



HAL
open science

De la gestualité co-verbale à la vidéo-danse : rejouer et créer pour observer et comprendre

Jean-Rémi Lapaire

► **To cite this version:**

Jean-Rémi Lapaire. De la gestualité co-verbale à la vidéo-danse : rejouer et créer pour observer et comprendre. *Etudes en didactique des langues*, 2013, *Transversalités / Crossovers*, 21, pp.101-117. hal-04045885

HAL Id: hal-04045885

<https://ut3-toulouseinp.hal.science/hal-04045885v1>

Submitted on 25 Mar 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

De la gestualité co-verbale à la vidéo-danse: rejouer et créer pour observer et comprendre

Jean-Rémi LAPAIRE

Professeur, EA CLIMAS, Université de Bordeaux III



© ND – Bordeaux, mai 2013

Introduction

Reconnue sans être étudiée, perçue sans être analysée, la gestualité co-verbale reste largement absente des cursus de formation en langues. L'activité gestuelle (Kendon, 2004) est pourtant la manifestation première de la "vie" d'une "langue vivante", de l'articulation rythmique et dramatique de toute parole orale, de l'interaction socio-corporelle entre individus (Goffman, 1963), de la représentation symbolique et scénique de l'expérience qu'orchestre le langage humain. Un demi-siècle après la publication des travaux fondateurs de Hall en proxémique (1968) et de Birdwhistell en kinésique (1960, 1970), et alors que les "études gestuelles" (*gesture studies*) connaissent un essor spectaculaire depuis le milieu des années 1990, sous l'impulsion de chercheurs comme Calbris (1989, 1990, 2011), McNeill (1992, 2005) et Kendon (1990, 1997, 2004), il est surprenant de constater que les futurs spécialistes de langues vivantes (étudiants et jeunes chercheurs des filières LLCE, professeurs stagiaires des IUFM) ont une conscience diffuse du rôle que jouent les mouvements et les attitudes du corps dans l'articulation des signifiés langagiers et dans l'interaction communicative. L'objectif de cet article est de montrer qu'il est possible de développer un état de conscience des mouvements corporels accompagnant la production de la parole et de mettre en place des stratégies d'exploration de la forme et du fonctionnement de "l'action gestuelle" (Kendon, 2004), en associant observation scientifique et création artistique.

1. Des paroles et des gestes

"Car nous n'avons pas d'un côté le geste, d'un autre côté le langage."
(Jousse, 1978: 70)

Le symbolisme langagier est par essence phono-gestuel: toute énonciation orale est co-articulée vocalement et gestuellement (ce dernier terme recouvrant la gestualité manuelle proprement dite, mais aussi les regards et les expressions faciales, la posture et le port de tête). La multicanalité est donc une réalité constitutive de la communication langagière¹, qui doit pousser le linguiste, et avec lui le didacticien, à intégrer les mimiques facio-gestuelles à toute sémiologie de la langue orale (Calbris & Montredon, 2011), qu'on privilégie une approche cognitive (identifier les concepts et opérations de pensée que les signes gestuels permettent de représenter) ou pragmatique (établir ce que les signes gestuels permettent d'accomplir discursivement et socialement). Or, en faisant l'impasse sur "les jeux de physionomie et [les] gestes accompagnant la parole" (Calbris, 1989: 50), on tronque et on appauvrit l'étude de la langue, on bride la capacité innée qu'ont tous les êtres humains de "recevoir et de rejouer" les mouvements des êtres et des choses dans leur "spontanéité jaillissante" (Jousse, 1978: 74), on se prive d'une interface précieuse entre le monde intérieur des représentations intimes et le monde extérieur de leur expression publique (McNeill, 1992, 2005).

L'activité gestuelle possède à la fois une dimension socio-physique (positionner et remuer son corps dans l'espace interlocutif), une dimension sémiologique (produire et interpréter des signes gestuels) et une dimension scénique. Cette troisième dimension, rarement identifiée comme telle par les spécialistes de gestualité co-verbale, relève pourtant bien d'une forme de spectacularité puisqu'il y a dans les postures, dans les regards, dans les jeux de mains un ensemble d'actes dramatiques qui muent l'espace gestuel en espace scénique où se "jouent" et se "rejouent" rythmiquement notre expérience du monde, l'interprétation que nous en donnons et l'interaction communicative dans laquelle nous nous engageons pour la transmettre (Jousse, 1978: 83).



Figure 1 – ... there's A WHOLE difference...

**Coréalisation verbale et gestuelle (synchrone) de l'intensification
Web 2.0. Summit 2010 - Interview d'Ariel Emanuel par Julia Borstin sur CNBC**

¹ "It is profoundly an error to think of gesture as a code or 'body language', separate from spoken language [...] Gestures are *part* of language" (McNeill, 2005: 4).

Dire que la production phono-gestuelle de significations est une forme de jeu scénique qui permet à chaque locuteur-gesticulateur de négocier son rapport à l'autre tout en "façonnant dans l'air" une succession vivante de représentations (Jousse, 1978: 104), encourage une conception énaïve de la gestualité co-verbale, à laquelle nous adhérons. Intégrée à l'articulation des messages, l'action gestuelle cesse d'être conçue comme un "paralangage" (Ritchie Key, 1975) pour devenir partie constitutive, visible et surtout active de l'énonciation. Il ne s'agit plus seulement de coder, de figurer, de symboliser gestuellement, mais de façonner, de construire des significations, notamment avec les mains, organes par excellence de la fabrication. Kendon (2004: 360-61) écrit ainsi:

When speakers use gestures, whether these are depictive, indicative or "pragmatic", they are engaging in actions on, or in relation to, objects and spaces in a virtual environment. The actions of gesture are derived from the uses of the body, mainly the hands, in making things, arranging things, operating things, acting on things or on other actors [...] Language must be seen as embedded within, and as part of, the action systems by which the environment and objects within it are manipulated, modified, organized and created.

