La danse et la codification d'un langage des gestes dans *l'Arte de' cenni* (1616) de Giovanni Bonifacio

Dance and codification of a language of gestures in Giovanni Bonifacio, Arte de' cenni (1616)

Alessandro Arcangeli

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ephaistos/662>

DOI : 10.4000/ephaistos.662

ISSN : 2552-0741

Éditeur

IHMC - Institut d'histoire moderne et contemporaine (UMR 8066)

Édition imprimée

Date de publication : 1 avril 2015

ISSN : 2262-7340

Référence électronique

Alessandro Arcangeli, « La danse et la codification d'un langage des gestes dans *l'Arte de' cenni* (1616) de Giovanni Bonifacio », *e-Phaïstos* [En ligne], IV-1 | 2015, mis en ligne le 01 avril 2015, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ephaistos/662> ; DOI : 10.4000/ephaistos.662

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.

Tous droits réservés

La danse et la codification d'un langage des gestes dans *l'Arte de' cenni* (1616) de Giovanni Bonifacio

Dance and codification of a language of gestures in Giovanni Bonifacio, Arte de' cenni (1616)

Alessandro Arcangeli

- 1 Ma contribution n'aborde pas la question de la restitution du mouvement, mais s'interroge sur les formes de sa codification à l'époque moderne. Le traité sur lequel je vais essentiellement me pencher, l'*Arte de' cenni* de Giovanni Bonifacio, n'est pas, strictement parlant, un texte représentatif d'un genre ou d'une tendance répandue en son temps et n'accorde pas à la danse (ou aux armes) une place particulièrement significative. Toutefois, des échos à des sujets qui traversaient alors la culture européenne y sont aisément identifiables ; et une revue de ce que nous trouvons en matière de danse peut s'avérer intéressante pour analyser la place qui pouvait être assignée à cette dernière, dans le contexte d'une réflexion menée à la fin de la Renaissance ou à l'époque baroque sur la communication gestuelle. Cependant, compte tenu du fait que le livre ne compte pas parmi les plus connus et que, depuis quelques décennies, des spécialistes, venus de traditions culturelles variées et adoptant des points de vue différents, s'y sont consacrés, il ne sera pas inutile de partir de quelques informations et remarques fondamentales : sur l'étude historique de la gestualité dans divers domaines historiques et critiques récents – qui serviront pour mettre en perspective les choix de Bonifacio au sein d'un éventail de solutions théoriques et lexicales possibles – ; sur l'historiographie qui s'est expressément intéressée à notre auteur et à son œuvre ; et enfin, de manière synthétique, sur le personnage lui-même et son texte¹.
- 2 Pour situer les choix de Bonifacio dans l'éventail des définitions possibles de ce qui peut – et ne peut pas – être raisonnablement conceptualisé en tant que geste, il serait sans doute

utile d'évoquer brièvement une certaine oscillation de la définition dans la littérature critique récente. Dans son *Gesture: Visible Action as Utterance*, Adam Kendon, partant des formulations d'Erving Goffman, tient pour geste tout ensemble d'actions visibles, utilisées pour exprimer ou énoncer quelque chose. Il s'agira donc d'actions volontaires, et ce choix dans la définition du domaine exclura donc une série d'actes qu'une personne, dans son interaction avec autrui, pourra faire sans y penser, et que quiconque observe pourra toutefois juger comme révélateur des comportements et des sentiments de l'intéressé – tout comme il exclura les mouvements qui sont considérés comme des composantes nécessaires et des habitudes de la vie ordinaire sans être chargées de significations expressives spécifiques. Ces distinctions ne sont pas exemptes de nuances et exigent des qualifications, étant donné que, précisément, une conscience et un partage social de ces limites peuvent permettre à l'interaction humaine de les transgresser : ainsi un acte en apparence ordinaire peut-il être exécuté d'une manière particulièrement expressive par quiconque entend véhiculer des significations, ou, au contraire, un geste qui veut toutefois exprimer quelque chose peut être masqué si son auteur le fait passer, seulement en apparence, pour ordinaire (comme cela peut se produire avec quelques gestes interdits par les règles ou les conventions, et auxquels on veut toutefois avoir recours, d'une façon seulement partiellement masquée)².

