Agentivité et incarnation : l'acte de faire, du geste à la culture

Introduction

Carrie Noland

Traducteur : Laura Fanouillet

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/danse/3880>

DOI : 10.4000/danse.3880

ISSN : 2275-2293

Éditeur

ACD - Association des Chercheurs en Danse

Référence électronique

Carrie Noland, « Agentivité et incarnation : l'acte de faire, du geste à la culture », *Recherches en danse* [En ligne], Traductions, mis en ligne le 21 octobre 2021, consulté le 24 octobre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/danse/3880> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/danse.3880>

Ce document a été généré automatiquement le 24 octobre 2021.

association des Chercheurs en Danse

Agentivité et incarnation : l'acte de faire, du geste à la culture

Introduction

Carrie Noland

Traduction : Laura Fanouillet

- 1 Imaginez un graffeur. Il lève son bras au-dessus de sa tête en suivant l'extension verticale de son corps, puis le balaie en demi-lune jusqu'à ses pieds. Son geste, prolongé par la longueur d'une bombe aérosol, laisse derrière lui une ligne de peinture auréolée, un D sur le mur. Dans la portée amplifiée de ce geste, l'acte d'écrire imprime la forme individuelle et la vitalité motrice du corps sur les contours du signe culturel. Cependant, si le graffeur effectue (*performs*¹) le mouvement de manière répétée, son propre corps finira par en porter l'inscription, les muscles et les ligaments seront physiologiquement altérés par la routine gestuelle qui exprime et confine son corps en même temps.
- 2 C'est en regardant un graffeur que j'ai commencé à percevoir comment l'agentivité² pouvait fonctionner. En observant le graffeur, ses gestes se sont révélés être à la fois une routine répétitive et une danse improvisée ; un signe était évidemment à l'origine de sa performance (*performance*) et un signe en était aussi le résultat ultime et durable, mais entre les deux, comme je pouvais le voir clairement, un corps avait la possibilité de se sentir bouger dans l'espace. J'ai su à ce moment-là que cette pratique (*performance*) singulière avait quelque chose à m'apprendre, qu'elle apportait une réponse à une série de questions que moi-même et beaucoup d'autres dans mon domaine, avions formulées avec une urgence qui n'avait pas diminué au fil des ans. Comment l'agentivité humaine individuelle s'exerce-t-elle malgré l'immense pression du conditionnement social ? Quelle est notre capacité d'agir ? Existe-t-elle réellement ? Si oui, d'où vient-elle ? De la libido ? De l'âme ? Si ce n'est pas le cas, et si nous ne sommes que les produits d'un conditionnement social, alors pourquoi ne nous contentons-nous pas simplement de répéter ce par quoi nous sommes conditionnés ? Si notre agentivité est régie par des *systèmes de signification* (dans un cas) ou par des structures de pouvoir anonymes (dans un autre cas), alors pourquoi la variation,

l'invention et la résistance se produisent-elles ? Pourquoi les signes diffèrent-ils les uns des autres et pourquoi les significations évoluent-elles ? En bref, pourquoi les êtres humains ne ressemblent-ils pas davantage à des machines ?

- 3 Le corps en mouvement du graffeur m'a laissé entendre que l'innovation est davantage que le fruit du hasard, mais aussi que l'agentivité ne peut pas naître d'une source autonome et indisciplinée. Ce que j'ai vu en le regardant, c'est que les *gestes*, les techniques corporelles apprises, sont les moyens par lesquels le conditionnement culturel est simultanément incarné et mis à l'épreuve. En outre, la source de cette mise à l'épreuve n'est pas le « sujet » au sens cartésien classique, mais plutôt le corps moteur sensible, le milieu, si vous voulez, sur lequel le régime gestuel – et le « sujet » – se construit nécessairement. Il m'est venu à l'esprit que les défis moteurs liés aux comportements acculturés sont eux-mêmes une forme d'agentivité qui découle paradoxalement des expériences de mouvement offertes par l'acculturation elle-même. Ce livre est donc une étude des façons dont la culture est à la fois incarnée et remise en question par la performance (*performance*) corporelle, c'est-à-dire par les actes cinétiques qui répètent de manière contingente les comportements appris. Les gestes sont une sorte d'inscription, une partition du corps en unités signifiantes ou opérationnelles ; ils peuvent ainsi être considérées comme révélant la subordination d'une anatomie humaine commune à un ensemble de pratiques corporelles spécifiques à une culture. En même temps, les gestes appartiennent clairement au domaine du mouvement ; ils procurent des sensations kinesthésiques qui dépassent leur propre signification ou accomplissement dans cette culture. Qu'est-ce que cet excédent, et quel genre de travail accomplit-il ? Comment l'incarnation de gestes socialisés produit-elle une expérience du mouvement – de sa texture et de sa vitesse – qui finit par modifier la routine, le corps qui exécute la routine et, finalement, peut-être, la culture elle-même ?
- 4 Le corps que nous observons dans l'acte d'écrire peut effectivement communiquer un message ou accomplir une tâche, mais simultanément il mesure l'espace, surveille la pression et les frottements, s'adapte aux changements de poids. Ces expériences kinesthésiques qui dépassent les projets communicatifs ou instrumentaux affectent les gestes qui sont faits et les significations qu'ils véhiculent. En tant que phénomène moteur, le geste ne sculpte pas seulement le corps en mouvement, le transformant en une prothèse technique (une extension du stylet) ou en un type de signe (le signe d'appartenance à un certain sexe, une classe, une sous-culture ou un gang). La gestuelle offre également la possibilité d'une prise de conscience *intéroceptive* ou kinesthésique, dont l'intensité peut amener les sujets à modifier leur façon de se mouvoir. Si la motilité corporelle est, comme l'a affirmé Henri Bergson, le plus important dispositif de filtrage dans les négociations du sujet avec le monde extérieur, alors une théorie de l'agentivité qui place le mouvement au centre est essentielle pour comprendre comment les êtres humains sont incarnés dans leur monde – et s'y impriment.
- 5 L'hypothèse que j'avance dans ce livre est que l'expérience kinesthésique, provoquée par des actes gestuels incarnés, exerce une pression sur le conditionnement que reçoit un corps, encourageant des variations dans le comportement (*performance*) et, par suite, des innovations importantes dans les pratiques culturelles, qui ne peuvent être expliquées autrement. Dans ces pages, je parlerai de « variations dans le comportement (*performance*) » et pas seulement de « résistance », afin d'éviter les connotations agonistiques de la conception très influente mais largement binaire du pouvoir de Michel Foucault, qui réduit le champ des pratiques culturelles à des techniques de

« soumission³ ». Repenser le champ culturel comme différentiel plutôt qu'oppositionnel me permet d'étudier toute une série de déviations du comportement normatif – de la légère variation au rejet pur et simple – tout en considérant simultanément le *normatif* comme tout aussi large dans ses modes d'acquisition. Le comportement normatif peut être imposé de manière coercitive (comme dans le récit de Foucault) ou recherché activement, imité pendant l'enfance ou acquis progressivement tout au long de la vie. En outre, le terme « normatif » doit être compris comme normatif dans un contexte particulier : une démarche déhanchée peut être normative pour un sujet classé ou sexué à un certain moment et en un certain lieu, mais une démarche de danseur de ballet est normative pour un groupe de corps qualifiés, auto-sélectionnés, qui ont acquis une flexibilité dans l'articulation de la hanche sous une contrainte volontaire. Ce que je veux dire ici, c'est que l'incarnation de l'*habitus* génère un nombre de variations bien plus important que les aléas de la simple répétition ne peuvent expliquer. Ces variations peuvent s'accumuler et déboucher sur des formes d'innovation et, certes, de résistance qui produisent des effets profonds sur le comportement, des effets qui s'étendent et se répercutent dans les domaines de la prise de décision consciente, mais aussi dans les domaines de la pratique culturelle et politique soi-disant plus attentifs. « La possibilité d'un corps sur lequel on écrit *mais qui écrit aussi* demande aux chercheurs d'aborder l'implication du corps dans toute activité en supposant qu'il peut participer ou résister à toute forme de production culturelle en cours⁴ », affirme Susan Leigh Foster.

- 6 Il est certain que tous les actes innovants ou résistants ne peuvent pas être attribués à la capacité du corps à se sentir bouger, et on pourrait me reprocher de faire trop de cas d'une zone de sensation dont nous sommes rarement, voire jamais (selon certains), conscients⁵. Toutefois, j'ai l'intention de privilégier la performance (*performance*) corporelle et l'expérience sensorielle qu'elle procure dans l'espoir de déboucher sur une théorie de l'agentivité pleinement impliquée dans le processus d'incarnation (*embodiment*), que je considère comme ce phénomène ambigu où la culture à la fois affirme et perd son emprise sur les sujets individuels. En s'appuyant sur les ressources de l'art, de la philosophie et de l'anthropologie, ainsi que de la psychologie, des sciences cognitives et de la neuro-anatomie, chaque chapitre affirme, sous un angle différent, que l'expérience kinesthésique – la conscience sensorielle de son propre mouvement – peut en effet encourager l'expérimentation, la modification et, parfois, le rejet de la routine. Il est clair que les sujets décident consciemment de résister ou de se conformer, et les principes selon lesquels ils le font ont été longuement théorisés. Mais les sujets prennent également des décisions *motrices* qui remettent profondément en question les significations culturelles, et les principes régissant une telle déviance gestuelle n'ont guère été étudiés. Même le domaine relativement nouveau et prometteur des « études de l'affect » s'est contenté d'explorer le rôle des émotions plutôt que la fonction des sensations kinesthésiques dans le processus d'individuation. Les affects émotionnels (tels que l'angoisse, le dégoût ou l'envie) ont fait l'objet d'une attention critique importante, mais les affects plus directement somatiques (tels que l'inconfort, la tension ou le calme acquis par l'alignement du squelette) volent largement sous l'écran radar théorique⁶. Pour la partie la plus importante, les expériences kinesthésiques et les possibilités motrices qu'elles esquissent sont restées hors de portée des théoriciens investis dans l'individuation subjective comme phénomène essentiellement psychique. Cependant, dans la mesure où les théoriciens de l'affect ont abordé les sentiments comme des expériences (qui déstabilisent le sujet

unifié plutôt que de le rassurer), ils offrent un soutien aux arguments que je vais avancer ici.

