

## ***Geste filmé, gestes filmiques***

**Sous la direction de Christa Blümlinger et Mathias Lavin**

Milano-Udine: Éditions Mimésis, 2018, pp. 390

Le geste est un objet immense pour les études cinématographiques. C'est d'abord ce que rappelle au lecteur cet ouvrage collectif dirigé par Christa Blümlinger et Mathias Lavin, tous deux chercheurs à l'Université Paris 8, et publié dans la collection dirigée par Antonio Somaini, *Images, médiums*. En effet, la question du geste en cinéma se pose de manière multiple : gestes de ceux qui sont filmés, qu'ils soient construits pas des acteurs ou réalisés dans un cadre documentaire ; gestes aussi de ceux qui filment. Les « gestes filmiques » ne sont pas à entendre seulement comme les mouvements concrets opérés par les techniciens ; au-delà, l'idée de « gestes filmiques » renvoie à l'ensemble des procédures signifiantes mises en place lors du processus de production.

Cette conception délibérément large du corpus, ainsi que de la notion même de « geste », mobilise une grande diversité d'approches. Sans doute, la plupart des chercheuses et chercheurs impliqués partagent un socle commun d'intérêt : l'approche dominante procède d'abord de l'esthétique. L'œuvre, l'art, restent des problématiques centrales, à partir desquelles la question du geste, de son statut, de sa forme et de sa fonction, se trouve posée. Le geste est alors matière signifiante, support formel ou enjeu stylistique. Cela peut s'opérer à l'intérieur même d'un film ou d'une installation vidéo — ainsi pour Mathias Lavin sur *Johnny Belinda* (Jean Negulesco, 1948), Emmanuel Siety sur *Sobibór, 14 octobre 1943, 16 heures* (Claude Lanzmann, 2001) ou François Bovier sur *The Movement of People Working* (Phill Niblock, 1973-2010) — mais aussi, plus souvent, à partir d'une constellation d'œuvres travaillant un motif singulier — l'immobilité du corps prolétarisé pour Karl Sierck, la suspension du geste au moment de l'approche de la mort pour Olivier Cheval, le geste extatique de la *diva* pour Céline Gailleurd, l'instabilité temporelle du geste burlesque pour Emmanuel Dreux, le corps mobile du filmeur pour Richard Bégin. Parallèlement, quelques autres contributions interrogent les apports des théoriciens du geste qui apparaissent, dans le cadre posé par l'ouvrage, comme nodaux : Marcel Jousse et Jean Epstein (commentés par Barbara Grespi), Giorgio Agamben (souvent cité, et lu plus en détails par Gertrud Koch), ou Gilbert Simondon, qui intervient à plusieurs reprises dans les textes, et est pris comme point de départ par Emmanuelle André pour une étude sur l'instrumentalisation du regard ou Pietro Montani pour une contribution plus programmatique. Enfin, d'autres

textes déploient une approche plus précisément historique, tel Laurent Guido détaillant la manière dont le geste cinématographique a été construit dans les années 1920, au croisement des théories de la danse, de la gymnastique, du jeu théâtral, du tableau vivant, de la science et de l'art. Antonio Somaini, lui, aborde le problème *via* Dziga Vertov en mobilisant les outils méthodologiques établis par la théorie des médias, intégrant d'emblée le geste dans une infrastructure technico-politique locale complexe.

Certainement, la théorie des médias constitue l'un des soubassements de l'ensemble de l'ouvrage. Dès l'introduction des directeurs scientifiques, leur définition du geste comme « lieu de passage », comme « interface » (p. 15), en porte la trace, tout comme la présence persistante de la problématique technique, perçue comme structurante pour la définition même du geste — Christa Blümlinger y revient en ouverture de sa propre contribution. Cela implique par exemple une conception élargie de l'intermédialité, qui inclut le statut du geste dans l'usine, l'armée ou la société — dans le « management scientifique » par exemple. Cela se retrouve aussi dans l'interrogation du geste de la spectatrice des dispositifs numériques contemporains, qui émerge au travers de l'analyse de sa remédiation artistique dans la contribution finale de Martine Beugnet.