L'action gestuelle permet ainsi de réaliser un ensemble d'actes de symbolisation qui eux-mêmes participent à l'accomplissement d'actes propositionnels et illocutoires. Ainsi ne se contente-t-on pas de transmettre du sens: on le fabrique (Streek, 2009), dans l'ici et le maintenant de la parole, sous le regard de l'autre. Dans l'exécution de la parole, les "mécanismes gestuels et rythmiques" qui permettent le "modelage" du sens prennent la forme de "mimodrames interactionnels" (Jousse, 1978: 81) qu'il peut être intéressant d'apprendre à observer et à conscientiser en les "corporant" et en les "manuélant" soi-même. Le dispositif d'observation active et créative que nous sommes en train de construire s'y emploie.

2. Le dispositif

"Toute prise de conscience demande une gesticulation" (Jousse, 1978: 66).

Le séminaire *Language, body and mind: introducing gesture studies* est ouvert à tous les étudiants de première année du master en études anglophones de l'Université de Bordeaux III. Le module est choisi librement au titre des enseignements de linguistique et accueille une trentaine d'étudiants issus des parcours "recherche" ou "métiers de l'enseignement". Les activités se déroulent majoritairement en salle multimédia (cours magistraux, exposés, projection et analyse de vidéos), avec deux ou trois séances délocalisées dans un petit amphithéâtre: ateliers collectifs de "corporage" et de "manuélage" (Jousse, 1978: 114) avec échauffements, exercices pratiques d'observation, d'imitation et de travail chorégraphique de la gestualité co-verbale. La réalisation du projet artistique final, annoncée dès la première séance, conditionne et motive toutes

les activités proposées durant les douze semaines. Les étudiants sont informés qu'ils devront créer une courte vidéo-danse utilisant la gestualité co-verbale comme matériau de composition et démontrer que "la compréhension est une création" (Jousse, 1978: 79). La captation finale, effectuée en plan séquence dans un studio de l'établissement, se fera sous le contrôle de l'enseignant et avec l'assistance d'un technicien. Une fiche de tournage récapitulant les choix filmiques de l'étudiant (angle, cadrage, accompagnement) et un document écrit de dix pages devront être remis. Ce second document (quatre à huit pages dactylographiées), correspond au *term paper* attendu par l'institution pour les modules de niveau master. Les rubriques suivantes devront être instanciées:

- présentation générale du rapport entre parole et gestualité dans la langue orale, à partir des lectures scientifiques et des séminaires (dimensions, catégorisations, angles d'étude);
- analyse de la forme et du fonctionnement des "gestes source" retenus par l'étudiant. Dans la mesure du possible, les gestes sélectionnés et séquencés devront illustrer les diverses dimensions explorées (ex. métaphorique, iconique, déictique, rythmique) et se prêter à des modulations (plan, amplitude, rythme, orientation, etc.);
- description des variations et éventuelles références chorégraphiques.

Toutes les activités proposées durant les douze semaines du séminaire, tant dans le domaine de la sémiologie gestuelle (formes, fonctions, classifications) que dans celui de la danse (histoire, courants, techniques) sont conçues comme autant de "micro-tâches" préparatoires.

2.1. Matériel et méthode

Deux univers doivent être rendus solidaires: celui de la gestualité co-verbale, d'où les six mouvements primitifs seront extraits², et celui de la danse, qui fournit les principes de composition, de variation et d'esthétique des gestes retravaillés. Le respect des contraintes fait partie des critères d'évaluation. La séquence doit d'abord être exposée, dans une forme proche de l'original, avant de développer des séries cohérentes de variations, en modulant la dynamique (énergie), le rythme, l'accentuation, l'orientation et l'amplitude. L'exécution de l'ensemble ne doit pas excéder une minute, phases d'exposition et de retour à la position de repos incluses.

Le corpus de référence, partiellement analysé durant les séminaires, est constitué de courtes entrevues télévisuelles mettant en scène des personnalités du monde politique ou artistique, ou encore des experts filmés en plan moyen. La durée cumulée des extraits est d'une heure. L'analyse des vidéos se fait avec le logiciel VLC (qui incorpore une fonction "capture" de plans fixes),

² Le chiffre 6 est pratiqué par de nombreux chorégraphes dans les séances de recherche et d'improvisation. Il est celui que prônait Merce Cunningham, cité par Burrows (2010: 116), durant ses master classes au Festival d'Edimbourg (1976): "Try making six movements and putting them in the right order".

éventuellement complété par ELAN (annotations de corpus avec possibilité d’alignement précis parole/gestualité). Parce que “toute notre vie intelligente se gestualise” les gestes “esquissés” ou “poussés” des locuteurs, durant leurs narrations, leurs démonstrations ou leurs explications, sont abondants et variés: “gestes corporels, gestes manuels, gestes oculaires, gestes auriculaires, gestes laryngo-buccaux, gestes papillaires” (Jousse, 1978: 128). Un resserrement s’impose et le choix est fait de se concentrer sur les mouvements de mains et de bras. Chaque *video dance* sera donc une *hand dance* et portera le titre de *Hands in Motion*. Le format et le cadrage par défaut seront inspirés du *dance film Hands* réalisé en 1996 par le chorégraphe et théoricien britannique Jonathan Burrows, pour le compte de la BBC.



