

Praxis du geste : du bâtir à l'agir

Caroline ANDRIOT-SAILLANT
CÉRÉdI – EA 3229

Installons-nous, en imagination, au cœur du geste, pour formuler quelques questions. Il est bien difficile de saisir de manière unifiée ce que font les gestes du poème. D'abord dire « ce que font les gestes » suppose au geste un objet, alors que le geste est peut-être à lui-même son objet. La première question portera donc sur la nomination et la transitivité du faire gestuel : comment nommer ce que font les gestes du poème, s'ils font quelque chose ? Il s'agit moins d'établir une typologie que de chercher, sur le mode infinitif, en suivant l'exemple de Dominique Rabaté dans *Gestes lyriques*¹, à cerner le geste dans le type d'action ou d'activité qu'il constitue, ou à la spécifier dans son champ propre, s'il n'est pas celui de l'action. La distinction aristotélicienne de l'*Éthique à Nicomaque* entre *praxis* et *poiesis*² pose un premier jalon : « Le genre de l'agir [*praxis*] est autre que celui du faire [*poiesis*] [...] En effet, tandis que le faire a une fin autre que lui-même, il n'en saurait être de même pour l'agir : car bien agir [*eupraxia*] est en soi-même sa propre fin³. » Le geste créateur, tout entier à son propre déploiement, congédiant l'intentionnalité pour dissocier les moyens et les fins, relève-t-il exclusivement de la *praxis* ? C'est le renversement de paradigme que formule Paul Valéry dans sa *Philosophie de la danse* (1936) : « vous pouvez alors concevoir la réalisation d'une œuvre d'art, une œuvre de peinture et de sculpture, comme une œuvre d'art elle-même. » En effet, dans le monde que la danseuse « tisse de ses pas et construit de ses gestes, [...] il n'y a pas d'objet à saisir⁴. » Pas d'objet à saisir, pas d'objet à fabriquer : les gestes que fait le poème, vivent d'eux-mêmes et pour eux-mêmes. Et pourtant, ils forment un monde. Est-ce qu'il n'y a pas une double postulation contradictoire dans la définition du geste artistique, poétique, comme agir pur, si on ne peut percevoir cet agir que sous la forme d'un monde ? Valéry écrit de la danseuse qu'« elle se fait une demeure à soi⁵ ».

Reprenons donc la question initiale : que sont et que font les gestes du poème ? Ces questions ont été déclinées par deux artistes emblématiques de la modernité, Pierre Reverdy et Le Corbusier.

Reverdy écrit en 1935 dans « Poésie à part échec au poète » :

Pour bâtir son féérique château, dont il ne peut absolument pas savoir avant de commencer s'il ne sera pas la plus minable des chaumières, il lancera d'abord vers le ciel une tuile, elle tiendra ou ne tiendra pas ; puis il lancera encore une tuile, elle tiendra ou elle ne tiendra pas. Et si, par

¹ Dominique Rabaté, *Gestes lyriques*, Paris, José Corti, 2013.

² Rappelée par Giorgio Agamben dans « Notes sur le geste » (1992), *Moyens sans fins. Notes sur le politique*, Paris, Payot, 2002.

³ Aristote, *Éthique à Nicomaque*, IV, 1140b, 3 *sqq.*

⁴ Paul Valéry, *Philosophie de la danse*, Paris, Éditions Allia, 2015, citations p. 38 et 28.

⁵ *Ibid.*, p. 29.

miracle, il arrive enfin qu'un toit luise à ses yeux éblouis, sous le soleil et sous la nuit, alors il sentira pousser des murs, et qu'il lui arrive de pouvoir un jour creuser des fondations, ce sera toujours et autant que possible sur du sable. Un sable, il est vrai, transmuable, par aventure, en cristal⁶.

Le Corbusier écrit au sujet de son travail à Ronchamp :

Je trace l'épure, mais les bords du document sont coupés par la « cache » du photographe. Téléphone à Jardot ; j'obtiens une épreuve sans mutilation. Toute l'assiette de l'œuvre est dans les tracés. Il en est ainsi depuis les hautes et anciennes cultures. Il est incroyable que les artistes – aujourd'hui – soient indifférents (voire hostiles) à cette fondation comme à cet échafaudage⁷.

« Pour bâtir », écrit Reverdy, « lancer des tuiles ». Pourtant, ce sont bien les gestes exacts du typographe qui ont posé les ardoises de son toit. Mais le geste est pensé ici comme aventure, comme ce qui advient du *fatum* ou du hasard, et tombe sur le sable. À l'inverse, du moins au premier abord, le geste du « tracé » de Le Corbusier garantit la solidité dans l'élévation du bâtiment, dût-il, comme à Ronchamp, s'élever vers l'incertitude de la transcendance divine. Le geste est le socle, « l'assiette », dont l'œuvre est l'expansion qui elle-même est le geste, selon la définition de Bernard Vouilloux⁸.

