, p. 15-

¹³ Cf. Stoianova (1978, p. 185). La *gestique* d'un directeur d'orchestre dénote un ensemble de gestes gérés avec l'allure d'un idiolecte parfaitement maîtrisé mais qui n'ont ni une prétention traductive de ce qu'on trouve dans la partition, ni une codification figée. La *gestique* relance une dramaturgie de gestion d'une densité à laquelle on impose un périmètre et des configurations, mais sans aller au détriment de l'exploitation de sa densité iconique.

La *gestique* s'oppose alors au fantôme d'un code gestuel, un « *gestuaire* » capable d'explicitier et de préciser son système signifiant jusqu'à prendre en compte toutes les figures de l'expression et du contenu possibles, gérables par un corps humain (Brémond 1968, p. 94). À notre avis, tout au plus, on pourrait parler d'un *gestuaire* en tant qu'"estuaire" du fleuve gestuel qui débouche sur des actes codés. Au fond, le geste n'appartient qu'à une *gestique* qui doit trouver sa propre performativité entre un *gestuaire* codé et une *gesticulation* encore tâtonnante et incapable d'une posture énonciative cohérente.

16). Pourtant, l'énonciation ne pourra jamais s'émanciper totalement de son investissement gestuel.

La précédence du langage gestuel en tant que langage iconique est fondée sur une mauvaise lecture de Peirce, vu que l'intonation et d'autres variables de la locution verbale peuvent exemplifier des relations de la situation en acte. D'ailleurs, la dialectique entre dire et montrer, soulignée par Wittgenstein, montre que l'iconicité décline les ambitions du symbolique de terminer avec un pli autoréflexif. La couverture codique et praxique de l'énonciation ne la protège jamais de manière définitive d'une exposition, d'une trajectoire textuelle qui questionne le "lit" de l'instauration et le "site" de la voix discursive.

Le geste enveloppe le faire énonciatif sur plusieurs plans problématiques : (i) le versant pragmatique de l'énonciation, à savoir l'instauration de l'énoncé ; (ii) la gestion des sutures de l'espace de l'énoncé avec l'espace de l'instauration et l'espace de l'implémentation ; (iii) l'assomption des effets perlocutoires ; (iv) l'agencement à un courant dialogal.

On essaiera maintenant de pouvoir discriminer de manière précise les espaces-niche où le geste défend son écologie du sens perméable et connective.

Les gestes manuels peuvent négocier l'espace de leur énonciation selon :

I - Espaces-absorption

a) un espace de l'*assomption* : le geste est somatisé, parfois compulsif, malgré son introjection et la résolution émotive d'une confrontation externe (*geste introjecteur* ou *internaliser*) ; on trouve des tensions musculaires, des relâchements, des itérations nerveuses, des crispations, des contractions, des déplacements de poids et donc de l'équilibre du corps¹⁴, etc.

II - Espaces-écriture

b) un espace de la *projection* (figurative) : le geste s'inscrit dans un champ où on peut ré-énoncer une figurativité qui renvoie à des scènes prototypiques ou à des événements éloignés spatialement et temporellement (*geste configurateur*) ;

c) un espace de l'*exemplification* pure (plastique) : le geste s'inscrit dans une sorte d'espace formel où on peut proposer des rythmes, des aspectualisations, etc. par extraction diagrammatique (*geste modulateur*) ;

d) un espace *figural* : le geste devient une figure rhétorique qui analogise de manière plus ou moins impropre une figure qu'on ne peut pas présenter directement (*geste analogisateur* ou *transpositeur*).

III - Espaces-interaction

e) un espace d'*autoreprésentation* : mise en scène du soi : image-pose du corps, posture-silhouette qui s'inscrit dans l'espace social à travers une théâtralisation de la présence réfractaire à l'adaptation (*geste exhibiteur*) ;

f) un espace de la *présentification* : le geste s'inscrit dans un espace de la référence, sensible ou mythique, à travers des déictiques qui interconnectent des lieux éloignés (*geste indicateur*) ;

g) un espace de l'*interlocution* : gestes de sélection communicative (partenaires et assistantes), avec signal d'une disponibilité à la conversation (*on line*) ou pas (*off line*), jusqu'à la suppression de l'espace séparatif (contact du corps de l'interlocuteur) ;

¹⁴ La prise en compte de cet espace-absorption signale le rejet d'une définition du geste à partir de sa vocation à s'adresser à un interlocuteur et de sa socialisation préalable (cf. Tinbergen 1963). Non seulement nous sommes plus intéressés à reconnaître dans le geste un passage qualitatif dans la gestion de la qualification (espaces interconnectés), mais nous estimons que l'autocommunication est aussi pertinente (elle peut d'ailleurs se transformer de manière involontaire en exhibition et en révélation pour un observateur externe). Cela dit, il faut remarquer qu'aujourd'hui la définition communicationnelle du geste est plus sophistiquée : « [Gesture is] any nonvocal bodily action directed to a recipient that is mechanically ineffective and represents a meaning, beyond itself, that is in part manifested by others of the social group » (Scott & Pika 2012, p. 152). En outre, le glissement des cadres de pertinence qui soulignerait une *sémiotisation seconde*, typique du geste, peut être démontré de manière utile à travers le passage de la performance fonctionnelle à l'action pour de faux, pour jouer. G.H. Mead (1934) a montré que la « conversation de gestes » entre l'enfant et l'adulte est l'occasion pour saisir la multiplicité de perspectives de signification ; en effet, le geste se charge de pertinence à partir de la réaction d'autrui (voir aussi Arendal & Lewis 2012, pp. 246-54).

h) un espace de l'*association* : geste qui ont des fonctions d'adaptation à l'entour et de synchronisation et de coordination des initiatives, afin d'organiser un réseau actantiel et éventuellement une instance actorielle plurale (groupe, communauté, etc.¹⁵).