Figure 2 – *Hands* (1996) de Jonathan Burrows

Interrogé une dizaine d’années plus tard, Burrows (2008) résumera ainsi son propos: “The idea behind *Hands* was to make a dance that you could only watch on a television. We came up with the image of a pair of life-size hands on the screen, which would dominate the corner of the room and be intriguing enough that you wouldn't change channels.” Bien qu’à aucun moment la gestualité co-verbale ne soit mentionnée comme source première d’inspiration, la nature des mouvements présentés et le format artistique retenu pour filmer *Hands* sont idéalement adaptés au croisement des *gesture studies* et des *dance studies*. Les étudiants timides ou réfractaires, sans pratique antérieure des arts de la scène, sont rassurés par la position assise et le visage caché de l’original, la sobriété et la simplicité des gestes, la répétition de brefs enchaînements, la captation en studio et la diffusion sur écran. Le choix est laissé de travailler en solo ou en duo (pour introduire un élément interactionnel), d’être filmé assis (comme dans *Hands*) ou debout, à visage découvert ou hors champ. Les enchaînements peuvent rester très proches des sources co-verbales, qui doivent obligatoirement être évoquées en ouverture. Un premier tiers d’étudiants opéra ainsi pour de discrètes et graduelles variations de plan, de rythme et d’amplitude (Figures 3a et 3b), tandis qu’un second tiers prendra l’option plus hardie d’une stylisation marquée (Figure 4), évoluant vers une performance ouvertement

“dansée”, inspirée des chorégraphes étudiés, principalement l’Allemande Pina Bausch (*Le sacre du printemps*, *Café Müller*), l’Australien Lloyd Newson (*DV8-Can we talk about this?*) et le Britannique Akram Kahn (*Gnosis*, *Vertical Road*, croisement entre danse narrative indienne Kathak et danse contemporaine occidentale). Un dernier tiers enfin optera pour des duos, en parallèle, en miroir ou en interaction.



Figure 3a – Jay Jay’s Street Magic Videos (corpus)
How to deal with the Unexpected
“I like to INCORPORATE THAT INTO my show.”

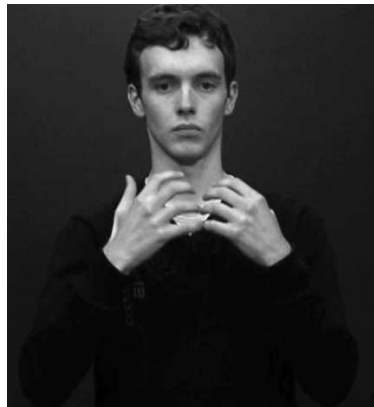


Figure 3b – Hands in Motion (2012) – Rémi (création)
Variation frontale sur le geste iconique et métaphorique d’incorporation (3a)



Figure 4 – Hands in Motion (2012) – Sarah
Geste-source (stylisé): “BREATHE”

Dans la préparation du projet, priorité est donnée à l'appropriation dynamique de l'action gestuelle par un observateur qui capte "non seulement avec [ses] yeux, mais avec [son] corps tout entier" (Jousse, 1978: 128). Les séances préparatoires sont donc organisées en mode "atelier", autour de vidéos géantes projetées sur les murs. Des exercices collectifs de sélection, d'imitation et de stylisation, accompagnés de musique, sont montés pour négocier le passage de "l'inconscience à la pleine conscience et à l'utilisation" (Jousse, 1978: 66). Au cours de ces exercices, les dimensions métaphoriques, iconiques, déictiques (abstraites, concrètes) et rythmiques de la gestualité co-verbale, formalisées McNeill (1992, 2005) sont identifiées. La typologie générale de la gestualité expressive, proposée par Kendon (1988) et adoptée par une majorité de spécialistes (sous l'appellation "Kendon's continuum") est également mise en évidence: gesticulation co-verbale stricte accompagnant la parole, gesticulation se substituant partiellement à la parole (tout en restant intégrée à la syntaxe verbale), gesticulation remplaçant intégralement la parole (pantomime, emblèmes). Enfin, les facteurs de variations interindividuelles et culturelles sont abordés.

2.2. Objectifs

Le montage du dispositif d'observation active de la gestualité co-verbale doit permettre de prendre conscience de "l'outillage gestuel" (Jousse, 1978: 84) dont dispose chaque locuteur pour accomplir son "travail d'expression". Pour cela, il faut apprendre à identifier les "mécanismes gestuels et rythmiques" (75) de "l'animal sémiologique" qu'est l'être humain (83), en s'attachant à observer le caractère physique et dynamique du travail articulaire, en mettant en relation les deux "gestualités" qui interviennent dans toute énonciation orale: "corporelle-manuelle" et "laryngo-buccale" (107). Chacun est invité à observer avec une "fraîcheur naïve et native" (77) le spectacle de "l'expression humaine". Il s'agit très littéralement de voir comment l'autre s'exprime, de regarder comment il pense, communique et interagit, car "à peu près rien n'a été vraiment regardé" (76). En faisant cela, on est amené à considérer le "petit mimodrame interactionnel" de la parole (81) comme une forme de "vie" dans sa "spontanéité, mimismologiquement jaillissante" (74). C'est un point essentiel, trop facilement oublié lorsqu'on étudie les formes linguistiques. Derrière les agencements de signifiés, il y a non seulement des opérations dynamiques de représentation de l'expérience et de structuration des messages, mais surtout une manifestation d'énergie et de vie. En observant la succession de "rejeux verbo-mimismologiques" de l'expérience et de la pensée (65) qui se jouent devant eux à l'écran, les étudiants doivent s'ouvrir à la vitalité intrinsèque de la parole et tenter d'évaluer intuitivement la part de "corporage" et de "manuélage" qui lui est associée (114). Il leur faut prendre la mesure de la dynamique posturale et facio-gestuelle de toute énonciation, repérer la manière dont les énoncés sont "gestualisés corporellement et en même temps gestualisés laryngo-buccalement"

(88). En observant les mouvements du corps parlant, chaque étudiant doit comprendre que pour devenir un linguiste capable de parler et de faire parler des langues “vivantes” il doit d’abord apprendre ou réapprendre à être un observateur du vivant. Cette éducation de l’œil aux formes manifestées du vivant, qui s’impose au cinéaste, au naturaliste ou au plasticien, est loin d’être évidente pour des étudiants de langues et civilisations étrangères encore très “algébrosés” (Jousse, 1978: 707). Les potentialités offertes par la captation filmique ou télévisuelle de “l’expression humaine” (74), si bien anticipées par Jousse dès les années 1950, restent étrangement sous-exploitées en didactique pour former les futurs professeurs de langues vivantes à l’analyse et à l’exploitation de l’“élément vivant et gestuel” (35) de la langue orale³. Ce n’est pourtant pas faute de moyens techniques, les possibilités d’enregistrement, de diffusion et d’analyse d’images vidéo étant aujourd’hui illimitées.

