

Introduction

Ce volume trouve sa source dans l'article de Giorgio Agamben, « Notes sur le geste », qui fait partie du petit nombre d'études qu'a consacrées le philosophe italien au cinéma¹ ou, plus généralement, à la question des images². Sa réédition en volume dans *Moyens sans fins*³ inscrit toutefois le texte dans un ensemble de réflexions sur les questions éthiques et politiques dont le développement s'étend sur de nombreuses années⁴. Agamben justifie cette inscription dans l'Avertissement du recueil : la « sphère propre de la politique », dit-il, est celle des « moyens purs ou des gestes (c'est-à-dire des moyens qui, tout en restant tels, se libèrent d'une relation à une fin) ». Or, au terme d'un développement consacré à la « tâche [historique⁵] du cinéaste » – « introduire l'élément du réveil » qui permettra de « rendre l'image à la liberté du geste » –, la troisième thèse des « Notes » affirme que :

« Ayant pour centre le geste et non l'image, le cinéma appartient essentiellement à l'ordre éthique et politique (et non pas simplement à l'ordre esthétique⁶. »

Aussi stimulante pour la pensée qu'elle puisse être, cette assertion n'en pose pas moins un certain nombre de questions. La première est évidemment celle du sens

-
- 1 – « Notes sur le geste » est paru en français pour la première fois dans le n° 1 de la revue *Trafic*, en 1992.
 - 2 – AGAMBEN Giorgio, « Aby Warburg et la science sans nom », « Le cinéma de Guy Debord », « L'image immémoriale », édités en français dans le volume *Image et Mémoire*, Paris, Hoëbeke, 1998.
 - 3 – AGAMBEN Giorgio, « Notes sur le geste », *Moyens sans fins : notes sur la politique*, Paris, Payot & Rivages, p. 59-71.
 - 4 – AGAMBEN Giorgio, *Homo sacer : l'intégrale (1997-2015)*, Paris, Le Seuil, 2016.
 - 5 – L'ajout du terme « historique » nous incombe. Il vise à souligner l'écho entre les propos d'Agamben et le lexique benjaminien.
 - 6 – AGAMBEN Giorgio, « Notes sur le geste », *op. cit.*, p. 67.

conféré au terme de « geste » par Agamben. La seconde découle de la conjonction de l'éthique et du politique subsumée par l'appartenance conjointe du cinéma à cet ordre à deux faces. Il semble donc à tout le moins nécessaire d'interroger la manière dont, pour le philosophe, se définit la politique. Quant à la relation privilégiée qu'entretiendraient le cinéma et le « geste », deux possibilités s'offrent (sans s'exclure) : s'agit-il du geste filmé ou (et?) du geste du filmeur? Enfin – et cela fait évidemment écho, d'une part, à ce qu'Agamben désigne comme « tâche incombant au cinéaste », d'autre part, à sa définition de la politique –, se pose la question de l'enjeu du « voir-en-commun » proposé par le cinéma. S'esquisserait-il ici les conditions de possibilité d'une « communauté » inédite?

La définition du concept central des « Notes sur le geste » procède d'une subversion de l'opposition aristotélicienne entre les deux modalités de l'action humaine : le faire (la *poiësis*) et l'agir (la *praxis*). Celle-ci, selon *L'Éthique à Nicomaque*, « est en soi-même sa propre fin ». L'agir est donc « une fin sans moyens », conclut Agamben, tandis que le faire est « un moyen en vue d'une fin⁷ ». Introduire un troisième terme (à la suite de Varron) – le « gérer » – permet, selon Agamben, de « romp[re] la fausse alternative entre fins et moyens qui paralyse la morale⁸ ». Parce que le « geste » ne produit ni n'agit, mais se borne à « assumer » et « supporter », il constitue un « pur moyen sans fin ». Il consiste, autrement dit, à rendre visible « une médialité pure et sans fin qui se communique aux hommes⁹ ».