Le trait caractéristique des espaces que nous avons essayé de distinguer, sans prétention d'exhaustivité, est leur nature médiatrice ; cela permet au geste de dépasser l'*acte*, dont l'intervention peut être sémantisée sur un horizon de pertinence homogène, et de se poser ainsi comme interconnexion transversale entre des topiques des valeurs différentes. En ce sens, nous n'avons pas l'intention de transformer le geste dans un concept capable de subsumer les profils symboliques des actions. Cette idée est en revanche épousée par Michel Guérin (2014) qui a proposé quatre gestes prototypiques doués d'une vocation transcendante : faire (le geste de la technique et du travail), donner (celui du social et des échanges), écrire (le geste renversé, révolté), danser (le geste pur). Cette catégorisation défend une prééminence de la transformation concrète du monde dans un cadre de valeurs homogènes, ce qui ne peut que subordonner, voire marginaliser, des gestes symboliques comme la prière ou le pardon (*ibid.*, p. 11-14).

3.2. L'infonctionnalité du geste

A notre avis, la nature sémiotique spécifique du geste émerge là où il n'y a plus un réseau d'*affordances*, un cadre ergonomique fiable qui met déjà en communication des instances selon un cadre de pertinence fonctionnelle. En ce sens, le geste est là où l'acte s'interroge, hésite, opère un détour par rapport à un terrain de jeu codé. Non seulement la gestualité s'avère irréductible à la langue des signes, mais elle montre en même temps sa résistance paradoxale à la linguisticisation, bien qu'elle constitue probablement la base primordiale de la multiplication des plans de signification¹⁶ et donc du langage en tant que *sémiotisation seconde*. Bref, le geste reste dans son apparence d'indétermination sémantique comme pour préserver son initiative déterminante, ce qui le préserve d'une codification définitive. La *matière résiduelle* qu'il porte avec lui dans son initiative formatrice, le grain matérialiste du geste, témoigne précisément de cette interconnexion d'espaces d'enracinement de valeurs qui restent séparés.

Les langues des signes ont un intérêt scientifique énorme car elles présentent en même temps un héritage des langues naturelles, avec leur arbitraire, pivot de généralisation, et une patrimonialisation des pratiques gestuelles dont la culturalisation n'évite pas la problématisation de sa juridiction sur le sens. Entre les spasmes du corps et les configurations gestuelles codées il y a tout un terrain de régénérations sémiotiques suspendu entre la *réaction irréfléchie* et l'*invention*.

Le geste a une finalisation suspendue car il ne dessine que de figures-pont de la communication : c'est pourquoi, par rapport à la production verbale, il se prête à solidariser aussi bien au plan de l'énoncé (le contenu du discours) qu'au plan de l'énonciation (la posture rhétorique du dire). D'ailleurs, « appropriation gestuelle et appropriation linguistique ou discursive sont deux processus différentes » d'apprentissage sémiotique (Kida 2014, p. 82 ; p. 230), et le premier devrait passer par une approche plus « naturelle » vu qu'il concerne aussi l'acquisition d'une « spontanéité » ou désinvolture expressive¹⁷.

La signification toujours troublante des gestes relève du fait que leur solidarisation au complexe des moyens communicatifs mobilisés reste locale et *hors technique*, sortant des dispositifs stratégiques d'interaction par défaut (inertie corporelle) ou par excès (sublimation des enjeux de signification préétablis). Pendant une activité énonciative entourée par un espace institutionnel protecteur, le geste ne cesse de signaler et d'interroger des portes ouvertes vers des

¹⁵ Cette systématisation peut trouver des formes de compatibilité avec la typologie très influente de Paul Ekman et Wallace Friesen (1969), même si cette dernière (*emblèmes, illustrateurs, afficheurs d'affect, régulateurs, adaptateurs*) est fondée sur des critères hétérogènes et sur une notion de geste qui a une dimension extensionnelle très vaste.

¹⁶ La recherche sur les gestes des singes a montré une série d'aspects qui semblent confirmer la continuité entre gestualité et émergence d'un langage : la flexibilité sémantique, la sensibilité au contexte, la dissociation entre les moyens et les fins, la socialisation d'un répertoire de signes capable d'identifier un groupe (Pika & Liebal 2012, p. 3).

¹⁷ Ici, Kida (2014, p. 74) fait référence à la tradition de la rhétorique et en particulier à la leçon de Quintilien.

environnements *infra-pertinents* (microdimensions d'une signification attachée aux corps) ou *ultra-pertinents* (macrodimensions d'un sens qui échappe aux juridictions de sens institutionnalisées). Le geste ne peut que dynamiser alors la focalisation attentionnelle de l'interaction en cours et suggérer de déplacements entre des plans de pertinence différents. Son indétermination sémantique, parfois flagrante, semble garantir une transversalité interrogative qui mobilise la forme de vie entière du sujet performateur. Parfois, on a presque l'impression que dans certains gestes puisse se cacher la clé d'une tonalité existentielle, spectre d'une intimité qu'on ne pourra jamais saisir dans la consistance de ses vécus.

3.3. Geste et langues des signes

La codification des langues des signes profite largement d'une gestualité plus diffuse, informelle et instable, mais soutenue en tout cas par une tradition et par un semblant de motivation, iconique et indicielle¹⁸.

Ce qui est normalement une suite d'interprétations possibles d'une configuration textuelle par rapport au support d'inscription (lecture plastique, figurative, figurale, etc.) devient dans le langage gestuel une parataxe de signes que chacun inscrit dans un espace à enquêter. « Je mange après » devient un doigt pointé vers mon corps, ce qui active un espace autoréférentiel ; après, un autre geste – deux doigts portés vers la bouche – semble profiter d'un espace projectif avec une mimesis figurative ; enfin, pour énoncer « après », on doit passer par un espace d'exemplification figurale (le saut d'un obstacle peu valoir comme un laps de temps).

