

La blessure et son geste

Peut-être est-ce à l'occasion des chutes, des blessures et des situations de maladroites qu'émerge le plus clairement l'idée que l'on se fait du corps, des gestes, et du genre de formes dont les corps et les gestes sont les lieux. Non qu'il faille alors aimer la blessure et la chute, les protéger, ou même les favoriser ; mais parce qu'elles soutiennent toujours une certaine idée de ce qu'est un geste, de ce que « peut un corps ». Je crois voir cette idée à l'œuvre chez des écrivains ou des penseurs qui ont tous été sensibles au fait même de la gestualité, et qui se sont montrés désireux de penser les gestes non pas comme des signaux, des symboles ou des postures, mais comme l'engagement d'une capacité, c'est-à-dire aussi, en l'occurrence, d'une incapacité.

Je songe notamment à Mauss et à Michaux, qui me paraissent avoir fait preuve de dispositions assez semblables à l'égard des gestes et de regards assez proches sur l'humain — sur la façon dont la vie humaine tient à ses manières, à ses possibles ; mais on pourrait aussi mobiliser Montaigne, Leroi-Gourhan, Ravaisson, voire (avec toutes les différences éthiques qu'il faudrait ici souligner) Sloterdijk, et encore avec eux tous les penseurs de l'habitude, tous ceux qui défendent à leur façon une conception de l'homme comme être fondamentalement *en exercice*.

Je vais m'efforcer avec eux de penser le geste à partir de quelques cas de chutes, d'accidents, d'inhabiletés (ou encore, mais je voudrais montrer c'est la même logique, de moments d'admiration et de scènes d'apprentissages). Pas seulement pour faire droit à une sorte de face sombre, négative, ou faible des gestes ; mais pour souligner que la gaucherie et l'incapacité sont encore des lieux où penser le geste comme puissance, et où fonder une définition de la vie humaine comme institution de formes – création continue de ce que Georges Canguilhem, repensant les rapports du normal et du pathologique, a appelé des « allures de la vie¹ ».

Marcel Mauss a ainsi développé sa pensée du corps à partir d'une série d'expériences de blessures ou d'inhabileté. Dans les « Techniques du corps² » (1934), il construit une pensée des gestes comme forces, habiletés collectives, autorités du social venant traverser ou « augmenter », si je puis dire, les corps individuels. Il découvre de la sorte les modes sociaux du corps (« *modus, tonus* », précise-t-il), il découvre même, dirais-je, quelque chose comme le modalisme du corps et la dynamique d'institution de formes qui lui est inhérente. Les « techniques du corps » se trouvent définies comme des « actes traditionnels efficaces », et les exemples multipliés par Mauss nourrissent une pensée de la capacité, de l'apprentissage, de l'affûtage collectif. Et c'est en particulier dans l'engagement de son propre corps, et plus précisément de son propre corps lorsqu'il s'est trouvé en situation d'incapacité et de gaucherie, que Mauss en est venu à comprendre la gestualité comme un phénomène inhérent au corps socialisé. — Pierre Bourdieu³ héritera de cette première pensée de l'*habitus*, mais en en infléchissant à vrai dire beaucoup les valeurs : son *habitus* ne sera plus seulement un savoir-se-servir-de-son-corps institué collectivement, mais le pli imprimé à des corps fondamentalement vulnérables, embarqués, « exposés » au monde et soumis aux autres comme à des risques, des corps contraints et marqués dont la gestualité sera avant tout la surface d'impression d'une série de stigmates sociaux ; c'est

¹ Georges Canguilhem, *Le Normal et le pathologique*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2013 <1966>.

² La communication a été présentée à la Société de Psychologie le 17 mai 1934, et originalement publiée dans le *Journal de Psychologie*, XXXII, 3-4, 15 mars-15 avril 1936. Je cite le texte dans la version électronique mise à disposition par « Les Classiques des sciences sociales », Université du Québec : <http://classiques.uqac.ca/> (Non paginée).