- 7 Les sensations kinesthésiques sont un type particulier d'affect appartenant à la fois au corps qui précède notre subjectivité (interprétée de façon étroite) et à la subjectivité contingente et cumulative que notre corps nous permet de construire au fil du temps. Comme ces sensations sont également conservées sous forme de souvenirs, elles aident à constituer « l'histoire incarnée du sujet », une histoire stockée dans la gestuelle des « je peux », qui détermine en grande partie la manière dont cette incarnation va continuer à se déployer⁷. La kinesthésie nous permet de corriger, d'affiner et d'expérimenter les pratiques que nous avons apprises. La connaissance acquise par la kinesthésie est donc *constitutive* – et non *tangentielle* – du processus d'individuation. Et pourtant, malgré le rôle central que joue la sensation kinesthésique, elle est rarement considérée comme vitale pour le développement des formes assumées par la culture ou le sujet. Les théories constructivistes de la subjectivité tendent à considérer tout le domaine du mouvement comme une construction des régimes culturels ou industriels, tandis que les théories de l'affect renvoient la kinesthésie à l'ordre primitif des impressions des sens (« affections ») et mettent plutôt l'accent sur les émotions (« affects⁸ »). Ainsi, ni les théories constructivistes ni les théories affectives de l'agentivité ont beaucoup à dire sur l'expérience kinesthésique et l'intentionnalité motrice, l'engagement dynamique du corps dans un contexte spécifique qui invite les sujets à effectuer des changements. Dans ce livre, j'aborde cette négligence critique, en créant un nouveau paradigme pour analyser le rôle du corps en mouvement dans la transmission et la transformation des subjectivités, des pratiques expressives et des techniques corporelles.
- 8 Pour développer ce paradigme, le premier changement que j'opère consiste à remplacer le terme « mouvement », privilégié par les théoriciens de toutes tendances, par le terme « geste », terme que j'utilise pour les formes organisées de mouvements (*kinesis*) à travers lesquelles les sujets naviguent et modifient leur monde. Ce changement présente plusieurs avantages, dont certains ne deviendront évidents qu'au fur et à mesure de la lecture de ce livre. D'emblée, je dirais que le terme « geste » est préférable parce qu'il évoque une ligne de pensée sur le corps qui est restée jusqu'à présent marginale, mais qui jette les bases de l'approche holistique nécessaire. Cette pensée s'inspire de Marcel Mauss et se poursuit à travers les travaux de ses deux plus importants disciples, le philosophe Maurice Merleau-Ponty et le paléo-ethnographe André Leroi-Gourhan, qui considéraient le corps comme un sensorium se prolongeant par le geste dans le monde. Bien que Leroi-Gourhan ait commencé à faire l'objet d'une certaine attention, ce sont clairement les travaux de Merleau-Ponty, plus familiers, qui constituèrent une précieuse ressource pour renouveler les théories de l'agentivité, offrant aux chercheurs contemporains un compte-rendu nuancé de la construction gestuelle, les incitant à se souvenir de la *spécificité* du corps en mouvement en tant qu'il influence les routines gestuelles acquises et en modifie inévitablement la forme. Aussi important que cet intérêt pour Merleau-Ponty se soit avéré, la généalogie de la tradition phénoménologique et les trésors qu'elle recèle n'ont cependant pas été épuisés. Les chapitres suivants attirent donc l'attention sur une histoire de l'incarnation telle qu'elle a été théorisée et telle qu'elle a évolué dans le contexte phénoménologique (largement) français – de Bergson, Mauss, Merleau-Ponty, Leroi-Gourhan, Jean-Paul Sartre et Frantz Fanon à Pierre Bourdieu, Judith Butler et Jacques Derrida. Finalement, mes ambitions sont de nature à la fois historique et théorique ; en

explorant cette généalogie, je cherche de nouvelles sources d'inspiration pour les idées que les spécialistes de la danse, en particulier, développent depuis des décennies – des arguments très pertinents mais qui, en raison des frontières disciplinaires, sont moins familiers qu'ils ne devraient l'être. L'une des découvertes les plus remarquables que j'ai faites en écrivant ce livre est la mesure dans laquelle tant les spécialistes de la danse que les neuroscientifiques contemporains (ou du moins un sous-ensemble important d'entre eux) s'appuient sur la tradition que je poursuis dans ces pages. Alain Berthoz, par exemple, cite Husserl et Bourdieu ; Francisco Varela et Marc Jeannerod (le père de la « cognition motrice ») font explicitement écho à Merleau-Ponty ; et le célèbre neuroscientifique de l'émotion, Antonio Damasio, a clairement une dette envers Bergson. Cependant, il semble parfois que la sensibilité à l'histoire et au contexte social démontrée par les philosophes de la tradition phénoménologique n'ait pas été suffisamment développée chez leurs héritiers scientifiques de la fin du XX^e siècle. En d'autres termes, les scientifiques négligent parfois (mais certainement pas toujours) la composante sociale de l'acquisition du mouvement ainsi que le cadre culturel de la rétroaction kinesthésique qualitative. En revanche, les spécialistes de la danse, tout en étant attentifs au substrat anatomique de ce qu'ils étudient, parviennent à rester beaucoup plus attentifs aux interactions entre les variables biologiques et culturelles. La tradition initiée par Mauss et nourrie dans de nombreuses ethnographies de la danse enseigne que les techniques du corps *socialement acquises* donnent naissance à des corps biologiques. Dans cette optique, l'incarnation par le biais d'un retour kinesthésique qualitatif est une question de comportement (*performance*) culturel, tout comme le destin génétique. Dans cette optique la performativité (*performativity*), en tant que théorie qui se demande comment les corps acquièrent une reconnaissance sociale (et une matérialité sensible), devrait être comprise comme ne se limitant pas aux seuls phénomènes verbaux. Les performatifs (*performatives*) corporels répétés produisent un large éventail d'expériences intéroceptives qualitatives (ainsi que les corps genrés, classés et racés) ; et ce sont ces expériences-là qui sont responsables de la création de nouvelles habitudes gestuelles. En s'appuyant sur les enseignements tirés de Mauss, Merleau-Ponty et Bourdieu, les recherches phénoménologiques en danse affirment que les expériences intéroceptives culturellement marquées constituent un type de connaissances – et une variété d'agentivité – auxquelles il conviendrait d'accorder une attention plus rigoureuse⁹.

- 9 Tout en évoquant une tradition phénoménologique spécifique associée à Mauss et Merleau-Ponty, le terme « geste » nous incite également à considérer tous les mouvements effectués par le corps humain comme étant situés dans un continuum – de la répétition ordinaire d'une habitude à l'exécution la plus spectaculaire et la plus consciente d'une chorégraphie. Le « geste » nous rappelle que des mouvements de toutes sortes peuvent être abstraits des projets auxquels ils appartiennent de manière contingente ; par conséquent, ils peuvent être étudiés comme des unités distinctes de signification et des cas distincts de mouvement (*kinesis*). Comme l'a établi Rudolf von Laban dans les années 1920, l'effectuation (*performance*) de tout geste – impliquant le torse, des membres, des traits du visage ou des doigts – possède son propre élan particulier, une vitesse, un rythme et une portée. Les gestes peuvent être intentionnels ou involontaires, élaborés ou spontanés. Ils peuvent être au service d'un but esthétique, expressif, instrumental ou survivaliste. Mais dans tous les cas, les gestes manifestent une large gamme de « qualités d'effort » (selon les termes de Laban) – hésitants ou fermes, contraints ou fluides, engourdis ou précipités – qui affectent leur signification,

tant pour les autres que pour nous-mêmes¹⁰. Bien entendu, la capacité à percevoir ces différences qualitatives, à abstraire le mouvement de son « cadre¹¹ » social, n'est pas naturelle en soi, mais plutôt une compétence acquise, l'un des « modes somatiques d'attention » culturellement élaborés qui sont conçus pour nous alerter sur les *qualités*, et non sur les résultats, de nos actes¹². Après tout, Laban s'est intéressé au développement d'un groupe de professionnels capables d'analyser et de noter les mouvements ; la plupart d'entre nous ne se préoccupe pas des gestes de cette façon-là, mais vaque plutôt à ses occupations quotidiennes sans être conscient de ce que son corps ressent lorsqu'il exécute ces gestes, ou de la façon dont ses mouvements – brusques ou doux, économes ou énergiques – génèrent de nouvelles sensations. Aussi spécialisée que la perspective de Laban puisse paraître, sa façon d'aborder le mouvement est potentiellement accessible à tous, bien qu'à des degrés différents. Lorsque nous effectuons des gestes, il est possible de percevoir des différences qualitatives dans la tonicité, même si nous prenons conscience de la nature construite et répétée de nos actes. Et c'est précisément parce que nos actes sont appris et répétés, parce que le conditionnement culturel s'est inscrit dans nos muscles et dans nos os, que nous sommes capables de ressentir de telles différences en matière de tonicité. En fin de compte, c'est parce que nous faisons l'expérience de qualités de mouvement différenciées à travers nos gestes qu'il nous est donné de modifier le rythme, la séquence et la signification de nos actes.