Malgré le codage de la langue des signes, l'hétérogénéité des espaces continue à être présente. Cette observation est valable aussi pour aborder les gestes phonatoires qu'on ne peut pas limiter à l'exécution d'occurrence des traits phonologiques typifiés. De manière plus générale, l'introversión et extroversión, la réflexivité et la transitivité, l'exemplification et la dénotation, l'indexicalité et l'indiciarité sont des polarités prises dans la tension irrésolue du geste, et les régimes d'équilibre tensif des valences attribuées à chaque terme catégoriel l'emportent généralement sur l'affirmation unilatérale des uns sur les autres.

Cela dit, la langue des signes ne peut que suggérer des approches à la gestualité générale capable de discriminer de manière plus fine des plans de l'expression, des systèmes d'opposition sémi-symboliques, des topiques de la signification partiellement motivée. Les espaces-niches que nous avons distingués relèvent d'un choix qui doit ensuite s'ancrer dans un "théâtre" de la performance, là où les plans de pertinence sont problématisés et constamment réfigurés, d'une part, sur la base des langages et des modèles énonciatifs convoqués, d'autre part, à partir des cadres praxéologiques qui assument les médiations sémiotiques comme des ressources.

Les topiques du geste, au-delà des espaces de pertinence, montrent alors que le geste n'est pas encore une ressource linguistique pour un dispositif pratique et pas encore un modèle linguistique qui puisse organiser l'initiative pragmatique. Le geste-objet est une incarnation d'un potentiel sémiotique transversal qui questionne les pratiques d'interactions et en même temps il se manifeste avec un semblant événementiel qui interroge toute tentative d'appréhension fondée sur des types linguistiques. Le geste est un *medium* "excédant" même là où la situation communicative semble utiliser des langages *dédiés*, spécifique au support. Le geste offre toute son inertie sémiologique aux intégrations de plan prévues et attendues : « ce qui sonnait en moi devait sonner dans mes bras » - rappelle le chef d'orchestre à l'égard de son expérience de conduction d'une partition (Delcroix 2006, p. 102). La force contagieuse du geste recèle paradoxalement les efforts humbles qu'on doit faire pour capter un dessin "autre" et pour le restituer à travers une

¹⁸ Nous utilisons « *index* » comme une catégorie générale de signe, l'indexicalité ne peut que correspondre à la propriété générique qui concerne tous les signes. L'indexicalité linguistique est précisée alors comme indexicalité indirecte. Par contre, nous tirons profit de la distinction en français entre indiciel et indiciaire ; dans ce texte l'*index* peut se préciser en tant que signe indiciel si la connexion qu'il établit entre des instances est déterminée, et en tant que signe indiciaire si la connexion entre instance est seulement hypothétique ou dans tout le cas dépendante d'une enquête. L'indexicalité est alors le terme hyperonymique par rapport à l'opposition catégorielle hyponymique entre l'*indicialité* et l'*indiciarité* » (Basso Fossali 2011a, p. 144).

réponse décalée, capable de métaboliser à la fois une forme incarnée inédite et d'indiquer la "vie ailleurs" des signes.

Or, par rapport à l'art harmonieux du mime qui semble fluidifier les relations avec les actants absents, la langue des signes peut même déconcerter l'inter-actant qui ne la connaît pas ; en effet, on assiste à une désagrégation continue des topiques corporelles, l'action "linguistique" n'ayant pas des connexions stables avec la gestion de l'entour. En offrant une modélisation de la projection et de l'assomption des valeurs fort différente par rapport à la langue naturelle, l'énonciation à travers la langue des signes ne peut qu'avoir une efficacité symbolique sur l'éthos des instances communicatives et sur l'élaboration même de l'interaction. Cela veut dire que même après un apprentissage de la langue des signes qui pourrait conduire à une transparence relative des substances de l'expression, sa portée symbolique passe toujours aussi par la variété et la rapidité dans la sélection de plans de l'expression hétérogènes. La langue des signes, au-delà de sa codification, ne peut que continuer à passer en revue les gestes et, dans la discontinuité de ses opérations de convocation de topiques incarnées, elle ne peut que continuer à nous révéler quelque chose de la motivation partielle du geste.

Sans pouvoir entrer ici dans une évaluation détaillée des topiques normalement actualisées par les langues des signes¹⁹, soulignons quand même une série de propositions théoriques généralisables qui ont été suggérées. La codification des gestes semble s'appuyer sur :

(A) une topique du vide (ou neutre) : (i) l'espace écrivable devant le corps, (ii) l'espace derrière les épaules ;

(B) une topique de l'articulation : (i) joue, (ii) cou, (iii) coude, (iv) poignet ;

(C) une topique de la frontalité : (i) partie supérieure, (ii) face, (iii) menton, (iv) poitrine, (v) partie inférieur ;

(D) une topique de la perception : (i) yeux, (ii) nez, (iii) oreille, (iv) bouche.

Les topiques différenciées et spécialisées par les langues des signes ont la tâche de conduire la gestualité vers des tensions de significations capables de reconstruire des scènes actantielles. Pour cette raison, les relations déictiques, les exemplifications des opérations et les caractérisations figuratives deviennent les axes prééminents des projets énonciatifs. On pourrait dès lors distinguer sommairement trois ordres des tensions mimiques : (A) les tensions représentationnelles, qu'elles soient (i) dénotativo-attributives, (ii) dénotativo-réceptives ; (iii) dénotativo-attitudinales ; (B) les tensions exemplificatrices ; (C) les tensions indicatives ; (D) les tensions figurales.

Les tensions trouvent une forme de conversion eidétique à travers des *configurations* à la fois orientées sur la base de l'espace de pertinence d'accueil, et dynamisables selon la topique corporelle sollicitée. Si les mains sont l'opérateur principal de l'énonciation, des composantes non manuelles interviennent, comme les mouvements des yeux, de la tête, des épaules, la posture, l'expression faciale, le gonflage et le dégonflage d'une joue, la mimique articulatoire d'une lettre ou d'un bruit. Leur fonction est de contribuer à la structuration d'aspects morphosyntaxiques²⁰.

