

Le geste : de l'esthétique au kinésique

Guilhem Causse

ABSTRACT The transmission of the craft and the treatment of post-traumatic stress disorder have in common that they involve a relationship of act to act between the master and the apprentice on the one hand, and between the therapist and the patient on the other. Phenomenology has from the outset considered movement as inherent to the flesh: Hardy thus hypothesises that the origin of the flesh is a gesture. For all that, his description remains largely dependent on a flesh that is primarily perceptive: this gesture can thus be qualified as an aesthetic gesture. But if the flesh is as much mobile as it is perceptive, would there not be another gesture that generates the flesh in movement that is not linked to perception? Housset takes a step in this direction and allows us to hypothesize the kinesic gesture which, alone, allows us to account for the two experiences mentioned above.

KEYWORDS body; flesh; gesture; movement; phenomenology

INTRODUCTION

Aujourd'hui, la question du corps est devenue centrale quant au lien qu'il entretient à l'identité, à autrui ou à l'environnement. La phénoménologie s'est saisie de cette question, et si Husserl ne l'a pas traitée comme telle, il a esquissé les premiers traits, conceptualisant la chair comme indissociablement mouvoir et sentir : Hardy l'a excellemment montré dans l'ouvrage tiré de sa thèse (2018).

A partir de là, aucun phénoménologue, pour ne citer que la tradition française, n'a ignoré la part du corps dans la constitution du monde, que ce soit selon la perception (Merleau-Ponty), la volonté (Ricoeur), autrui (Lévinas), la vie (Henry), le don (Marion) ou la main (Housset). Certains de ces phénoménologues se sont aussi mis à l'écoute des sciences pour travailler cette question. C'est ainsi que dès les années 1950, Ricoeur recevait les développements de la biologie ou de la psychologie comme les index d'éléments de la structure de la volonté inaccessibles autrement : le caractère, l'inconscient et la vie d'une volonté s'accomplissant dans le consentement à la finitude. Plus proches de nous, des phénoménologues tels que Bernard Andrieu, s'intéressent aux résultats des neurosciences pour travailler les interactions entre les processus d'incorporation et de subjectivation (2010).

Ces réflexions décrivent la conscience d'un soi dont la corporéité l'inscrit dans le monde et réciproquement. Le soi comme geste ou acte apparaît, révélant toute chair perceptive comme mouvement : ce geste engendrant la perception sensible, nous le qualifierons de geste esthétique. Il ne nous permet cependant pas de rendre compte d'expériences, les unes très communes, comme la transmission du métier d'artisan, d'autres plus récentes et spécifiques, comme les traitements du syndrome de stress post-traumatique : elles ont en commun une relation d'acte à acte entre le maître et l'apprenti d'une part, entre le thérapeute et le patient d'autre part, relation qui suppose un autre geste que le geste esthétique.

Cette dimension plus profonde de notre être corporel, nous la nommerons le geste kinésique, c'est-à-dire le geste qui engendre une chair active et passive mais non directement perceptive. Les travaux de Housset sur la phénoménologie de la main (2019) nous guideront, et la confrontation avec les résultats de la sociologie à propos de l'artisanat d'une part, et de la neuropsychologie appliquée aux traitements du syndrome de stress post-traumatique d'autre part, nous permettra de poursuivre jusqu'à aboutir au geste kinésique.

LE GESTE ESTHÉTIQUE : PERCEPTION ET MOUVEMENT

Comme le rappelle Jean-Sébastien Hardy, Husserl a manifesté une attention grandissante au corps en mouvement. Il a dégagé le corps comme *Leib* (chair) du *Körper* (corps physique) grâce à la réduction, la chair apparaissant au fondement de la vie perceptive. Cette chair lui est peu à peu apparue non plus comme constituant la perception d'objets statiques, mais comme mouvement vécu, ce qui le conduira, à partir de 1907, à refonder sa phénoménologie de la perception.

Pour Husserl, la chair est désormais constituante selon l'activité et la passivité et cette dualité sera reprise par les principaux auteurs de la tradition phénoménologique. Mais force est de constater que chez Husserl, l'horizon reste la perception : si mouvement il y a, il est mouvement pour percevoir, perception indissociable d'un mouvement. S'il y a « une *kinesis* essentielle à toute *aisthesis* » (Hardy 2018, 23), qu'en est-il d'une *kinesis* indépendante de l'*aisthesis*, un mouvement sans sensation de mouvement, un mouvement ordonné à tout autre chose que la perception, que ce soit une œuvre, le mouvement lui-même comme dans la calligraphie chinoise ou le yoga ?