- 10 Dans cette perspective, il apparaît une raison supplémentaire pour laquelle le terme « geste » est plus productif sur le plan analytique. Bien que celui-ci évoque la dimension corporelle du comportement (*performance*), le « geste » rappelle aussi la carapace de la routine, l'inscription dans le corps des capacités qui permettent, en premier lieu, aux individus de traverser l'espace. Impliquant un mouvement *organisé*, le « geste » rappelle que le mouvement n'est pas purement expressif mais qu'il est culturellement façonné à chaque instant. La nécessité d'un tel rappel est mise en évidence par l'utilisation de plus en plus abstraite du terme « mouvement » dans les travaux qui étudient les nouveaux médias et la perception incarnée dans les environnements technologiques¹³. De même que la recherche en danse ou en performance, la recherche sur les nouveaux médias a offert une ressource importante pour le développement d'une alternative aux approches constructivistes du corps. Au cours des dernières décennies, une tradition néo-vitaliste issue de la *volonté de puissance* de Nietzsche et s'affirmant dans l'esthétique de Gilles Deleuze a attiré l'attention critique sur un « corps virtuel » supposé être parallèlement lié au corps biológico-culturel. Aussi provocantes que soient ces spéculations, il conviendrait de les nuancer et de fournir les exemples concrets, car il est clair qu'aucun potentiel « virtuel » ne peut émerger sans l'intervention restrictive et habilitante du conditionnement social. Comme Mauss l'a fait remarquer il y a près d'un siècle, la motilité du corps est le premier véhicule que les sociétés utilisent pour exprimer leurs valeurs et se perpétuer. L'acquisition d'un *habitus*, d'un ensemble de techniques corporelles, façonne inévitablement le développement de la kinésie virtuelle et contraint les types de sensations kinesthésiques qui seront disponibles pour susciter la création ou la résistance. Malheureusement, le recours critique à un ordre de virtualité, bien que libérateur à certains égards, a menacé d'éclipser la relation dialogique et récursive des potentiels kinésiques aux formes sociales, qui est le sujet même de ce livre. Si les corps en mouvement se comportent de manière créative, ce n'est pas parce qu'ils parviennent à se mouvoir hors des routines gestuelles, mais parce qu'ils acquièrent des

connaissances comme un résultat de l'effectuation de ces routines gestuelles. L'« aptitude pratique » du sujet humain implique, comme l'a affirmé Tim Ingold, à la fois la discipline du corps et la découverte des « capacités d'attention et de réponse » du corps individuel¹⁴.

- 11 Mon intérêt pour le corps en mouvement est né du désir de trouver une solution à l'impasse de la théorie constructiviste, que je considère dans l'incapacité, après Foucault, à produire un compte-rendu convaincant de l'agentivité. Je commence par l'observation suivante : malgré la force bien réelle du conditionnement social, les sujets humains continuent d'inventer de nouvelles façons surprenantes de modifier les comportements inscrits qu'ils sont appelés à exécuter. Les corps individuels génèrent des « tactiques¹⁵ » qui réussissent à déjouer l'*hexis* du corps durable auquel ils ont été soumis, discipline qui, si l'on suit une longue tradition marxiste, devrait faire des humains des machines à gestes¹⁶. Pour mieux comprendre comment cela se passe, pourquoi une telle myriade de variations se produisent, je propose dans chaque chapitre la lecture attentive d'une pratique culturelle ou artistique dans laquelle un régime gestuel est à la fois édicté et mis à l'épreuve. Dans le chapitre 1, Marcel Mauss confronte les résistances quotidiennes à l'*habitus* ; dans le chapitre 2, Maurice Merleau-Ponty met en lumière la qualité protensive de la kinesthésie dans l'installation vidéo *Les Passions* de Bill Viola ; dans le chapitre 3, André Leroi-Gourhan est appelé à rendre compte de la persistance du geste dans l'écriture numérique contemporaine ; dans le chapitre 4, Henri Michaux expérimente les gestes de formation des signes afin de trouver un corps performatif au-delà d'eux ; dans le chapitre 5, Judith Butler et Frantz Fanon défient l'affirmation phénoménologique selon laquelle l'expérience intéroceptive peut être réalisée et exercer une agentivité ; et dans la conclusion, Jacques Derrida découvre le présent unique à travers l'acte réitéré de l'écriture. En m'appuyant sur les travaux de ces philosophes, ethnographes et artistes du geste, je propose un modèle capable de naviguer entre les deux théories de l'agentivité subjective les plus influentes en circulation aujourd'hui : d'une part, une théorie déterministe et constructiviste qui dépeint les sujets comme un matériau souple sur lequel la culture s'inscrit et, d'autre part, une approche néo-vitaliste qui tend à exagérer la capacité du sujet à s'exprimer et à se façonner.
- 12 Dans ce livre, je pense donc le geste comme le point nodal où la culture (l'imposition de techniques corporelles), la neurobiologie (la mécanique donnée d'un appareil sensorimoteur humain) et l'expérience incarnée (l'expérience kinesthésique spécifique à un corps individuel) se chevauchent et s'informent mutuellement. Rejoignant un nombre croissant d'humanistes soucieux de ne pas négliger la recherche empirique, j'intègre les résultats contemporains de la psychologie cognitive et des neurosciences, dans une approche théorique ancrée sur des conceptions à la fois phénoménologiques et constructivistes de l'incarnation, en tant que condition *historique* (et non simplement biologique). Mon objectif est par-là d'équilibrer un déterminisme historique bien établi avec les découvertes scientifiques récentes, non pas dans le but d'affirmer l'existence d'une agentivité transcendante fondée sur un corps biologique intemporel, mais plutôt pour assimiler à la théorie *ce que les scientifiques eux-mêmes découvrent* : un corps biologique qui déploie ses possibilités imprévisibles (par opposition à prédéterminées), au fur et à mesure qu'elles sont diminuées ou augmentées par des variables de nature principalement historique et sociale.

- 13 Il est clair que les scientifiques, dans de nombreux domaines, sont loin d'échapper à la dialectique de la nature et de la culture, au cœur de la plupart des philosophies du XX^e siècle. Il y a donc lieu de célébrer le démantèlement du mur entre la recherche empirique et la théorie poststructuraliste ; mais en vérité, ce mur n'a jamais été un obstacle redoutable. Il suffit de considérer l'impact des études cliniques d'Henri Wallon sur le comportement des enfants, si conséquent sur Jacques Lacan (comme sur les générations de théoriciens féministes qui ont suivi son exemple), pour se rendre compte à quel point les méthodes empiriques et spéculatives sont fréquemment interdépendantes. Les études cliniques datant des années 1930 ont eu une emprise étonnamment forte sur la pensée poststructuraliste, malgré le fait que leurs résultats aient été révisés ou discrédités par des recherches ultérieures. Où en serait une grande partie de la théorie contemporaine sans les expériences de Wallon avec les bébés et les miroirs, sa postulation d'un « désordre gestuel » confronté au « stade du miroir¹⁷ » ? En vérité, certains types de positivisme ont toujours été admis tant qu'ils confirmaient la prévalence du modèle linguistique («*the linguistic turn*»). J'intégrerai moi aussi des recherches empiriques, mais cette fois pour penser la sensation kinesthésique comme un point d'intersection entre les impératifs culturels, biologiques et personnels. Je crois qu'il est possible de théoriser l'agentivité humaine par les moyens philosophico-scientifiques actuellement disponibles, tout en restant conscient que les idées et les résultats expérimentaux glanés à partir de la recherche empirique contemporaine sont falsifiables, et que cette recherche pourrait même évoluer de manière incontrôlable, voire imprévisible.
- 14 Quelques mots sur les principaux termes de mon analyse – la *kinesthésie*, le *geste* et la *performativité* (*performative*) – qui ont tous une histoire riche dans les disciplines évoquées. J'ai déjà esquissé une brève définition de l'*incarnation* (*embodiment*), le processus par lequel les comportements et les croyances collectives, acquis par le biais de l'acculturation, sont rendus individuels et « vécus » au niveau du corps¹⁸. L'agentivité, il s'ensuit, est le pouvoir de modifier les comportements acquis et les croyances à des fins qui peuvent être de nature réactives (résistantes) ou collaboratives (innovantes). Tout au long du livre, je m'étendrai davantage sur ces définitions lapidaires, mais il faut reconnaître d'emblée que l'existence des deux dépend du rôle de la *kinesthésie*, sans laquelle le sujet ne pourrait pas distinguer son propre corps des autres corps ; n'aurait aucune capacité de mouvement indépendant ; et serait donc incapable d'assumer une quelconque agentivité. Par conséquent, la tâche la plus urgente est de clarifier le sens de la *kinesthésie*, que je prends pleinement pour un sixième sens, source de sensations dont le sujet est plus ou moins conscient.
- 15 La kinesthésie – et mon affirmation selon laquelle nous y avons accès – sera probablement celle qui suscitera le plus d'objections, de sorte que sa définition nécessite une analyse approfondie. Dérivé du grec *cinéo*, « mettre en mouvement », et *aisthesis*, « sensation » ou « impression », le terme « kinesthésie » désigne les sensations de mouvement transmises à l'esprit par les nerfs du système musculaire, tendineux et articulaire. Introduit pour la première fois par H. C. Bastian dans *Le Cerveau comme un organe de l'esprit* (1880), la « kinesthésie » a été inventée pour remplacer l'expression plus vague de « sens musculaire¹⁹ », en circulation à l'époque. En 1906, Charles Scott Sherrington (également à l'origine de la distinction entre *intéroception* et *extéroception*) a décidé d'ajouter un nouveau terme au domaine émergent de la neurophysiologie : la *proprioception*, par laquelle il se réfère à des récepteurs chargés de transmettre les

stimuli fournis par le *corps propre* au cerveau, dans la mesure où ces stimuli guident le corps dans ses différents processus automatiques ou comportements habituels. On a beaucoup écrit sur la distinction entre les deux (dans certains cas la kinesthésie est incluse dans la proprioception, dans d'autres cas, c'est l'inverse), mais la plupart des auteurs désignent par *kinesthésie* les sensations de mouvement (plutôt que l'équilibre) disponibles à l'esprit conscient. Sherrington a écrit que la kinesthésie, par opposition à la proprioception, est une sensation corporelle « considérée comme telle et *fonctionnant pour l'introspection*²⁰ ». La sensation kinesthésique est donc en accord avec la tentative de l'esprit de faire l'expérience de son incarnation sous une forme animée. Que la kinesthésie puisse être considérée comme fournissant une expérience sensorielle à des fins d'« introspection » est bien sûr très pertinent, car cela implique que la façon dont le mouvement se ressent (« une sensation en tant que telle ») puisse elle-même devenir l'objet d'une conscience intentionnelle (pour reprendre les termes d'Husserl). Une telle implication a commencé à être explorée par des scientifiques dans le sillage de Sherrington ; le neuroscientifique contemporain Alain Berthoz a même exposé une thèse sur la perception énaïve, dont la pierre angulaire est le rôle actif (*agentic*) et décisionnel de la sensation kinesthésique²¹. Les résultats empiriques d'un certain nombre de sources suggèrent que nous devrions traiter la kinesthésie comme un sixième sens, qui, comme la vue, informe les comportements conscients et inconscients. Si la *proprioception* désigne la stimulation sensorielle produite *par* le sujet, la *kinesthésie* désigne la stimulation sensorielle produite *pour* le sujet ; en tant que telle, elle ouvre un champ de réflexivité dans lequel le sujet devient objet (en tant que corps) de sa propre conscience. Le sens kinesthésique du corps est donc vulnérable à l'intervention de la culture au moment même où le sujet situé doit donner un sens propositionnel (une signification) à ce qu'il ressent. En d'autres termes, c'est précisément lorsque les sensations produites par une posture ou l'exécution d'un geste deviennent accessibles à l'« introspection », ou à la conscience, qu'elles doivent être transmises par le langage ou par des systèmes d'imagerie visuelle, spécifiques à la culture. L'intervention de la culture est donc nécessaire pour transformer le fonctionnement inarticulé du système nerveux en *expérience* d'un sujet particulier.