³ Voir notamment Pierre Bourdieu, *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Paris, Le Seuil, 2000 ; et *Méditations pascaliennes*, Paris, Le Seuil, coll. « Points-Essais », 2003 <1997>.

une pensée attentive avant tout aux codes, aux signaux, qui me semble s'éloigner de la sensibilité maussienne à la capacité normative de la vie elle-même (une vie créatrice de normes, créatrice de normes), au profit d'une sémiotique des stigmates et des marqueurs positionnels. Et l'on pourrait dire de même de la manière dont Erving Goffman a observé les interactions.

La conférence de Mauss a été mille fois commentée ; mais un point n'a peut-être pas été tout à fait souligné : c'est que Mauss pense l'habileté à partir des maladresses, et même à partir de ses propres maladresses. Il découvre l'autorité sociale du geste, le fait que les gestes soient des formes affûtés collectivement, à partir de ses propres incapacités. Ce n'est pas qu'il se fasse ethnologue des incapacités, comme si les incapacités étaient en tant que telles la valeur, mais qu'il se fait ethnologue à partir de ses incapacités, qui sont peut-être la seule façon de témoigner d'habiletés *autres*. Autrement dit : il pense le geste comme capacité à partir des gestes dont il n'est pas capable, il pense le geste comme pouvoir collectivement affuté à partir de ses impuissances, il pense le geste comme pouvoir en témoignant de ce pouvoir (et de ses effets) hors de lui-même.

Mauss raconte ainsi comment, immobilisé sur un lit d'hôpital, il s'est pris à observer la façon de marcher de ses infirmières et a découvert le fait de l'*habitus*, c'est-à-dire la stylisation sociale des gestes. C'est immobile et privé de ses ressources propres qu'il perçoit les habiletés, qui sont toujours, dans son texte, des habiletés autres, des formes qui ne sont pas les siennes, et dont il s'émerveille précisément pour cette raison (ce que peut un style, c'est ce que ne peut pas un autre style ; Michaux lui aussi comprendra les façons de faire comme cela) ; c'est immobile qu'il sent tout ce dont « le » corps est capable. La scène a quelque chose de topique : l'homme couché, le convalescent (spectateur forcé, happé par la surprise d'autres corps), l'homme à sa fenêtre, tous ces observateurs avides de formes et capables de saisir la moindre courbure dans un réel qui les capte et les séduit (on n'est pas par hasard confronté ici au regard d'un homme sur un cortège de femmes), sont des figures modernes par excellence : c'est ainsi que Balzac se mettait en scène dans la *Théorie de la démarche*⁴, qui révélait déjà l'infinie variance des façons de marcher ; et c'est ce que représentait le « peintre de la vie moderne », ce héros baudelairien de la sensibilité (« Ne méprisez la sensibilité de personne disait Baudelaire, la sensibilité de chacun c'est son génie⁵ »).

On assiste dans cette scène à une expérience de vivacité perceptive, qui repose sur une authentique soif de singularités ; mais aussi et surtout à une expérience de reconnaissance, d'identification de répétitions, d'identification de formes revenantes (pour le dire avec Warburg), c'est-à-dire de styles. Dans sa longue observation, Mauss identifie en effet chez les femmes qu'il regarde l'imitation d'une démarche qu'il a déjà vue, et qu'il reconnaît être celle des actrices américaines : « les modes de marche américaine, grâce au cinéma, commençaient à arriver chez nous ». Les corps s'habillent de nouvelles habitudes, habitent des images empruntées, s'y augmentent. Voir circuler ce geste, ce beau geste, ce geste réussi, est ce qui a confirmé pour Mauss la nature sociale de l'*habitus*, cet « ouvrage de la raison pratique collective et individuelle ».