On aura compris que ce qui est prioritairement visé dans cette pratique est une éducation générale des sens et un éveil de la conscience à la corporéité et à la vitalité de la parole, non la réalisation d’une étude pointue en “sémantique gestuelle” (91), même si les participants sont invités à produire une analyse universitaire des gestes co-verbaux originaux retenus pour leur création chorégraphique. Le pari est fait que l’acuité de leur perception sera renforcée par l’obligation de choisir et de reproduire quelques mouvements parmi une multitude d’actions gestuelles potentiellement exploitables. Au lieu de laisser défiler les images, chacun devra rester en éveil, guetter les bons gestes, s’interroger sur les critères de forme et de rythme légitimant ses choix, repérer les enchaînements à reproduire ou à réinventer. Cette “prise en maîtrise, en volonté, en direction, des mécanismes spontanés [de la gestualité accompagnant la parole]” (58) est bel est bien une prise en main de la dynamique corporelle de l’expression orale. Parce qu’il va falloir “rejouer à vide” (729) des actions gestuelles dans leur intégrité et non pas seulement en isoler des fragments statiques au travers de captures d’écran, parce que l’étude sera “livrée aux mains” (739) des étudiants, la conscience du “corporage” et du “manuélage” s’incarne, se déploie et s’intensifie. Nous verrons en 3. qu’une majorité d’étudiants a travaillé en posture dynamique, observant, analysant et gesticulant à la fois devant l’écran.

La forme corporelle des observables et le travail physique sur l’acte d’observation et d’imitation doivent enfin permettre aux étudiants de se familiariser avec des approches intégratives, qui associent et imbriquent ce que par ailleurs elles distinguent: concrétude et abstraction, activité sensori-motrice

³ “Il nous faut des films qui enregistrent fidèlement toute cette vivante et fluide expression gestuelle et qui nous permettent ensuite d’analyser, dans le détail, toute cette finesse de jeu innombrable. Outils amplificateurs, outils rapprocheurs, outils ralentisseurs, outils réducteurs, etc., le cinéma et la télévision offrent tout cela et quotidiennement à l’observation des jeunes chercheurs qui pourront ainsi se faire classificateurs de faits vivants et multiples à l’infini” (Jousse, 1955: 81).

et intellection, expression verbale et gesticulation. Quantité de gestes retenus et exploités pour leur forme simple et concrète se révéleront en réalité porteurs de significations complexes et abstraites; la nécessité de “rejouer” corporellement et manuellement les gestes qu’on étudie en favorisera la compréhension; la co-construction verbale et gestuelle d’énoncés préparera la mise en place de la notion hybride de “geste propositionnel” (Jousse, 1955: 126).

2.3. Dimension actionnelle

La démarche est “actionnelle” au sens fort. La réalisation d’un film doit être considérée comme une production artistique authentique (macro-tâche), qui exige que soient effectuée en amont une série d’activités couramment réalisées par de vrais chercheurs en sciences du langage (micro-tâches): sélection, observation et analyse de gestes co-verbaux extraits d’un corpus, couplées à des activités de documentation (lecture d’articles ou d’extraits de monographies, visionnage de conférences ou d’entretiens filmés). Il est important de souligner que les occasions de construire des savoirs et des compétences de façon active, autonome et responsable, au travers de tâches authentiques, ne sont pas si fréquentes à l’université dans les filières classiques de langues, littérature et civilisation étrangères, où dominant encore les “exercices” (de traduction, grammaire, commentaire, dissertation) adossés à des “cours”. Que des étudiants de master se destinant à la recherche ou au professorat de langues fassent l’expérience consciente de la manière dont procède une démarche actionnelle, alors qu’ils sont encore en posture d’apprentissage et qu’ils ont des savoirs complexes à construire dans un domaine qu’ils maîtrisent peu; qu’ils soient invités à vivre la temporalité et la logique particulières de ce type de démarche, nous semble non seulement bénéfique mais souhaitable pour la suite de leur formation en méthodologie de la recherche linguistique ou en didactique des langues.

La démarche est également transversale: pratiques artistiques et pratiques scientifiques sont non seulement croisées mais fondues en un seul geste. L’intégration se fait à deux niveaux. Le projet chorégraphique et filmique du *dance film* ou de la *video dance* orchestre une première convergence entre deux domaines, qui aboutit à un espace d’intégration visuelle et conceptuelle, appelé *blend* par les sémanticiens cognitivistes (Fauconnier & Turner, 2004). Conformément à la logique de *Hands* (Burrows, 1996, 2008), les *hand dances* réalisées par les étudiants ne sont pas des danses conçues pour la scène, qui s’exécutent et se regardent en direct dans un lieu assigné, mais des danses captées et numérisées en studio, que chaque spectateur découvre là où il choisit d’être, devant un écran. Le second facteur de transversalité, qui nous est propre, repose sur l’utilisation d’un “matériau gestuel” (*movement material*) original: le jeu corporel spontané et inconscient associé à la parole. Sont ici intégrées une démarche de nature chorégraphique (travailler la forme, l’énergie, le rythme, les variations, les interactions, le séquençage des mouvements corporels et leur

inscription dans l'espace dansé) et une démarche d'ordre sémiologique (repérer et analyser la forme et la signification de gestes co-verbaux). Pour parvenir à un "rejeu mimismologique" (au sens jouskien) à la fois conscient et esthétique des mouvements co-verbaux spontanés, des actes dynamiques d'observation et de conceptualisation sont requis.