- 16 Une formulation forte de ce point consisterait à remplacer le mot « intervention » par le mot « construction », réduisant ainsi la sensation kinesthésique à une simple image fournie de l'extérieur. Dans son récit de la danse du XX^e siècle, Andrew Hewitt procède implicitement à une telle réduction lorsqu'il écrit que « rien ne pourrait être plus idéologique » que de « célébrer le somatique – l'expérience sans faille de l'incarnation – comme la vérité²² ». Pour lui, attribuer aux sensations kinesthésiques la capacité de dire la « vérité » sur le corps revient à rétablir un paradigme essentialiste qui voile la construction historique des corps et leurs « vérités ». Ma question, cependant, est de savoir comment, sans tenir compte de la valeur de la kinesthésie, expliquer que tant de praticiens du mouvement, de yogis, de danseurs et de mimes cherchent à recourir aux sensations kinesthésiques pour améliorer la coordination, l'équilibre, le contact et l'alignement du squelette ? Et comment réagir lorsque l'efficacité de la rétroaction kinesthésique s'avère être un fait enregistré expérimentalement²³ ? Il serait certes exagéré d'affirmer, comme l'a fait Martha Graham, que « le mouvement ne ment jamais ». Comme les universitaires et les praticiens du mouvement le savent depuis longtemps, les images et les discours fournis par la culture peuvent en effet influencer ce qu'un sujet pense ressentir. Mais nous devons nous garder d'adopter la posture la plus extrême du constructivisme. Il est clair que les sensations corporelles ne mentent

pas toujours. Elles offrent parfois des informations précieuses sur notre culture et ses disciplines, des informations que nous pouvons utiliser pour développer de nouvelles façons de bouger dans l'espace et de l'habiter²⁴.

- 17 Il y a de bonnes raisons de rester sceptique quant à la prétendue immédiateté de l'expérience somatique ; et pourtant, il est maintenant temps d'explorer comment le corps pourrait nous parler – non pas au-delà mais à travers des cadres culturels. Je ne suis nullement la seule à avancer cet argument ; en effet, une nouvelle vague de théoriciens – dans les *visual studies*, les *performance studies* et l'anthropologie (sans parler des sciences cognitives) – cherchent maintenant à nous faire accepter provisoirement non seulement qu'un sens kinesthésique existe mais qu'il est susceptible de nous fournir également une intelligence précieuse concernant l'état de notre corps et du monde. Un bref coup d'œil sur le nombre d'ouvrages récents qui s'efforcent d'identifier un domaine sensible qui ne soit pas complètement saturé par la culture (ou bien par le discours) suggère qu'une telle acceptation doit encore être sollicitée. On trouve Elizabeth Grosz, par exemple, qui avance dans *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism* (*Corps volatils : vers un féminisme corporel*), que le constructivisme radical pourrait avoir jeté le bébé avec l'eau du bain en nous empêchant de considérer comme authentique l'expérience qu'un sujet fait de son propre corps.

« Il est clair, écrit-elle, que l'expérience ne peut être considérée comme une donnée sans problème. [...] Néanmoins, je soutiens que si l'on ne pouvait pas reconnaître le rôle formateur de l'expérience individuelle dans l'établissement des connaissances, le féminisme n'aurait aucune raison de contester les normes patriarcales²⁵ ».

- 18 À son honneur, Grosz identifie « l'expérience du corps vécu » à un domaine potentiel de résistance aux « normes patriarcales » ; pourtant sa décision finale de penser le corps comme une « surface d'inscriptions » contredit la force de sa première riposte. Comme de nombreux spécialistes des sciences humaines, elle s'enferme dans une métaphore linguistique et, par-là même, exclut la possibilité d'explorer des vocabulaires et des concepts alternatifs, non basés sur le texte, pour aborder l'expérience que le corps fait de lui-même²⁶.
- 19 Des ressources plus riches peuvent être trouvées dans le domaine émergent de la « scolastique du sensible », pratiquée par les anthropologues Sally Ann Ness, Paul Stoller, et Deidre Sklar, entre autres²⁷. Pour ces universitaires, l'« expérience du corps vécu » n'est en aucun cas une abstraction mais prend au contraire des formes précises, multiples, telles que le goût, l'ouïe et la sensation de mouvement du corps. Contrairement à Grosz (et la plupart des théoriciens féministes qui ont cherché dans le sillage des travaux de Butler pour faire progresser la catégorie des somatiques), les anthropologues, les archéologues et les ethnographes de la danse ont été exigeants dans leur recherche pour comprendre comment l'expérience du corps pourrait jouer un rôle non seulement dans l'émergence de la subjectivité mais aussi dans le processus de construction du sens dans lequel les cultures sont impliquées. Dans cette veine, aucune étude n'a mieux réussi à mettre en évidence les types de conscience qui constituent une « expérience du corps vécu » que celle de Kathryn Linn Guerts dans *Culture and the Senses: Bodily Ways of Knowing in an African Community* (*La culture et les sens : les modes de connaissance corporels dans une communauté africaine*²⁸). Si la philosophie continentale a dû attendre que les neurosciences confirment l'existence d'un sixième sens, le peuple que Guerts étudie, le peuple ghanéen de langue Anlo-Ewe, possède depuis longtemps un mot dans leur vocabulaire quotidien, « seselelame », pour désigner

le fait de « sentir dans ou à travers le corps » ; en outre, ils ont fait du *seselelame* un élément central de leur compréhension culturelle de soi, y faisant référence à plusieurs reprises dans leurs proverbes, leurs jugements et leurs raisonnements. Pour eux, la kinesthésie est aussi importante pour la construction de la connaissance que la vue ou l'ouïe. Guerts souligne que si les locuteurs de l'Anlo-Ewe se réfèrent avec une grande régularité au *seselelame*, ce n'est pas parce que les sensations qu'il nomme sont le produit d'une formation discursive propre à cette culture. Au contraire, les cultures diffèrent simplement les unes des autres en ce qui concerne les expériences sensorielles qu'elles privilégient. Faire l'expérience du *seselelame* n'est pas quelque chose que seules les personnes parlant l'Anlo-Ewe peuvent faire ; Guerts prétend que cette expérience est disponible à tous, à elle comme à nous. Bien que notre culture n'encode peut-être pas les sensations kinesthésiques de la même manière, cela ne signifie pas qu'elles n'entrent pas dans la compréhension que nous avons de nous-même et ne jouent pas un rôle important dans la construction – et la remise en question – de notre *habitus*.

« Les humains, écrit Guerts, sont capables d'expérimenter et de manifester une multitude de mouvements et de postures kinesthésiques, mais la prédilection pour l'essentialisation et l'étiquetage de ces modèles se limite aux traditions culturelles qui ont accordé une grande importance à la kinesthésie et à la proprioception. » (p. 81).

- 20 L'une des plus grandes implications de la recherche de Guerts, pertinente pour mon projet, est que la catégorie de la kinesthésie mérite notre attention, non pas parce que la sensation kinesthésique est plus vraie que toute autre modalité d'expérience (« ne peut pas mentir »), mais parce qu'elle a autant de poids épistémologique que toute autre (elle peut ne pas mentir). Elle nous permet de juger de l'exactitude d'autres connaissances et croyances et mérite donc d'être respectée comme l'une des nombreuses voix de la raison. Pour Guerts, ainsi que pour la communauté qu'elle a étudiée, les sensations kinesthésiques ne sont ni des inventions du discours ni des « affections » préreflexives à jamais inaccessibles à la conscience. Elles sont, en somme, des outils pour comprendre les propriétés de soi, de l'autre et du monde. À partir de la perspective ouverte par Guerts, il semblerait pervers de nier la contribution des sensibilités organiques, quelle que soit la manière dont elles sont encadrées. Seul un préjugé académique pourrait nous inciter à ne pas tenir compte des sensations corporelles parce qu'elles auraient été construites, dit-on, par le discours ; seul un préjugé académique pourrait nous inciter à mettre à distance voire à exclure le corps matériel²⁹. L'existence de mots comme *seselelame* indique, bien sûr, que l'expérience sensorielle est inévitablement médiatisée par des signifiants ; toutefois, « médiatisée » doit être compris de la manière suivante : les signifiants fournissent un moyen d'accès à – et non une fabrication de – l'expérience. Nous pouvons nous appuyer sur la notion de John Lucy selon laquelle les termes linguistiques dont dispose un groupe culturel infléchissent l'appréhension d'un matériau donné, mais ne le construisent pas. Dans l'heureuse expression de Lucy, des langues spécifiques « offrent » des catégories d'expérience (comme le *seselelame*³⁰). L'existence d'un grand nombre de langues, dont chacune propose une classification des sens légèrement différente, témoigne du fait que « l'expérience corporelle immédiate n'est pas comprise ou définie de manière universelle³¹ ». Cela ne signifie cependant pas que le corps matériel, en tant que région de sensations et de connaissances, soit à jamais indisponible au discours ou à l'appréhension consciente. Les expériences corporelles peuvent être culturellement

façonnées (« non comprises ou définies de manière universelle ») ; cependant, qu'elles soient privilégiées ou mises entre parenthèses, elles exercent une force qui façonne les choix linguistiques – entre autres – dans un processus récursif que nous appelons évolution et histoire.