3.4. *Gesticulation et sémioses in medias res*

McNeill (2005) a essayé de présenter le domaine de la gestualité comme un *continuum* qui va de la gesticulation totalement dépourvue de codage et spontanée, à la mimique, ayant une forme d'organisation liée à la reproduction des formes, pour arriver aux emblèmes (comme par exemple, le geste "OK") et enfin aux répertoires des signes les plus conventionnels, décomposables sur le plan des figures et coordonnables sur le plan syntaxique.

¹⁹ Voir Volterra (éd. 1987, pp. 23-48).

²⁰ Voir Volterra (éd. 1987, pp. 159-209).

GESTICULATION		MIMIQUE		EMBLÈMES		LANGUES DES SIGNES
<i>Non-conventionnel</i>	→	<i>Non-conventionnel</i>	→	<i>Partialement conventionnel</i>	→	<i>Totalement conventionnel</i>
Global et synthétique		Globale et analytique		Segmenté et synthétique		Segmenté et analytique

La schématisation, à travers la représentation des flèches de gauche à droite, suggère un ordre d'évolution et de complexification de sorte que la gesticulation ne serait qu'un aspect résiduel et dépourvu d'un rôle crucial dans la gestion de la signification. En revanche, cette gesticulation peut avoir encore un poids spécifique remarquable : « le concept de [véhicule matériel] implique que le geste, *le mouvement actuel de la gestualité même*, soit une dimension de la pensée (*Ibid.*, p. 98). Andy Clark (2011, p. 127), qui a immédiatement saisi l'enjeu de cette réflexion, remarque que, chez McNeill, les gestes libres – c'est-à-dire spontanés, non conventionnels – ne sont pas que des expressions ou des représentations d'une pensée intérieure parfaitement achevée, mais qu'ils sont directement une des formes de la pensée (McNeill 2005, p. 99).

L'importance de la gestualité libre (cf. Goldin-Meadow 2003) est liée à une sorte de gestation de la pensée *in medias res* qui a inspiré le concept d'*extended mind*. Déjà chez G.H. Mead on trouve une indication très claire à ce propos : « le site de l'esprit n'est pas dans l'individu. Les processus mentaux ne sont que fragments de la conduite complexe de l'individu exercée dans et sur son propre environnement » (Mead 1938, p. 372).

Toutefois, le transfert de l'instance de la réflexion à l'extérieur précède inutilement l'étude effective du travail sémiotique de la gesticulation, de la gestation de nouvelles articulations du sens, car on préfère réduire l'interrogation et la négociation d'un sens manipulable aux correspondances des *stimuli* activés dans la tête du producteur et du récepteur au moyen des neurones-miroirs (McNeill 2005, p. 250). Le geste libre ne serait alors qu'une sorte d'« autostimulation » d'un moteur cognitif (Clark 2011, p. 133). Nous avons aussi rapproché le geste de la pensée, en soulignant la nature interrogative, la niche transversale du premier ; cela montre la multiplication des plans de pertinence et le caractère local des sémoses, ce qui s'oppose clairement à l'idée d'une stimulation de l'appareil néurofonctionnel de la pensée.

4. Technique et gestualité

4.1. Le geste entre travail et loisir

Nous avons situé le geste dans un entre-deux : mouvance en quête d'un accès à la sémosis et linguisticisation relevant d'une institutionnalisation du sens. Les positions extrêmes ne seraient que des lignes de fuite de la gestualité, entre réinitialisation et administration du sens.

Dans ce cadre, les techniques semblent offrir, à travers leur découpage avisé des interventions sur la matière, un patrimoine de gestes minutieux qui déclinent nos habilités. Notre résistance à identifier le geste dans l'acte expérimenté et affiné, au profit d'une transversalité du sens, pourrait apparaître comme un préjugé envers la domination de la raison instrumentale sur l'écologie du sens social. Il faudrait accepter en revanche que les gestes sont normalement couplés avec des interfaces qui leur donnent le périmètre d'un terrain de jeu. Néanmoins, le geste technique est aussi le résultat d'une actantialisation prothétique qui se charge de l'incarnation de l'acte, bien que filtré par la médiation de l'instrument. La performativité de l'acte technique – par exemple, le fait d'écrire un texte à travers un ordinateur – peut absorber en même temps la tension projective de se voir dans le dispositif (*machination*) et la tension assumptive d'introjecter le cadre opératoire de la technique (*incorporation*). Cette absorption des enjeux de signification relève du paramètre de l'*efficience*, mais elle a du mal à subordonner définitivement une *efficacité* qui déborde aussi vers des effets qui convoquent d'autres cadres d'évaluation.

On ne peut pas oublier que le *travail* est une *pratique dévolutive*, à savoir une activité marquée par une dépense identitaire, de sorte que l'énergie employée pour s'articuler avec le plan actantiel du

dispositif peut être corrélée à une dévolution du désir, de l'autonomie du projet. Sur le plan d'une écologie de la signification, le travail n'est pas évalué seulement à partir d'une économie des résultats, mais aussi sur la base d'un investissement et d'un virement des valeurs vers des cadres hétéronomes d'interprétation qui soutiennent la réalisation d'un projet de vie.

Le travail est une argumentation implicite du sens pratique qui relie plusieurs perspectives de sémantisation. On pourrait alors affirmer que le *travail* permet aux actes de se faire "gestes" d'une anticipation symbolique, de même que le *jeu* donne aux manœuvres stratégiques l'allure de gestes lisibles selon un transfert et une mise à jour symboliques. La "technologisation" des pratiques ne fait qu'augmenter la distance critique entre dévouement et récréation, selon une optimisation qui procède paradoxalement de manière divergente, au point que les acteurs sociaux se confient aux obsessions et sans distinction : ténacité dans le travail et attachement aux loisirs n'ouvrent que des formes d'aliénation.