- 3 Alors que le cadre circonscrit par Kendon finit par exclure tout le domaine de l'action non consciente, Keith Thomas, dans l'introduction de l'ouvrage désormais classique *A Cultural History of Gesture*, dirigé par Jan Bremmer et Herman Roodenburg, tenait à incorporer dans la gestualité une gamme plus vaste de comportements, ne se limitant pas aux seuls signaux codifiés, du moins lorsqu'il recense ce que les cultures du premier âge moderne entendaient par geste (un point de vue, émique, qui est sans aucun doute important dans le cadre d'une recherche devant inclure des observations de sémantique historique). Thomas suggérait spécifiquement que : « when a fifteenth-century author described a knight as "comely of gesture", he did not mean that he could wink or nod in a pleasing fashion. He meant that the knight moved and held himself in a graceful manner. "Gesture" was the general carriage of the body. Only later did the term come to be exclusively used in the narrower sense »³. Kendon aussi, du reste, montre qu'il est conscient du fait que la valeur acquise par certains termes dans des domaines scientifiques spécifiques entre en jeu. Ainsi l'exposé de Kendon, lorsqu'il retrace l'ensemble des significations du latin *gestus* dans la rhétorique de Quintilien, finit-il par ressembler significativement à celui de Thomas. Dans le XI^e livre de l'*Institutio oratoria*, l'auteur de la systématisation de l'art rhétorique classique avait divisé l'*actio* ou *pronunciatio* en deux composantes, la voix et le mouvement, en utilisant aussi pour le second le terme *gestus*. Il rangeait toutefois sous ce dernier non seulement les mouvements des mains et des bras mais aussi le port du corps, les postures, les mouvements de la tête et du visage, l'économie des regards⁴.
- 4 D'autres mises au point théoriques importantes sont venues du travail de Jean-Claude Schmitt, avec son introduction au premier fascicule de la revue *History and Anthropology*, en 1984, d'abord, sa monographie sur *La raison des gestes dans l'Occident médiéval* ensuite. Dans l'introduction au numéro de la revue, Schmitt identifiait trois points qui qualifiaient de manière plus caractéristique la tradition de la problématisation du geste dans la culture occidentale. Il s'agissait en premier lieu du geste comme expression corporelle des mouvements de l'âme, diversement conçue et jugée selon les époques, un thème qui fait appel à la physiognomonie, la théorie des passions, les pratiques de modération de la

gestuelle venues de l'éducation du comportement. En second lieu, la question des gestes entendus comme un langage, et de leur rapport avec le langage verbal, y compris dans une perspective historique (c'est dans ces pages que Schmitt a eu l'occasion de citer de manière significative l'*Arte de' cenni*). Enfin, le médiéviste français examinait la relation entre éthologie humaine et animale, depuis sa première formulation antique jusqu'à Darwin et des scientifiques plus récents⁵.

- 5 Les actes d'un séminaire organisé en Toscane en 1994 sur le geste dans le rite et dans le cérémonial de l'Antiquité à nos jours furent publiés l'année suivante sous la direction de Sergio Bertelli et Monica Centanni. Il s'agissait d'un compte-rendu partiel des travaux consacrés à ce sujet par le « Laboratoire d'histoire », l'expérience, selon toute probabilité, la plus significative qui ait été tentée, à l'époque, dans le panorama de l'historiographie italienne, sur le terrain d'une anthropologie historique. L'introduction des deux scientifiques, ouvertement polémique à l'égard de la perspective donnée à la recherche sur la gestualité par une bonne partie des autres spécialistes dans le panorama international, présente la qualité de définir avec précision ce que les auteurs entendent répertorier sous la catégorie de geste, et ce qu'ils en excluent expressément au contraire. Le choix est inévitablement subjectif et en opposition ouverte avec quelques-uns de ceux que nous venons de passer en revue. Bertelli et Centanni choisissaient d'approfondir spécifiquement l'étude des gestes qui rentrent dans la définition « d'actes intentionnels formels stylisés. »⁶. Le rituel juridique y était inclus, entre autres. Mais en sont encore exclus le cinématisme, la mimique « théâtrale » destinée à exprimer les passions, la pantomime, les gestes emphatiques qui accompagnent la technique oratoire, tout comme l'ensemble des langages par signes. Un avantage de cette restriction du terrain de recherche tenait à ce qu'en distinguant le geste du comportement, les chercheurs se concentraient sur une typologie d'actes dotés d'une dimension physique mais objets, d'une certaine manière, de fiction représentative. Ainsi définie, il est assez clair que pareille perspective de recherche exclut dès le départ de son domaine un travail comme celui de Bonifacio : il fallait, me semble-t-il, évoquer ce regard pour une plus grande exhaustivité dans la revue historiographique sur les perspectives théoriques d'analyses, mais il est tout aussi clair que si nous accordons notre attention à une tentative de codification dans la communication gestuelle comme celle de l'auteur dont je vous parle, nous n'avons pas beaucoup plus à dire sur ceux qui ne l'admettent pas dans leur domaine d'intérêt.
- 6 Au début des années 1990, Paola Casella et Dilwyn Knox approfondissaient simultanément, quoique de manière indépendante, l'étude de l'*Arte de' cenni*. Knox, qui avait déjà utilisé à plusieurs reprises Bonifacio comme l'une de ses sources pour un essai consacré aux « Ideas on gesture and universal languages », s'y intéressait cette fois plus spécifiquement dans une contribution à un colloque sur la linguistique à la Renaissance, organisé à Ferrare en 1991. Casella consacrait à l'*Arte de' cenni* en 1991 un mémoire de licence à l'Université de Fribourg, commencé sous la direction de Giovanni Pozzi et achevé avec Alessandro Martini ; deux ans plus tard, elle en tirait un article dense, publié dans la revue *Studi secenteschi*⁷. En particulier, Paola Casella a procédé à une analyse plus détaillée du strict contenu du livre en tant que dictionnaire des gestes, réalisant aussi un index précieux des gestes qui complète, en l'inversant, le critère d'ordonnement de l'ouvrage : c'est en effet un index des significations qui est publié en appendice de son article, alors que l'ordonnement de l'ouvrage de Bonifacio est, à sa manière, systématique, mais, comme on le dira par la suite, obéit à la logique du signifiant. Dilwyn