Le projet de Hardy est de reprendre et d'élargir ce qu'Husserl n'a fait qu'esquisser, montrant que « la chair apparaît comme le produit d'un geste qui la précède et qui partout la porte » (Hardy 2018, 27). Ce geste n'est pas le mouvement vécu, il est ce qui précède la chair. Il est la condition de son apparaître comme chair conçue comme passive et active. Le geste est la transcendance immanente à la chair, son être même, « pure effectuation de soi » (Hardy 2018, 293).

La manière dont le geste engendre la chair est alors décrite comme provocation et appel : « C'est dans le geste que se joue l'origine ininterrompue du monde et des possibles qui y sont nôtres : le geste provoque, il appelle au-devant ce qui doit apparaître » (Hardy 2018, 308). Notons le vocabulaire de la parole, qui indique une transcendance à la chair, confirmant que le geste ne doit pas être conçu selon son sens commun, d'un « mouvement extérieur du corps (ou de l'une de ses parties), perçu comme exprimant une manière d'être ou de faire (de quelqu'un) » selon la définition du dictionnaire *Trésor de la langue française*.

L'auteur conclut en affirmant que « le geste est en lui-même inexpressif, immobile et finalement événementiel » (Hardy 2018, 296). Inexpressif, il est « avancée de soi vers autrui qui est en elle-même déjà accueil de l'autre » (Hardy 2018, 296) ; immobile, il est « la stature (se-tenir) et la posture (se-poser) » (Hardy 2018, 298) ; événement, car « chaque geste pose et ex-pose la chair » (Hardy 2018, 301). Le geste est avant l'expression et le mouvement,

il appelle l'événement où la chair apparaît comme double alternance d'impression et expression d'une part et d'immobilité et de mouvement d'autre part. Ces alternances se manifestent sous forme de « pouvoirs inaliénables » de la chair, dont « ceux de posséder, d'occuper, de servir, d'être contrainte et atteinte » (Hardy 2018, 292).

La chair qui trouve son origine dans le geste, est pouvoir d'appropriation des choses où chaque sujet apparaît selon ce même pouvoir ; dans la relation aux autres sujets, ce pouvoir se double du pouvoir de servir, qui peut basculer en esclavage lorsque l'autre impose d'être servi ; la chair apparaît alors comme pouvoir d'être contraint, selon « le pouvoir de l'autre de me donner et de m'assigner à ma chair affective et active » (Hardy 2018, 292). Finalement, c'est bien le geste, et le geste en autrui comme en soi, qui engendre la chair qui nous est commune autant que propre.

Nous retenons cette description de la chair perceptive et sa relation au geste. En revanche, nous questionnons la transcendance entre une chair mobile et un geste immobile. Par-delà le paradoxe d'appeler geste ce qui est immobile – même s'il y a, dans le sens commun, des gestes d'une grâce extrême dans leur immobilité, tel celui d'un danseur dans un temps suspendu – il nous semble qu'il y a place pour un autre monde gestuel, non plus esthétique – perceptif – mais kinésique – proprement gestuel, notamment comme force et résistance, pour reprendre la proposition de Maine de Biran (Causse 2021).

VERS LE GESTE KINÉSIQUE : MOUVEMENT ET ŒUVRE

Emmanuel Housset développe une phénoménologie des mains qui va nous aider à faire un pas dans la direction d'un geste kinésique avant d'être esthétique. « La main se donne à la conscience, après réduction, comme un ensemble d'actes : manipuler, appréhender, travailler, œuvrer, toucher, se toucher, parler, tâtonner, caresser, tendre, écrire, donner » (Housset 2019, 8).

Afin de laisser apparaître la main comme « acte » – proche du « geste » selon Hardy – il convient, selon Housset – qui suit Heidegger – de mettre entre parenthèses la main qui manipule les choses : ainsi apparaît la main qui, en s'ouvrant, ouvre le monde. Elle poursuit son acte dans un double mouvement : « la main ramène à soi et s'ouvre à la transcendance » (Housset 2019, 49). Ce faisant, elle rencontre le monde soit pour y trouver « l'effet de son activité », soit pour « s'effacer derrière son œuvre » (Housset 2019, 49). C'est à ce point que le geste cher à Hardy, celui qui « se retient d'apparaître » (Hardy 2018, 317), est côtoyé par un autre, un geste qui se tient à même le mouvement s'effectuant comme travail et œuvre. Le travail est « la main elle-même en acte » (Housset 2019, 69), acte de transformation et

d'appropriation du monde, indissociable de l'œuvre, qui est dépossession et libération. La main est « cercle pratique » (Housset 2019, 276) des actes de possession et de dépossession.