Un autre exemple : celui de l'accroupissement, qui engage non seulement le sentiment de son inhabileté mais aussi le nôtre. « L'enfant s'accroupit normalement. Nous ne savons plus nous accroupir. Je considère que c'est une absurdité et une infériorité de nos races, civilisations, sociétés. Un exemple. J'ai vécu au front avec les Australiens (blancs). Ils avaient sur moi une supériorité considérable. Quand nous faisons halte dans les boues ou dans l'eau, ils pouvaient s'asseoir sur leurs talons, se reposer. (...) La position accroupie est, à mon avis, un position intéressante que l'on peut conserver à un enfant ». – On croise ce motif chez Genet (qui, dans *Le Captif amoureux*, décrit la fréquence de l'accroupissement dans les manières arabes), et chez Naïpaul (Naïpaul faisait remarquer à un ingénieur indien que l'outil qu'il venait d'inventer « exigeait de l'utilisateur qu'il reste debout et que les Indiens préféraient s'accroupir pour

⁴ Voir Honoré de Balzac, *Traité de la vie élégante*, suivi de *Théorie de la démarche*, Paris, Arléa, 1998.

⁵ Charles Baudelaire, « Mon cœur mis à nu », dans *Œuvres complètes*, I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 661.

effectuer certains travaux » ; celui-ci lui répondit « qu'il fallait rééduquer les gens⁶ » ; on le retrouverait aussi chez Jean-Christophe Bailly, qui raconte le temps que lui prit, lorsqu'il circulait dans Bombay, de penser à s'installer accroupi comme les autres pour boire le thé qu'on achète dans la rue, et de comprendre que c'est dans cette position et à cette hauteur que s'ouvrirait enfin à lui le spectacle urbain. La ressemblance entre ces observations n'est pas hasardeuse : elle tient à une même reconnaissance de vertus qu'on n'a pas : voir le style, pour Mauss comme pour Genet ou pour Bailly (qui est aussi un grand observateur des modes d'être des vivants non-humains), c'est savoir s'étonner devant d'autres manières d'être, s'étonner de gestes dont notre corps serait, a été capable, mais dont il a en quelque sorte évincé la souplesse et les promesses. Vouloir voir dans ces gestes des styles, c'est en effet dire ce que peuvent les formes, et concevoir la variance des pratiques comme l'effet d'une force de possibilisation inhérente à la vie humaine.

Mauss rapporte une autre anecdote de guerre : un régiment anglais, ayant fait des prouesses considérables pendant la bataille de l'Aisne, demanda l'autorisation d'avoir des sonneries françaises, et pendant plusieurs mois dans les rues de Bailleul on vit le régiment anglais tenter de « rythmer à la française » la marche anglaise qu'il avait conservée. Les techniques du corps engagent ici des rythmes, des manières de se tenir dans le temps, et la situation de cohabitation forcée entre ces manières débouche sur des phénomènes de discordance, de maladresse, de déshabitude : le régiment anglais s'efforce d'investir le rythme des autres, mais cet effort conduit surtout à prendre acte de la force avec laquelle les corps sont pliés par des modes dont il n'est pas facile de changer. Ratage collectif qui, dans l'esprit de Mauss, relève pourtant *in fine* des valeurs de l'habileté : Mauss souligne en effet la virtuosité avec laquelle le petit clairon français affecté à ce régiment continuait à maintenir le rythme malgré la maladresse de ses hommes, et la dimension rythmique de la vie sociale s'égalait ici au sentiment plus général de *l'homme capable*. Qui est aussi, indissociablement, l'homme gauche, incertain, en perpétuel exercice.

Ailleurs, encore : « rien n'est plus vertigineux que de voir un Kabyle descendre avec des babouches. Comment peut-il tenir et ne pas perdre ses babouches ? J'ai essayé de voir, de faire, je ne comprends pas. / Je ne comprends pas non plus d'ailleurs comment les dames peuvent marcher avec leurs hauts talons. Ainsi il y a tout à observer, et non pas seulement à comparer. » « Tout à observer et non pas seulement à comparer » : voilà un regard modal, qui voit dans les modes d'être du corps socialisé autant de puissances individuées — non des marqueurs positionnels, par lesquels les sujets se classent, s'entre-classent, prennent leur place (comme c'est le cas dans la rhétorique de la distinction et du geste-stigmate), mais des formes qui se sont prouvées, autorisées, affûtées : des « vertus », au sens aristotélicien, ou encore : des valeurs.