Knox au contraire a fourni des clés de lectures importantes de l'œuvre de Bonifacio dans le cadre de la réflexion de l'époque en matière de gestualité et de langage.

- 7 La Renaissance produit sur ce point une littérature spécifique : une réflexion autour de la gestuelle trouve alors sa place dans la littérature traitant de sujets linguistiques et rhétoriques. Knox proposait une chronologie récapitulative des idées de la Renaissance sur le geste, qui situe dans la seconde moitié du XVI^e siècle une réorientation de paradigme méritant d'être confrontée aux discours qui parallèlement touchaient aussi à l'art de la danse. Knox suggère que les auteurs du Moyen Âge et de la Renaissance prirent acte de la diversité culturelle de la gestuelle, ce qui les conduisit à la considérer comme conventionnelle, et donc comme un objet d'étude possible à partir de l'observation et de la pratique, plutôt que de la théorie. Dans la seconde moitié du XVI^e siècle, cette orientation, acceptée de tous à l'origine, est abandonnée par différents auteurs qui trouvèrent une théorie du geste applicable. Cette hypothèse se fondait à son tour sur le présupposé selon lequel l'humanité partageait un langage gestuel universel.
- 8 Enfin, une édition critique de l'*Arte de' cenni*, comportant une identification des sources littéraires exactes de ses citations, a été préparée par une ancienne doctorante en histoire de l'art de l'Université de Vérone, Silvia Gazzola, et sera publiée par un éditeur de Vénétie d'ici quelques mois⁸. De la manière la plus achevée et convaincante, l'étude particulièrement fine de Gazzola :
 - situe l'œuvre dans l'ensemble des activités de l'auteur, montrant en quoi elle est liée à son activité de magistrat et à son souci, d'un côté de déchiffrer le langage gestuel des accusés et des témoins, de l'autre de les utiliser pour convaincre lors de ses harangues (tout comme elle est liée à sa vocation littéraire et son intérêt, dans ce domaine, à la dimension de la théâtralité) ;
 - tisse un réseau de liens denses entre la description verbale des gestes catalogués par Bonifacio et l'iconographie de son temps ;
 - identifie et valorise la logique des choix et de l'organisation du discours adoptés par l'auteur, trop souvent jugés, à la hâte, bizarres sinon inexistants.
- 9 L'*Arte de' cenni* est un texte extraordinaire, absolument unique, et en tant que tel, totalement atypique, mais qui provient d'un milieu culturel et présente une série de caractéristiques qui, au contraire, ont bien des points communs avec la réalité des lieux et du temps. Aussi peut-il illustrer au mieux les idées passées en revue par Knox, et nous offrir un grand nombre de points de réflexions. Cette étude systématique des gestes fut publiée à Vicence en 1616, avec une dédicace à l'Académie Philharmonique de Vérone, par Giovanni Bonifacio. L'auteur – un gentilhomme né à Rovigo en 1547 et mort à Padoue en 1635 – était un homme de lettres et un jurisconsulte de la Vénétie. Cette catégorie sociale et professionnelle le rapproche de quelques figures d'auteurs de traités contemporains de danse et d'autres disciplines physiques. Ses activités de magistrat et d'administrateur se traduisent par des pérégrinations d'une ville à l'autre de la Vénétie, et dans chacune des villes, Bonifacio entre en contact avec l'académie littéraire du lieu et tente de cultiver, parallèlement à son activité, sa vocation d'écrivain de théâtre et de différents textes liés aux humanités. Des charges institutionnelles le mènent à Vérone de 1613 à 1615. Son affiliation à l'Académie Philharmonique remonte à cette même année 1615 ; il lui dédiera (un an après, s'étant alors éloigné de Vérone), le traité. Nous apprenons grâce à des références intertextuelles qu'il l'avait déjà écrit dans les années 1590.