3. Réception du dispositif par les étudiants

3.1. Brève caractérisation du groupe et de sa pratique de la langue anglaise

L'enquête réalisée en juin 2012 porte sur 33 étudiants inscrits en première année de master d'études anglophones à l'Université de Bordeaux III: 29 filles et 4 garçons, d'un âge moyen de 23 ans. La plupart (27) ont obtenu une licence en "Langue, littérature et civilisation étrangères", les autres proviennent des filières "Langues étrangères appliquées" (5) ou "Information et communication" (2). Bien que 12 étudiants seulement soient inscrits en parcours "enseignement" (par opposition à "recherche"), 25 envisagent de devenir professeurs et sont donc réceptifs aux dimensions pédagogiques et didactiques associées (ou associables) au projet. Anglicistes, ils ne sont paradoxalement que 5 à avoir séjourné plus d'un an en pays anglophone.

Le questionnaire révèle qu'en posture de réception, les contacts "hors cursus" avec la langue anglaise se font majoritairement (70%) au travers de formats associant l'image et le son: cinéma/DVD (19), télévision/VOD (2), podcast vidéo (1), jeux (1). L'étude du rapport entre parole et gestualité que nous proposons s'inscrit donc dans un contexte favorable. La lecture figure en seconde place (24%): ouvrages littéraires (4) ou non littéraires (1), journaux/magazines en format papier (1) ou numérique (1), pages Facebook (1). Enfin la radio et les podcasts audio (6%) ne sont cités comme source première et régulière d'exposition à la langue que par deux répondants.

On note sans surprise qu'en posture de réception, l'interaction avec des anglophones natifs (12) ou non-natifs étrangers (8) l'emporte nettement (60 %) sur tout autre situation de communication (28%), comme les leçons particulières données en anglais (6), les jeux ou les entraînements avec d'autres francophones (2), le guidage touristique ou l'interprétariat (1), alors que quatre étudiants avouent n'avoir aucune pratique extra-universitaire de l'anglais oral (12%). Travailler l'inscription du corps parlant dans l'espace, étudier l'articulation posturale et facio-gestuelle des énoncés sont ici encore des activités pertinentes, puisque le face à face en présentiel (75%) ou à distance par Skype (20%) forcent les locuteurs à exhiber leur corps. La communication audio-orale de type téléphonique reste marginale (5%).

3.2. Expériences antérieures et entrée dans le dispositif

L'enquête révèle que les 33 étudiants ont abordé le séminaire et le projet artistique de fin de semestre dans un double état d'innocence. Alors qu'ils sont en 4^{ème} année d'un cursus de spécialisation en anglais et que la plupart ont

bénéficié d'un enseignement structuré de phonologie et de linguistique durant les six semestres de licence, très peu ont étudié la gestualité co-verbale et plus de la moitié assure ne jamais en avoir entendu parler en cours:

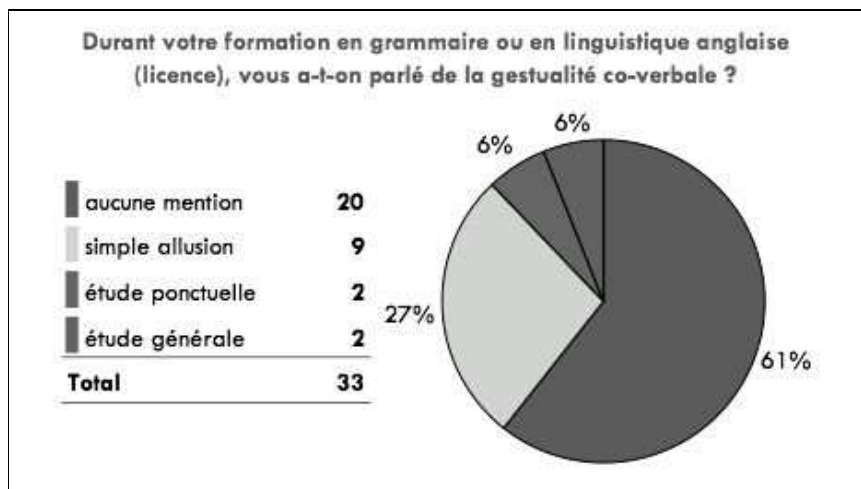


Table 1 – Exposition antérieure à la sémiologie et aux études gestuelles

Habitué à remettre des devoirs écrits (commentaires, dissertations, traductions en licence, dossiers en master) ou encore à présenter des exposés oraux, ces mêmes étudiants n'ont pas été formés à la pédagogie de projet. Ils n'ont pas été habitués à créer, à construire pour valider une UE ou un séminaire, contrairement à leurs homologues des filières artistiques (musique, danse, théâtre, cinéma, design). Ils ne s'attendent donc pas à devoir réaliser une œuvre pour "apprendre" et pour être "évalués" dans leur discipline. Seuls deux d'entre eux ont eu l'occasion de produire des textes personnels de type "poème" ou "fiction" pour valider des enseignements de *creative writing*.

