

ETC



Gestes d'artistes

Marie Fraser

Numéro 58, juin–juillet–août 2002

Diffusion et prospection : État des lieux

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/35282ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)

1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Fraser, M. (2002). Gestes d'artistes. *ETC*, (58), 5–12.

GESTES D'ARTISTES

Ramasser, compter et classer des poussières, détacher une à une les pétales d'une marguerite, se voir confier des objets pour les transporter chez soi, ausculter des bruits à travers les parois d'un vêtement et du corps, interroger le ciel. Voilà des gestes bien étranges qui apparaissent sans valeurs ni raisons. Mais derrière leur dimension insolite, ils nous apprennent que parler de gestes c'est tout d'abord parler du corps. Ces gestes expriment, prolongent le corps, ils en figurent le mouvement; un mouvement qui se trouve concrétisé dans un rapport à l'autre et dans un rapport au monde. Il transite aussi dans ces gestes des valeurs individuelles, une intimité, celle du corps et celle du domaine privé. Ces gestes sont ceux de six artistes : Raphaëlle de Groot, Devora Neumark, Massimo Guerrera, Rachel Echenberg, Carl Bouchard et Martin Dufrasne, qui s'inscrivaient dans le projet *Gestes d'artistes/ Artists' Gestures* dont j'étais commissaire avec Marie-Josée Lafortune pour la galerie Optica¹. Faisant partie de la *Saison du Québec à New York*, nous devions présenter ce projet du 8 au 15 octobre dernier dans des rues et des lieux publics de New York, en collaboration avec Artists Space et le Lower Manhattan Cultural Council. Mais devant faire face aux événements du 11 septembre et aux conséquences qui ont suivi à compter du 8 octobre, à toutes les contraintes sociales et politiques qui ont modifié depuis notre rapport au monde, le projet a dû être déplacé et nous l'avons finalement présenté à Montréal. D'entrée de jeu, je voudrais soulever deux paradoxes dans lesquels je suis tombée en persistant à vous présenter ce projet, malgré toutes les réserves que j'avais. Le premier est de l'ordre du temps, alors que le second touche au sujet même de cette table ronde. Ils ont toutefois en commun de parler d'*insoumission*. Le premier paradoxe concerne le fait d'être à la fois dans l'urgence d'agir, de poser des gestes pour participer à la circulation des idées, en même temps que de freiner soi-même cette urgence en préférant travailler

dans la lenteur de la réflexion et celle aussi de l'analyse. Il était devenu impossible pour les artistes d'intervenir et d'interagir sur la rue ou dans des lieux urbains sur le territoire new-yorkais, l'espace public se voyait de plus en plus habité par des forces de sécurité, et les gens de moins en moins disponibles à faire des rencontres. Mais cette urgence à participer à la circulation des idées, dont la seule manière de l'exprimer était de faire le projet ici à Montréal, nous a fait réaliser à quel point la notion même de geste fonctionne dans un processus critique, car sa nature est précisément le mouvement, la mobilité et, surtout, la transmission. Chaque geste d'artiste, si anodin et si peu visible soit-il, est porté ici par une mobilité et par un désir de transmission.

Le second paradoxe concerne le fait de parler de son propre projet dans le cadre de tables rondes qui tentent justement de questionner en quoi aujourd'hui la diffusion viendrait miner l'expérience. Je pourrais toujours me reconforter en me disant que je ne suis pas seule, que ce projet implique bien d'autres personnes et que je m'en fais en fin de compte le *messenger*... Le messenger n'est-il pas d'ailleurs la figure archaïque de la communication, de la transmission : transporter avec soi un « message » destiné à l'autre ? Mais l'idée de vous raconter ce projet, un peu comme on rapporte une histoire, répond en fait encore à cette urgence dont je viens de parler. C'est Hannah Arendt qui, dans *La condition de l'homme moderne*, énonce cette responsabilité de la parole². Or devant de tels événements, nous ne sommes pas privés d'images, bien au contraire, celles-ci prolifèrent dans le but même de manipuler notre opinion et le regard que nous portons sur le monde; nous sommes privés de la parole, nous sommes privés de l'expérience.

Ce mutisme ou plutôt, le terme est peut-être un peu fort, cette privation de la parole a pris un sens particulier dans l'intervention de Carl Bouchard et Martin Dufrasne. Plus rebelle, *Interroger le ciel* propose d'entrée de jeu un geste plus provocateur et risqué.