- 10 L'ouvrage se présente comme un répertoire de plus de six cent vingt gestes, avec l'indication de leur signification. Mais, cela vaut la peine d'être relevé, il n'y a pas une seule image. Il s'agit de gestes pris exclusivement dans des œuvres littéraires, la Bible en premier lieu ; puis, parmi les auteurs antiques, Virgile, Ovide, Cicéron et Horace ; enfin, parmi les auteurs modernes, l'Arioste, Pétrarque, Dante et le Tasse. Dans son étude, Casella nous livre, entre autres, cette observation stimulante : il est absolument surprenant, pour nous, de découvrir la quantité de gestes que Bonifacio réussit à retrouver dans les textes qu'il a systématiquement dépouillés ; le fait que ces gestes existent et qu'il les remarque et les consigne nous indique, entre autres, quelques aspects des modalités de la lecture en vigueur dans la culture du passé – les lecteurs de la Renaissance doivent avoir possédé ou eu la possibilité de développer une capacité à se représenter visuellement ce qu'ils lisaient, chose qui nous échappe probablement. Cette leçon ne devrait pas être oubliée lors de l'étude de traités et de descriptions verbales touchant à la danse.
- 11 Le programme de Bonifacio est assez particulier. Il considère que les actes sont généralement plus sincères que les mots, et il est si passionné par son sujet qu'il envisage de manière utopique un langage universel des gestes comme substitut plus efficace et universel à la Babel des langues verbales. En réalité, il ne fournirait même pas d'instruments suffisants pour cela, car il ne nous livre, comme nous l'avons observé, qu'un lexique, dépourvu de grammaire ou de syntaxe – c'est-à-dire privé des règles en indiquant l'usage. Mais il recueille un nombre extraordinaire de gestes enregistrés dans la littérature, et d'une manière qui justifie notre attention. Nous avons affaire pour la première fois à une œuvre entièrement et expressément consacrée à la sémiologie de la communication gestuelle. De plus, Gazzola montre clairement que quiconque critique l'auteur parce qu'il n'a pas donné de règles d'usage n'a pas compris le sens de l'opération menée, dont le but est de restituer le code du langage gestuel de la traduction littéraire, et non pas de fournir un manuel pratique pour la communication non verbale.
- 12 Le traité se fonde sur la conception traditionnelle selon laquelle la manière de se comporter à l'extérieur reflète la psyché interne. Si nous paraissions en cela l'associer à la physiognomonie, Bonifacio fait une distinction programmatique entre les deux arts : alors que la physiognomonie étudie les traits physiques permanents, permettant de « reconnaître les inclinations naturelles des hommes et leurs coutumes », l'*Arte de' cenni* considère les attitudes momentanées, passagères, pour découvrir « ce que chacun a, au moment présent, dans son âme ».
- 13 Le rapport entre geste et signification est exprimé par l'auteur de différentes façons (« c'est l'acte de », « c'est le signe », « évoque », « c'est l'indice de »), qui révèlent entre autres que Bonifacio a également recours à la conjecture, et semble vouloir initier le lecteur à une herméneutique dans une large mesure non catégorique ou prédéterminée des gestes qu'il aura la possibilité d'observer dans la vie quotidienne – pour notre sujet, il serait suggestif de l'imaginer à l'œuvre chez le spectateur d'un ballet. Au sein du répertoire, Bonifacio adopte deux règles pour déterminer la signification des actes. La première est la règle de la similitude : un comportement interne correspond à un comportement externe ; par exemple, « quand le cœur tremble, il fait aussi trembler le corps ». La seconde règle est celle des contraires : si un acte déterminé a une certaine signification, son contraire en aura une, qui lui sera opposée ; de même que le corps qui se plie est le signe de l'âme qui se plie en acte d'humiliation et/ou de soumission, de même

le fait de ne pas se plier indique la volonté de ne pas vouloir satisfaire ou accomplir la volonté des autres.