- 21 Il existe, bien sûr, des sous-cultures au sein de la culture occidentale (et de nombreuses autres cultures dans le monde) qui ne remettent pas en cause l'expérience kinesthésique comme une ressource importante pour la connaissance de soi. Les danseurs et les praticiens du mouvement attribuent explicitement à l'expérience kinesthésique la capacité de produire des corps habiles, tout en inspirant au public des actes d'empathie qui peuvent avoir une fonction éthique et socialisante dans les communautés humaines. Un excursus sur la kinesthésie ne serait pas complet sans mentionner son rôle dans les relations intra-subjectives, sa fonction cruciale dans l'établissement à la fois du schéma corporel de l'individu (au sens du corps limité et distinct) et de l'imagination que nous sommes capables d'exercer envers les sentiments que pourrait avoir un autre sujet incarné (*embodied*). Comme l'analyste de la danse John Martin le soutenait dans les années 1930, la kinesthésie est un sens à part entière en ce qu'elle fournit au sujet une plus grande conscience de son propre corps *et* de celui de l'autre³². Dans «Reading Dancing: Gestures toward a Semiotics of Dance» (« Lire la Danse : Gestes vers une sémiotique de la danse »), Susan Leigh Foster examine ce paradoxe, en affirmant qu'une conscience plus profonde de ses propres mouvements – à savoir, une « expérience vécue » de son propre corps intensément intéroceptive et donc intime – permet en fait d'accéder à la compréhension de ce que pourrait ressentir *un autre* corps en mouvement, un corps à la fois extérieur et continu avec le sujet, en termes imaginatifs et sensibles. À la lumière de ce paradoxe, Foster considère que le mot « kinesthésie » signifie non seulement « la sensation de mouvement que la personne éprouve dans son corps en train de bouger », mais aussi les sensations éprouvées en « imaginant le mouvement » ou en « observant un autre mouvement que le sien ». Elle précise que la kinesthésie

« comprend les sensations qui nous permettent de guider notre mouvement dans l'obscurité, qui nous incitent à quitter une position inconfortable, ou qui [nous permettent] de réagir avec une tension corporelle globale lorsque nous regardons un coureur franchir la ligne d'arrivée ou un enfant faire une crise de colère³³ ».

La kinesthésie, en bref, implique une intimité avec l'autre qui est soutenue par une intimité avec le soi.

- 22 Les exemples de Foster, cependant, suggèrent une raison supplémentaire pour laquelle une définition de la kinesthésie est de rigueur. Lorsque, dans l'exemple de Foster, on est invité à « quitter une position inconfortable », la conscience corporelle est plus proprement posturale que gestuelle, et cette différence – et son effet sur la terminologie – doit être clarifiée. Alors que des théoriciens de la danse tels que Warren Lamb et Elizabeth Watson font une distinction nette entre les *gestes* d'un corps en mouvement et les *postures* d'un corps apaisé³⁴, il y a des raisons d'affirmer, comme l'a fait le psychologue du développement Daniel Stern, que la conscience kinesthésique est fonctionnelle dans les deux cas³⁵. Bloqués dans une position exigüe ou inconfortable, nous ne bougeons peut-être pas visiblement, mais nos neurorécepteurs captent néanmoins la sensation d'inconfort et, par conséquent, nous obligent à bouger. La kinesthésie, selon Stern, fait référence à la rétroaction que le corps fournit et que le sujet peut choisir d'écouter ; la kinesthésie représente donc la conscience du corps en

général, étant entendu que le corps n'est jamais – même en rêvant – entièrement au repos.

- 23 La mesure dans laquelle les sujets peuvent prendre conscience du fondement kinesthésique qui sous-tend leurs choix existentiels et leur sens des limites corporelles est, bien sûr, sujet à débat. Ce débat est l'une des préoccupations centrales de ce livre. Pour certains théoriciens, le corps est condamné à se comporter de façon disciplinaire suivant un régime gestuel auquel il ne peut échapper et qu'il ne peut pleinement reconnaître ; pour d'autres, le sujet a une conscience intermittente de ses mouvements et peut développer des pratiques pour accroître cette prise de conscience et ainsi apprendre à modifier les pratiques elles-mêmes. D'un côté, Pierre Bourdieu a soutenu que les habitudes gestuelles sont si durablement installées que les sujets ne ressentent plus la sensation kinesthésique de leur effectuation³⁶ (*performance*). De l'autre, Deidre Sklar répond qu'aucune routine n'est si durablement installée qu'elle empêche la conscience kinesthésique et donc potentiellement, par cette prise de conscience, la transformation de la routine³⁷. Les deux perspectives, aussi différentes qu'elles puissent paraître, considèrent comme acquis que la culture, pour être « installée », dépend de la discipline du corps par des normes gestuelles et posturales. Au cours de ce livre j'aborderai les deux côtés du débat, générant une théorie dans laquelle la connaissance kinesthésique acquise par la performance (*performance*) gestuelle permet à la fois l'acquisition de ces normes durables et la possibilité de les dépasser.
- 24 Mais qu'est-ce que j'entends précisément par « geste » et « routine gestuelle » ? On pourrait soutenir, comme l'a fait Adam Kendon, que le mot « geste » devrait être exclusivement réservé à la désignation des gestes de *communication*, comparables au discours³⁸. En tant que linguiste, Kendon se préoccupe à juste titre de la manière dont les gestes signifient le travail qu'ils font, et non pas ce que l'on ressent lorsqu'on les effectue. Cette attitude est presque universelle chez les théoriciens du geste, de Quintillian à Giorgio Agamben, de François Delsarte à Jean Baudrillard, qu'ils s'intéressent aux gestes expressifs ou aux techniques corporelles telles que la démarche. Pourtant, un théoricien du geste se distingue pour avoir rappelé l'origine du geste dans la *double* fonction neuromusculaire des outils organiques du corps. André Leroi-Gourhan, qui fera l'objet du chapitre 3, soutient que dans une perspective évolutive, il n'y a pas de distinction nécessaire entre le geste instrumental et le geste expressif ; tous deux sont des « *chaînes opératoires* » qui produisent une expérience kinesthésique dans le cadre de la boucle réursive de correction et de perfectionnement dans le temps. Considérés de manière abstraite, les gestes expressifs et instrumentaux sont interchangeables ; ce qui en fait des *gestes*, c'est qu'ils impliquent le corps dans un double processus de déplacement actif (par la contraction des muscles) et de collecte d'informations (par les neurorécepteurs situés le long de ces muscles). Pour donner un bref exemple : le mouvement de frapper une pierre peut produire un outil, mimer la fabrication d'un outil ou manifester un signe de fureur ; ultimement, au niveau de la sensation et de la qualité de l'effort, il n'y a pas moyen de distinguer un geste expressif d'une compétence instrumentale. Un acteur peut s'entraîner à sourire d'une certaine manière, puis absorber ce sourire dans son répertoire professionnel de « je peux ». Le fait remarquable des sourires et des frappes, des gestes expressifs et instrumentaux, est que tous deux produisent une expérience kinesthésique au cours de leur effectuation. Étant donné qu'il est impossible de déterminer précisément parmi les comportements moteurs lesquels sont expressifs et lesquels sont instrumentaux, tous

les comportements moteurs peuvent être considérés, selon Ingold, comme des « sets de compétences », des séquences de gestes ou des routines gestuelles, qui génèrent une rétroaction kinesthésique dans le cadre de leur double fonction (opérationnelle et cognitive, ou collecte d'informations³⁹).

- 25 Par « geste », j'entends donc quelque chose comme « technique du corps » dans le sens de Mauss (voir chapitre 1) : une façon de dormir, de se tenir debout, de courir, de danser, ou même de grimacer, qui implique des mouvements musculaires petits ou grands, effectués consciemment ou inconsciemment. Bien que trop large, peut-être, le terme a l'avantage de nous permettre de nommer toute utilisation du corps qui peut devenir une source de rétroaction kinesthésique, et donc une agentivité. Mon objectif est d'établir théoriquement comment l'usage du corps biologiquement et/ou culturellement informé permet un type de conscience « agentique » en ce sens qu'elle joue un rôle dans ce qu'un sujet fait et ressent. Les gestes, bien sûr, interagissent avec d'autres processus de collecte d'informations de l'esprit et du corps. Ce sont les organes de ce que j'appelle « l'agentivité distribuée » qui mobilise les surfaces sensorielles pour engager « la mentalité dynamique de la neuro-musculature » dans les processus de décision sur de nombreux plans⁴⁰. Dans certains cas, le sujet *est attentif* à la clarté du message, ou à la « mentalité dynamique », de la neuro-musculature ; il devient « conscient » de la directive kinesthésique (au sens où l'entend Daniel Dennett⁴¹). Dans d'autres cas, le sujet peut rester largement ignorant de la raison pour laquelle il a modifié ou répété sa routine. D'une façon ou d'une autre, le geste – communicatif, instrumental ou esthétique – s'appuie sur un fond kinesthésique ; pour se mouvoir, le sujet doit s'appuyer non seulement sur des routines apprises et des désirs personnels ou collectifs, mais aussi sur son engagement, son incorporation (*embeddedness*) dans le monde, ce que Martin Heidegger appelle son « être-au-monde quotidien⁴² ». Comme je le démontrerai à plusieurs reprises, le terme « geste » – parce qu'il évoque la boucle cinético-kinesthésique – appartient à un vocabulaire phénoménologique aussi bien qu'à un vocabulaire linguistique. Ainsi, si l'effort de Kendon pour distinguer les différents types de gestes offre certains avantages dans les situations cliniques, c'est la continuité sous-jacente entre les gestes que je souhaite souligner ici.
- 26 Mais il y a une autre catégorie de geste que Kendon traite en passant, le « geste performatif », qui est au centre de la thèse de ce livre. Au sens le plus strict, le geste performatif est un « opérateur », explique Kendon ; c'est une forme ou une séquence apprise qui non seulement indique mais instancie, incarne, une « demande, un plaidoyer, une offre, une invitation, un refus⁴³ ». Semblables aux performatifs verbaux, les gestes de demande, de refus, etc. réalisent l'action qu'ils dénotent. Mon utilisation du mot « performatif » (*performative*) s'inspire de cette compréhension classique et austinienne du terme, mais j'en élargis le sens de la manière suggérée par Michaux et Butler, dont j'examine les travaux de plus près dans les chapitres 4 et 5. Ces auteurs soutiennent que ce ne sont pas seulement les « opérateurs » qui sont performatifs, qui créent quelque chose qui n'existait pas avant ou sans eux ; mais plutôt *tous* les gestes qui sont performatifs dans la mesure où ils font naître, par la répétition, un corps spécifiquement façonné pour accueillir leur effectuation. Comme dans l'exemple que j'ai donné au début, les membres et le torse du graffeur prennent une certaine forme, génèrent une tension musculaire particulière en répétant les lettres agrandies du nom, c'est-à-dire en effectuant (*performing*) une routine gestuelle. Contrairement aux performatifs verbaux qui impliquent le corps à une échelle beaucoup plus petite, les performatifs gestuels, au sens que je développe ici, fournissent des occasions de vivre