La confrontation de ces propos noue la contradiction de la *praxis* gestuelle. Dans le cadre du poème, ou de la poésie, le geste sous tous ses aspects, graphiques, incarnés, verbaux, mentaux, sonores, peut être décrit dans un rapport aux formes, qu'elles soient incertaines ou intenables, comme chez Reverdy, ou qu'elles soient déterminées dans toutes leurs expansions par le tracé initial comme chez Le Corbusier. Le geste créateur ne se saisit que dans des formes perceptibles, celles de l'espace-temps⁹, et sous les formes singulières, celles du corps, celles qu'il laisse dans son sillage, celles du poème, que le geste fait, fabrique au sens du *poïein*, que nous avons à recevoir et à réinvestir. Le geste configure alors un espace que nous sommes invités à explorer, à retracer de manière dynamique. C'est ce qu'on nommera le « bâtir », après Reverdy¹⁰.

D'un autre côté, dans la poésie moderne et contemporaine qui constitue notre champ d'investigation, le geste fait d'abord effraction dans les formes existantes. L'expérience pragmatique du « bâtir » évoquée par Pierre Reverdy est aussi une trouée d'air par le geste, instituant l'air comme forme d'accueil possible. Alors le geste polymorphe et métamorphique crée un espace dont l'habitabilité ne fait pas demeure. L'espace et le temps du geste sont conjointement instables : l'inhabitable est aussi l'inachevable.

Comment comprendre, comment saisir ensemble le bâtir et l'agir du geste poétique ? À défaut de résoudre la contradiction, nous articulerons rapidement trois plans sur lesquels viennent d'étager les questions qu'elle soulève : ceux du sujet et de la vie, au sein du langage.

⁶ Article publié dans *La Bête noire*, n° 5, en octobre 1935.

⁷ Le Corbusier, *Ronchamp*, Stuttgart, Verlag Gerd Hatje, 1957, réédition 1991, p. 123.

⁸ Bernard Vouilloux, *Le Geste*, suivi de *Le Geste ressassant* : « Longtemps j'aurai donné le nom de *geste* à l'expansion – tenue, ainsi qu'on le dit d'une note, en un unique mouvement, long et décisif, qui devait revenir à l'absoudre du temps – non d'un mot ou d'une suite de mots, moins encore d'une idée, clair dessein ou vague prémonition, mais d'une phrase, ou, mieux, d'une formule dont la structure, de par les bornes plus ou moins étroites qui, l'enserrant, en canaliserait sur le portée d'un seul souffle la matière verbale, imposerait d'emblée sa stature à mon projet et plierait à son rythme tout (je dis bien : tout) ce qui viendrait se surimposer à elle, en sorte que son avenir fût contenu en germe dans son élan initial [...]. », Bruxelles, La Lettre volée, 2001, p. 7.

⁹ Henri Focillon dans *La Vie des formes* : « toute activité se laisse discerner et définir dans la mesure où elle prend forme, où elle inscrit sa courbe dans l'espace et le temps », Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1943, p. 2.

¹⁰ Et en hommage au lieu où nous avons prononcé cette communication, l'École nationale supérieure d'Architecture de Normandie, qui a accueilli le colloque « Les gestes du poème ».

Tout d'abord, en quoi les gestes du poème peuvent-ils « bâtir » un espace de subjectivation ? Le sujet anthropologique est celui qui échappe à la gesticulation spontanée, nous rappelle Marcel Jousse, il tend à la prise de conscience qui coïncide avec le « rejeu », en gestes mimétiques, de l'expérience. À l'échelle de l'individu, la manière des gestes, leur style, sont l'occasion pour l'individu de prendre figure. La figuration du sujet passe alors par son individuation, justiciable d'une stylistique du geste. Laurent Jenny nous invite, dans *Le Style en acte*, à reconnaître l'appréhension « dynamique du style » « dans son ancrage corporel », point d'appui d'une « stylisation de soi¹¹ ». Dans ce processus de subjectivation continuée, Henri Meschonnic accorde une place centrale au rythme¹² : « Débordant des signes, le rythme comprend le langage avec tout ce qu'il peut comporter de corporel¹³. » Quels gestes rythmiques, dans le continuum du corps et du langage qu'ils forment, donnent visage au sujet ? James Sacré compare le poème à un « visage de mots¹⁴ », à la figuration gestuelle de ce qui s'offre à l'autre sans élucidation complète possible. Ce visage tendu entre partage et singularité, est le bâtiment éphémère de l'interrelationnel : le poème, en ce qu'il est geste, fait signe aux autres. Et cette projection suscite une gestualité mentale, phonétique, rythmique, singulière, de la réception. Mais précisément, Dominique Rabaté met l'accent sur la capacité dynamique du poème plutôt que sur des « places subjectives fixes¹⁵ ». Il faut repartir de la sortie hors de soi du sujet dans la phénoménologie de la perception, de la gestualité de la conscience perceptive dans son activité poétique, telle que Michel Collot l'a analysée dans *La Matière-émotion*. Les gestes du poème mettent en rapport le subjectif et l'objectif, le personnel et l'impersonnel, jouant la figuration subjective dans un processus de dessaisissement continu de soi.