La proposition d'Agamben vient évidemment heurter notre savoir empirique. La plupart des gestes auxquels nous sommes confrontés s'inscrivent, en effet, soit dans le cadre d'une interaction (une action exercée sur ou avec autrui), soit dans celui d'un processus de fabrication. Autrement dit, nous n'avons communément affaire qu'avec ce que Brecht nomme le « *gestus* social ». Afin d'être signifiants pour autrui, les gestes liés à l'interaction sont, en effet, socialement codifiés : constituant un ensemble – un comportement ou une conduite –, ils sont jugés comme plus ou moins adaptés à la situation d'interaction/interlocution¹⁰. Ce sont ceux que relèvent les articles de Sylvie Rollet, chez Želimir Žilnik, et d'Emmanuel Siety, dans le cinéma de Godard, pour montrer l'écart que prennent, à leur égard, les œuvres qu'analysent leurs contributions. Quant

• 7 – *Ibid.*, p. 68.

• 8 – *Ibid.*

• 9 – *Ibid.*, p. 69.

• 10 – Ces questions sont au centre des travaux des sociologues de ce qu'il est convenu d'appeler la « seconde école de Chicago ». Voir en particulier GOFFMAN Erwin, *Les Rites d'interaction*, Paris, Éditions de Minuit, 1974.

aux gestes techniques¹¹ qu'exigent la fabrication ou la production, ils réclament plus ou moins de savoir-faire et sont évalués en fonction de leur plus ou moins grande efficacité ou adéquation à la série des opérations nécessaires à la réalisation d'un produit. Dans ce qu'Emmanuel Siety nomme « l'extraordinaire réservoir de gestes » où puise Godard, on comprend que ces gestes soient singulièrement mis en lumière : ils occupent une place centrale dans la réflexion du cinéaste sur le « faire-faire » propre au travail que requiert la réalisation cinématographique. Pour autant, le geste serait-il donc toujours soumis soit à la *praxis*, soit à la *poïesis*? L'analyse du film documentaire de témoignage, proposée par Martin Goutte, desserre l'opposition.

Si la thèse d'Agamben ouvre un espace, entre le geste codifié, assigné à une signification dans le cadre de l'interaction, et le geste efficace, faisant l'objet d'une évaluation liée à son résultat, c'est à la condition d'un déplacement d'accent ou, plus exactement, de point de vue. Il s'agit de passer de l'efficience à la visibilité : voir les gestes « comme tels » (efficaces ou non, appropriés ou non), dans le tremblement de sens qu'ils provoquent en nous. Dans cette perspective, tout geste conserve une valeur transitive. Toutefois, ce qu'il transmet, ce n'est ni un objet, ni un message, mais la possibilité même de la transmission. Il occupe, en quelque sorte, dans la sphère du visible, le rôle conféré à la « fonction phatique » dans le processus verbal de communication.

Le fait qu'il puisse être considéré, dit Agamben, comme pure « communication d'une communicabilité¹² » entraîne un certain nombre de bouleversements. Le geste ainsi mis en évidence s'offre comme une réalité sensible : il relève de l'esthétique, non au sens kantien du jugement de goût, mais au sens littéral de l'*aesthesis*. Mais cette manifestation, cette exhibition ou, mieux, cette « présentation » du geste est à l'évidence, simultanément, une adresse à l'autre. Autrement dit, la présence du geste relève à la fois de l'esthétique et de la sphère de l'éthique. L'adresse, toutefois, n'est pas « appel » à l'autre ou injonction, mais seulement présupposition d'un autre susceptible d'y répondre, comme l'analyse finement Véronique Campan dans le texte qu'elle consacre aux « corps médiateurs ». Comme proposition qui n'anticipe aucune réponse mais en laisse ouverte l'éventualité, le geste permet à Agamben un nouveau glissement. La dimension éthique du geste rend, en effet, possible une nouvelle définition de l'« être-ensemble » qui constitue la politique. La « communauté » qu'il dessine serait fondamentalement « entr'exposition », c'est-à-dire exposition de soi aux

• 11 – Ces gestes sont au cœur des travaux de l'anthropologue André LEROI-GOURHAN. Voir *Le Geste et la Parole* (1964-1965), Paris, Albin Michel, 2013.