une expérience kinesthésique privilégiée. Un geste est un performatif (*a performative*) – il génère un corps acculturé pour les autres – et, en même temps, il est une performance (*performance*) : il engage le corps en mouvement dans une temporalité qui est à la fois remémorative, présente et anticipative.

- 27 Le sens que je donne à un performatif (*a performative*) qui est aussi une performance (*a performance*), est très proche de la compréhension qu'a Peggy Phelan de la performance en direct (*live performance*) comme une « représentation sans reproduction », un événement qui laisse un reste non visible résistant au langage⁴⁴. Cependant, je considère ce reste comme un élément notable, productif et disponible par intéroception, plutôt qu'abject, négatif et hors de portée. L'acte de faire des gestes (*performing gestures*) peut générer des sensations qui ne sont pas-encore-remarquées, pas-encore-significatives. Ces sensations appellent des changements, des modifications de la routine ; ainsi, elles peuvent être productrices de nouveaux mouvements, de nouvelles significations. La culture est, bien sûr, récupératrice sans limite, et l'excès sensoriel du geste n'est qu'une partie de la boucle récursive dans laquelle le corps n'est libéré que pour être, une fois de plus, enchaîné. Mais si, comme l'a dit Bourdieu, le combat de la culture contre le corps individuel doit être sans cesse gagné et reconquis⁴⁵ et si, comme il le souligne plus loin, un *habitus* culturel doit être flexible pour être maintenu (il doit s'adapter à un nombre infini de pratiques relativement imprévisibles⁴⁶), alors c'est à notre puissance créatrice de délimiter où s'arrête cette flexibilité et où s'arrête cette infinité.
- 28 Une dernière note sur le graffeur qui apparaît par intermittence dans mon discours : bien que ce livre ne porte pas explicitement sur les graffitis, la pratique consistant à former des lettres de grande taille avec le corps tout entier évoque la dualité de la pratique gestuelle et sert à illustrer les arguments que j'ai ici présentés – et que d'autres discutent. La figure du graffeur rassemble les sujets traités : les « techniques du corps » de Mauss, les pensées de Merleau-Ponty sur la « puissance motrice », la théorie de Leroi-Gourhan sur les origines de l'écriture, l'expérimentation gestuelle de Michaux sur le tracé, la notion de corps comme signe chez Butler, et enfin les méditations de Derrida sur le « tâtonnement » comme un exercice tactile-proprioceptif-kinesthésique lié à l'espacement ou à la « *différance* ». Dans le dernier chapitre, « *Illisible Graffiti* » (« Illisible Graffiti »), je montre qu'un certain nombre de textes philosophiques majeurs de la tradition néo-hégélienne abritent une scène dans laquelle un graffeur ou un gribouilleur se retourne de manière réflexive pour réfléchir au rôle du corps dans la formation des mots. Cette fascination pour la chorégraphie sensible du graffiti, telle que je la suggère en conclusion, pourrait très bien être due à la façon dont elle dramatise le fonctionnement de la culture. La culture en tant que geste, produisant toujours plus et autrement qu'elle ne l'entend.

NOTES

1. [Note de la traductrice] Pour rendre compte des différentes significations que recouvrent les termes anglais «*performance*» ou «*to perform*», qui ne peuvent à l'évidence être systématiquement traduits en français par «*performance*» ou «*performer*», nous avons fait le choix de les indiquer entre parenthèses dans tout le corps du texte. Cette précision nous a semblé aider à la compréhension des questionnements interdisciplinaires propres aux «*Performance Studies*». Apparues dans les années 1960, souvent attribuées à Victor Turner et Richard Schechner, leur champ d'étude déborde en effet largement celui des arts de la scène pour s'intéresser à toutes les formes de manifestations sociales ou d'événements communautaires ritualisés.
2. [Note de la traductrice] Le terme «*agency*» a été traduit, en accord avec l'autrice, par le néologisme québécois «*agentivité*» plutôt que par d'autres formulations telles que «*capacité d'agir*» ou «*puissance d'agir*» qui ont cours également, notamment dans les traductions françaises des ouvrages de Judith Butler.
3. FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975, p. 138. À cet égard, il est intéressant de comparer la célèbre scène du «*corps docile*» maîtrisant la «*gymnastique*» de l'écriture manuscrite dans *Surveiller et punir* (p. 154), ou le passage dans «*Nietzsche, la généalogie, l'histoire*» où il dépeint l'inscription historique du corps (in FOUCAULT Michel, *Hommage à Jean Hyppolite*, Paris, Presses universitaires de France, 1971, pp. 145-172, réédité dans *Dits et écrits, t. II : 1970-1975*, Paris, Gallimard, 1994, texte n° 84), à ses réflexions ultérieures sur le soin, la culture et le souci de soi dans *Histoire de la sexualité, vol. 3, Le souci de soi*, Paris, Gallimard, 1984. Foucault semble évoluer vers une position où son modèle antérieur du corps comme totalement soumis (ou résistant) au pouvoir est complété – et à certains égards remis en cause – par un modèle alternatif, dans lequel les cultures offrent de multiples pratiques encourageant réellement l'attention sur les états corporels (les pratiques romaines d'auto-évaluation, par exemple).
4. «*Choreographing History*», in FOSTER Susan Leigh (dir.), *Choreographing History*, Bloomington, Indiana University Press, 1995, p. 15 ; je souligne. La revendication de Foster trouve une confirmation dans l'ouvrage de JEANNEROD Marc, *Motor Cognition: What Actions Tell the Self*, Oxford, Oxford University Press, 2006. Le neuroscientifique met en évidence que la rétroaction somato-sensorielle «*influence l'expérience consciente*» et la prise de décision (p. 56).
5. Le degré de conscience que nous avons de la rétroaction somato-sensorielle fait débat. Voir à ce propos JEANNEROD Marc, *Motor Cognition: What Actions Tell the Self*, op. cit., et DAMASIO Antonio, *Le Sentiment même de soi. Corps, émotions, conscience*, Paris, Odile Jacob, 1999. Damasio ne répond pas clairement à la question de savoir si la rétroaction kinesthésique est disponible à la conscience ou non ; une part de la confusion réside dans le fait qu'il traite parfois la kinesthésie comme une fonction homéostatique similaire au contrôle de la température. En revanche, bon nombre de philosophes et de chercheurs en sciences cognitives que je cite dans ce livre (et sur lesquels Damasio s'appuie implicitement) abordent la kinesthésie comme un arrière-plan riche d'impressions, auquel nous pouvons accéder dans les conditions appropriées. Dans un essai provocateur, *What Are We Naming*, Maxine Sheets-Johnstone soutient que la plupart des termes que nous utilisons pour décrire l'expérience kinesthésique est trompeuse (cf. DE PREESTER Helena, KNOCKAERT Veroniek (dir.), *Body Image and Body Schema*, Amsterdam, John Benjamins, 2005, pp. 211-231). Elle s'oppose au terme «*sensation*» parce que celui-ci suggère que notre expérience du mouvement serait ponctuelle ; un mouvement «*est très différent de l'expérience de la main qui touche et de la main touchée, bien que toutes deux puissent être considérées comme produisant des sensations de toucher. Le mouvement de soi-même au quotidien est en revanche un phénomène temporel ressenti dynamiquement.*» (p. 214). Elle préfère le mot

« perception », faisant valoir que « si l'on ne percevait pas son corps, on n'aurait aucune raison de construire ou d'avoir de telles compréhensions conceptuelles ou attitudes émotionnelles. », saisies par le terme d'« image corporelle » (p. 218). L'« incarnation » (« *embodiment* ») est aussi un mot que Sheets-Johnstone aimerait remplacer ; elle suggère « l'expérience *cinético-corporelle* » (p. 218). Bien que j'adhère à son argument, j'ai choisi de conserver les termes traditionnels pour souligner la continuité entre mon propre travail et celui des théoriciens antérieurs. Le lecteur doit cependant garder à l'esprit que lorsque je dis « sensation », je pense à quelque chose de très proche de ce que Sheets-Johnstone appelle « la dynamique qualitative que tout mouvement crée » (p. 214). Il n'y a aucune raison à ce que l'on ne puisse pas dire que le mouvement produise à la fois des « sensations » (telles que l'inconfort ou le plaisir) et des « perceptions » proprioceptives et kinesthésiques. La façon dont une main fait l'expérience d'être touchée n'est pas non plus statique ou ponctuelle ; la main fait également l'expérience d'un flux de perceptions, de pressions, de caresses apaisantes, etc.