Quelles sont les conditions du travail et de l'œuvre ? La première est le toucher, dont la finesse « est l'expression directe du pouvoir de discernement de l'homme » (Housset 2019, 80). Le toucher trouve son expression majeure dans la poignée de main, « simultanéité de ma saisie et de l'être saisi [...], moment auroral de l'expérience, dans lequel il y a intercorporéité sans encore une intersubjectivité, une réversibilité qui n'est pas une réflexivité » (Housset 2019, 116). Le toucher est chair et laisse paraître cet acte – la poignée de mains – comme ce qui la constitue sans être constitué par elle.

Le toucher s'inscrit en mémoire corporelle, permettant la répétition autant que la nouveauté, dans ce que l'auteur qualifie de « liberté de la main ». Il reconnaît alors qu'une telle liberté « est peut-être rare, comme par exemple le poignet libre dans la calligraphie » (Housset 2019, 130). Les mains d'autrui sont impliquées dans cette histoire, non seulement pour « éveiller les capacités a priori de sentir et d'agir de mes propres mains » mais aussi pour « me requérir, me commander sans condition » (Housset 2019, 133).

C'est alors qu'apparaît l'acte plus fondamental selon Housset : la capacité à laisser le monde se dire. « Le rôle des mains n'est pas de parler à la place du monde muet, mais d'être le mémorial d'une première parole du monde » (Housset 2019, 136). A ce point, il nous faut quitter Housset. Il nous a permis d'avancer vers ce qui est, du geste, proprement kinésique : la calligraphie, mais aussi, quelques pages plus loin, l'apprentissage du métier du menuisier (Heidegger 1959, 88)¹.

Suivant Heidegger², Housset passe du toucher à la parole, dans l'instant où se révèle l'apparaître de l'apparaître, ce qui transcende l'acte manuel par son lieu le plus intérieur, qui est « parole du monde ». Même s'il est allé plus loin que Hardy dans sa description de l'acte comme tel, Housset situe, tout comme Hardy, l'ultime acte dans le toucher qui est comme la limite de la chair, limite intérieure comme extérieure, ouvrant vers ce qui est son origine et qui la transcende, la parole.

1. Le vrai menuisier s'efforce « de s'accorder avant tout aux diverses façons du bois, aux formes y dormant, au bois lui-même tel qu'il pénètre la demeure des hommes et, dans la plénitude cachée de son être, s'y dresse. Ce rapport au bois est même ce qui fait tout le métier, qui sans lui resterait enlisé dans le vide de son activité » (Heidegger 1959, 88).

2. De l'apprenti menuisier, Heidegger passe à la question de l'apprentissage dont la clé est l'écoute (Heidegger 1959, 96) d'un appel à penser dont il cherchera l'expression chez Parménide.

Or, ce n'est pas ainsi que les choses se passent dans l'atelier du calligraphe ou du menuisier. Enseigner un artisanat ou un art, c'est chercher à transmettre la liberté propre au geste : si le toucher intervient – et nous allons le voir, il est le premier pas de la transmission – et si la parole est effectivement l'ultime moment de l'enseignement, il n'en faut pas moins vivre une traversée de toute l'ampleur du corps, depuis la paume de la main, le poignet et l'avant-bras, jusqu'au bras et aux jambes, et à la tête. Le rapport de transmission se joue dans cette intégralité de corps en mouvement cherchant la liberté, une chair kinésique plus que sensible, où le rapport entre maître et disciple³, médiatisé par le matériau travaillé et les outils choisis, est originaire. Si transcendance il y a, elle trouve place non plus seulement dans la parole, mais dans le geste ordonné à la liberté.

LE MAÎTRE ET L'APPRENTI : TRANSMISSION ET GESTE

Nous faisons un écart de méthode en accueillant les résultats de la sociologie des métiers artisanaux. Nous suivons en cela le geste phénoménologique de Ricoeur (1950) qui, face aux limites de la liberté dans sa confrontation à la nécessité, fait un détour par les sciences pour accéder à des données inhérentes à la volonté qu'elles seules peuvent fournir grâce à leurs instruments de mesure. Leurs résultats sont ensuite reçus dans le processus de réduction, laissant apparaître des pouvoirs de la chair jusqu'ici inaperçus.