Mauss pense ainsi les gestes comme valeurs à partir d'une série de ratages ou de déphasages, qu'il a essentiellement sentis à l'intérieur de lui. Mais aussi, et je crois que c'est en fait la même logique (car c'est la même pensée du geste comme manifestation d'un corps affûté), à partir de souvenirs d'apprentissages ou d'occasions d'admiration. Il s'approche par exemple de cette technique du corps qu'est la nage par le biais de son apprentissage, en y notant un changement : avant on apprenait aux petits enfants à nager, puis à plonger, puis à ouvrir les yeux sous l'eau ; maintenant on commence en les habituant à se tenir dans l'eau les yeux ouverts ; Mauss met ainsi immédiatement l'accent sur des processus d'acclimatation, de perfectionnement, de domptage des réflexes et d'inhibition des peurs (encore une fois, des *vertus*) et s'intéresse à la nage comme à une habileté transmise et acquise : non seulement une manière mais une manière qui s'est prouvée, éprouvée, non seulement une forme mais une forme qui vaut la peine. Ces situations d'apprentissage (situations où ce qui se transmet, ce ne sont pas des choses, mais des puissances, des « valeurs de forme⁷ », comme le dira Merleau-Ponty dans ses cours sur la nature)

⁶ V. S. Naipaul, *L'Inde brisée*, Paris, Christian Bourgois, 1989, p. 155.

⁷ Maurice Merleau-Ponty, *La Nature, Notes de cours au Collège de France*, Paris, Le Seuil, coll. « Traces écrites », 1995.

passionnent aussi Jean-François Billeter. Une « valeur de forme », voilà pour Mauss l'essentiel d'une « technique ». Et c'est dans l'admiration que l'esprit honore *in fine* cette valeur de la technique ; Mauss (qui s'est intéressé au cirque) de faire cet aveu : « Je dois vous dire que j'ai la plus grande admiration pour les prestidigitateurs, les gymnastes, et je ne cesse pas de l'avoir »...

Je crois retrouver cette disposition, cette approche de la valeur de forme des gestes et de leur force de style, chez Michaux. Un jour en montagne, Michaux a fait une chute et s'est cassé le bras – le bon : le droit. L'essai poétique intitulé *Bras cassé* (publié en 1962 puis repris dans le recueil magnifiquement intitulé *Face à ce qui se dérobe*⁸) raconte cet événement et l'élucide patiemment. Michaux ne cherche pas tout de suite à « rejoindre le rivage », mais s'efforce de bien observer le nouvel « état d'être » qui a suivi la chute : « cet état que la fortune m'envoya avec ensuite quelques complications, je le considérai. Je pris un bain dedans. Je ne cherchai pas tout de suite à rejoindre le rivage ». Prendre un bain dans un état, nager dans la douleur comme en haute mer, patienter pour revenir à soi... Qu'est-il advenu de Michaux dans cet incident ? Il s'est relevé autre, déséquilibré et tourné autrement : « Je tombai. Mon être gauche seul se releva ». Il a rencontré son être gauche, ses « façons d'homme gauche ». Mieux : ce qu'il a l'audace d'appeler son « style gauche », qui en lui tout une orientation nouvelle (individué) du vivre.

Précipité, il commence par perdre, un temps, l'usage de son bras, et souffre d'un renoncement à sa puissance corporelle et à son gouvernement intérieur : réduit à son côté gauche, il sent son corps privé de toute la force du droit. Et cette privation lui apparaît – le mot fait rapidement son entrée, il le devait – comme une perte de « style ». Car le côté droit (le fort, le singulier, l'habile), voilà l'agent du style pense-t-il, voilà le lieu privilégié « de ma présence et de ma puissance, de mes interventions ». Méfiant devant cet autre lui-même qui s'avance fléchissant et cédant, et se trouvant comme incapable de continuer à affirmer une forme, il éprouve cette privation comme une déchéance : comme la fin d'un pouvoir. Un Michaux nietzschéen se laisse ici entrevoir, qui se voudrait maître des manières de son moi, soucieux comme l'auteur du *Gai Savoir* de donner en toutes choses « du style à son caractère⁹ », c'est-à-dire de rester souverain dans l'exercice d'une sorte d'esthétique du vivre.