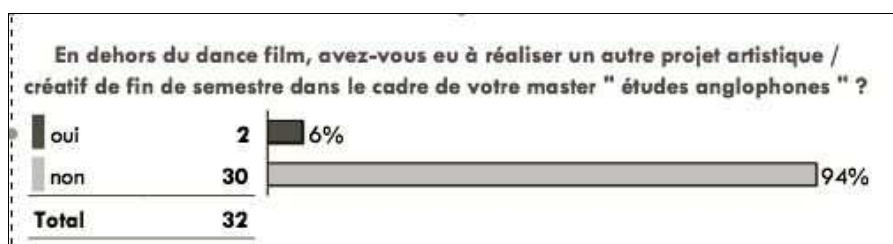


Table 2 – Expérience antérieure d'une évaluation sur projet artistique

Cette inexpérience n'est pas nécessairement un handicap: les étudiants semblent disposés à se lancer et à jouer le jeu de la création artistique avec un mélange de fraîcheur et de volontarisme. Si un tiers environ (36 %) s'avouent "inquiets" (1), "surpris" (2) ou "perplexes" (9) à l'annonce du projet filmique et chorégraphique, deux tiers (64%) se déclarent "curieux" (18) ou "enthousiastes" (3) et aucun n'affiche de "déception" par rapport à ses attentes initiales, au moment de l'inscription. Les étudiants abordent donc les deux séances collectives, préparatoires à la réalisation des vidéo-danses individuelles sans appréhension notoire, alors que le travail d'observation, d'imitation et de

stylisation chorégraphique de la gestualité co-verbale est entièrement nouveau pour eux et expose leurs corps.

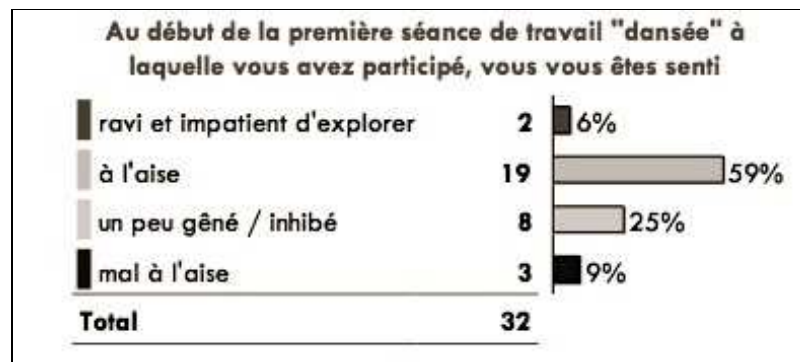


Table 3 – Bouger, danser devant les autres: aisance ou inhibition?

3.3. Réalisation de la vidéo-dance

Les étudiants ont consacré en moyenne neuf heures à la préparation de leur *hand dance*, ce qui est la marque d'un réel engagement: sélection et étude formelle des six gestes de référence, montage de la chorégraphie et répétitions, rédaction du document d'accompagnement (hors introduction générale à la sémiologie gestuelle). L'écart entre implication extrême (72 heures) et bâclage (2 heures) est saisissant, mais ne produit pas d'aberration dans le calcul de la médiane (7 heures), qui correspond à la durée par défaut initialement escomptée. Deux tiers environ des étudiants (21) ont choisi de travailler seuls, le reste par binômes (12). Aucun de ces binômes n'est mixte et tous sont féminins. La diversité et l'assemblage créatif ont été nettement privilégiés: variété des sources interlocutives, hétérogénéité des fonctionnements (déictiques, iconiques, métaphoriques, rythmiques, cohésifs, interactionnels, etc.), technique artistique du "collage" (adoptée par 29 étudiants sur 33).

La vidéo-dance finale met clairement l'accent sur la forme gestuelle pure. Ce que le spectateur doit apprécier est un enchaînement de gestes, soumis à un cycle de variations, sans lien avec des significations manifestes. Malgré cela, la très grande majorité des étudiants (31) a choisi de travailler le corpus gestuel avec le son branché en permanence (17) ou exceptionnellement coupé (14). Seules deux personnes ont choisi l'ascèse du muet afin de se concentrer sur la forme et la dynamique des mouvements. Le travail de repérage et de sélection à l'écran, s'est toujours fait en position assise, jamais debout. Si quelques étudiants (7) sont restés figés devant leur ordinateur (observation statique), la plupart ont bougé et mimé ce qu'ils observaient, tout en restant assis (26). Le travail proprement chorégraphique de collage et de répétition, en revanche, s'est plus souvent (mais non exclusivement) fait debout. Enfin, exception faite des étudiants intégrés à un binôme (12), le travail de répétition s'est toujours déroulé de façon solitaire (21), parfois devant un miroir (9) mais plus souvent encore en l'absence de surface réfléchissante (13). Il serait intéressant d'en explorer les causes.

3.4. Bilan dressé par les étudiants et observations personnelles

Le travail d'observation dynamique de la gestualité co-verbale a été stimulé par l'engagement des corps dans une imitation créative. La composition d'une *hand dance* et la captation vidéo en studio ont contraint les étudiants à un degré d'engagement physique et cognitif inhabituel. Plus des deux tiers considèrent que l'étude universitaire qu'ils ont menée de la gestualité co-verbale a été stimulée par l'entreprise de création chorégraphique à laquelle ils ont été conviés.

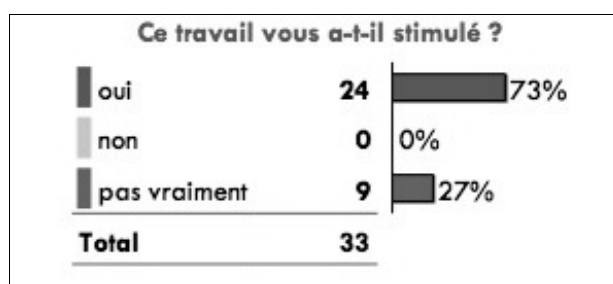


Table 4 – Motivation et implication

Bien que le produit final ait été conçu comme une danse, le lien aux sources langagières de ces mouvements n'a jamais été perdu de vue et une sensibilité particulière à l'action gestuelle accompagnant les actes d'énonciation a pu être développée. Un tiers des présentations (11), incluant celles des quatre garçons, sont d'ailleurs restées très fidèles aux formes, à la dynamique et à l'espace d'exécution des gestes co-verbaux originaux, y compris dans les variations. Même dans les présentations plus stylisées et dansées, l'intégrité du lien à la gestualité co-verbale a été garantie par l'exposition liminaire des six mouvements de référence, ainsi que par l'obligation de fournir une analyse écrite de leur fonctionnement original dans le document d'accompagnement.