Dans sa remarquable étude sur l'artisanat, le sociologue américain Richard Sennett (2022), disciple – et critique – d'Hannah Arendt, s'attache à décrire ce qui se joue dans un atelier pour que le métier soit transmis. Se former, nous dit-il, c'est répéter des actes, entrer dans une régularité de plus en plus aisée, sous la conduite d'un maître qui donne des exercices, corrige, encourage. « En musique, c'est ce qu'on appelle le principe d'Isaac Stern : meilleure est votre technique, expliquait le grand violoniste, plus vous pouvez répéter sans vous lasser. Il y a des moments "Eurêka", où une porte s'ouvre mais ils s'inscrivent dans la routine » (Sennett 2022, 56). La répétition, Housset l'a indiqué, est autant porteuse d'intégration de l'acte que d'ouverture à la nouveauté. Mais pour que ce jeu opère, la répétition seule ne suffit pas : elle doit être guidée par un maître, selon des exercices adaptés à la progression observée, et des moments de suspension des exercices pour que l'élève puisse réfléchir sa pratique, la moduler, et peu à peu acquérir l'autonomie de poursuivre seul le travail, ayant intériorisé l'autorité du maître.

3. Concernant le pouvoir de la chair qu'est servir, Hardy évoquait la relation de l'esclave au maître. Ce faisant, il perd une dimension fondamentale du geste, que nous allons tâcher de mettre au jour.

Dans ce jeu de transmission du métier, tout l'être est impliqué, et l'être corporel en mouvement. Sennett prend trois exemples, impliquant successivement les doigts et les mains, les poignets et les avant-bras, le corps entier, observant tout à tour les musiciens, les cuisiniers et les souffleurs de verre. Les musiciens travaillent d'abord à coordonner leurs doigts : « La "main fraternelle" représente la retenue du doigt parmi les doigts les plus forts » (Sennett 2022, 225). Chaque doigt, quelle que soit sa force, devient capable d'imprimer la même pression sur la corde ou la touche, tout en acquérant la dextérité et la précision pour se situer avec exactitude sur les cordes ou le clavier. La courbure de la paume et le jeu du poignet, et déjà la posture du corps sont impliqués, et il apparaît que la main, pour toucher juste, est qualité de force et de position, dans son rapport à un instrument et à la partition qu'il interprète : autrui est toujours déjà engagé comme maître, compositeur et auditeur⁴.

Pour les cuisiniers, plus encore que pour les musiciens, la main s'inscrit dans l'avant-bras via le poignet, dans leur recherche pour appliquer la force minimale à l'aliment qu'ils travaillent, pour ne pas l'abîmer. Une plus grande précision est obtenue en retirant la force une milliseconde après son application. C'est ainsi que s'acquière la maîtrise de soi et l'aisance dans le respect du matériau comme d'autrui. La célèbre histoire du boucher rapportée par Zhuang Zi (Billeter 1989, 272) qui était capable de découper un bœuf sans jamais user son couteau, en est un bel exemple. Force et retenue du bras et de la main se combinent à la précision spatiale et rythmique : tels sont les pouvoirs de la chair plus intérieure, là où l'homme entre en relation avec son soi charnel – qui se meut mais aussi festoie – avec autrui – le chef, les autres apprentis, les hôtes –, avec les éléments – les ingrédients du repas – via des ustensiles et des recettes.

Le métier du souffleur de verre enfin, « implique le corps tout entier. Pour éviter la tension quand il fait tourner la canne, le souffleur doit se courber, non pas à hauteur des épaules, mais comme un rameur au moment de donner un coup de rame. Cette posture a aussi pour effet de stabiliser l'artisan au moment où il retire le verre fondu du creuset » (Sennett 2022, 237). C'est ici qu'intervient le sens qui va permettre d'intégrer la totalité

4. Le passage vers la phénoménologie herméneutique de Gadamer, développée dans *Vérité et Méthode* (1996) se situe ici, dans l'expérience de vérité qui se joue dans la représentation du concert, respectivement de la contemplation d'une toile de maître ou la lecture d'un grand roman. En retour, il conviendra de compléter les travaux de Gadamer par l'importance, notamment dans la formation des plus jeunes, des pratiques corporelles que sont la cuisine, l'artisanat, le sport, les arts plastiques, la danse, et, bien sûr, le théâtre, qui combine plusieurs de ces pratiques dans un art intégral.

du corps dans le mouvement : la vue, car ce travail doit s'accomplir sans que les yeux ne quittent le verre. Le souffleur acquiert la conscience de la formation du verre, plus exactement de ce que le verre est sur le point de devenir. C'est un processus d'« anticipation corporelle » (Sennett 2022, 239).