- 14 Le répertoire s'articule en deux parties. La première fait la liste des gestes selon les membres du corps utilisés, en détaillant à l'extrême les parties anatomiques concernées. Quelques comportements qui concernent le corps dans son ensemble, et d'autres qui utilisent des vêtements, sont inclus dans cette liste. Les gestes qui utilisent les mains, avec une présence significative également des yeux et de la bouche, sont les plus nombreux. Il est utile de noter, par ailleurs, que la majeure partie des actes peut exprimer plusieurs significations (polysémie), et que la majeure partie des significations peut trouver son expression dans différents actes (synonymie). Des lemmes métaphoriques ont aussi une présence remarquable : l'homme y imite les gestes caractéristiques des animaux, simule des actions qui ne sont pas réellement accomplies (« frapper le mur de sa tête », « ouvrir le torse ») ; ajoute ou élimine de manière imaginaire des parties du corps (« être sans mains », « avoir les ailes aux pieds »). La seconde partie entend noter le rôle des gestes dans chaque activité humaine. Elle présente donc une sélection d'arts libéraux et mécaniques. Ici toutefois Bonifacio ne se sert plus du terme « geste » en faisant exclusivement référence au corps humain, mais en leur donnant une valeur plus générique de « signe » : même les conditions atmosphériques, les mouvements des animaux et autres sont interprétés car ils renvoient à quelque chose d'autre. C'est la partie qui a suscité le plus de perplexité chez le lecteur moderne, car il n'est pas facile d'en saisir la logique, et elle semblerait dictée par une pure, et érudite, fureur de collection des citations. Un des résultats les plus surprenants de la recherche de Gazzola demeure justement la révision de cette lecture (ou l'impasse de cette lecture) : selon lui, c'est véritablement dans la seconde partie que Bonifacio reconstitue dans un ensemble de sens ce qu'il avait décomposé auparavant, en divisant le corps humain en ses différentes parts.
- 15 Les références à l'art de la musique nous intéressent plus directement : elles incluent les gestes des jeux scéniques, du mime, du gesticulateur, l'acte de battre le rythme, de jouer d'un instrument, ainsi que le ballet et la danse, « qui par ailleurs ne sont autres que des signes, mouvements et gestes du corps ; avec lesquels s'expriment ces choses qui sont jouées et chantées » (p. 518). Il poursuit par l'évocation du thème de l'harmonie des sphères et de la danse cosmique, affirmant que l'on dit que le très noble art de la danse a commencé avec le monde lui-même, et convoquant l'autorité des philosophes et écrivains de l'Antiquité et de l'époque moderne (y compris, de manière récurrente, le *De saltatione* de Lucien de Samosate) ; il y ajoute l'éloge des effets venus de la musique, dont les effets thérapeutiques. Lorsqu'il en vient à traiter plus spécifiquement « des ballets, des sauts, et d'autres exercices corporels liés à la musique » (p. 522), l'auteur semble oublier l'objectif général déclaré de son œuvre, c'est-à-dire l'association d'un sens aux signifiants, et se limiter en substance à une compilation de références littéraires de l'Antiquité traitant de la pantomime. Il passe ensuite à la gymnastique sans omettre, dans une exposition plus générale et moins pertinente des formes d'exercice physique, de revenir sur la danse comme une de ses variétés, en rassemblant des *exempla* et des maximes de l'Antiquité sur les potentialités et l'importance de la danse : depuis le thème, cher à Lucien, de la capacité protéiforme du danseur à incarner toute chose jusqu'à la déclaration platonicienne de l'indissolubilité de la danse et de l'éducation du citoyen ; il a d'ailleurs ensuite recours à la rhétorique du beau temps perdu, et déplore le déclin de la plupart des formes d'expression développées par nos ancêtres. Dans la seconde partie toujours, il est