• 12 – AGAMBEN Giorgio, « Notes sur le geste », *op. cit.*, p. 70.

autres singularités, comme le montre l'étude que propose Véronique Campan de la « politique » de Kiarostami.

Le rôle central joué par le geste dans la pensée d'Agamben vient de ce qu'il permet d'échapper au dilemme auquel conduit la dichotomie aristotélicienne entre *praxis* et *poïesis* : la « fausse alternative » entre la sphère de l'éthique, d'une part, – un « bien agir » dépourvu de moyens – et l'ordre de la politique, d'autre part, – un « faire » efficace où la fin (supposée bonne) justifie les moyens (généralement mauvais). Une première difficulté surgit toutefois, car le passage de la sphère de l'éthique à l'ordre de la politique ne va pas de soi, comme s'efforce de le montrer l'article de Pierre-Damien Huyghe. *L'ethos* renvoie, en effet, étymologiquement à un « retrait », un « en-deçà » du sujet, dont la présence est, en revanche, requise par ce qui fonde la politique : le *logos*.

La seconde difficulté de la thèse d'Agamben réside dans l'affirmation selon laquelle le cinéma a « pour centre le geste ». Deux aspects sont, ici, à prendre en compte : le geste filmé, d'une part ; le geste de montrer, d'autre part, c'est-à-dire d'enregistrer, certes, mais également de monter. S'agissant des gestes filmés, il a paru évident aux premiers théoriciens du cinéma que cet art, alors nouveau, avait enfin rendu « l'homme visible », selon l'expression de Béla Balázs¹³. Aussi toute projection est-elle vécue comme le lieu d'une entr'exposition des hommes les uns aux autres, comme le soulignait également Walter Benjamin¹⁴. C'est donc sur fond d'« analogie », comme le note Damien Marguet, à propos de l'œuvre de Pasolini, ou de de « mimétisme », comme l'écrit Véronique Campan, que les gestes seront d'abord perçus. Mais le cinéma est avant tout un art de la reproductibilité. Cette puissance intrinsèque de répétition, qu'analyse Agamben dans « Le cinéma de Guy Debord¹⁵ » et sur laquelle revient Damien Marguet, est celle que mobilisent certains cinéastes comme Harun Farocki. L'étude d'Amélie Bussy montre que la « reprise de vues » joue un rôle essentiel, car on ne « voit » véritablement le geste qu'après coup, dans sa reproduction. C'est également vrai de Godard, dont Emmanuel Siety explicite les techniques de « citation » rendant les gestes « sur-visibles ».

Si le cinéma est, par excellence, l'art du montage, il est surtout le premier à nous offrir une expérience où « le temps [nous] est donné comme perception », selon la célèbre formule de Jean Louis Schefer. Aussi semble-t-il, par là même, capable de restituer le déploiement que requiert le geste, dont la signification peut, alors,

• 13 – BALÁZS Béla, *L'Homme visible* (1925), repris dans *Le Cinéma : nature et évolution d'un art nouveau* (1948), Paris, Payot, 2011.

• 14 – Voir BENJAMIN Walter, « L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » (1^{re} version, 1935), *Œuvres*, t. III, Paris, Gallimard, 2000, p. 88.

• 15 – AGAMBEN Giorgio, « Le cinéma de Guy Debord », *Image et Mémoire*, op. cit., p. 65-75.