Qu'est-ce qui se manifeste ici de la chair ? Par-delà le toucher, nous découvrons la chair comme la force et la retenue des diverses parties du corps, dans la précision spatiale et rythmique de leur mobilisation, dans l'apprentissage non pas seul, mais sous l'autorité d'un maître, pour user d'instruments et d'outils, dans l'attention respectueuse aux matériaux et capable d'anticiper leur transformation, dans l'interprétation de partitions, de recettes, des livres de métiers, jusqu'à la réalisation de l'œuvre. Le corps tout entier et ses divers membres sont impliqués, les pieds bien plantés dans le sol, les jambes souples, les bras engagés, les poignets déliés, les doigts fraternels et les yeux attentifs, qu'ils soient ouverts sur le verre ou fermés, tel le pianiste dans le moment suspendu avant l'attaque. C'est une chair dansante, elle est interprétation d'une chorégraphie, sous l'égide temporaire d'un chorégraphe ou les danseurs sont les autres autant que les choses.

Dans le rapport aux choses, la chair ainsi décrite n'est plus d'abord appropriation, mais apprivoisement – le musicien, l'instrument – ajustement – le cuisiner sa force et sa précision – anticipation et concentration ; dans le rapport aux autres, elle n'est plus d'abord servante ou esclave, mais disciple d'un maître, où autonomie et autorité se conjuguent et progressent dans la transmission d'un mouvement de plus en plus libre ; la chair apparaît non comme pouvoir d'être contrainte, mais pouvoir d'être libérée, où le disciple, peu à peu, devient maître, sans pour autant cesser d'être disciple, de l'instrument et de la musique, des ustensiles et des marchés où trouver les meilleurs ingrédients, de son métier et du matériau qu'il travaille. Le geste qui engendre une telle chair est moins événement que répétition, moins immobile que rythmé et précis, moins inexpressif qu'efficace et gratuit tout à la fois. Dans l'atelier, par l'apprentissage et la médiation d'un métier, le geste engendre la chair qui nous est commune et propre, selon l'attention au meilleur geste, geste le plus libre, dont la norme, plus qu'un idéal, demeure une personne.

Dans cette transmission, la parole et l'écriture ont leur place : « Quand un maître montre, par ses actes, la bonne marche à suivre, sa démonstration sert alors de guide... Certes, le processus marche souvent, mais il échoue aussi fréquemment... Le langage écrit, directif, peut rendre le processus d'osmose plus concret et défini » (Sennett 2022, 248). Mais nous le voyons maintenant, le rapport à autrui qui marque la transcendance à soi, n'est pas cantonné dans le saut de la peau aux mots, il est intégralement charnel dans

une recherche de l'acte le plus libre, révélant ce qui l'engendre : le geste. Le geste n'est pas le mouvement, il est la condition de son apparaître. Le geste est pure effectuation de soi, comme liberté mobilisant le corps entier et chacun de ses membres, dans une relation à autrui de disciple à maître *es* liberté – son autorité étant fondée sur la liberté de son geste –, et ensuite seulement de serviteur, comme l'est le concertiste pour les auditeurs, le chef à ses fourneaux pour les convives, le souffleur pour le maître d'hôtel qui disposera les verres, peut-être tous réunis pour de joyeuses noces.

Nous pouvons alors reprendre le fil de la phénoménologie de Housset : écrire – ce que le maître fait pour assumer la transmission jusqu'au bout – est une action de la main : la main pense et la pensée est manuelle, rejoignant ces moments de répit dans les exercices où l'élève est invité à réfléchir sa pratique. Écrire ouvre au monde, comme un ajustement à son rythme : nos réflexions sur l'artisanat permettent de comprendre que l'écriture est d'abord un artisanat⁵. Housset, à la suite de Merleau-Ponty, parle du style pour évoquer ce qui, de la chair, fait apparaître le sujet, et il fait le rapport entre style et stylet, l'instrument de l'écriture. Il nous paraît désormais que le style tient d'abord à la liberté du geste qui va marquer de son sceau la chair qu'il traverse, dans sa capacité à accomplir son pouvoir d'action jusqu'au bout.