aussi un chapitre consacré à la milice (p. 593-604). Dans les sources littéraires convoquées, l'auteur insiste sur le rôle que l'Antiquité attribua à la danse comme préparation rythmique à la maîtrise de soi, qui est nécessaire pour la guerre. Dans la suite du chapitre, Bonifacio parle de *cenni* dans le contexte de la guerre beaucoup plus spécifiquement que pour la danse, en indiquant les gestes et autres signes qui peuvent servir comme moyens de communication dans une bataille. Il ne faudrait pas trop prendre à la lettre la distinction entre l'art des signes et la physiognomonie opérée par Bonifacio, en ce qu'elle fait perdre de vue les connexions culturellement instituées entre ces deux dimensions de l'expression humaine – selon l'ordre de l'interface interne/externe rappelé, entre autres, par Jean-Claude Schmitt. La question de la représentation figurative de la passion et du geste acquiert une importance particulière si l'on tient compte du principe, exprimé avec limpidité par Léonard de Vinci, selon lequel, étant donné qu'il n'est pas possible de représenter de manière visible les états internes de l'être humain, la reproduction artistique du geste est le moyen dont on dispose pour représenter la vie émotive. Ce court-circuit attribue au triangle émotion-geste-image un statut particulier, si l'on prend en considération le fait que passions et gestes, en ce qu'ils sont évidemment reliés, sont loin d'être des phénomènes qui coïncident parfaitement ou peuvent être entièrement superposés⁹.

- 16 Il est plus d'une expérience de codification gestuelle dont le dictionnaire constitué par Bonifacio nous rapproche, même si aucune d'entre elles ne répond à son projet, ainsi qu'il le précise lui-même explicitement : en plus de la physiognomonie, il faudra aussi mentionner quelques commentaires pour en qualifier la nature, l'*actio* antique. Celle-ci, en tant que partie de la rhétorique, avait une position ambiguë : d'un côté, elle était, avec la mémoire, considérée d'un rang inférieur aux phases logico-linguistiques (*inventio*, *dispositio* et *elocutio*). De plus, on reconnaissait qu'un orateur pouvait en être doté naturellement ou non : en tant que tel, on n'aurait pu en faire un art pouvant être enseigné. D'autre part, on reconnaissait aussi que, dans les faits, le discours efficace était précisément celui qui l'utilisait, avec succès, et de manière presque indépendante de son contenu ; en même temps, cette efficacité reconnue pouvait s'accompagner d'une dénonciation de la bassesse du moyen, de son caractère strictement histrionique. Mais à bien y regarder, « histrionique » n'était pas la qualification qui entachait d'infamie la gestualité oratoire : c'était un terme technique utilisé pour définir la nature déclarative d'une famille d'actes qui, sans remplacer le langage – il n'était pas prévu que l'on se servît de signe d'une valeur communicative codifiée – l'accompagnaient en en assurant la réception la plus complète qui soit. Cette famille comprenait des comportements compris comme indiquant une disposition émotive telle que l'hésitation à prendre la parole de la part de l'orateur. Ainsi, toutes distinctes, évidemment, que soient la sphère émotive de l'orateur et celle de son audience, l'une et l'autre étaient-elles clairement convoquées et s'impliquaient-elles mutuellement. Mais attention : l'hésitation de l'orateur était considérée comme un comportement dû à l'égard de la cour et du processus témoignant de l'importance qu'il était tenu d'attribuer à sa tâche et à la délicatesse du moment ; il s'agissait donc de la simuler, pour répondre aux attentes et à l'habitude, y compris pour l'orateur consommé qui se sentait pleinement maître de la situation. Même lorsqu'elle se présente comme une expression de sentiments, elle fait pleinement partie de la performance¹⁰. Les chercheurs qui ont retracé les vicissitudes de la rhétorique de la Renaissance ont eu l'occasion de souligner le rôle croissant qu'y tint l'énonciation – laquelle alla jusqu'à représenter, dans la solution de Pierre de Ramée, une des deux seules articulations qui soient de la discipline.

