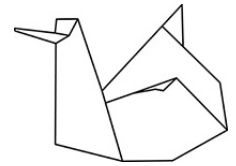


Cygne noir

Revue d'exploration sémiotique



***Gestes d'humanités. Anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques* de Yves Citton**

Yves CITTON, *Gestes d'humanités. Anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques*, Paris, Armand Colin, coll. « Les temps des idées », 2012, 313 p.

Joséane Beaulieu-April

Numéro 1, 2013

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1091001ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1091001ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cygne noir

ISSN

1929-0896 (imprimé)

1929-090X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Beaulieu-April, J. (2013). Compte rendu de [*Gestes d'humanités. Anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques* de Yves Citton / Yves CITTON, *Gestes d'humanités. Anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques*, Paris, Armand Colin, coll. « Les temps des idées », 2012, 313 p.] *Cygne noir*, (1), 125–128. <https://doi.org/10.7202/1091001ar>

© Joséane Beaulieu-April, 2013



Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

GESTES D'HUMANITÉS. ANTHROPOLOGIE SAUVAGE DE NOS EXPÉRIENCES ESTHÉTIQUES DE YVES CITTON

Yves CITTON, *Gestes d'humanités. Anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques*, Paris, Armand Colin, coll. « Les temps des idées », 2012, 313 p.

Le dernier ouvrage d'Yves Citton se présente comme une réflexion autour du geste. Citton s'était déjà intéressé à son pouvoir politique dans *Renverser l'insoutenable* (Seuil, 2012). Cette question hante toujours l'auteur. Dans *Gestes d'humanités*, Citton propose la thèse selon laquelle les gestes présents dans les expériences esthétiques (au cinéma, dans la littérature et dans les musées) influencent nos comportements.

Le pluriel du titre n'est pas innocent puisque que l'auteur ne croit pas à un « humain général », mais plutôt aux différentes variations culturelles de l'humanité. Par « les humanités », Citton désigne également les nombreuses disciplines qui étudient l'humain. L'ouvrage interdisciplinaire fait référence à de multiples domaines tels la sociologie, l'anthropologie, la psychologie, la neurobiologie, etc. Sa démarche s'inscrit dans le cadre de l'archéologie des médias à la suite des travaux de Marshall McLuhan et Régis Debray, pour ne nommer qu'eux. Citton n'est pas anthropologue, même s'il se dit plutôt bricoleur que scientifique. Loin de remettre en cause la qualité de l'ouvrage, la posture dont il s'inspire lui permettra d'éviter d'adopter une attitude eurocentriste et trop familière par rapport à son objet.

Le chapitre initial s'intéresse à la dynamique entre les gestes et à leur performance. L'auteur montre, dans *Renverser l'insoutenable*, que « les gestes opèrent à la fois comme des *sous-actes*, comme des *substrats d'actes*, comme des *démultipliateurs d'actes* et comme des *substituts d'actes*¹ ». Mouvement, parole, réaction s'inscrivent d'abord dans le regard d'autrui, le geste est social et contagieux. Il est un médiateur pur dont la mise en scène répétée peut influencer les comportements. Le geste dépasse notre rationalité consciente et son expressivité n'est « plus seulement subite, mais *subie* » (p. 31), incontrôlée. Néanmoins, performer des gestes est une manière de forger notre identité. Le geste n'est qu'apparence, mais pour Citton, l'être se concentrerait justement dans cette surface. Pour démontrer le pouvoir d'agir propre au geste, Citton reprend le concept d'« agentivité » d'Agamben. Il arrive que son rayon d'action le dépasse, qu'il y ait création de schémas gestuels, d'*hypergestes* (Guerino Mazzola).

Le deuxième chapitre présente l'historique de la machinisation de nos gestes en observant le progrès des chaînes opératoires telles qu'elles avaient été étudiées et exposées dans les années 1960 par André Leroi-Gourhan et plus tard par Tim Ingold. Cette réflexion historique mène au constat suivant : nos gestes physiques se sont bel et bien atrophiés depuis l'industrialisation et les gestes mentaux sont peut-être menacés par l'informatisation. Les outils sont de plus en plus sophistiqués et extériorisent nos gestes, transposent nos motivations et nos sensibilités