La transcendance que l'artisan nous révèle nous permet de découvrir, aux côtés du geste esthétique – qui engendre la chair sensible – le geste kinésique – qui engendre la chair ordonnée à la liberté, la chair éthique. L'enseignement, lorsqu'il est attentif à l'intégralité et à l'intégrité des personnes, fait médiation entre le savoir et le devoir⁶, et éduque à des actions et à des prises de paroles véritablement inscrites dans la chair éthique autant que dans la chair sensible. Une telle attention devrait aider chacun à vivre son identité propre en relation avec notre commune identité humaine, indissociable de notre inscription dans l'environnement (nous avons déjà identifié la nourriture, le verre et la musique).

Sont ainsi apparues des médiations propres à la chair. La chair n'est pas immédiatement le chiasme des corps, ou du corps et du monde : Hardy et Housset, et déjà Lévinas ou Ricoeur, ont mis en exergue la parole qui médiatise la chair et la rencontre des êtres de chair que nous sommes,

5. A un poète que j'interrogeais sur ce qu'est écrire, il me disait : écrire, ce n'est pas transcrire des pensées sur du papier ; écrire, c'est écrire, c'est effectuer ce geste de la main chaque jour, le plus souvent en copiant.

6. Ricoeur, dans la suite de Kant, a montré qu'une médiation était nécessaire entre savoir et devoir : il l'a située dans l'identité narrative, grâce à l'herméneutique (voir *Soi-même comme un autre*, 5^e et 6^e études). Nous la situons dans une identité autant narrative que chorégraphique.

mais s'il n'y a que la parole, alors la chair, dès que la parole se tait, est exposée à l'inceste et à tous les abus. Ceci est vrai, et engage à éduquer à la parole. Mais ce n'est pas suffisant : une telle chair est injustement exposée. Il importe de mettre en valeur cet autre écart médiateur, le geste kinésique qui, même dans le silence, maintient la juste distance, et qui a, nous allons le voir, la puissance de libérer le geste en celui en qui il a été asservi. Nous en avons l'indice dans les derniers développements de la neurologie au service du traitement du syndrome de stress post-traumatique.

LE TRAITEMENT DU SSPT : LE GESTE RELEVANT LA CHAIR

Le psychiatre et éducateur bostonien Bessel A. van der Kolk (2021, 44) a étudié et pratiqué la manière dont la mobilisation du corps a le pouvoir de conduire vers la guérison des personnes victimes du syndrome de stress post-traumatique ou SSPT (van der Kolk 2021, 271–272)⁷ là où la parole en est incapable. « Le fait de raconter l'histoire ne change pas forcément les réactions automatiques, physiques et hormonales, d'organismes qui restent hypervigilants, prêts à être agressés ou violés à tout moment. Pour qu'il y ait un vrai changement, le corps doit réaliser que le danger est passé et apprendre à vivre dans le présent » (van der Kolk 2021, 44).

La neurologie (van der Kolk 2021)⁸ a permis de comprendre suffisamment le fonctionnement du cerveau et du système nerveux pour comprendre comment un traumatisme peut désactiver les fonctions cérébrales liées au langage et à la mémoire des faits, et figer les fonctions émotionnelles dans l'hypervigilance à certains souvenirs sensoriels liés à l'événement traumatique. Pour survivre, l'esprit humain a la capacité d'occulter les parties du corps incriminées dans le traumatisme.

Comment aider la personne à lever cette occultation, à délier ses émotions des sensations traumatiques, à retrouver la capacité à intégrer ses sensations dans un récit désormais au passé, à retrouver le présent et un avenir ouvert ? La thérapie passera par le corps en actes. « 80% des fibres

7. Le syndrome de stress post-traumatique (SSPT) « est l'état d'une personne qui a été exposée à un événement terrible – mort, menace de mort, blessure grave, menace à son intégrité physique ou à celle des autres – causant “une peur intense, l'horreur ou l'impuissance”, qui se traduit par diverses manifestations : reviviscence intrusive du traumatisme (flash-back, mauvais rêves, impression que l'événement se reproduit), évitement persistant et paralysant (de personnes, de lieux, de pensées ou d'émotions associées au traumatisme, parfois avec amnésie partielle de celui-ci) et excitation accrue (insomnie, hypervigilance ou irritabilité) » (van der Kolk 2021, 271–272). Un tel syndrome peut être causé par une catastrophe naturelle, un accident, une guerre mais aussi – et c'est la majorité des cas – par des abus et agressions sexuelles subies pendant l'enfance.