Il se souvient d'ailleurs d'un ami peintre, pour sa part gaucher et blessé à la main gauche, qui avait dû affronter un même épisode d'infirmité – d'informité : « il ne put pendant ces cinq semaines d'immobilisation où il usait du droit, trouver son style, devenu pareillement terne, ennuyeux, vide, appliqué et quelconque ». Michaux, lui, est droitier ; c'est le gauche qui lui apparaît « sans style, sans animation, sans formation, sans affirmation comme sans force. Avec ce bras-là, cette main-là, véritablement gauches, je n'arrive pas à tourner la poignée d'une porte, à tourner la clef dans la serrure. Mon être gauche – l'inculte – il ne me restait plus que lui ». Vie grise, songe-t-il ; vie grise, sans reliefs et sans puissances, que cette vie désormais vécue sous le signe du gauche... — Et l'on reconnaît dans cette grisaille les valeurs qui ont toujours touché, dans l'expérience esthétique, religieuse, culturelle, le côté gauche du corps¹⁰ ; Michel Leiris, par exemple, s'était passionné pour les réflexions de Robert Hertz sur « La prééminence de la main droite » : d'un côté le pôle de la force, du bien, de la vie, de la pureté ; de l'autre celui de la faiblesse, du mal, de la mort, du tabou... Hertz regardait cette distribution de valeurs comme une véritable institution sociale, et cette dualité a conduit Leiris (mais aussi Bataille ou Caillois, ses compagnons du Collège de sociologie) à définir un « sacré droit » et un « sacré gauche ».

⁸ Henri Michaux, « Bras cassé », dans *Face à ce qui se dérobe*, Paris, Gallimard, 1976.

⁹ Friedrich Nietzsche, *Le Gai savoir*, dans *Œuvres philosophiques complètes* V, trad. P. Klossowski, Paris, Gallimard, 1982, p. 197.

¹⁰ Voir Guy Poitry, *Michel Leiris. Dualisme et totalité*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1995.

Michaux qualifie longuement ses jours de souffrance, ou plutôt les modalités successives de sa souffrance, ses états, ses manières de souffrir. Mais après ce récit des douleurs (ou plutôt donc des manières de la douleur), le bras droit est enfin revenu, l'agent de prouesses est rentré à disposition. Le sujet se reforme autour d'un corps retrouvé, il pense reprendre ses habitudes, regagner sa puissance et sa tenue. Finie donc, la crise de style !

Pourtant le texte ne s'arrête pas là : « Ne pourrais-je cependant, délivré du mal, comprendre certains points différemment ? », demande Michaux. Le regard peut en effet bifurquer vers autre chose, et éprouver enfin l'ouverture de quelque chose comme un « style gauche » : un intérêt pour le bras délaissé, le bras faible qu'on avait dit un peu vite « sans style », et qui a pourtant ses allures et ses ressources. Le gauche constitue en effet un mode de l'existant, ce que Michaux nomme une « intériorité locale », et même « un moi ». « Celui qui est le gauche de moi, qui jamais en ma vie n'a été le premier, qui toujours vécut en repli, (...) ce placide, je ne cessais de tourner autour, ne finissant pas de l'observer avec surprise, moi, frère de Moi ».

Il ne fallait désormais plus oublier ce bras gauche, et la *forme de vie* qu'en vérité il supporte, qu'à lui seul il engage et même institue – car toute forme est une piste de vie (une valeur, une orientation dans le vivre). Mais il « ne fallait pas non plus sottement l'éduquer, tenter d'en faire un deuxième droit. Ni surtout de la main gauche faire une imitation de la main droite. (...) Je tenais à entretenir sa différence. Sa personnalité, il fallait la faire mieux sortir, s'établir. Danse de la main gauche. Mime de la main gauche. Style de la main gauche. Quel plaisir ! quelle conquête de la mettre à s'exprimer, à être elle-même, gauche franche, uniquement "gauche" ».