À quelles conditions, selon quels gestes, cet espace de subjectivation et de désobjectivation, n'est-il pas exclusif¹⁶ ? Cette question, l'architecte Renzo Piano se l'est posée lorsqu'étudiant de Jean Prouvé, il a dû chercher le moyen de construire un pont. La voie empruntée, qui peut paraître paradoxale, passe par un geste d'allègement :

Ce que je veux dire, c'est que la théorie ne suffit pas ; le dessin n'a rien à voir là-dedans : il faut expérimenter, utiliser tes mains, du carton souple, de la colle et des ciseaux. C'est par-là qu'il faut passer depuis toujours pour comprendre les principes. Expérimenter, essayer, comprendre que pour ramener les structures à l'essentiel, il est nécessaire d'« enlever » certaines choses, de travailler par soustraction, comme font les sculpteurs avec le bloc de marbre afin de libérer la forme qui est à l'intérieur. [...] En cherchant la *légèreté*, soudain tu tombes sur autre chose d'important et de précieux pour donner corps au langage poétique : la *transparence*¹⁷.

¹¹ Laurent Jenny, *Le Style en acte, Vers une pragmatique du style*, Genève, Métis presses, 2011, citations p. 13 et 14.

¹² Pour Meschonnic, le rythme ne serait doté d'aucune forme préalable, pas même mimétique. À l'inverse, Marcel Jousse recense des formes rythmiques universelles, des scansionnements qui sont en continuité avec les scansionnements gestuels.

¹³ Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, Paris, Éditions Verdier, coll. « Poche », p. 73.

¹⁴ James Sacré, *Parler avec le poème*, Genève, Éditions de la Baconnière, 2013 p. 14. Et p. 15 : « écrire un poème c'est juste un banal geste de vivant comme on en fait quand on travaille, quand on joue, etc., un geste de mots pour faire signe aux autres – leur faire signe de se rapprocher, ou de s'éloigner. »

¹⁵ Dominique Rabaté, *op. cit.*, p. 13.

¹⁶ Cette difficulté est soulevée par Lorraine Duménil et Suzanne Fernandez qui ont analysé, dans leur avant-propos au volume de *Textuel* (2010) intitulé « Participer au monde. Réflexions sur le geste », ces arts « qui mobilisent une participation gestuelle du sujet au monde en ouvrant la possibilité d'un espace proprement humain. » Mais elles poursuivent en révélant l'ambivalence d'un tel espace : « si le geste invente pour celui qui l'accomplit un rapport à l'espace particulier, il engage également de manière déterminante celui qui le regarde, qu'il se sente partie prenante du monde qui s'invente sous ses yeux, ou qu'il s'en perçoive au contraire absolument exclu. »

¹⁷ Renzo Piano, *La Désobéissance de l'architecte*, traduction d'Olivier Favier, Paris, Éditions Arléa, 2007, p. 119-120.

Le geste comme processus de subjectivation doit-il tendre à l'effacement de soi pour se tendre vers l'autre ?

On pense au « bizarre dessin de ponts » de Rimbaud qui s'anéantit dans un « rayon blanc » (« Les ponts », *Illuminations*), geste transitoire de la ligne à l'espace sonore et théâtral. Le lecteur rejoue cette « comédie » selon des tracés métamorphiques qui s'annulent réciproquement. Il s'agit de nous emporter dans l'inhabitable, où « les traces dégomment », selon Christian Prigent dans *Paysage, avec vols d'oiseaux* (1982)¹⁸. Dans un tel dépaysement se pose une question vitale : peut-on vivre des gestes du poème ? James Sacré le croit : « Nos manières d'écrire aujourd'hui n'emportent peut-être plus rien : mais sont-elles pas quand même nos gestes de vivants¹⁹ ? » Ces formes qui s'inventent, Agamben les appelle « formes-de-vie » et elles sont le propre de la vie humaine. Il n'existe pas pour elle de « vie nue », parce que la « forme-de-vie » est possibilité de vie, puissance non déterminée par avance par une vocation biologique. « Figurez-vous / de la force et des trous », nous demande Christian Prigent²⁰. Le geste déploie un espace d'être en puissance et non en acte, sur fond de néantisation. Le geste est cette mise en jeu du vivre même²¹, un agir comme mise en jeu du vivre, un bâtir comme bât, bâton de soutien, de cette forme-de vie. Comment faire pour que le vivre demeure en jeu dans le bâtir du geste ?