La théorie ou l'archéologie des médias n'apparaissent toutefois pas ici comme les méthodes décisives. L'iconologie panofskienne, voire le montage warburgien, semblent plus fondateurs pour la majorité des contributeurs : le geste y est d'abord un *motif*, que l'on isole au sein d'un ensemble pour former une série singulière, où l'on suit les récurrences, échos et variations, dégageant leurs enjeux formels ou thématiques. De manière intéressante, ce principe d'isolement du geste fait émerger dans plusieurs textes la problématique de l'instant, la dialectique de l'immobilité et du flux, de l'image fixe prise dans l'image animée (Guido, Cheval, Siety, Sierek...). La notion de geste semble alors faire retour sur les méthodes d'analyse qu'elle engage, comme si l'attention au geste impliquait un arrêt, une coupure. Siety est sans doute celui qui, par son sujet, pousse au plus loin cette question, puisque le geste de Yehuda Lerner à Sobibor consiste littéralement en une rupture historique.

Mais c'est vers un autre cadre méthodologique que l'ouvrage est orienté par ses directeurs scientifiques. Selon eux en effet, l'un des buts de cette approche par le geste est de rendre compte de « ce qui constitue un tournant anthropologique au sein des études de cinéma » (p. 11). C'est sans doute en effet cette sensibilité anthropologique nouvelle qui explique l'émergence aujourd'hui de cette question du geste, restée jusqu'ici relativement peu étudiée — ainsi, un autre livre est sorti presque simultanément sur le thème, *Gesture and Film : Signalling New Critical Perspectives* (Routledge, London et New York 2016), sous la direction de deux historiens de l'art, Nicolas Chare et Liz Watkins. Blümlinger et Lavin marquent cet intérêt en ouvrant et fermant le livre avec deux personnalités rattachées à une anthropologie du geste, Marcel Jousse (Grespi) et Vilém Flusser (Beugnet), tandis que l'ouvrage est émaillé de références ponctuelles à Marcel Mauss, voire à André Leroi-Gourhan.

## Geste filmé, gestes filmiques

En fait, cette conjonction entre l'intérêt pour le geste et celui pour l'anthropologie participe à construire chacune de ces deux notions. Aller chercher le geste dans l'anthropologie permet d'ouvrir la notion à son maximum, et donne à l'ouvrage sa tonalité exploratoire, dont beaucoup de textes du volume gardent d'ailleurs la trace en restant ouverts, préférant le suspens à la conclusion. Mais en retour, l'ouverture entraîne aussi l'émergence de nouveaux questionnements. Qu'est-ce finalement qu'un *geste* ? On en vient à s'interroger sur les limites du concept par rapport aux notions environnantes — mouvement, mais aussi posture, technique, gestuelle, acte, mimique... — mais aussi dans son rapport aux corps. N'y a-t-il de gestes que de la main ? Ou de la tête ? Un tremblement, un geste entravé, est-il un geste ? Ce qui se passe dans le travail tardif de Katharine Hepburn ou de Steven Dwozkin relève-t-il encore du geste, ou l'excède-t-il ? Et y a-t-il des gestes non techniques, des gestes qui échappent au critère de l'« acte traditionnel efficace » de Mauss ?

Ces questions sont aussi esthétiques et politiques. Il est ici frappant de constater qu'une référence est complètement absente de l'ouvrage, alors qu'elle aurait probablement été centrale il y a quelques années encore : le *gestus* théorisé — et mis en œuvre — par Bertolt Brecht, avec les commentaires qu'en fit Benjamin dans ses essais sur le théâtre épique. Bien sûr, les « Notes sur le geste » d'Agamben sont l'un des textes les plus cités du livre et émanent en partie de cette tradition, mais elles semblent en neutraliser le caractère opératoire et réellement problématique — comme le confirme la lecture de Koch. Le changement de paradigme disciplinaire implique ainsi une reconfiguration de l'esthétique et de la politique des gestes, dans laquelle l'anthropologie joue un rôle décisif.

[Benoît Turquety, Université de Lausanne]