Ce gauche est donc un style de la main, un style à considérer et auquel tenir parce qu'il emmène ailleurs : en lui la main n'existe plus comme avant en virtuose, elle s'essaie à un autre mode : plus retiré, plus passif, autrement vertueux. Dans cet autre mode, l'aventure de Michaux fait place aux valeurs de la défaillance, à la force de perdre pied, de se désapproprier, de se désindividuer. *Exit* la philosophie de l'être-habile, qu'avaient auparavant explorée Valéry ou Focillon dans leurs pensées du « faire » et leurs éloges de la main¹¹ ; *exit* la morale de l'acrobate, que lançait le funambule de *Zarathoustra* (mais qui tombait lui aussi)... Car tout autre est ici, pour un temps, le rôle de la main. Cet autre mode mérite l'attention et la poursuite : il y a un progrès et une joie, comme Michaux le dit, à le *mettre à s'exprimer*. « Accentuer l'asymétrie, et non pas la réduire, voilà ce qui importe, qu'il faudrait enseigner et que doit apprendre (pour le réussir mieux que moi), toute personne qui cherche à se connaître ». Car si la main gauche devenait brillante, « elle perdrait son être et, plus grave, ce avec quoi elle me met sourdement en relation ».

Si Michaux voit ici un style, c'est qu'il reconnaît dans cet état corporel singulier que lui a envoyé le hasard une façon générale d'habiter le réel et de s'habiter soi-même, une façon qui a un avenir, qui pourra s'emporter vers d'autres régions de la vie et du sens. Et il faut y faire attention en effet, parce que toutes ces configurations relationnelles comptent : « J'en ai besoin sûrement. Tout le monde en a besoin pour demeurer en harmonie avec les particuliers aspects du réel auxquels la droite (et la zone du cerveau concernant cette droite) trop active, trop efficace est insensible »... Voilà le genre d'événements qui peuple la vie d'un homme dans les formes.

S'intéresser à ce style gauche, ce n'est donc pas seulement témoigner d'une perte. Je veux pourtant souligner que ce n'est pas là un *éloge* de la maladresse (à la façon de Pascal Quignard dans *L'Origine de la danse*¹²), ou un désir de l'inverser, de poser que l'infirmité est toujours rééducable et que l'on peut la transformer en puissance, dans une logique de l'*empowerment* (celle de l'anthropotechnique de Sloterdijk¹³). Non, c'est à nouveau l'occasion de comprendre quelque

¹¹ Dans des textes d'ailleurs exactement contemporains de celui de Mauss : Paul Valéry, « Discours aux chirurgiens » (1938), dans *Œuvres*, I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957 ; Henri Focillon, *Éloge de la main* (1934) dans *Vie des formes*, suivi de *Éloge de la main*, Paris, Presses universitaires de France, 1943.

¹² Pascal Quignard, *L'Origine de la danse*, Paris, Galilée, 2013.

¹³ Peter Sloterdijk, *Tu dois changer ta vie ! De l'anthropotechnique*, Paris-Francfort, Libella-Maren Sell, 2011.

chose comme un modalisme du corps, un maniérisme du vivre, c'est-à-dire le fait que la vie soit institution de manières de vivre. Canguilhem concevait la maladie comme « une autre allure de la vie¹⁴ » ; non pour en nier la douleur, la diminution, mais pour souligner ce caractère normatif, c'est-à-dire constamment créateur de formes et de normes nouvelles, de la vie elle-même.

Tout cela m'encourage à placer face à face (dans une division dont je mesure le caractère un peu rigide, mais qui m'est éclairante) au moins deux styles de pensées du corps, deux façons de penser la gestualité, deux promesses de compréhension du corps comme d'un lieu de style.

Dans la première, le corps est une surface d'expression, et le geste est, pour le dire vite, une image adressée, l'image dont le corps est capable, l'habit dont le corps est capable, ou encore le masque que le corps peut revêtir sur quelque chose comme une scène sociale ; c'est l'envoi d'un signal, d'une posture, et *in fine* l'élément d'une sémiotique ou d'un « langage » du corps ; le corps est essentiellement pensé ici dans sa duplicité d'intérieur et d'extérieur, c'est le corps-enveloppe, le corps « médial » si je puis dire, recouvert d'une peau et justiciable d'une rhétorique ; on trouverait facilement dans la sociologie contemporaine une telle vision, lorsqu'elle se représente les gestes comme autant de façons de prendre sa place sur l'échiquier social, des façons marquées, des signaux « signalisants » (Bourdieu a ainsi pu faire de la figure du « tatouage » sa métaphore finale de l'*habitus*, rappelait la fable kafkaïenne de *La Colonie pénitentiaire*, où le prisonnier se voit tatouer sur son propre corps la loi qu'il a transgressée¹⁵).