Carl Bouchard et Martin Dufrasne,
Interroger le ciel, 12 octobre 2001.
Coin sud-ouest, angle de la rue St-Urbain
et du boulevard René-Lévesque, Montréal.
Photo: Paul Litherland.

Rachel Echenberg, *Still (From Within to Without)*,
11-13 octobre 2001. Photo: Paul Litherland.



Devora Neumark, *She loves me not/She loves me*, 12 octobre 2001. 10, rue Ontario, app. 706, Montréal. Photo: Paul Litherland.

Dans un lieu très passant et à l'heure de pointe, au coin des rues Saint-Urbain et René-Lévesque, après avoir exécuté une série d'actions menées face à face, Carl Bouchard et Martin Dufrasne se sont assis sur un banc, tenant chacun dans leurs mains deux pièges à rats, armés, prêts à se refermer violemment au moindre mouvement brusque de leur part ou de la part des passants. Comme des intrus, ils sont restés là sans bouger et sans prononcer la moindre parole, jusqu'à ce que le danger devienne une menace réelle (ce qui représente un peu moins d'une heure). Suspendue dans l'espace et le temps, la fonction du geste allait ici à l'encontre de sa nature et de son efficacité en s'infligeant littéralement un état d'immobilité contre sa mobilité naturelle. Contrastant aussi avec l'agitation urbaine, les deux corps se donnaient étrangement en spectacle en retenant leur mouvement. Le geste s'est suspendu, et de par cet état d'immobilité, *Interroger le ciel* a pris une toute autre signification que la performance initiale *Star/Rats* qui devait être présentée à différents endroits stratégiques de la ville de New York. Le projet s'est pour ainsi dire retourné sur lui-même, au même titre que si on inverse les lettres du mot « *Star* », on obtient le mot « *Rats* », et que d'un même élan, on se retrouve à faire basculer les rôles, à les intervertir. Carl Bouchard et Martin Dufrasne devaient travailler dans la mobilité et la vitesse urbaines, dans l'agitation et la frénésie new-yorkaises, en exécutant chaque jour une série d'actions rapides mais provocantes, s'offrant comme une parodie critique du

rêve américain. Être une star, le rêve que l'Amérique offre comme une possibilité et propage comme une mentalité, s'est pour ainsi dire transformé en une terrible illusion, voire un véritable cauchemar : la mobilité s'étant soudainement figée, arrêtée sur le coin d'une rue à Montréal.

Contrairement aux autres interventions, il était impossible d'entrer en relation avec les artistes, impossible de pénétrer cet espace qui s'était refermé sur eux, la présence des pièges était d'ailleurs repoussante au point où la proximité comportait une part de risque. Assis et immobiles sur le banc public, ils étaient devenus eux-mêmes une sorte d'appât et de curiosité, les gens étaient d'abord attirés mais pour être aussitôt repoussés à distance. La surface-miroir des pièges nous renvoyait également notre propre image : « Voyez-vous », était-il écrit. Cette action jouait (littéralement) sur l'idée même du piège : attirer par un artifice, provoquer une proximité pour prendre dans son piège, mais pour être aussitôt mis à distance par la conscience de sa dimension périlleuse. Si on se fie à ce qui était inscrit sur les pièges que les deux artistes tenaient dans leurs mains, ils avaient utilisé ce dispositif-miroir pour *Interroger le ciel*.

La performance de Rachel Echenberg, qui s'est déroulée dans différents lieux publics et urbains, fonctionne différemment, en accordant une plus grande importance à la présence et en cherchant à créer des rapports de proximités intimes entre elle-même et les gens qu'elle rencontre. Avec *Still (from within, to*