- 17 Comme l'a rappelé plus d'un chercheur, la possibilité d'une communication gestuelle acquérait une saveur particulière à l'époque des découvertes, lorsque les Européens rencontraient pour la première fois, et avec une fréquence renouvelée, des peuples avec lesquels des problèmes de compréhension réciproque évidents existaient. De là, la possibilité pour la pantomime de servir de langage universel – possibilité que l'auteur de l'*Arte de' cenni* trouvait chez Lucien – offrait théoriquement une opportunité extraordinaire. En effet, Bonifacio allait jusqu'à considérer, d'un côté, le langage gestuel comme le langage originel de l'humanité, qui devait précéder la Babel verbale ; à le proposer de l'autre, j'y ai fait allusion, comme solution – difficile à prendre avec sérieux – aux problèmes de la communication humaine. Ce soulignement du caractère naturel du geste s'accompagnait chez Bonifacio d'un renvoi répété à ce que notre espèce a de commun avec le monde animal. C'est un sujet que nous retrouvons également dans deux autres de ses publications, depuis l'opuscule dans lequel il construit un argumentaire selon lequel tous les arts, mécaniques aussi bien que libéraux, ont été appris en imitant les animaux, jusqu'à la *Repubblica delle api*, un écrit dans lequel la similitude avec les insectes est proposée pour démontrer « la manière de bien former un nouveau gouvernement démocratique »¹¹.
- 18 Comme je l'ai déjà suggéré, il serait hasardeux d'imaginer que l'ouvrage ait eu un écho significatif : pour ses caractéristiques de recueil de curiosités littéraires, il ne se prêtait pas à des usages pratiques particuliers, et aucun des exemplaires que j'ai eu l'occasion de consulter ne porte de marques de notes de leurs détenteurs. Quelques informations relatives à la réception de l'ouvrage sont contenues dans les documents familiaux de Bonifacio, où nous trouvons aussi des éloges incluant des références littéraires aux gestes spécifiques tirés de l'*Arte de' cenni*, mais on ne sort pas non plus, dans ce cas, de la sphère familiale de l'auteur. Les occurrences, identifiées il y a quelques années par Emilio Bonfatti, certes révèlent l'existence au XVII^e siècle d'une culture européenne suffisamment réceptive aux suggestions semblables à celles que Bonifacio avait proposées, mais ne disent pas avec certitude quel put être le succès de son œuvre¹².
- 19 Trente ans après l'*Arte de' cenni*, c'est le médecin anglais Bulwer, pionnier de la valorisation du langage des sourds-muets, l'auteur le plus fréquemment rapproché de Bonifacio dans les études récentes – des études qui le situent dans le contexte de l'émergence de ce sujet au XVII^e siècle –, qui prêta une attention systématique au langage des gestes, avec une référence particulière à la main (cette fois, en utilisant aussi les illustrations)¹³. Lorsque l'archéologue Andrea de Jorio publia, en 1832, *La mimica degli antichi investigata nel gestire napoletano*, une donnée ressortit plus explicitement qu'auparavant, encore qu'elle ne fût jamais absente, dans le choix d'une variante vernaculaire spécifique ; c'est-à-dire qu'en dépit de la tendance, tellement dominante chez Bonifacio, à lire dans le geste une forme de langage universel, la considération expressive de la gestualité avait toujours été accompagnée d'une conscience de son caractère conventionnel et culturellement déterminé¹⁴. L'ouvrage de De Jorio ne manqua pas d'attirer l'attention de Benedetto Croce qui, dans une note publiée en 1931, indiquait aussi, en tant que curiosité, le précédent que constituait l'*Arte* de Bonifacio¹⁵.