À la frénésie des actes semble alors correspondre une raréfaction des gestes capables d'opérer des virements des valeurs, de connecter transversalement des enjeux de signification ancrés sur des juridictions de sens différentes. Le risque est que le geste qui réclame une écologie de sens digne d'une *forme de vie*, ne puisse que se manifester de manière explosive et incontrôlable.

Sans vouloir trop insister ici sur une diagnose sociologique, qui a moins la tâche de s'appuyer sur une démonstration que celle d'offrir une exemplification, nous voulons réaffirmer que la décomposition du geste en micro-actes ne peut que différer le moment de sa tension "synthétique", à la fois connective et traductive. La gestualité est la résistance constitutive à un format paratactique des enjeux de signification, aux successions d'actes homogénéisés à travers un système de rationalité et une organisation actantielle indifférents à l'écologie d'une forme de vie. Le geste s'impose dans notre cadre théorique comme l'instance de contestation des formes d'intégration du sens dans un emboîtement de plans de pertinence déjà préorganisés et validés par une forme d'économie des valeurs univoque. Cette contestation est liée premièrement au caractère oxymorique constitutif du geste, en ceci qu'il cherche à montrer son efficacité dans une distance symbolique (communication) même s'il semble continuer à exemplifier une dimension haptique, voire directement tactile, capable de forger par contact les formes. L'interconnexion des espaces que le geste cherche à activer sur le plan du contenu est exemplifiée, même si à travers d'autres formats, déjà sur le plan de l'expression, et cela à travers une sorte d'étirement de la distance entre les *champs sensoriels* qui montre encore et malgré tout leur solidarité.

4.2. Le geste entre histoire conceptuelle et histoire sociale

Nous pouvons attribuer au geste le rôle de défaire les plans de pertinence emboîtés des juridictions de sens à partir d'un passage par des terrains de jeu et des médiateurs différents qui compromettent l'autonomie prétendue des économies de signification. Non seulement : nous pouvons l'assumer comme l'*actance charnière* entre élaboration linguistique et implémentation, entre initiative de scénarisation et disposition à être en scène, entre conceptualisation et confrontation *in medias res*. D'ailleurs, les *res gestae* ne sont que l'attestation d'un couplage indissoluble entre initiative et contingence ; le renversement continu de l'impact de l'initiative sur la contingence et de la contingence sur l'initiative empêche l'écriture intégrée de l'histoire sociale et de l'histoire conceptuelle (Koselleck 1997). Le geste est charnière car, d'une part, il préserve la focalisation de l'acte linguistique concentré sur sa force illocutoire et obsédé par des effets perlocutoires imprédictibles et, d'autre part, il renverse la perspective, là où la trame des contingences attribuerait une signification historico-sociale à l'acte en transformant aussi le poids symbolique des médiations sémiotiques.

La charnière n'est que l'espace vide disponible pour d'autres jeux de langage convoqués pour présenter autrement la tension insoluble entre les dynamiques organisatrices des discours et les mouvements événementiels des forces sociales. C'est pourquoi nous avons défendu l'importance d'un geste théorique qui est la distinction entre son organisation métalinguistique et sa protention vers une modélisation caractérisante locale ; la conceptualisation est la gestion de la distance entre

le langage de la théorie et la forme de vie sémiotique de l'objet étudié, la construction d'une charnière meuble et non pas l'intégration ou la subsumption à partir d'une grammaire générale. Dès qu'il y a une théorie, elle opère analytiquement hors juridiction ; dès qu'il y a une historiographie, elle ne peut que continuer à signaler l'impossibilité d'une totalisation du sens (*Ibid.*, pp. 138-39) et l'existence d'une déchirure entre prestation linguistique et partie jouée en même temps sur plusieurs terrains. C'est dans le traitement de cette charnière qui ne peut nier le vide qu'elle traverse sans suture possible (il y a toujours du jeu articulatoire) que Koselleck assigne un rôle spécifique à la sémiotique (*Ibid.*, p. 141), un rôle lié à ce qui échappe au langage verbal (les autres systèmes de communication) mais aussi aux prestations et fonctions prélinguistiques qui rendent possibles les événements. Or, c'est qu'on pourrait ajouter à la magnifique analyse de Koselleck est que l'admission d'un ordre de faits instaurés par le langage, à travers sa force performative, ne confère pas à celui-ci le privilège d'un contrôle définitif sur leur signification. L'instauration linguistique et l'implémentation restent deux procédés différents, ce qui veut dire que, à l'horizon d'une rationalité communicative, s'ouvre la confluence du projet dans un réseau d'économies des valeurs hétéronomes.

La diagrammaticité offerte par les formes linguistiques est susceptible de transposition figurale, dans la mesure où elle montre la puissance du langage au-delà de la juridiction du sens qui l'a légitimé. À son tour, l'excès de figurativité que le plan de l'énoncé ou le plan de l'énonciation affichent peut être intercepté par d'autres parcours pratiques qui en voient une opportunité pour une élaboration de sens ailleurs. Le geste, sous un format introverti (figuralité) ou extroverti (incursion diagonale par rapport à la plateforme négociable préétablie) semble finalement le meilleur candidat pour gérer la totalisation impossible des cadres de sens et finalement la palinodie ultimative de toute immanence.

4.3. Le geste comme technique déplacée et déroutante.

On a du mal à comprendre comment un geste, qui devrait traiter un hiatus constitutif entre représentation discursive et immersion dans le réseau de l'effectualité, pourrait s'adapter à la souveraineté des technologies. Pourtant, la finalité même de la communication, à savoir l'implication de l'interlocuteur dans une plateforme des valeurs visées, nous montre des stratégies linguistiques qui sont bien conscientes que leur efficacité ne sera mesurable que sur d'autres plans de pertinences, et que seulement le sens institutionnel pourra éventuellement se disposer autour des plans de pertinence déjà prêts à une intégration solidaire. L'ergonomie est la réduction de l'espace de communication entre sujets et objets vers un confort idéal qui saurait garantir l'anticipation du désir et l'économie de tout geste. C'est pourquoi le confort est confortant pour le conservatisme ; il demande seulement un minimum d'habileté pour exploiter pleinement ses potentialités de sens.