without), Rachel Echenberg va même jusqu'à engager l'intimité dont le geste est porteur au seuil du privé et du public pour faire trembler et vibrer les limites de son corps. Si le geste se définit de la manière la plus générale comme le mouvement et les attitudes du corps, cette performance a poussé cette idée jusqu'à l'intimité la plus profonde. Pendant trois jours, l'artiste a invité les gens à la rencontrer dans des endroits publics se trouvant sur leurs parcours quotidiens : des parcs, des coins de rue, des bibliothèques, des cafés-restaurants, des bureaux, etc. En utilisant un stéthoscope biauriculaire³ qu'elle déplaçait lentement sur différentes parties de son corps, aux endroits où elle avait troué son vêtement, elle faisait entendre aux gens des bruits produits par sa respiration, les battements du cœur, la circulation du sang... Par les tubes que l'on s'introduisait dans les oreilles, le son transitait de l'intérieur du corps à l'intérieur d'un autre corps, et chacun(e) était coupé(e) de l'espace extérieur. En déplaçant la plaque réceptive pour s'arrêter à différents endroits, elle nous laissait pénétrer à l'intérieur de son propre corps. Cette médiation très intime du corps dans l'espace de l'autre, et dans l'espace public, efface la distance entre les individus et tisse une proximité étroite avec le corps de l'autre. Être proche, si proche qu'on entre progressivement à l'intérieur d'un espace sonore où l'on est coupé étonnement de son propre espace vital, du lieu même où l'on se trouve. La fragilité et la vulnérabilité du corps et de son intimité sont portées, dans cette performance, jusqu'à faire trembler et résonner les parois du corps dans l'espace de l'autre. La présence à l'autre se traduit par un corps à corps.

Avec *She loves me not, she loves me*, Devora Neumark met également en jeu toute cette complexité d'articuler le privé et le public en déplaçant tout simplement le



lieu de son action depuis l'espace privé de sa demeure à l'espace public d'une place extérieure. Pendant deux jours consécutifs, d'abord assise chez elle dans son appartement, pour ensuite séjourner le lendemain à la Place de la paix en face du Monument national, Devora Neumark répète pendant des heures le geste familier d'effeuiller une à une les pétales d'une marguerite pour savoir si on est aimé. Geste de l'enfance







Devora Neumark, *She loves me not/She loves me*, 13 octobre 2001. Place de la Paix, Montréal. Photo: Paul Litherland.

qu'on se plaît encore à refaire à l'adolescence, son aspect mélancolique rend ici hommage à l'intimité, mais trouve aussi une résonance sociale et politique. En transférant ce geste poétique dans l'espace public et en invitant les gens à s'y investir, Devora Neumark transforme du même coup, mais sans modifier le geste comme tel, sa portée intime et symbolique en un acte plus politique. À partir d'un simple geste amoureux, qu'on aime faire en secret, voire en silence (un geste à l'origine en relation avec un être physiquement absent dont on désire être aimé), elle donne forme à une sorte de rituel autour duquel les gens se rencontrent. Mais le geste comme tel d'effeuiller des marguerites n'a-t-il pas à l'origine une dimension privée qui demeure un geste intime, malgré l'idée de le faire dans un lieu public ? Si celui-ci a, effectivement, une portée ou une lecture politique, ce n'est pas celle du geste comme tel mais bien celle que lui confère le contexte. Si j'utilise le mot *portée* ce n'est pas par hasard, mais parce que je veux insister sur l'idée fort importante que le geste en lui-même n'est pas nécessairement politique, il demeure même essentiellement poétique, c'est la lecture qu'on en fait dans l'espace public, un lieu qui est par définition le lieu du politique. Ce geste met l'accent sur le processus et ce qui est le plus étonnant c'est que sa portée symbolique s'est vue transformée de façon importante à la suite des événements du 11 septembre. Devant à l'origine se dérouler dans le Christopher Park à New York, Devora Neumark est partie de ce geste anodin et amoureux d'effeuiller des marguerites en récitant à chaque pétale *She loves me not, she loves me* pour commémorer une lutte identitaire, d'où la prononciation par une femme du pronom « *she* ».

Massimo Guerrera avec son projet *Darbora* confère aussi au geste cette intensité de tisser des relations de proximité; le geste prend même la valeur d'un « contrat » qui peut se développer jusqu'à l'établissement d'une relation de confiance. À raison de quelques heures par jour, Massimo Guerrera occupait un espace de quelques mètres carrés sur la place publique Gérard-Godin à la sortie de la station de métro Mont-Royal. Rompant avec la frénésie urbaine et s'introduisant sur le parcours quotidien des gens, sa présence surprenante, l'étrangeté de son territoire et la lenteur de ses mouvements brisaient le rythme public et animé de cet endroit très passant. La plupart des gens restent indifférents, certains ne remarquent tout simplement pas sa présence, alors que d'autres s'arrêtent et s'investissent dans cette rencontre jusqu'à repartir avec un objet. Massimo Guerrera pousse ici la notion d'échange avec le public jusqu'à tenter d'établir une relation de confiance en confiant des sculptures portables à des gens qui doivent s'engager à les rapporter. Le geste permet ainsi de mettre les objets en mouvement, de les faire circuler et même de les transporter de l'espace urbain pour les faire entrer dans la vie et l'espace pri-