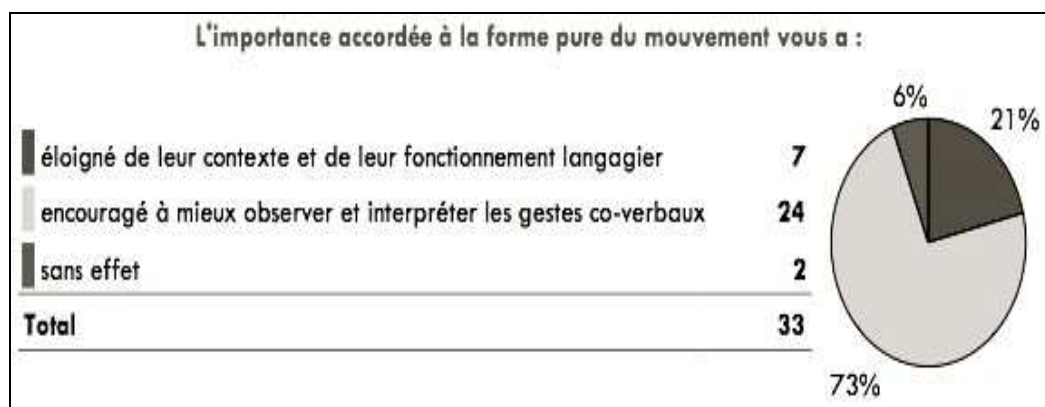


Table 5 – Développement de la sensibilité à l'action gestuelle

Les résultats sont à la hauteur de l'intérêt suscité: sur 33 vidéo-danses, 30 ont pu être tournées le même jour en haute définition, avec l'aide d'un technicien professionnel et seules six ont nécessité plusieurs prises. Une dizaine de vidéo-danses sont d'une précision et d'une qualité "remarquables", tandis qu'une vingtaine peuvent être qualifiées de "bonnes". Le reste est "correct" à

défaut d'être inspiré. Aucun ratage n'est à déplorer⁴. Les observations libres, consignées dans le questionnaire, font néanmoins apparaître quelques réserves et pointent les limites du dispositif. Deux étudiants avouent ne pas avoir bien saisi l'articulation entre projet chorégraphique/filmique et projet linguistique⁵, tandis qu'un autre, pratiquant la danse, regrette que le lien entre théorie de la gestualité co-verbale et théorie de la danse n'ait pas été suffisamment explicité⁶. Enfin, le besoin d'un panorama plus magistral de la gestualité co-verbale est exprimé par trois étudiants, afin de donner plus de matière théorique au séminaire⁷.

Conclusion

L'observation active et créative des "gestes corporels-manuels" qui accompagnent les "gestes laryngo-buccaux" de la parole (Jousse, 1978: 107) permet à chaque participant de prendre la mesure de la dynamique articulatoire structurant les énoncés, du nécessaire engagement du corps dans toute action langagière. Là où la parole se prend et s'échange, se jouent et se rejouent en permanence de "petits mimodrames interactionnels" (81), qui reposent sur des "mécanismes gestuels et rythmiques" (75) identifiables et imitables. Quel que soit son degré d'abstraction, le système linguistique cesse d'être conçu comme "quelque chose d'éthéré, d'immatériel" (92) et la communication langagière apparaît bien comme une forme de "communication corporelle" (*body-motion communication*), faisant de chaque locuteur (*speaker*) un remueur (*mover*), pour reprendre les termes de Birdswhistell (1970: 99).

En associant démarche universitaire d'étude et démarche artistique de création, tout en dissociant la gestualité ou les ajustements posturaux de la phonation (dans la phase de réalisation chorégraphique et filmique), les vidéo-danses fournissent une voie possible de réintégration du corps, de rééducation du regard et de réhabilitation de la motricité dans la formation des jeunes chercheurs et des futurs professeurs de langues vivantes. Du ballet spontané des mains qu'on imite à la *hand dance* qu'on chorégraphie, des séquences qu'on étudie aux images qu'on tourne, se produit un éveil graduel de la conscience à la performance posturo-gestuelle du sens, à cet ensemble signifiant d'actions

⁴ La grille d'évaluation de la vidéo comporte les items suivants: (i) respect des consignes (ii) articulation avec le document écrit d'accompagnement (présentation et analyse des mouvements) (iii) qualités chorégraphiques (séquençage, variations) (iv) précision de l'exécution (v) engagement.

⁵ "Je n'ai pas trop compris quel était le but de la production artistique finale." "L'étude des gestes co-verbaux en eux-mêmes était intéressante mais je n'ai pas compris l'association de ce domaine à celui de la danse. Je trouve que l'on s'éloignait du sujet du séminaire, ce qui est dommage."

⁶ "Il est dommage de ne pas avoir plus fait le lien entre gestualité co-verbale et danse à proprement parlé (c'était agréable à faire mais on n'a pas toujours compris le rapport)".