8. Voir la 2^e partie de l'ouvrage (qui en comprend 5).

du nerf vague sont afférentes – c'est-à-dire courent du corps vers le cerveau. Cela implique que nous pouvons exercer directement notre système d'excitation par notre manière de respirer, de chanter et de bouger – une technique utilisée depuis des temps immémoriaux dans les pays d'Orient et la plupart des pratiques religieuses » (van der Kolk 2021, 351). Des actes répétés de manière ajustée ont le pouvoir de reconfigurer les connections neuronales mises à mal par le traumatisme.

L'auteur a ainsi assisté en 1996 à des séances de la commission Vérité et réconciliation en Afrique du Sud où des femmes victimes de viols étaient rassemblées. « Elles étaient écroulées sur le sol – tristes et figées... J'ai été gagné par leur abattement. Puis, l'une d'entre elles s'est mise à fredonner, en se balançant d'arrière en avant. Lentement, un rythme s'est imposé. Une à une, les autres l'ont imité. Bientôt, le groupe entier s'est mis à chanter, à se balancer et s'est levé pour danser. C'était une transformation incroyable : des êtres qui se ranimaient, des visages qui se répondaient, des corps retrouvant leur vitalité... » (van der Kolk 2021, 362–363).

L'une des thérapies par le corps en mouvement est l'EMDR (van der Kolk 2021, 422)⁹, dont l'auteur décrit avec précision des étapes. La personne est invitée à se remémorer des détails de son traumatisme, des images, des souvenirs sensoriels, qui viennent comme des flashes : pendant ce temps, le patient suit l'index du thérapeute qui déplace lentement son doigt à trente centimètres de son œil droit. Des images se forment, des souvenirs reviennent, que le patient expose. Toutes les cinq minutes, le thérapeute s'arrête et le patient est invité à respirer profondément. Puis le travail reprend. Peu à peu les souvenirs se relient, le patient s'apaise, jusqu'à se stabiliser définitivement. L'EMDR « aide à mettre l'expérience traumatique en perspective ou à la replacer dans un contexte plus large, [...] elle permet d'observer ses expériences d'une façon nouvelle, sans passer par l'échange verbal » (van der Kolk 2021, 428).

Nous constatons que le rapport des deux personnes ne passe ni par la parole, ni par le toucher, mais par un mouvement de la main du thérapeute auquel répond un mouvement de l'œil du patient, permettant un véritable relèvement de ce dernier. Instruit par les observations de l'artisanat, nous y voyons la manifestation du geste kinésique, celui du thérapeute suscitant la réactivation de celui du patient, l'effet étant une intégration de l'être, à son corps, au corps social et à l'environnement.

D'autres thérapies ont été élaborées sur le même principe : David Emerson a ainsi inventé « une forme de *hatha yoga* modifié pour soigner

9. EMDR signifie *Eye Movement Desensitization and Reprocessing*.

le SSPT, et il l'a mise en œuvre avec des vétérans et des victimes de viol de la région de Boston » (van der Kolk 2021, 453). L'auteur termine son ouvrage en évoquant trois expériences impliquant le théâtre, « celle d'*Urban Improv* à Boston et le cours *Trauma Drama* qu'elle a inspiré dans les écoles publiques de la ville et nos centres de soins ; le *Possibility Project*, dirigé par Paul Griffin à New York ; et une initiative pour les jeunes délinquants, *Shakespeare in the Courts*, créée par la Shakespeare & Compagny » (van der Kolk 2021, 567). La mise en mouvement et en rythme des corps les uns par rapport aux autres, mis en lien avec les expériences traumatisantes des jeunes a des résultats impressionnants.

Ces expériences, développées dans un cadre thérapeutique, peuvent facilement se transposer en pédagogie pour la formation des enfants et des adolescents : elles donneraient aux jeunes des lieux pour guérir leurs traumatismes, pour s'unifier et faire face de manière plus libre et solide aux événements de l'existence.

CONCLUSION

La chair trouve son origine dans le geste : comme Hardy le montre, Husserl l'avait pressenti et les phénoménologues contemporains l'ont confirmé. Pour autant, ce geste reste tributaire de la chair qu'il engendre, une chair d'abord perceptive et sensible : ce geste peut ainsi être qualifié d'esthétique, lié qu'il est à l'*aisthesis*, la perception sensible. Ce geste n'apparaît pas lui-même. Il est inexpressif, immobile et comme tel, il est événement, il est à l'origine de la chair et de tout apparaître en elle.