vés des gens, leur chez-soi. On peut, en effet, toucher les objets, en apporter un avec soi, habiter avec lui. L'échange devient ici une sorte de pacte permettant que les liens se resserrent. Les objets jouent un rôle crucial dans cette relation de l'artiste avec les gens, et c'est le geste d'échanger qui permet leur circulation, qui leur permet de transiger et de transiter d'un endroit à un autre, d'un corps à une autre, sans jamais vraiment se fixer. L'objet ici ne s'absente pas, au contraire de plusieurs artistes qui travaillent aujourd'hui dans l'espace public, toute la notion d'échange et, avec elle, celle de geste ne peuvent se cristalliser qu'à travers sa matérialité et sa présence. D'ailleurs, ces objets affirment et affichent leur matérialité. Souvent de formes ambiguës, ils sont déjà des traces laissées par des corps, des empreintes de gestes qui ont travaillé à manipuler et à transformer la matière. Grâce à cette circulation des objets, le projet se poursuit au-delà de la place Gérard-Godin et vient s'inscrire dans le long et lent processus de *Darbora*, entrepris depuis avril 2000. Les gens qui sont partis avec des objets étaient invités à les rapporter à l'atelier de Massimo Guerrera et à participer à un souper, transformant l'échange en un espace de convivialité.

Avec sa *Collecte de poussière*, Raphaëlle de Groot s'investit elle aussi dans un processus de longue haleine où chacune de ses interventions vient marquer non seulement un espace, un contexte, mais aussi, et peut-être plus fondamentalement, le temps. Son geste travaille dans la lenteur, en cherchant l'infime et la dimension cachée des choses. À l'origine, son projet consistait à récolter de la poussière dans des *laundromats* de New York; Raphaëlle devait, au fil des jours et de ses rencontres avec les gens, faire la tentative de s'immiscer dans leur espace de vie privée. Après le 11 septembre, ce geste était devenu presque « obscène », comme Raphaëlle le disait, devant assumer de compter, ne serait-ce que métaphoriquement, la poussière de plusieurs milliers de corps morts justement enfouis sous des décombres. Sans être à l'origine un mémorial, un tel geste dont l'enjeu est justement de travailler dans la mémoire, dans les restes, les résidus de ce qui tend à s'effacer et à disparaître, prend encore plus de force dans un tel contexte. Au Square Cabot, dans l'ouest de la ville, Raphaëlle de Groot s'est installée pendant trois jours pour collecter des grains de poussière, à l'intérieur d'un périmètre tracé au sol, le premier jour de son arrivée. D'une manière systématique, presque scientifique, elle ramasse des grains de poussière, elle les trie, les classe, les compte et les collectionne un à un dans un livre, tout en compilant les « histoires » et les anecdotes qu'elle accumule au fur et à mesure que les gens s'arrêtent, l'interrogent, s'assoient pour s'engager dans une discussion. Le geste est non seulement lié à un lieu, mais à des gens rencontrés, il vient s'inscrire à l'intérieur d'une expérience singulière dont le livre et la collection sont pour ainsi les gardiens de la

mémoire. En compilant ces récits, Raphaëlle de Groot transforme la parole des gens en une forme de témoignage.

On ne peut également que souligner la lenteur de cette action, sa dimension non mesurable ni dans le temps ni dans l'espace. Seul le livre vient marquer le temps, mais pour l'inscrire dans un long processus. Raphaëlle a commencé sa collecte au Square Cabot au chiffre 3 636 pour l'achever à 4 300; chaque collecte devient un moment qui s'inscrit dans le temps, comme un présent suspendu. Et même si le geste compte et qu'il classe, il demeure que cette collecte de poussière prend forme, jour après jour, dans un processus infini. Une de ses propriétés est justement de rester en mouvement, de la même manière que ces résidus de poussière qui se déposent au sol sont aussi, et peut-être avant tout, une matière volatile, en mouvement et en constante transformation. Le geste fouille pour remettre en mouvement des mémoires oubliées, enfouies, souterraines. *Il a pour thème la mémoire elle-même mais aussi la destruction, car la poussière nous parle tout autant de mémoire que d'oubli, que de destruction.*