⁷ "Bien que l'observation de chorégraphies ait été utile pour la réalisation du projet final, j'aurais aimé passer plus de temps sur l'observation et l'étude de l'utilisation instinctive et préparée des gestes dans les discours, dialogues et cours."

physiques qu’accomplissent les sujets parlants et remuants. Dès lors deviennent envisageables, d’autres modes d’exploration et d’appropriation des formes et des fonctions en langues vivantes étrangères, d’autres façons de faire converger parcours d’apprentissage et parcours de création, en se rapprochant de la méthodologie et de l’esprit de la “recherche création” (Gosselin & Le Coguiec, 2006). Le dispositif décrit dans ces pages peut servir à initier ou à compléter d’autres pratiques corporelles. Une étude récente mesurant les acquisitions phonologiques, lexico-grammaticales et pragmatiques obtenues en classe d’anglais (1^{ère} L), à partir du rejeu d’extraits filmiques (Petit-Dubrac, 2012), montre qu’enseignants et apprenants ont besoin de développer des techniques d’observation actives des postures et de la gestualité pour parvenir à des “rejeux” crédibles. Par ailleurs, le dispositif phono-gestuel récemment monté par Calbris & Montredon (2011) pour rejouer et comprendre les mécanismes de l’argumentation en français oral, ainsi que nos propres recherches dans l’enseignement de la grammaire anglaise (Lapaire, 2010, 2011), semblent indiquer qu’apprendre à réinterpréter de façon consciente la forme et les fonctionnalités de la gestualité co-verbale spontanée fournit un adjuvant précieux dans l’enseignement-apprentissage de la grammaire. Là où ne semblent exister que des formes et des mécanismes syntaxiques désincarnés, se jouent en réalité de véritables “représentations” qui ne livrent toute leur richesse conceptuelle et interactionnelle que si on a au préalable développé le goût et la capacité d’observer la forme de certains mouvements articulatoires⁸. Si elle n’épuise ni le registre des dimensions pertinentes ni celui des stratégies d’étude, la réalisation de vidéo-danses nous semble constituer un dispositif d’entrée transversal, désinhibant et motivant pour de jeunes chercheurs ou de futurs enseignants.

Références bibliographiques

- BIRDWHISTELL, RAY. 1960. *Kinesics and Communication*. CARPENTER, EDMUND & MARSHALL MCLUHAN (eds.). *Explorations in Communication*. Boston: Beacon Press, 54-64.
- BIRDWHISTELL, RAY. 1970. *Kinesics and Context. Essays on Body Motion Communication*. Philadelphia: University of Philadelphia Press.
- BURROWS, JONATHAN. 1995. *Hands*. Film de 4 minutes 45 secondes réalisé pour la BBC, chorégraphié et interprété par l’auteur, réalisé par Adam Roberts. <<http://www.youtube.com/watch?v=XolnwmdzNIA>>.

⁸ Ainsi en est-il de la négation, de la coordination, du temps, de l’aspect ou encore de la modalité. Nous avons nous-mêmes travaillé de façon très concrète ce dernier point, avec de jeunes apprenants (9-10 ans), en exploitant diverses formes de “balancement (épistémique)” associées à *maybe*, *might* (Lapaire 2012) et en contrôlant le degré de conceptualisation obtenu au travers de gloses et de dessins schématiques.

- BURROWS, JONATHAN. 2008. Interview with Catherine Long for South East Dance. <<http://www.jonathanburrows.info/#/text/?id=52&t=content>>.
- BURROWS, JONATHAN. 2010. *A Choreographer's Handbook*. Milton Park: Routledge.
- CALBRIS, GENEVIÈVE. 1989. *Geste et communication*. Deuxième partie. Analyse sémiotique. Paris: Hatier.
- CALBRIS, GENEVIÈVE. 2011. *Elements of Meaning in Gesture*. Amsterdam: John Benjamins.
- CALBRIS, GENEVIÈVE & JACQUES MONTREDON. 2011. *Clés pour l'oral*. Paris: Hachette.
- FAUCONNIER, GILLES & MARK TURNER. 2002. *The Way We Think. Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*. New York: Basic Books.
- GOFFMAN, ERVING. 1963. *Behavior in Public Places*. New York: The Free Press.
- GOSSELIN, PIERRE & ÉRIC LE COGUEC. 2006. *La Recherche Création. Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Québec: Presses de l'Université du Québec.
- JOUSSE, MARCEL. 1978 [1955]. *L'Anthropologie du Geste*. Paris: Gallimard.
- HALL, EDWARD T. 1968. *Current Anthropology* 9: 2/3, 83-108.
- KENDON, ADAM. 1988. How gestures can become like words. POYATOS, FERNANDO (ed.). *Crosscultural Perspectives in Nonverbal Communication*. Toronto: Hogrefe, 131-141
- KENDON, ADAM. 1990. *Conducting Interaction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- KENDON, ADAM. 1997. Gesture. *Annual Review of Anthropology* 26, 109-128.
- KENDON, ADAM. 2004. *Gesture. Visible Action as Utterance*. Cambridge: Cambridge University Press.
- LAPAIRE, JEAN-RÉMI. 2010. Postures, manipulations, déambulations: comprendre la grammaire anglaise autrement. *La nouvelle revue de l'adaptation et de la scolarisation* 49.
- LAPAIRE, JEAN-RÉMI. 2011. Grammar, gesture and cognition: insights from multimodal utterances and applications for gesture analysis. *Visnyk of Lviv University. Philology Series* 52.
- LAPAIRE, JEAN-RÉMI. 2012. La grammaire anglaise: ça bouge! *Cahiers pédagogiques* 497. <<http://www.cahiers-pedagogiques.com/spip.php?Article7894>>
- MCNEILL, DAVID. 1992. *Hand and Mind. What Gestures Reveal about Thought*. Chicago: The University of Chicago Press.

- MCNEILL, DAVID. 2005. *Gesture and Thought*. Chicago: The University of Chicago Press.
- PETIT-DUBRAC, ANNE-LAURE. 2012. *Didactisation d'un contenu cinématographique et acquisition de l'anglais au lycée*. Thèse de doctorat. Université de Nantes.
- RITCHIE KEY, MARY. 1975. *Paralanguage and Kinesics. Nonverbal Communication*. Metuchen, N.J.: The Scarecrow Press.
- STREEK, JÜRGEN. 2009. *Gesturecraft. The Manufacture of Meaning*. Amsterdam: John Benjamins.