NOTES

1. BONIFACCIO Giovanni, *L'arte de' cenni con la quale formandosi favella visibile, si tratta della muta eloquenza, che non è altro che un facondo silentio*, Vicence, F. Grossi, 1616 (version en ligne : <http://fermi.imss.fi.it/rd/bdv?/bdviewer/bid=000000966158>, consulté le 2 octobre 2014). La thèse de GAZZOLA Silvia, *L'Arte de' cenni di Giovanni Bonifacio*, soutenue à l'Université de Vérone en 2009, dont une nouvelle version est en cours de publication aux Editions Zel de Trévise, constitue l'étude la plus systématique et la plus récente : elle comporte une édition critique annotée de l'ouvrage ainsi qu'une histoire de la critique.
2. KENDON Adam, *Gesture: Visible Action as Utterance*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
3. THOMAS Keith, « Introduction », dans BREMMER Jan et ROODENBURG Herman (dir.), *A Cultural History of Gesture*, Cambridge, Polity, 1993, p. 1-14 (p. 1).
4. Pour une analyse du geste chez Quintilien, voir DUTSCH Dorota, « Towards a grammar of gesture », *Gesture*, II, 2, 2002, p. 259-281.
5. SCHMITT Jean-Claude, « Introduction and General Bibliography », *History and Anthropology*, I, 1, 1984, p. 1-23 ; *id.*, *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard, 1990.
6. BERTELLI Sergio et CENTANNI Monica, « Il gesto. Analisi di una fonte storica di comunicazione non verbale », dans BERTELLI Sergio et CENTANNI Monica (dir.), *Il gesto nel rito e nel cerimoniale dal mondo antico ad oggi*, Florence, Ponte alle Grazie, 1995, p. 9-28 (p. 20). Une chercheuse qui a contribué à cet ouvrage a plus récemment publié l'article suivant : NICCOLI Ottavia, « Gesti e posture del corpo in Italia tra Rinascimento e Controriforma », *Micrologus*, 15, 2007, p. 379-398.
7. KNOX Dilwyn, « Giovanni Bonifacio's L'arte de' cenni and Renaissance ideas of gesture », dans TAVONI Mirko (dir.), *Italia ed Europa nella linguistica del Rinascimento*, Modena, Panini, 1996, II, p. 379-400 ; CASELLA Paola, « Un dotto e curioso trattato del primo Seicento : L'arte de' cenni di Giovanni Bonifaccio », *Studi secenteschi*, XXXIV, 1993, p. 331-407.
8. Voir note 1, supra. Pour un premier aperçu : GAZZOLA Silvia, « Introduzione alla lettura dell'Arte de' cenni di Giovanni Bonifacio », *Venezia Cinquecento*, XX, 39, p. 147-169.
9. De là l'importance des correspondances, mises en évidence par Gazzola, entre le lexique gestuel de l'Arte de' cenni et le lexique iconographique de l'Iconologia de Cesare Ripa mais aussi d'autres ouvrages contemporains (comme les Ieroglifici de Pierio Valeriano, les Imprese de Andrea Alciati, les Symbolicarum Quaestionum de Achille Bocchi, les Imagini delli dei de Vincenzo Cartari).
10. CAVARZERE Alberto, *Gli arcani dell'oratore*, Padoue, Antenore, 2011.
11. BONIFACCIO Giovanni, *L'arti liberali, et mecaniche, Come siano state da gli animali irrationali a gli huomini dimostrate*, Rovigo, D. Bissuccio, 1628 ; *id.*, *La Republica delle Api*, Rovigo, D. Bissuccio, 1625. Voir DE MATTEI Rodolfo, « L'esaurimento della tendenza utopistica in Italia : la Republica delle Api di Giovanni Bonifacio », *Il pensiero politico*, IX, 2-3, 1976, p. 333-338 ; réimpr. dans FIRPO Luigi (dir.), *Studi sull'utopia*, Florence, L. Olschki, 1977, p. 157-162.
12. BONFATTI Emilio, « Vorläufige Hinweise zu einem Handbuch der Gebärdensprache im deutschen Barock. Giovanni Bonifacios Arte de' Cenni (1616) », dans STRELKA Joseph P. et al. (dir.), *Virtus et Fortuna*, Berne, Lang, 1984, p. 393-406. La recherche sur la littérature du passé pour y trouver des passages descriptifs de gestes avait des précédents, quelques années avant la publication de l'ouvrage de Bonifacio : Knox indique, selon cette perspective, l'herméneutique biblique de l'orientaliste espagnol Benito Arias Montano, et le traité sur le comportement de

l'humaniste hollandais Johann Althusen ; mais Bonifacio ne pouvait assurément pas connaître le second, qui fut publié après la rédaction de l'Arte.

13. Voir également les rééditions de BULWER John, *Chirologia: or, The naturall language of the hand. Chironomia: or, The art of manuall rhetoric*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1973 et New York, AMS Press, 1975; parmi les études, WOLLOCK Jeffrey, « John Bulwer (1606-1656) and the significance of gesture in 17th-century theories of language and cognition », *Gesture*, II, 2, 2002, p. 227-258.

14. Une étude détaillée accompagnée de la traduction anglaise: DE JORIO Andrea, *Gesture in Naples and Gesture in Classical Antiquity*, KENDON Adam (dir.), Bloomington, Indiana University Press, 2000.

15. CROCE Benedetto, « Il "linguaggio dei gesti" », *La Critica*, 29, 1931, p. 223-228 (nouvelle édition augmentée, 1935).

RÉSUMÉS

Cet article interroge sur les formes de codification du mouvement au XVI^e siècle. Le traité de G. Bonifacio : *Arte de' Cenni* sera particulièrement étudié, en ce qu'il propose de donner aux gestes et au langage corporel une signification particulière. (résumé rédigé par la rédaction).

This paper examines the ways of codification of movements in early moderns. It deals in particular with the treatise of G. Bonifacio: *Arte de' Cenni*, because it offers a meaning to gesture and body language. (abstract written by the journal).

INDEX

Mots-clés : histoire des techniques, Italie, 17^e siècle, geste technique, codification, épistémologie

Keywords : history of technology, Italia, 17th century, technical gesture, codification, epistemology

AUTEUR

ALESSANDRO ARCANGELI

Professeur associé en Histoire et Anthropologie culturelle - Université de Vérone