Le geste et la rue

Ces gestes d'artistes sont porteurs pour la plupart d'intimité et de valeurs individuelles qui souvent appartiennent au domaine privé, voire à la domesticité. Pourquoi la rencontre et l'échange avec les gens se font-ils donc sur la rue et dans des lieux publics sur la base de valeurs individuelles et intimes ? Les gestes qu'on associe à la vie intime et quotidienne, des gestes qui, aux dires de Walter Benjamin, ont disparu de l'espace urbain et du domaine public avec le développement des grandes villes modernes⁴, se retrouvent ici à provoquer des rapports de proximité entre l'artiste et son public, voire à tisser des liens entre les individus. C'est à se demander si de telles relations étaient possibles à partir d'autres fondements.

Quelle est donc la fonction de ces gestes sur la rue et dans l'espace public : un acte qui engage, un acte plein de risques ? Que dire de leurs dimensions anonymes et familières qui cherchent étrangement à *surprendre* la conscience des gens dans l'espace et le temps quotidiens ? Le philosophe latino-américain Humberto Giannini décrit la rue comme le « moyen de la circulation quotidienne », comme l'accomplissement de la fonction de « faire communiquer des extrêmes », du domicile au lieu de travail, par exemple. La rue est aussi un espace-temps ouvert à la rencontre, le lieu de la « rencontre éventuelle d'une humanité inconnue », cet espace qui nous ouvre aux autres⁵. En investissant la rue, les artistes agissent dans cet espace et ce temps de la circulation quotidienne, ce qui nous rapproche encore plus de la définition du geste lui-même qui non seulement agit par transmission, mais vient aussi incarner ce mouvement vers l'autre et vers

le monde. Comme le disait Hannah Arendt de l'action, le geste met directement les individus en rapport les uns avec les autres. Il est ce par quoi se tissent des liens, mais tout comme il est éphémère, ces liens sont fragiles et précaires. Si le geste a cette capacité de lier et de relier les individus entre eux, c'est bien parce qu'il est profondément relationnel : il engage l'individu tout entier, nous l'avons vu particulièrement avec les performances de Rachel Echenberg et de Massimo Guerrera, où il provoque non seulement une proximité des corps, mais un réel *contact* physique. Avec *Still (from within, to without)*, le déplacement de la plaque sensible à différents endroits sur la peau permet la *transmission* de sons provenant de l'intérieur du corps de l'artiste, qui littéralement transite vers d'autres corps. Avec *Darboral*, les objets voyagent grâce aux gens qui les transportent depuis l'espace public jusqu'à leurs lieux privés pour les introduire chez eux dans leur propre quotidien, leur domesticité et, pourquoi pas, y laisser leur trace, leur empreinte; la matière des objets est souvent poreuse. Parce qu'ils cherchent à se « loger » et à rester *entre* les individus plutôt qu'à se fixer, de tels gestes reconstruisent l'idée de relation ou, si l'on veut, celle de communauté mais sur la base du mouvement et du déplacement. Car si le geste transporte et qu'il permet justement de mettre en mouvement, comme le montre la transmission du son, la circulation d'objets ou même encore la cueillette de poussières, c'est d'une communauté éphémère et nomade dont il serait question, une communauté tout aussi fragile et vulnérable que les gestes sur lesquels elle repose. Tout comme l'espace de la parole, ces gestes appartiennent presque naturellement à l'éphémère; ils ne laissent pas nécessairement de traces, ils n'ont pas de permanence et de durée en dehors d'eux-mêmes, c'est-à-dire en dehors du processus, de leur possible répétition et transmission. C'est d'ailleurs en s'appuyant sur cette potentialité de répétition du processus que Devora Neumark peut faire en sorte qu'un geste privé prenne dans l'espace public une dimension collective et pourquoi pas politique⁶. Mais que dire de cet espace qui se déploie *entre* les individus et où se tissent des liens ? Rien en cette idée de rencontre ou de communauté n'est fixe, rien en elle ne vient la fixer et elle partage cette dynamique du geste qui inscrit le corps dans un mouvement vers l'autre et vers le monde, dans ce qu'ils ont de fragile et d'intangible.