Le fait de décider sur un terrain qu'on ne sait pas encore maîtriser est la racine du *jeu*, d'une partie ouverte, d'un pari sur le sens à venir. Une technologie semble vitale quand son activation est susceptible de révéler de formes d'appropriation imprévues : parfois on découvre des tics d'utilisation infonctionnels, parfois on assiste à des détournements géniaux des fonctions d'origine.

La technologie, en manifestant une projection modélisante plus vaste que le geste explore au-delà des procédures, semble aller au-delà des techniques codées sur la base de prothèses et d'interfaces. Le geste a la mission de l'expérience même dans un terrain fortement structuré et signalé par des balises de rationalité technique. C'est dans ce sens que le paradigme de la réalité augmentée semble finalement subordonner les dispositifs au caractère erratique de la découverte. Avec la sécurité de l'orientation garantie par un système GSM, on peut décider de se perdre, d'expérimenter d'autres parcours. La technologie devient "environnementale" de sorte que l'organisation du réel "enrichi" soit plurielle et ajustable à l'expérience en cours.

On sait bien que le prix à payer pour les gestes qui vont en scène dans un « réel appareillé » (Krajewski 2014, p. 35) est la trace informatique qu'ils laissent, ce qui nous consigne à un monde qui nous suit.

Au « geste-préhenseur » il se substitue un geste *interfacé* (*Ibid.*, p. 38) qui agit sur des plans de réalités ad hoc, au point qu'il peut être breveté et identifié avec le monde d'une marque (*Ibid.*, p. 42). Ces plans auraient besoin de montrer des résistances à la fois aux protocoles automatisés et à l'entraînement erratique sur des dispositifs d'informations afin de reconstruire une dramatisation minimale de la décision. En revanche, on vise plutôt la fluidification progressive des relations entre les dispositifs et les acteurs sociaux, à travers la transparence des interfaces et les commandes vocales. Reste à voir si cette ergonomie cognitive nous mène vers une atrophie des actes ou si elle ouvre à nouvelle gesticulation, une fois que le corps est presque libéré de la tâche d'activer et contrôler les dispositions.

On voit alors qu'une écologie sémiotique doit s'occuper aussi de la citoyenneté et de la diversification qualitative des gestes. Ces derniers mesurent finalement le potentiel d'émancipation qui est propre d'une culture ; cette émancipation est exactement ce qui ne permet pas de réduire le geste à comportement, vu qu'elle est le hiatus toujours prêt à se reconstituer entre projet et transformation des cadres de pertinence. Bien au-delà des actes appris par imitation et stabilisés par renforcement, le geste déploie l'espace d'hésitation herméneutique qui affecte aussi la programmation linguistique et qui débouche même sur une reterritorialisation capable de recadrer les motivations et les conditions de l'action.

Dans le geste, les signes sont déclinés en « conscience de cause », c'est-à-dire en sachant qu'ils pouvaient entrer dans d'autres projets énonciatifs potentiellement compétitifs et que les résultats obtenus s'ouvrent à une diffraction de sémantisations, dont la lecture indiciaire des traces laissées pour donner à l'énoncé une substance de l'expression, traces qui peuvent s'inscrire de manière inopinée sur le média utilisé. Ainsi, le geste peut s'attarder sur les médiations et se reconnaître hors cadre, comme par exemple, dans la patine laissée sur le clavier d'un ordinateur, à laquelle les énonciations produites sur l'écran restent totalement indifférentes. Une « frappologie » (Honorat 2014, pp. 61-62) pourrait investiguer le spectre entier d'un geste qui va du balbutiement d'une dactylographie pleine d'erreurs et d'autocorrections jusqu'à la névrose d'une manière de taper à la machine qui dépasse largement la performativité opportune d'un tapotement technique.

Face à une technologisation qui veut poursuivre une économie de l'intervention manuelle, le geste peut apparaître même comme le reliquat d'une bataille d'arrière-garde. En réalité, aujourd'hui nous avons la possibilité d'apprécier pleinement un paradoxe déjà souligné par Leroi-Gourhan (1965) : dans la société contemporaine, on constate que la sur-technologisation des dispositifs et des supports va de pair avec une détechnologisation du geste, progressivement abandonné à une manipulation spontanée qui trouve aisément ses réponses fonctionnelles dans l'ergonomie matérielle et cognitive des objets.

La greffe environnementale qui est l'écran, à travers ses versions tactiles et scriptables, donne au geste la possibilité de trouver sa niche dans un espace virtuel apparemment dense, l'interface pouvant être presque oubliée. En réalité, non seulement, on travaille pour éliminer les traces concrètes du corps et en même temps on veut transformer tout instrument dans une prothèse ; il y a un paradoxe encore plus éclatant dans le design technologique : on voudrait laisser la liberté maximale aux gestes de l'utilisateur, mais en réalité on réduit leur manifestation locale à un *gestuaire* qui s'autovalide sur la base d'une efficacité et d'une téléologie codées²¹.

Si Deleuze parlait des bénéfices d'une déterritorialisation par rapport aux institutionnalisations de sens, aujourd'hui on assiste à une érosion de l'expression des formes de vie qui procède dans un sens contraire, à savoir une *de-environnementalisation*. En effet, l'optimisation à l'horizon est la transformation de l'environnement en un espace d'implémentation illimité.

²¹ La densité des relations possibles est cartographiée au point que le numérique pourrait simuler un continuum des sélections. C'est l'utopie de la raison instrumentale qui ne laisse plus rien à la culture en tant qu'insubordination. Or, le libre arbitre codé n'est qu'un destin déjà écrit.