Dans la seconde, le corps est pensé comme un ensemble de capacités et d'incapacités, de ressources et de limites, ou encore d'« allures », pour le dire avec la pensée du vivant de Canguilhem ; son geste devient la mise en œuvre d'une puissance normative qui est celle du vivant lui-même, créateur de normes et de figures, indéfiniment affûtable, habituable et déshabituable (et le suffixe, ici, est la forme grammaticale de la possibilisation) ; ce corps qui peut et qui ne peut pas, qui fait et qui ne fait pas, m'apparaît en fait comme le corps proprement gestualisable, le corps dont le geste est le cœur ou l'événement propre. Pour le premier corps, le corps-image, le geste est une posture ; pour ce second corps, il est une puissance ou une impuissance. Le geste du corps capable-incapable n'est plus exactement un habit, mais un montage mobile d'habitudes et d'habiletés. Que le geste résulte de la mise en œuvre toujours singulière d'un ensemble complexe de capacités et d'incapacités, voilà qui emmène loin d'une rhétorique, vers une stylistique, c'est-à-dire aussi vers une pensée de l'individuation, de l'aventure infinie d'un individu qui se fait et se défait, dans un rapport avec un milieu et des accidents.

Je songe avec cette seconde conception du corps à la façon dont Jean-François Billeter pense les « régimes » de l'action et de la perception¹⁶ ; ou à ce que Guillemette Bolens a appelé la « logique du corps articulaire », dans le livre du même nom¹⁷. Guillemette Bolens n'oppose pas exactement un geste-image à un geste-habilité (elle oppose plutôt un corps fait d'orifices à un corps fait d'articulations) ; c'est un peu différent¹⁸ ; mais je m'autorise de son étude pour souligner que c'est à l'occasion des blessures qu'émerge peut-être le mieux l'idée que l'on se fait du corps, des gestes, et décidément du genre de formes, ou de styles, dont le corps et le geste sont les lieux. Car cette pensée du « corps articulaire » naît d'une observation de l'attention

¹⁴ Georges Canguilhem, *Le Normal et le pathologique*, *op. cit.*

¹⁵ Pierre Bourdieu, *Méditations pascaliennes*, *op. cit.*

¹⁶ Voir notamment : Jean-François Billeter, *Leçons sur Tchouang-Tseu*, Paris, Allia, 2002 ; et *Essais sur l'art chinois de l'écriture et ses fondements*, Paris, Allia, 2010.

¹⁷ Guillemette Bolens, *La Logique du corps articulaire. Les articulations du corps humain dans la littérature occidentale*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2000.

¹⁸ Et Guillemette Bolens entend montrer l'extrême rareté des mises en œuvre du corps articulaire dans la culture lettrée ; lorsqu'en revanche je m'efforce de multiplier les cas d'un éloignement à l'égard du geste-posture, au profit d'une conception du geste comme engagement de capacités et d'incapacités, dans la culture moderne.

surprenante que la littérature a portée à certaines blessures, des blessures qui ne se représentaient pas comme l'ouverture accidentelle d'une enveloppe, soudain béante sur l'intériorité organique (et qui restera ensuite marquée par une cicatrice, un signe distinctif, signe d'identification et de reconnaissance, pour Ulysse au premier chef — où l'on retrouve peut-être la dimension du stigmate, du signe qui trahit et qui trahira tôt ou tard, qui marque la pensée du corps d'un Bourdieu ou d'un Goffman) ; mais comme le fait qu'avec les jointures et les articulations, c'est la vitalité même du corps, la mobilité, la vélocité, la sensation du mouvement qui ont soudain été touchées. Je ne crois pas qu'il soit secondaire que cette idée du corps comme capacité et incapacité de mouvements, comme possibilité donc, émerge ainsi dans des cas de ratage, ou (mais c'est décidément la même logique), dans des cas d'apprentissage et des récits d'habituation. Et je veux souligner combien être attentif à la blessure, aux moments d'impuissance, aux situations de déshabituaton, c'est encore penser le corps comme puissance (d'ailleurs Héphaïstos, le forgeron boiteux, l'homme au pied tordu, est aussi très rapide, très mobile, très agile).