Ces pratiques artistiques reposent sur une présence aux autres, elles ouvrent sur un processus qui nous engage dans un espace et des temporalités inséparables de l'expérience. Et on pourrait dire qu'elles échappent ainsi aux institutions et aux impératifs de la diffusion ou, du moins, elles tendent à en déplacer la portée et les enjeux. Davantage axés sur le processus et la présence que sur la diffusion à proprement parler, ces gestes d'artistes en prenant forme sur la rue ou dans



des lieux urbains s'adressent à l'autre en tant qu'individu, non en tant que « public artistique » compris comme une entité universelle et sans identité. De par leur aspect souvent anodin mais familier, ces gestes sont proches des gens et ils cherchent à avoir une portée ou une action en dehors du milieu de l'art; ils ont cette capacité ou plutôt cette *singularité* de créer une présence qui repose sur des rapports de proximité dans des lieux urbains qui sont pourtant anonymes. Ce n'est donc pas non plus par hasard si l'œuvre se transforme pour se cristalliser étrangement dans un geste éphémère et que la majorité des artistes nous rapprochent ici du corps en insistant toutefois sur sa fragilité et sa vulnérabilité. Ces gestes nous forcent en fait à nous situer dans le second paradoxe sur lequel j'ouvrerais mon propos, car ils nous conviennent justement à agir à l'intérieur même de la contradiction de devoir témoigner d'une expérience en face de gestes qui s'effacent dans le temps et dont ils ne restent ici, ironiquement, que des reproductions d'images, dont Walter Benjamin nous avertissait précisément qu'elles abolissent l'expérience⁷. Mais, d'un autre côté, ces pratiques déplacent la question de la diffusion vers la médiation, vers un processus de transmission où l'individu n'a pas d'autres choix que de s'investir. Cette nuance est importante à considérer d'autant plus que lorsque j'utilise le mot *médiation* ce n'est pas dans son sens sociologique, mais dans le sens plus philosophique et plus ancien du langage, d'une transmission et d'une circulation dont les propriétés justement ne se fixent jamais. La médiation agit aussi dans le mouvement et la mobilité, et cette définition de porter et de transporter, l'étymologie du mot geste la contient dans son origine latine et dans son usage qui nous vient de cultures anciennes.

MARIE FRASER

NOTES

- 1 On peut aussi se référer au catalogue de l'exposition où l'on retrouve une documentation visuelle des projets et des entrevues avec les artistes. Voir Marie Fraser et Marie-Josée Lafortune, *Gestes d'artistes/Artists' Gestures*, Montréal, Optica, 2002.
- 2 Hannah Arendt, *La condition de l'homme moderne*, traduit de l'anglais par Georges Fradier, Paris, Calmann-Lévy, 1983.
- 3 Un stéthoscope bicauculaire comporte une plaque réceptive où convergent deux tubes flexibles qui s'introduisent dans les oreilles, permettant à deux personnes d'écouter simultanément les bruits à travers les parois du corps.
- 4 Walter Benjamin, « Paris, capitale du XIXe siècle », dans *Essais II : 1935-1940*, traduction de Maurice de Gandillac, Paris, Denoël/Gonthier, 1971-1983, p. 37-53.
- 5 Voilà ce qu'Humberto Giannini dit plus en détails : « La rue est tantôt le moyen expéditif de communication spatiale, tantôt le territoire ouvert où le passant qui se rend à ses affaires peut, à tout moment, s'arrêter, se distraire, s'attarder, dévier de sa route, se perdre, suivre, se laisser suivre, offrir, s'offrir. On peut affirmer à ce propos que la rue se transforme en une sorte de langage qui se dit à lui-même, en ce qu'il ne se rapporte pas nécessairement au-delà, à un référent, à un terme, mais qu'il peut nous envelopper dans un de ses jeux ». Voir Humberto Giannini, *La Réflexion quotidienne : vers une archéologie de l'expérience*, Aix en Provence, 1992, p. 27 et suivantes. Je voudrais remercier un ami, Alexandre David, qui m'a fait connaître les textes de ce philosophe.
- 6 On reconnaît là les affinités du geste avec la notion de rituel qui est en plein cœur de la démarche de Devora Neumark.
- 7 Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproduction mécanisée », dans *Écrits français*, présentés et introduits par Jean-Maurice Monnoyer, Paris, Gallimard, 1989, p. 141-171.