Dans la gestion intuitive d'opérations déléguées, l'ergonomie cognitive dépasse l'ergonomie physique (Honorat 2014) ; ainsi, les représentations anticipées, dépourvues d'occasions de manifestation, n'ont pas accès à une critique intersubjective. Les brevets sur les actions et la reconnaissance typologisante des gestes "naturelles" transforment toute contingence gestuelle en planification réceptive, ce qui ne peut qu'avoir une rétroaction symbolique sur l'initiative.

C'est ici que le design voudrait poursuivre la recherche d'un "métalangage de la densité" (Basso Fossali 2017), ou plutôt un métalangage réducteur de toute densité figurative dans laquelle le geste semble encore s'inventer une émancipation radicale, une solution "hors technique".

La liberté nécessaire entre forme et fonction est le socle primaire d'une écologie sémiotique déjà reconnue par Leroi-Gourhan ; au vu de la « régression de la main » (appareil ostéo-musculaire désuet), il faut poursuivre une approximation fonctionnelle (Leroi-Gourhan 1965, p. 62). Il faut préserver un certain "jeu" articulatoire dans la relation avec les instruments (ibid., p. 128-29²²) ; or, en défendant le "jeu" en jouant les jeux, nous sommes en train de réaffirmer la perspective définitoire d'une forme de vie : il n'y a pas une règle pour suivre la règle, ce qui semble être la conséquence ultime de la réflexion de Wittgenstein (1953, § 219) sur le langage en tant que "monde" et sur une *forme de vie* qui n'a pas d'autres changes qu'initialiser ses enjeux à travers les médiations sémiotiques.

Heureusement, il y a aujourd'hui un design qui s'oppose à ce projet de combler le hiatus entre prothèse et interface, selon une planification de la densité où sujets et objets partagent la même logique d'implémentation de leurs fonctions. Pierre-Damien Huygue (2006, pp. 206.07) parle explicitement d'un design qui devrait permettre d'*hésiter*, ce qui semble rejoindre la stratégie esthétique de l'*atermoisement*, toujours valorisée par Umberto Eco à partir de ses études sur la décoration architecturale (Eco 1968).

Au fond, l'*atermoisement* est strictement lié à un autre mot d'ordre du sémioticien italien : la *repertinentisation*. Derrière ce terme technique, il y a l'idée que un temps ralenti par une structure sémiotique qui nous induit à hésiter ne peut que favoriser la multiplication des accès au sens, en abandonnant l'articulation immédiate entre forme reconnue et fonction envisagée afin d'explorer d'autres pistes de signification. Au couplage identitaire entre sujet et objet poursuivi par une raison instrumentale on peut opposer alors une écologie de la signification qui permet aux formes de vie subjectales et objectales de profiter de la contingence et de la densité des relations internes et d'interconnexion.

Selon cette écologie, l'image allographique ne peut que valoriser davantage la transversalité du geste, laquelle prévoit un intervalle, une temporalisation capable de valoriser le passage, la transition, jusqu'à la possible rupture thématique.

Références bibliographiques

- Armstrong David F., 1999, *Original Signs. Gesture, Sign and the Sources of Language*, Washington, Gallauder University Press.
- Boulez Pierre, 2002, *L'écriture du geste*, Paris, Christian Bourgois.
- Brémont Claude, 1968, « Pour un gestuaire des bandes dessinées », *Langages*, n. 10, pp. 94-100.
- Carpendale Jeremy I.M. et Lewis Charlie, 2012, « Reaching, Requesting and Reflecting. From Interpersonal Engagement to Thinking », dans A. Foolen *et alii* (éds.), *Moving Ourselves, Moving Others. Motion and Emotions in Intersubjectivity, Consciousness and Language*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins.
- Clark Andy, 2011, *Supersizing the Mind. Embodiment, Action and Cognitive Extension*, Oxford-New York, Oxford University Press.

²² Voir Honorat (2014, pp. 61-62).