hors de nos individualités. Citton prend soin de noter l'asymétrie entre les gestes *machinants* qui « mobilisent des programmes pour communiquer des mouvements à des agents extérieurs, humains et non-humains » et les gestes *machinisés* « dont les mouvements apparaissent comme programmés par les machines » (p. 65). Il faut questionner la programmation de nos comportements, particulièrement sa capacité à réduire la complexité du réel et à nous habituer à poser certains gestes plutôt que d'autres. Les machines nous permettent une puissance d'agir qui relève, d'après Citton, du miracle. Son objectif est donc moins de poser des gestes contre ces machines que de les modifier pour qu'elles puissent être interprétées et reconfigurées par ses utilisateurs. Citton rappelle aussi que ces machines sont apparues dans une société du spectacle et de la communication qui, elle, valorise et donne de la visibilité et du pouvoir aux gestes. Debord, en 1988, regrettait qu'on ait remplacé le terme *spectacle* par *médiatique* et qu'on se réjouisse de la nouvelle richesse de communication. « Ce qui est communiqué, ce sont des ordres² » et ceux qui les donnent sont aussi ceux qui peuvent dire ce qu'ils en pensent. Certes le danger du spectacle est qu'il peut servir à induire des comportements. Cependant, Citton considère qu'il peut aussi montrer ce que la société pourrait être et ainsi entretenir l'humanisation de la vie collective et individuelle.

Du troisième au cinquième chapitre, Citton dresse une typologie des gestes. La gestualité dite *affective* est dépeinte et encouragée par les expériences esthétiques. L'auteur puise dans la théorisation de Guillemette Bolens du style kinésique et suggère d'appréhender le geste selon quatre niveaux d'intégration. Premièrement, le médium de la fiction influence la mise en scène des mouvements, par exemple l'expression littéraire ne permet qu'une traduction limitée des gestes. Le sens émerge ensuite de son contexte, puis d'une intersubjectivité, puisque le geste se montre à autrui. Finalement, c'est au spectateur ou au lecteur de l'interpréter. Les gestualités mises en scène dans les dispositifs fictionnels sont dites affectives puisqu'elles représentent ce qui affecte et influence les comportements. Puisque la littérature permet d'observer et d'analyser nos gestes affectifs, mais aussi de les mettre en scène, il est possible que de nouveaux gestes soient nés des expériences esthétiques. Par exemple, nous aurions été formés à l'individualisme, à l'empathie et au désir d'être créatif.

Cette influence des expériences esthétiques s'explique entre autres par les gestualités *immersives*. Pour Citton, les objets artistiques contribuent à la propagation de gestes et d'affects dans la communauté. Les gestes montrés dans les fictions nous contaminent et nous plongent dans un simulacre, créant une sorte de transe qui permet au lecteur ou au spectateur d'investir la capacité gestuelle d'une autre individualité. Ces transes « fonctionnent à la fois comme des piscines où nous nous immergeons, et comme des véhicules qui nous permettent d'aller vivre dans des environnements lointains (voire inexistant dans le monde réel) » (p. 112). Les neurones miroirs intéressent Citton puisque les gestes se communiquent par empathie, être témoin de gestes « activerait en moi les mêmes réseaux neuronaux que je mobiliserais en accomplissant moi-même ces actions » (p. 119). L'immersion narrative pourrait permettre d'enrichir et de corriger les conduites. Cette puissance serait potentiellement dangereuse si nous voyons nos expériences esthétiques de plus en plus répétitives et limitées.

Alors que le geste immersif nous plonge dans un monde imaginaire et dépend de la compréhension de ce qu'on lit, le geste *critique* relèverait plutôt d'une absorption des expériences esthétiques et d'un travail d'interprétation. La gestualité critique aide à porter un regard plus large sur nos comportements et ceux d'autrui, permet de voir ce qui échappe à notre version de la réalité. Elle est essentielle parce qu'elle interroge et rectifie les gestes qui nous traversent. Il ne suffit pas d'être happé par des gestes, il faut aussi les « capturer ». L'individu se crée un filtre, il choisit les gestes dans lesquels il se reconnaît. Ce filtre sert à « élaborer un certain style qui définira l'identité de notre personne, de notre courant esthétique, de notre époque » (p. 147). Il faut reconnaître que « les deux dimensions de l'immersion et de la critique jouent un rôle plus central que jamais dans nos processus d'humanisation, qui menacent de se gripper ou de s'effondrer sous le poids de la machinisation croissante de nos relations sociales » (p. 159). Les « réels » gestes critiques sont difficiles à concrétiser. Seul le collectif, particulièrement dans la révolte, peut donner toute sa force à la gestualité critique.