rester en suspens¹⁶. Il faut admettre toutefois que la plupart des films regorgent de gestes codifiés, certaines œuvres semblant même en thématiser la fonction. Aussi Emmanuelle André peut-elle montrer, à travers l'évolution des gestes d'emprise, de *M le Maudit* à *Spider-Man*, la transformation des formes gestuelles du bio-pouvoir. Dans les formes plus libres du film-essai ou du documentaire de création, en revanche, peuvent être rendus sensibles des gestes irréductibles à une quelconque finalité. C'est le cas, par exemple, des gestes infimes captés par Wang Bing, dans sa pratique singulière du cinéma direct étudiée par Caroline Renard. C'est également le cas dans les documentaires fictionnés de Želimir Žilnik, analysés par Sylvie Rollet, ou dans le témoignage filmé, selon Martin Goutte. Dans tous ces exemples, prévalent l'ambiguïté du geste, l'écart qu'il manifeste à l'égard de la norme ou la mémoire dont il est porteur au passé-présent. Encore faut-il préciser que le geste n'est pas rendu sensible seulement par l'image, mais au cœur même de la parole. La signification, le « message » peuvent ainsi être défaits par le récitatif dans *La Blessure* de Nicolas Klotz, étudié par Mathias Lavin, ou, chez Pasolini, lorsque le dialecte perce sous la langue, comme le montre Damien Marguet.

L'acte de filmer lui-même peut également être pensé comme geste (et non action ou production). Ce n'est évidemment possible qu'à la condition d'un « retrait » de l'opérateur, comme le dit Pierre-Damien Huyghe, d'un « abandon » à la situation filmée (Caroline Renard), d'un « suspens » (Damien Marguet), qui laissent une entière liberté au spectateur. C'est pourquoi le « geste de regarder », au cœur même de l'acte de filmage devient central dans les films qui réfléchissent sur leurs propres conditions de possibilité, comme le montrent Véronique Campan, chez Kiarostami, et Marie Martin, dans les films documentaires mettant en scène l'accouchement. Aussi « l'être-ensemble » qu'esquissent ces films semble-t-il radicalement redéfinir les fondements de ce qu'on nomme usuellement « communauté ». Le « commun » qui se dessine, au travers des gestes filmés et du geste des cinéastes, relève d'abord de la reconnaissance de « formes-de-vie » partagées, comme le suggère Marie Martin. Mais elle relève également d'une ouverture permettant au spectateur de prendre la responsabilité d'une éventuelle réponse, de l'assumer, de la « gérer » : la *dynamis* du « geste » est sans fin.

Toutes ces questions traversent les contributions réunies dans ce volume, placé sous le signe du mouvement dans lequel est entraînée la pensée. De l'éthique au politique, du geste d'emprise à l'émancipation par la reprise, de la mémoire du corps à celle de la voix, les gestes – filmés ou de filmer – impulsent des oscillations,

• 16 – C'est tout le sens de l'opposition développée par Agamben entre l'« *imago* » arrêtée et la « *dynamis* » du « geste », dans « Notes sur le geste », *op. cit.*, p. 66.

créent des tensions, ouvrent des passages dont chacun des auteurs tente de rendre compte.

La première partie de l'ouvrage s'ouvre et se clôt sur une réflexion mettant à l'épreuve une notion dérivée des propositions d'Agamben : celle de gestation. Le terme désigne, chez Pierre-Damien Huyghe, la non-action (la « donne ») que réalise un appareil d'enregistrement comme la caméra ; mais il s'agit aussi, plus littéralement, du double événement qu'est un accouchement filmé, dont la singularité est étudiée par Marie Martin. Tenter cinématographiquement de saisir le geste sans finalité ni intentionnalité de la parturiente expose, en effet, le spectateur à un dessaisissement. C'est un autre dessaisissement qu'analyse Damien Marguet dans *L'Évangile selon Matthieu* de Pasolini, du fait de l'incarnation du texte biblique, ou Véronique Campan dans *Shirin*, comme le résultat du dispositif adopté par Kiarostami. Dessaisissement du récit et du discours par le geste de l'acteur, dans le premier cas ; dessaisissement de la vision au profit du partage de « l'expérience de regarder », dans le second.