- De la Motte Helga, 2013, « Le geste, remplacement de la notion d'expression musicale », dans S. Kogler et J.P. Olive (éds), *Expression et geste musical*, Paris, L'Harmattan, pp. 17-24.
- Delcroix Robert, 2006, *Le langage du geste. La direction d'orchestre*, Paris, Fuzeau.
- Eco Umberto, 1968, *La struttura assente*, Milano, Bompiani.
- Ekman Paul et Wallace V. Friesen, 1969, « The Repertoire of nonverbal behaviour categories : Origins, Usage and Coding », *Semiotica*, vol. 1, n. 1, pp. 49-98.
- Ferneyhough Brian, 1998, *Collected Writings*, Amsterdam, Harwood.
- Fontanille Jacques, 2004, *Soma et séma. Figures du corps*, Paris, Maisonneuve et Larose.
- Genevois Hugues, 1999, « Geste et pensée musicale : de l'outil à l'instrument », dans H. Genevois et R. de Vivo, (éds.), *Les nouveaux gestes de la musique*, Marseille, Éditions Parenthèses, pp. 35-46.
- Godøy Rolf Inge et Leman Marc (éds.), 2010, *Musical Gestures. Sound, Movement, and Meaning*, New York and London, Routledge.
- Golding-Meadow Susan, 2003, *Hearing Gesture : How Our Hand Help Us Think*, Cambridge, Harvard University Press.
- Goodman Nelson, 1968, *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, London, Bobbs Merrill, 1968 ; tr. fr. *Langages de l'art*, Chambon, Nîmes, 1990.
- Greimas Algirdas Julien et Fontanille Jacques, 1992, « Le beau geste », *Recherches sémiotiques*, vol. 13, n. 1-2, pp. 21-36.
- Guérin Michel, 2014, « La finitude du geste », dans M. Guérin (éd.), *Le geste entre apparence et émergence*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, pp. 7-30.
- Hatten Robert S., 2004, *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes : Mozart, Beethoven, Schubert*, Bloomington, Indiana University Press.
- Honorat Julien, 2014, « Design gestuel : la touche picturale fonctionnalisée hors image », dans M. Guérin (éd.), *Le geste entre apparence et émergence*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, pp. 61-79.
- Huygue Pierre-Damien, 2006, « Design et existence », dans B. Flamand (ed.), *Le design. Essais sur des théories et des pratiques*, Paris, Éd. du Regard.
- Jankélévitch Vladimir, 1961, *La musique et l'ineffable*, Paris, Armand Colin ; nouv. éd. Paris, Seuil, 1983.
- Kida Tsuyoshi, 2014, *Geste et appropriation. Acculturation non verbale des étrangers*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence.
- Koselleck Reinhart, 1997, *L'expérience de l'histoire*, Paris, Gallimard-Seuil, nouv. éd. « Points », 2011.
- Krajewski Pascal, 2014, « L'émergence des gestes technologiques », dans M. Guérin (éd.), *Le geste entre apparence et émergence*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, pp. 33-46.
- Laban Rudolf, 2003, *Espace dynamique*, Bruxelles, Nouvelles de Danse.
- Leroi-Gourhan André, 1965, *La geste et la parole. II – La mémoire et les rythmes*, Paris, Albin Michel.
- McNeill David, 2005, *Gesture and Thought*, Chicago, Chicago University Press.
- Mead Georges Herbert, 1934, *Mind, Self and society*, Chicago, Chicago University Press ; tr. fr. *L'esprit, le soi et la société*, Paris, PUF, 1963.
- Mead George Herbert, 1938, « The Process of Mind in Nature », dans C. W. Morris et alii (éds.), *The Philosophy of the Act*, Chicago, University of Chicago, pp. 357-442.
- Nancy Jean-Luc, 1990, « Exscription (On Bataille) », *Yale French Studies*, 78, pp. 47-65.
- Pika Simone et Liebal Katja (éds), 2012, *Developments in Primate Gesture Research*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company.

- Rastier François, 1968, « Comportement et signification », *Langages*, n. 10 (« Pratiques et langages gestuels », pp. 76-86.
- 1999, « De la signification au sens - pour une sémiotique sans ontologie », *Texto !*, http://www.revue-texto.net/Inedits/Rastier/Rastier_Semiotique-ontologie.html, (éd. orig. « Dalla significazione al senso : per una semiotica senza ontologia, in P. Basso et L. Corrain (éds.), *Eloquio del senso*, Milan, Costa & Nolan, pp. 213-240.
- Scott Nicole M. et Pika Simone, 2012, « A call for conformity » dans S. Pika et K. Liebal (éds.), *Developpements in Primate Gesture Research*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, pp. 147-63.
- Stoianova Ivanka, 1978, *Geste – Texte – Musique*, Paris, Union générale d'éditions.
- Timbergen Niko, 1963, « On aims and methods of ethology », *Zeitschrift für Tierpsychologie*, n. 20, pp. 410-33.
- Volterra Virginia (éd.), 1987, *La lingua italiana dei segni*, Bologna, Il Mulino, nouv. éd. 2004.
- Wahl Philippe, 2015, « Le style comme geste. Enjeux théoriques et critiques d'une image », dans É. Bordas et G. Molinié, *Style, langue et société*, Paris, Honoré Champion, pp. 139-54.
- Wilcox Sherman, 2012, « Linking Human Language and Non-Human Primate Communication », dans S. Pika et K. Liebal (éds.), *Developpements in Primate Gesture Research*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, pp. 223-39.
- Winnicott Donald W., 1971, *Playing and Reality*, London, Tavistock ; tr. fr. *Jeu et réalité, l'espace potentiel*, Paris, Gallimard, 1975.
- Wittgenstein Ludwig, 1953, *Philosophische Untersuchungen*, Oxford, Blackwell, 1953 ; tr. fr. *Recherches philosophiques*, Paris, Gallimard, 2004.
- Wyschnegradsky Ivan, 1996, *La loi de la pansonorité*, Genève, Contrechamps.
- Xenakis Iannis, 1959, « Note sur un geste "électronique" », *Revue musicale*, n. 244, Paris, Richard-Masse, pp. 25-30.

D'autres contributions scientifiques de l'auteur

- Basso Fossali Pierluigi, 2002, *Il dominio dell'arte. Semiotica e teorie estetiche*, Roma, Meltemi.
- , 2009a, *La tenuta del senso. Per una semiotica dell'esperienza*, Roma, Aracne.
- , 2009b, « Création et restructuration identitaire. Pour une sémiotique de la créativité », *Actes sémiotiques*, (en ligne), 2009. Disponible sur : <http://epublications.unilim.fr/revues/as/3223>
- , 2011a, « Peirce et la photographie », dans P. Basso Fossali et M. G. Dondero, *Sémiotique de la photographie*, Limoges, PULIM.
- 2011b, « Actualités esthétiques, questions sémiotiques. Quelques controverses autour du domaine de l'art. », *Signata - Annales des sémiotiques*, Université de Liège, 2011, pp.81-120.
- , 2015, « La valeur comme lien implicatif : de la perception à l'engagement », dans A. Biglari et I. Lopez (éds.), *Valeurs. Aux fondements de la sémiotique*, Limoges, Lambert-Lucas, pp. 101-127.
- , 2016, « Les espaces de l'énonciation sous la sollicitation de leurs vides », dans M. Colas-Blaise, L. Perrin et G.M. Tore (éds.), *L'énonciation aujourd'hui*, Limoges, Lambert-Lucas, pp. 395-420.
- , 2017, « Le visuel et ses tentations métalinguistiques: un essai exploratoire », dans M.G. Dondero, A. Beyaert-Geslin et A. Moutat (éds.), *Les plis du visuel: Réflexivité et énonciation dans l'image*, Limoges: Editions Lambert-Lucas, pp. 229-258.