Pour paradoxale que soit la qualification de « geste » pour cette immobilité, ce n'est pas cela qui nous conduit à compléter cette phénoménologie. Une esquisse de ce complément nous a été donnée par les travaux de Housset sur la main, où il évoque la main comme acte qui se présente et s'efface, les deux actes faisant cercle pratique. Il ne s'agit pas d'un rapport de geste (immobile) à chair (mobile), mais bien d'acte à acte où, selon le langage de Hardy, de geste à geste, de ce que nous avons qualifié de geste esthétique (qui s'efface et se manifeste dans la perception sensible) et de geste kinésique (qui se présente dans la liberté d'un mouvement).

Les travaux de Sennett en sociologie de l'artisanat et de van der Kolk en neuropsychiatrie nous ont confirmé la distinction entre ces deux gestes et la prééminence du geste kinésique. Ces deux gestes engendrent une chair duale, perceptive et active, dont l'unité se situe en arrière de l'apparaître, dans le geste lui-même, où l'esthétique fait cercle avec le kinésique à l'instant du toucher : la chair libre (selon les pouvoirs de la force et de la retenue, de la précision spatiale et rythmique, de l'attention et de l'anticipation, du

respect de l'autorité du maître et de la persévérance à réaliser les exercices demandés, jusqu'à l'autonomie et la joie de l'œuvre réalisée en liberté) est main s'avancant jusqu'à être touchée et toucher (selon les pouvoirs de posséder, occuper, servir, être contrainte et atteinte).

La prise en compte du geste kinésique nous rend attentif à ce que seul ce geste permet : la guérison pour nombre de victimes atteintes de SSPT, mais aussi une formation intégrale rendant sa place au corps vivant, via la musique, la cuisine, l'artisanat, le théâtre, la calligraphie... C'est cette interaction gestuelle dans le mouvement des corps qui fait notre chair éthique, capable « d'une vie bonne avec et pour les autres, dans des institutions justes » (Ricoeur 1990, 202). Cela nous permet enfin de comprendre la détresse de nombre de jeunes pendant les confinements successifs : il a manqué ce qui, de notre humanité, donne la liberté et la joie. La peur d'un virus est compréhensible, elle ne devrait cependant pas nous empêcher de trouver les moyens de continuer à danser et chanter ensemble, même à distance – l'applaudissement des soignants, au premier confinement en France, a un peu joué ce rôle –, et à choisir, de loin en loin, le moment de rassembler les convives d'un joyeux dîner préparé avec soin.

BIBLIOGRAPHIE

- Andrieu, Bernard. 2010. *Philosophie du corps : Expériences, interactions et écologie corporelle*. Paris : Vrin.
- Billeter, Jean-François. 1989. *L'art de l'écriture chinoise*. Genève : Albert Skira.
- Causse, Guilhem. 2021. « L'incarnation : anthropologie du geste et de la voix. Entre l'effort biranien et l'affect ricoeurien. » In *Incarnation, question ancienne, enjeux actuels, approches philosophiques et théologiques*, édité par Clarisse Picard, 125–38. Paris : Classiques Garnier.
- Gadamer, Hans-Georg. 1996. *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*. Traduit par Pierre Fruchon, Jean Grondin et Gilbert Merlio. Paris : Seuil.
- Hardy, Jean-Sébastien. 2018. *La chose et le geste : Phénoménologie du mouvement chez Husserl*. Paris : PUF.
- Heidegger, Martin. 1959. *Qu'appelle-t-on penser ?* Traduit par Aloys Becker et Gérard Granel. Paris : PUF.
- Housset, Emmanuel. 2019. *Le don des mains : phénoménologie de l'incorporation*. Namur, Paris : Éditions jésuites.
- van der Kolk, Bessel. 2021. *Le corps n'oublie rien : Le cerveau, l'esprit, le corps dans la guérison du traumatisme*. Traduit par Aline Weill. Paris : Albin Michel.
- Ricoeur, Paul. 1950. *Philosophie de la volonté : 1. Le Volontaire et l'Involontaire*. Paris : Seuil.
- . 1990. *Soi-même comme un autre*. Paris : Seuil.
- Sennett, Richard. 2022. *Ce que sait la main : La culture de l'artisanat*. Traduit par Pierre-Emmanuel Dauzat. Paris : Albin Michel.