6. Le nombre croissant de chercheurs sur l'affect et l'émotion comprend FISHER Philip, *The Vehement Passions*, Princeton, Princeton University Press, 2002 ; NGAI Sianne, *Ugly Feelings*, Cambridge, Harvard University Press, 2005 ; et TERADA Rei, *Feeling in Theory: Emotion after the "Death of the Subject"*, Cambridge, Harvard University Press, 2001. Je suis particulièrement sensible à l'approche de Terada, qui suppose que l'émotion, comme la sensation kinesthésique, déstabilise plutôt qu'elle ne définit le sujet. Concernant les récits antérieurs de la relation entre émotion et mouvement, voir TODD Mabel Elsworth, *The Thinking Body: A Study of the Balancing Forces of Dynamic Man*, New York, Dance Horizons, 1937, et le résumé des thérapies du mouvement du vingtième siècle contenu dans l'article « Somaesthetics » de Richard Shusterman in *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Arts*, 2^{de} éd., New York, Rowman et Littlefield, 2000. Voir aussi CLOUGH Patricia Ticineto, HALLEY Jean (dir.), *The Affective Turn: Theorizing the Social*, Durham, Duke University Press, 2007, qui contient des essais clarifiant les apports des théoriciens de l'affect, Silvan Tomkins, Gilles Deleuze et Eve Kosofsky Sedgwick. Pour l'approche d'un neuroscientifique, voir DAMASIO Antonio, *Spinoza avait raison. Joie et tristesse, le cerveau des émotions*, Paris, Odile Jacob, 2003, et *Le Sentiment même de soi. Corps, émotions, conscience*, op. cit. Une critique pertinente de l'approche neuroscientifique se trouve dans GROSS Daniel M., *The Secret History of Emotion: From Aristotle's Rhetoric to Modern Brain Science*, Chicago, University of Chicago Press, 2006.

7. VARELA Francisco, « The Reenchantment of the Concrete », in CRARY Jonathan, KWINTER Sanford (dir.), *Incorporations*, New York, Zone Books, 1992, p. 333.

8. Gilbert Simondon, par exemple, appelle les sensations kinesthésiques des « stéréotypes inconscients » ; cf. SIMONDON Gilbert, *L'Individuation psychique et collective*, Paris, Aubier, 1989, p. 99.

9. Voir, pour commencer, LANGER Susanne Katherina, *Feeling and Form*, New York, Scribner's, 1953 : « Le geste est un mouvement vital ; pour celui qui l'effectue, il est connu très précisément comme une expérience cinétique » (p. 174). Voir aussi NESS Sally Ann, *Body, Movement, and Culture: Kinesthetic and Visual Symbolism in a Philippine Community*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1992 ; FRANKO Mark, *Dancing Modernism/Performing Politics*, Bloomington, Indiana Press University, 1995 et *The Work of Dance: Labor, Movement, and Identity in the 1930s*, Middletown, Wesleyan University Press, 2002 ; et FARNELL Brenda, *Do You See What I Mean? Plains Indian Sign Talk and the Embodiment of Action*, Austin, University of Texas Press, 1995. Dee Reynolds présente une argumentation forte dans son ouvrage *Rhythmic Subjects: Uses of Energy in the Dances of Mary Wigman, Martha Graham and Merce Cunningham*, Hampshire, Dance Books, 2007 : « La kinesthésie (...) est au cœur de l'expérience incarnée. Les événements qui perturbent les manières normatives ou habituelles d'utiliser l'énergie dans le mouvement et qui produisent des innovations dans la production, la distribution, les dépenses et la rétention d'énergie dans le corps, sont des actes de l'«imagination kinesthésique». Ces actes impliquent un équilibre délicat

entre le déterminisme et l'agentivité » (p. 4). Ou, comme le dit Diana Taylor dans *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham, Duke University Press, 2003, p. 21 : « les matériaux provenant des archives donnent lieu à des pratiques incarnées d'innombrables manières, sans jamais totalement dicter l'incarnation ».

10. Rudolf von Laban a commencé à publier sur les « qualités d'effort » dans son ouvrage *Method of Kinetography* de 1928, il a étendu sa théorie de la danse au mouvement lié au travail dans LABAN Rudolf, LAWRENCE F.C., *Effort*, London, MacDonald & Evans, 1946, puis systématisé sa méthode de notation dans *Principles of Dance and Movement Notation*, London, MacDonald et Evans, 1956.

11. Sur les « cadres » de l'expérience, voir GOFFMAN Erving, *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*, New York, Harper & Row, 1974.

12. CSORDAS Thomas J., «Somatic Modes of Attention», in *Body/Healing/Meaning*, New York, Palgrave MacMillan, 2002.

13. Si dans le passé l'étude de la technologie a largement suivi un penchant matérialiste, voire déterministe (dans le travail de Friedrich Kittler, par exemple), des recherches plus récentes ont introduit une orientation phénoménologique. Voir GIL José, *Metamorphoses of the Body*, trad. Stephen Muecke, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1998 ; MASSUMI Brian, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*, Durham, Duke University Press, 2003 ; et HANSEN Mark, *New Philosophy for New Media*, Cambridge, MIT Presse, 2004.

14. INGOLD Tim, *The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling, and Skill*, New York, Routledge, 2000, p. 5.

15. DE CERTEAU Michel, *L'Invention du quotidien 1 : Arts de faire*, Paris, Union générale d'éditions, 1980, p. 21. Voir aussi la critique de de Certeau sur le modèle binaire de Foucault, similaire à la mienne, pp. 13-14 et pp. 101-108.

16. L'expression « hexis corporelle » est tirée de BOURDIEU Pierre, *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Genève, Droz, 1972, rééd. Paris, Seuil, 2000, pp. 285-286 : « L'hexis corporelle parle immédiatement à la motricité, en tant que schéma postural qui est à la fois singulier et systématique, parce que solidaire de tout un système de techniques du corps et d'outils et chargé d'une foule de significations et de valeurs sociales » (pp. 285-286). Jean Baudrillard adopte la notion de Bourdieu du corps « solidaire de tout un système de techniques du corps et d'outils » mais produit une analyse déterministe plus extrême ; voir BAUDRILLARD Jean, *Le Système des objets : la consommation des signes*, Paris, Gallimard, 1968. Les théoriciens de l'école de Francfort placent le geste comme l'un des domaines où une transformation culturelle – ici, le capitalisme et l'industrialisation – a le pouvoir de refuser au corps l'accès à ses propres sensations, à son « expérience vécue » («*Erlebnis*»). En conséquence, l'emprise de ce que Bertolt Brecht a appelé le « *gestus* social » devient permanent ; voir BRECHT Bertold, *Brecht on Theater*, trad. John Willet, New York, Hill and Wang, 1996, p. 104. La même approche est adoptée par Giorgio Agamben dans «Notes on Gesture», in AGAMBEN Giorgio, *Means without End: Notes on Politics*, trad. Vincenzo Binetti et Cesare Casarino, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000.

17. Voir WALLON Henri, *Les origines du caractère chez l'enfant*, Paris, PUF, 1973 ; première publication en 1934. Pour une critique de Wallon, voir BUTTERWORTH George, «Origins of Self Perception in Infancy», *Psychological Inquiry* 3, n° 2, 1992, pp. 103-111, et «An Ecological Perspective on the Origins of the Self», in BERMUDEZ José Luis, MARCEL Anthony, EILAN Naomi (dir.), *The Body and the Self*, Cambridge, MIT Press, 1995, p. 101. Je reviens sur Wallon et son débat moins connu avec Lacan au chapitre 5.

18. Voir CSORDAS Thomas J., «Embodiment as a Paradigm for Anthropology», *Ethos* 18, n° 1, mars 1990, pp. 5-47 et CSORDAS Thomas J., «Introduction: The Body as Representation and Being-in-the-World», in *Embodiment and Experience*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, et STRATHERN Andrew J., «Embodiment», in *Body Thoughts*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1996.

19. Voir BORING Edwin G., *Sensation and Perception in the History of Experimental Psychology*, New York, Irvington, 1942, en particulier pp. 524-530, sur les contributions de Charles Bell, François Magendie, Hermann von Helmholtz et Sherrington. Boring ne parle pas des expériences de Théodule Ribot en France, importantes pour Émile Durkheim et Marcel Mauss, qui ont confirmé le rôle central du mouvement pour la cognition. Sur la kinesthésie en tant que «first-person cue par excellence», voir JEANNEROD Marc, *Motor Cognition: What Actions Tell the Self*, op. cit., p. 73.

20. *Ibid.*, p. 535, italique ajouté.

21. BERTHOZ Alain, *Le Sens du mouvement*, Paris, Odile Jacob, 1997. Voir également VARELA Francisco, THOMPSON Evan, ROSCH Eleanor, *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*, Cambridge, MIT Press, 1991 ; HAUGELAND John, *Having Thoughts: Essays in the Metaphysics of Mind*, Cambridge, Harvard University Press, 2000.

22. HEWITT Andrew, *Social Choreography: Ideology as Performance in Dance and Everyday Movement*, Durham, Duke University Press, 2005, p. 18. Voir également KORITZ Amy, «Re/Moving Boundaries: From Dance History to Cultural Studies», in MORRIS Gay, *Moving Words: Rewriting Dance*, London, Routledge, 1996. La critique de Derrida de « l'auto-affection » (un concept qui émerge régulièrement en philosophie d'Aristote à Kant puis Husserl et Bergson) suit une logique similaire : quelque chose d'extérieur à soi intervient dans le dialogue avec soi-même. Je reviens sur ces questions dans le chapitre 2 et la conclusion.

23. Selon Berthoz dans *Le Sens du mouvement*, des expériences récentes indiquent que les distorsions du schéma corporel (basé sur un retour kinesthésique et proprioceptif) peuvent être corrigées par la rééducation. La possibilité que les structures corticales impliquées dans une fonction sensorimotrice soient accessibles à l'apprentissage était à peu près impensable. Récemment, cependant, l'enregistrement neuronal chez le singe et chez l'homme par l'utilisation des techniques d'imagerie cérébrale ont montré que les neurones des aires somato-sensorielles du cortex cérébral peuvent réorganiser les cartes où ces parties du corps sont représentées. Les tests cités par Berthoz confirment seulement ce que les thérapeutes du mouvement Moshe Feldenkrais et Frederick Matthias Alexander ont prouvé cliniquement dans les années 1920 ; voir JOHNSON Don Hanlon, *Bone, Breath, and Gesture: Practices of Embodiment*, Berkeley, North Atlantic Books, 1995. Voir aussi TODD Mabel Elsworth, *The Thinking Body: A Study of the Balancing Forces of Dynamic Man*, op. cit., pp. 38-40.