Le geste poétique rimbaldien du tracé et de l'effacement exhibe le poème comme entre-deux, moyen sans fin, milieu de vie tel que le définit Agamben à partir du geste dansé : « Si la danse est geste, c'est [...] parce qu'elle consiste tout entière à supporter et à exhiber le caractère médial des mouvements corporels. Le geste consiste à exhiber une médialité, à rendre visible un moyen comme tel. » Le geste chorégraphié, « crayonné au théâtre » par Mallarmé²², dévoile un espace qui n'est pas tout à fait advenu. Et cet espace est bâti dans l'abolition de toutes les déterminations antérieures, les rêveries, les images, les fictions, pour permettre l'apparition d'une « figure » : « le plancher évité par bonds ou dur aux pointes, acquiert une virginité de site pas songé, qu'isole, bâtira, fleurira la figure. » C'est que la danse de Loïe Fuller, qualifiée par Mallarmé de « transition de sonorités aux tissus », répond au sens premier, couturier, du « bâtir ». Les gestes du poème peuvent-ils être pensés selon l'assemblage, provisoire et à grands points, des parties du vêtement, laissant suffisamment de jeu pour que la souplesse des tissus-textuels épouse la mobilité de la vie corporelle, instaure un lieu sans autre décor que ses figures changeantes ?

Le bâti du poème exposerait les pièces couturées, lorsque le geste poétique fait du langage autre chose que du langage, le geste étant ce qui, dans le poème, n'est pas susceptible d'une analyse linguistique du signe. L'agir propre de la gestualité poétique verbale est-elle le dire, ou le vouloir-dire, adressé, mais compris de manière intransitive ? Les gestes de mots sont alors « lancés », comme communication d'une communicabilité, y compris de l'incommunicable, pour reprendre Agamben²³. James Sacré se souvient « des sortes de gestes de mots [...] qui savaient qu'ils voulaient dire, mais qui se trouvaient comme débordés par leur dire²⁴ [...] ». Le lieu de l'agir gestuel serait-il le mot, ce que le geste fait dans le mot, ou plutôt ce que le mot fait comme

¹⁸ Christian Prigent, *Presque tout*, Paris, POL, 2002, p. 129.

¹⁹ James Sacré, *Parler avec le poème*, op. cit., p. 17.

²⁰ Christian Prigent, *Presque tout*, op. cit., p. 126.

²¹ Giorgio Agamben : « Tout comportement et toute forme du vivre humain [...] mettent toujours en jeu le vivre même », *Moyens sans fin*, op. cit., p. 14.

²² Stéphane Mallarmé, « Crayonné au théâtre », *Œuvres complètes tome II*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », citations p. 176.

²³ « Le geste est en ce sens communication d'une communicabilité. À proprement parler, il n'a rien à dire, parce que ce qu'il montre, c'est l'être dans le langage comme pure médialité », op. cit., p. 70.

²⁴ *Parler avec le poème*, op. cit., p. 16.

gestes, en dehors d'un espace des rapports qui constitueraient le discours ? C'est d'après Roland Barthes le propre de la modernité : « [La poésie moderne] ne garde des rapports que leur mouvement, leur musique, non leur vérité. Le Mot éclate au-dessus d'une ligne de rapports évidés, la grammaire est dépourvue de finalité, elle devient prosodie, elle n'est plus qu'une inflexion qui dure pour présenter le Mot²⁵. »

Mais l'agir de diction réarticule des rapports en insufflant du mouvement dans l'iconique. Si le langage fait image, l'image nous reconduit vers une dynamique, le geste, écrit Agamben, étant celui « de ne pas s'y retrouver dans le langage ». Le geste présente, marque de ses empreintes, et marche, comme dans la « Lettre-océan » d'Apollinaire « les chaussures neuves du poète », qui font « Cré Cré Cré Cré Cré Cré Cré Cré Cré Cré ».

²⁵ Barthes, Roland, « Y a-t-il une écriture poétique ? », *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Folio Essais, p. 38.