La seconde partie développe cette tension entre volonté d'emprise et puissance de déprise qui travaille en sourdine tout l'agir cinématographique. Adoptant une démarche archéologique d'inspiration foucauldienne, Emmanuelle André propose une analyse des gestes de capture qui, à travers l'histoire du cinéma, dessine un trajet conduisant du « panoptisme » au régime tactile, voire organique, du regard. L'emprise, dans cette perspective, serait marquée par la fusion œil-main-corps-monde. Aussi, afin que puisse se produire un « lâcher prise » du geste filmé, un écart doit se glisser, par exemple dans le jeu des acteurs. C'est ce que permet, selon Sylvie Rollet, la pratique documentaire de Želimir Žilnik : ses personnages, acteurs-spectateurs d'eux-mêmes, jouent « double jeu ». L'intervalle est également celui que peut offrir le montage. L'écart, chez Farocki, est produit par la « reprise de vues », qui permet de faire voir autrement des images antérieures, comme le montre Amélie Bussy. Chez Godard, c'est par divers procédés analysés par Emmanuel Siety (découpage, cadrage, ralenti) que les gestes empruntés à la vie quotidienne échappent à la signification à laquelle les assigne leur fonction sociale. Si l'écart fait alors du geste filmé une « scène politique¹⁷ », dans le sens de Jacques Rancière, c'est que s'y produit une « désidentification ».

La puissance émotionnelle du geste filmé (fondamentale dans la poétique godardienne, par exemple) en fait littéralement un « médium ». C'est pourquoi son rôle de « corps conducteur » entre passé et présent fait l'objet de la troisième partie de l'ouvrage. Dans *Shoah* de Claude Lanzmann, malgré tout le « savoir-

• 17 – Voir RANCIÈRE Jacques, *La Méésentente*, Paris, Galilée, 1995, et *Aux bords du politique*, Paris, La Fabrique, 1998.

faire » du cinéaste et le désir d'« agir » des témoins, c'est finalement l'ambiguïté du geste, son « imperfection » qui, selon Martin Goutte, en fait un passeur de mémoire. De même, dans *L'Homme sans nom* de Wang Bing, le mutisme de l'histoire officielle semble, selon Caroline Renard, trouver un écho dans le mutisme du personnage. La fragilité de ses gestes de survie et celle des images tremblantes captées en caméra portée, à défaut d'une « vision » ou d'un récit, proposent une « forme-de-vie » partagée. Cette « communauté de ceux qui n'ont pas de communauté », selon l'expression de Georges Bataille, est également celle qu'élabore *La Blessure* de Klotz et Perceval. Mathias Lavin analyse le processus par lequel la parole des témoins devient chant, comme la manière dont se donne à entendre une « médialité pure et sans fin qui se communique aux hommes ». Le geste est donc à entendre comme un secret qui, sans être livré, peut s'échanger, comme dans les trois films venus d'un Moyen-Orient meurtri, étudiés par Véronique Campan. « Le geste de l'adresse », dit-elle, « vaut plus que le sens du message ». Le retrait des cinéastes (Nurith Aviv, Avi Mograbi, Akraam Zaatari) auxquels s'adressent les témoins-conteurs qui se succèdent permet au spectateur de s'emparer, à sa guise, de cette place laissée vide. C'est la condition pour que se forme une nouvelle forme d'être-en-commun, une « communauté désœuvrée¹⁸ », peut-être.



Certains de ces cinéastes passeurs – pour lesquels le geste de filmer est d'abord, avant tout, adresse aux spectateurs que nous sommes – nous ont fait l'amitié de nous transmettre des textes, courts ou longs, qui scandent les trois parties de cet ouvrage. Gageons que ce geste d'offrande permettra au lecteur de mieux appréhender ce penser-ensemble auquel nous a menés la réflexion d'Agamben¹⁹.

• 18 – NANCY Jean-Luc, *La Communauté désœuvrée*, Paris, Christian Bourgois, 1986.

• 19 – La piètre définition de certaines des images reproduites dans le volume est consubstantielle au travail des cinéastes dont nous proposons l'analyse. Images d'amateurs, images clandestines des « invisibles », à la limite de la discernabilité, c'est dans leur « pauvreté » même que se lit l'acte de résistance qu'elles constituent.