24. Écrivant en 1937, Mabel Todd a observé, comme Marcel Mauss l'avait fait deux ans plus tôt, qu'à travers le conditionnement « la chaîne sensorimotrice des réactions dans nos nerfs et nos muscles a été progressivement modifiée par l'association d'idées dérivées et non de considérations physiques ou mécaniques sur ce que signifie l'équilibre ou sur l'apparence d'un dos réellement droit, mais de la morale, c'est-à-dire de concepts sociaux », in *The Thinking Body: A Study of the Balancing Forces of Dynamic Man*, op. cit., p. 35. Un réajustement des mauvaises façons de bouger, acquises et soutenues idéologiquement, pourrait « produire au début l'inconfort lié au changement » (p. 40) – et alors le corps pourrait en effet « mentir ». Mais cela ne signifierait pas qu'il n'existe pas de bonne façon de bouger pour ce corps, si nous entendons par « bonne » la protection de la structure des muscles, des tendons, des ligaments et des os.

25. GROSZ Elizabeth, *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*, Bloomington, Indiana University Press, 1994, p. 94.

26. Grosz reconnaît qu'elle contourne les lacunes de son travail antérieur, déclarant qu'elle « a échoué à aborder de façon adéquate [sic] comment la matière vivante, la corporéité, permet le lieu culturel, se prête à l'inscription culturelle, fournit une "surface" pour l'écriture culturelle – c'est-à-dire comment le biologique induit le culturel plutôt qu'il ne l'inhibe », dans *The Nick of Time: Politics, Evolution, and the Intimely*, New York, Routledge, 2000, p. 4. Dans la même veine, Judith Butler voit le retour de la sensation refoulée dans les symptômes de la mélancolie dans *The Psychic Life of Power*, Stanford, Stanford University Press, 1997.

27. NESS Sally Ann, *Body, Movement, and Culture: Kinesthetic and Visual Symbolism in a Philippine Community*, op. cit. ; STOLLER Paul, *Sensuous Scholarship*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1997 ; SKLAR Deidre, *Dancing with the Virgin: Body and Faith in the Fiesta of Tortugas*, New-Mexico, Berkeley, University of California Press, 2001. Pour une large discussion sur les sens, voir BANES Sally, LEPECKI André, *The Senses in Performance*, London, Routledge, 2007 ; JACKSON Michael, *Paths toward a Clearing: Radical Empiricism and Ethnographic Inquiry*, Bloomington, Indiana University Press, 1989 ; HOWES David, *Sensual Relations: Engaging the Senses in Culture and Social Theory*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2003 ; et HOWES David, *Empire of the Senses: The Sensual Culture Reader*, Oxford, Berg, 2005, qui comprend un essai de Constance Classen, spécialiste de l'olfactif. En archéologie, voir TILLEY Christopher, BENNETT Wayne, *The Materiality of Stone: Explorations Landscape Phenomenology*, Oxford, Berg, 2004, et HAMILAKIS Yannis, PLUCIENNIK Mark, TARLOW Sarah (dir.), *Thinking through the Body: Archeologies of Corporeality*, New York, Kluwer Academic, 2002.
28. GUERTS Kathryn Linn, *Culture and the Sense: Bodily Ways of Knowing in an African Community*, Berkeley, University of California Press, 2002.
29. Pour un compte-rendu général du sort réservé au sein de l'académie à « l'expérience » en tant que catégorie épistémologique, voir JAY Martin, *Songs of Experience: Modern American and European Variations on a Universal Theme*, Berkeley, California Press University, 2005.
30. LUCY John A., «Linguistic Relativity», *Annual Review of Anthropology*, n° 26, 1997, p. 296.
31. GUERTS Kathryn Linn, *Culture and the Senses: Bodily Ways of Knowing in an African Community*, op. cit., p. 231.
32. MARTIN John, *The Modern Dance*, New York, AS Barnes, 1933, et *Introduction to the Dance*, New York, Norton, 1939. Martin est le premier théoricien de la danse à utiliser la découverte de Bell des neurorécepteurs dans les muscles. Il a également anticipé la découverte récente des « neurones miroirs » en théorisant l'existence d'un « mimétisme intérieur ».
33. FOSTER Susan Leigh, *Reading Dancing: Gestures Towards a Semiotics of Dance*, Thèse de doctorat en philosophie, université de Californie, Santa Cruz, 1982, p. 13.
34. LAMB Warren, WATSON Elizabeth, *Body Code: The Meaning in Movement*, London, Routledge & Kegan Paul, 1979.
35. STERN Daniel N., *The Interpersonal World of the Infant*, New York, Basic Books, 2000, pp. XVII-XVIII ; voir aussi Alain Berthoz sur la posture comme une action anticipée dans *Le Sens du mouvement*, op. cit., et DAMASIO Antonio, *Le Sentiment même de soi. Corps, émotions, conscience*, op. cit., sur la rétroaction permanente.
36. Voir BOURDIEU Pierre, *Esquisse d'une théorie de la pratique*, op. cit. Bourdieu écrit en outre que les principes de l'*habitus*, incarnés par l'action motrice, sont placés hors de portée de la conscience et ne peuvent donc pas être touchés par une transformation volontaire, ni même être rendus explicites.
37. Voir SKLAR Deirdre, «Remembering Kinesthesia: An Inquiry into Embodied Cultural Knowledge», in NOLAND Carrie, NESS Sally Ann, *Migrations of Gesture*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2008. Voir aussi LEDER Drew (dir.), *The Absent Body*, Chicago, University of Chicago Press, 1990.
38. KENDON Adam, *Gesture: Visible Action as Utterance*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
39. INGOLD Tim, *The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling, and Skill*, op. cit., p. 292.
40. NESS Sally Ann, *Body, Movement, and Culture: Kinesthetic and Visual Symbolism in a Philippine Community*, op. cit., p. 4.
41. Dans *Consciousness Explained*, London, Brown and Co., 1991, David Dennett soutient que ce que nous appelons « conscience » est en réalité le résultat d'une sonde dans l'un des nombreux flux d'informations parallèles qui fonctionnent simultanément dans le cerveau. La sonde concentre

l'attention sur certains aspects d'une perception, d'une sensation, d'une émotion ou d'une pensée. L'approche de Dennett nous permet de repenser l'opposition brutale entre conscient et inconscient, intentionnel et non-intentionnel.

42. Voir HEIDEGGER Martin, *Being and Time, A translation of "Sein und Zeit"*, trad. Joan Stambaugh, Albany, State University of New York Press, 1996, p. 122. Dans «Engaged Agency and Background in Heidegger», in GUIGNON Charles B., *The Cambridge Companion to Heidegger*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, pp. 202-221, Charles Taylor développe la compréhension de « l'être-au-monde » d'Heidegger dans une théorie de l'agentivité engagée (que j'appelle « distribuée ») : « Pour comprendre ce que signifie "mentir à la main", il faut comprendre ce que signifie que d'être un agent avec les capacités corporelles particulières qu'ont les humains... La façon dont notre monde est ainsi façonné définit les contours de ce que j'appelle l'agentivité engagée – ce qu'Heidegger appelait parfois la "finitude" de l'agent connaissant » (p. 204). Taylor reconnaît que c'est Merleau-Ponty, avec l'aide d'Husserl, qui a transformé les concepts d'Heidegger en une théorie de la perception incarnée.

43. KENDON Adam, *Gesture: Visible Action as Utterance*, op. cit., p. 109.

44. PHELAN Peggy, *Unmarked: The Politics of Performance*, London, Routledge, 1993, p. 3. Une autre définition de la performance qui est là encore pertinente, celle de Richard Schechner, qui comprend la performance comme un « comportement restauré » : « Un comportement restauré est symbolique et réflexif » ; « La performance signifie : jamais pour la première fois » ; « La performance est un comportement deux fois comporté », in *Between Theater and Anthropology*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1985, p. 36. Bien qu'une « performance » en tant que « comportement restauré » suggère que les corps en mouvement des acteurs font quelque chose de qualitativement différent des corps en mouvement des non-acteurs, Schechner conviendrait (p. 37) que tous les sujets culturels (sujets de l'*habitus*) sont en quelque sorte déjà engagés dans des comportements répétitifs. André Leroi-Gourhan saisit ce sentiment de répétition consciente dans la vie de tous les jours quand il se réfère aux mouvements instrumentaux habituels (aux chaînes opératoires) comme des « pratiques » (*performances*), dans *Le Geste et la parole, II*, Paris, Albin Michel, 1964, p. 75.

45. BOURDIEU Pierre, *Esquisse d'une théorie de la pratique*, op. cit.

46. BOURDIEU Pierre, *Le Sens pratique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980.

RÉSUMÉS

Dans *Agency & Embodiment: Performing Gestures/Producing Culture* (Harvard University Press, 2009), Carrie Noland interroge le fait que notre culture soit à la fois incorporée et remise en question par cette performance corporelle que sont nos gestes. Elle soutient que l'expérience kinesthésique exerce une pression sur le conditionnement que reçoit un corps et favorise des variations dans nos pratiques culturelles qui ne peuvent s'expliquer autrement. Le texte ici traduit en français correspond à l'introduction de l'ouvrage.

In *Agency & Embodiment: Performing Gestures/Producing Culture* (Harvard University Press, 2009), Carrie Noland examines the ways in which culture is both embodied and challenged through the corporeal performance of gestures. She maintains that kinesthetic experience places pressure on the conditioning a body receives, encouraging variations in cultural practice that cannot

otherwise be explained. The text here translated into French corresponds to the introduction of the book.

INDEX

Mots-clés : agentivité, connaissance incarnée, expérience kinesthésique, geste, performance

Keywords : agency, embodiment, gesture, kinesthetic experience, performance