Il faudrait ajouter enfin que le corps-enveloppe n'est pas le seul à « paraître », à faire image. Il faudrait souligner que l'autre corps, le corps capable-incapable, le corps affûté, expose lui aussi ses figures. Que toute image, donc, n'est pas prise dans une logique de l'adresse. Et que le faire-image qu'engage la gestualité du corps capable-incapable, et non du corps-enveloppe, permet de penser un geste qui ne consiste décidément pas à prendre place sur la scène des possibles sociaux, dans une rhétorique des postures. Certains historiens de l'art, ou plutôt anthropologues de l'image, s'intéressent d'ailleurs surtout à ce faire-image-là¹⁹. Ces penseurs sont logiquement très critiques de la démarche iconographique, celle qui veut décoder les gestes et reconnaître les postures où s'est symbolisée une époque, une culture, une classe ; ils ne veulent pas concevoir les gestes comme des signaux mais comme des intensités, des plans d'expressivité, des lieux susceptibles de s'éteindre si on ne prête pas attention à leur force de différenciation — comme les lucioles de Pasolini, qu'il faut en quelque sorte aider à exercer leur force, qu'il faut accepter de seconder en pensée et en pratique dans leur puissance de rayonnement²⁰.

Ce sont là des différences qui importent. Car ce n'est pas le même corps, ce n'est pas le même homme, et ce n'est surtout pas la même idée de vie que l'on soutient dans ces différentes approches des gestes, de leurs styles, des puissances et des images que par eux la vie engage. Notre réflexion sur les gestes peut alors prendre place dans une méditation plus large sur ce qu'il entre de formes dans la vie, sur la façon dont nous choisissons de considérer ces formes, sur les valeurs que nous y engageons, et sur ce à quoi, en ces matières, nous *décidons* d'être attentifs.

Marielle MACE

CNRS-EHESS

Bibliographie

BILLETER, Jean-François, *Leçons sur Tchouang-Tseu*, Paris, Allia, 2002.

BILLETER, Jean-François, *Essais sur l'art chinois de l'écriture et ses fondements*, Paris, Allia, 2010.

BOLENS, Guillemette, *La Logique du corps articulaire. Les articulations du corps humain dans la littérature occidentale*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2000.

¹⁹ Je songe évidemment à Georges Didi-Huberman, mais aussi à Giovanni Careri ou Bertrand Prévost.

²⁰ Ainsi que s'y emploie par exemple Georges Didi-Huberman, dans *Survivance des lucioles*, Paris, Minuit, 2009.

- BOURDIEU, Pierre, *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Paris, Le Seuil, 2000.
- BOURDIEU, Pierre, *Méditations pascaliennes*, Paris, Le Seuil, coll. « Points-Essais », 2003 <1997>.
- CANGUILHEM, Georges, *Le Normal et le pathologique*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2013 <1966>.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Survivance des lucioles*, Paris, Minuit, 2009.
- MAUSS, Marcel, « Les techniques du corps », *Journal de Psychologie*, XXXII, 3-4, 15 mars-15 avril 1936.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *La Nature, Notes de cours au Collège de France*, Paris, Le Seuil, coll. « Traces écrites », 1995.
- MICHAUX, Henri, « Bras cassé », dans *Face à ce qui se dérobe*, Paris, Gallimard, 1976.
- NAIPAUL, V. S., *L'Inde brisée*, Paris, Christian Bourgois, 1989, p. 155.
- QUIGNARD, Pascal, *L'Origine de la danse*, Paris, Galilée, 2013.
- SLOTERDIJK, Peter, *Tu dois changer ta vie ! De l'anthropotechnique*, Paris-Francfort, Libella-Maren Sell, 2011.