Les sixième et septième chapitres s'inspirent des écrits d'Alfred Gell, de Marilyn Strathern et Philippe Descola pour saisir quelles sont les formes d'agentivité esthétiques et mystiques qui régissent la réception des objets artistiques. Notre relation aux musées, aux œuvres et aux stars s'apparente à celle qu'on pourrait avoir aux temples, aux fétiches et aux idoles. Certains gestes sont tabous, comme toucher une œuvre au musée. D'autres sont ritualisés, comme applaudir au théâtre. La sacralisation esthétique n'est pas aussi intense que sa consœur religieuse, « nous ne "participons" pas aux expériences esthétiques sans garder une certaine distance "sceptique" envers la réalité et les enjeux de nos comportements » (p. 168). On se soumet tout de même à quelques rituels propres à l'art moderne. Dans l'un de ces rituels, le conditionnement de l'attention, on accueille l'œuvre dans un isolement propre à l'étude. Toutefois, nous sommes de plus en plus confrontés à des objets culturels qui ne demandent ni étude, ni interprétation et l'habitude du « multitâche » ne favorise en rien la posture d'isolation, la disponibilité et la temporalité nécessaire à l'étude.

Les expériences esthétiques se basent sur une sacralisation qui confère une agentivité magique aux humains et aux objets. Nos habitudes sont naturalistes, mais nous sommes animistes lorsque nous prêtons une agentivité aux œuvres, totémistes lorsque nous nous repérons à partir des traces qu'ont laissées les artistes, analogistes lorsque que nous rendons présents des réseaux de correspondances entre des éléments discontinus. Ces réflexes assouplissent nos muscles perceptifs et intellectuels. Citton remarque que le sens d'une œuvre est relationnel, que les œuvres représentent l'artiste même après sa mort et que l'agentivité d'un individu se mesure selon les interventions qu'opèrent ses traces (ses œuvres). Dans cette perspective, la célébrité permet de disséminer l'être et donc d'accroître l'existence puisqu'« un geste n'a de descendance qu'à travers les autres gestes qu'il réveille et dont il inaugure la lignée » (p. 217). Citton s'appuie sur les concepts d'hyperréalité de Jean Baudrillard et de société du spectacle de Guy Debord et montre que nos actes sont de plus en plus surveillés et que les images prennent une nouvelle valeur basée sur leur circulation. Notre survie matérielle dépend des autres, il est donc sain que notre sentiment d'exister passe lui aussi par autrui. Loin d'être une malédiction aliénante, ce désir de reconnaissance permet une puissance d'agir collective. Le problème tient plutôt dans l'usage peu brillant que nous faisons de la spectacularité de masse.

Le huitième chapitre tente d'expliquer la circulation de ce que Citton désigne comme étant des forces magiques. Il usera de l'intéressante métaphore du mycélium (en ne manquant pas de souligner la référence au rhizome de Deleuze et Guattari) : « un réseau dépourvu de centre, qui peut proliférer dans de multiples directions » (p. 230), un fond de tensions perçues de façon indistincte. Nous formons des énonciations saisissables sur la base d'un tramage diffus, commun, évolutif, illustré par le mycélium. Il se compose de nos expériences enchevêtrées et forme une trame souterraine. Nos expériences esthétiques s'orientent sur cet horizon de sens difficilement possible à mettre en mots. Le sens peut aussi s'articuler dans un effort d'orientation, dans un processus de formulation. Lorsqu'elle touche un des filaments qui tisse notre mycélium de sens, l'œuvre nous affecte.

Cet ouvrage impeccable ce termine par un épilogue dans lequel Yves Citton dévoile l'intérêt du geste comme forme de résistance face à « cette gouvernementalité algorithmique » (p. 261). Pour Citton, comme pour Didi-Huberman, « l'imagination est politique³ ». Il est donc essentiel de valoriser les gestes et de nous questionner sur la façon dont on utilise les machines. Trop souvent, nos gestes sont pré-paramétrés, à l'image et sous l'influence des machines et l'on renonce à leur événementialité potentielle.

En raison de l'exploration minutieuse qu'il offre de la relation entre l'objet esthétique et l'individu, l'ouvrage s'avère un outil de réflexion précieux pour qui s'intéresse aux impacts des pratiques artistiques dans nos réalités. Difficile de faire plus réjouissant que cette analyse conduite en dehors des diverses formes de condescendance et des colères alarmistes ou désespérées souvent adoptées par qui s'intéresse aux particularités de la société dite spectaculaire.

Notes

- 1 Yves CITTON, *Renverser l'insoutenable*, Paris, Seuil, 2012, p. 159.
- 2 Guy DEBORD, *Commentaires sur la société du spectacle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1988, p. 19.
- 3 Georges DIDI-HUBERMAN, *Georges, Survivance des lucioles*, Paris, Minuit, 2009, p. 51.

