

La délicatesse de l'invention. Au-delà du design du contrôle et du beau geste électronique

Pierluigi BASSO FOSSALI,

Université Lumière Lyon 2, UMR 5191 ICAR

L'article cherche à montrer que les technologies électroniques devraient échapper à deux mythes : le fonctionnalisme rigide et le beau geste, l'équilibre entre économie, éthique et esthétique des actes codés étant souvent la justification pour des cartographies préalables des actions possibles qui absorbent finalement toute créativité. Si la subjectivité est avant tout une résistance à la répétition et une interposition critique à l'automatisation, le design peut se proposer comme un incubateur de gestes où la médiation technologique sert en tant que protection explorative. À la place de la rigidité des procédures et de leurs domaines d'application, le geste électronique peut aujourd'hui construire sa propre niche critique où tester la délicatesse des paradigmes de rationalité imposés et expérimenter éventuellement sa propre efficacité dans un terrain pas encore « cultivé ». La pluralisation des perspectives de rationalisation et de finalisation possible demande une ergonomie « semi-finie » et un atermolement de l'utilisateur, afin de permettre une recomposition des frontières identitaires, une redistribution des appréciations collectives et une réinitialisation expérimentale des modalisations (*pouvoir/devoir/savoir/vouloir faire*).

MOTS-CLÉS : DESIGN, BEAU GESTE, ERGONOMIE, TECHNICITÉ, INVENTION

This paper argues that electronic technologies should escape two myths: the rigid functionalism and the *beau geste*. The latter seeks the perfect balance between economics, ethics and aesthetics inside the coded acts, but it could justify functionalism and its prior mapping of possible actions which, in truth, absorbs every creativity. If subjectivity is above all a resistance to repetition and a critical interposition to automation, design can offer itself as an incubator of gestures in which technological mediation serves as an exploratory protention. Instead of the rigidity of the procedures and their fields of application, the electronic gesture can nowadays build its own critical niche where to test the delicacy of the paradigms of rationality already imposed and possibly, to experiment its own efficiency in a field not yet "cultivated". A pluralization of perspectives to rationalize and finalize social tasks requires "semi-finished" ergonomics and a ponderation of the user in order to allow a reconfiguration of identity boundaries, a redistribution of collective appreciations and an experimental reloading of modalizations (*can/must do, know how/want to do*).

KEYWORDS : DESIGN, BEAU GESTE, ERGONOMY, TECHNICALITY, INVENTION

1. Le geste entre *exaptation* et *ex-scription*¹

1.1. Le beau geste est déjà dans le chant des oiseaux

Dans le domaine de l'ornithologie, on trouve une hypothèse de travail, apparemment assez fertile, nommé « The Beau Geste hypothesis ». Selon cette théorie, le répertoire des chants est crucial dans la défense du territoire, car les oiseaux qui n'appartiennent pas à une région donnée utilisent les types de chant écoutés afin de comprendre la densité de mâles autochtones. Si d'une part, le mâle étranger peut essayer d'utiliser la variété des chants comme l'indice d'un territoire à éviter, car déjà fortement peuplé d'antagonistes potentiels, les mâles du territoire peuvent simuler une densité apparemment majeure de la réalité à travers une pluralisation des types de chants.

La théorie du beau geste a comme source d'inspiration le roman *Beau geste*, une œuvre de l'écrivain britannique Percival Christopher Wren, publiée en 1924². On y trouve un passage en particulier qui a été la base figurale de la formulation de la théorie ornithologique : Beau Geste, le protagoniste du roman éponyme, au vu que presque tous les hommes qui l'avait soutenu dans la bataille étaient blessés ou morts, décide alors de laisser les fusils abandonnés dans chaque emplacement de la forteresse pour tirer ponctuellement à partir de chaque position. Cela a suggéré aux Arabes que tous les murs de l'édifice étaient encore pleinement occupés.

Le zoologiste John R. Krebs (1977) a proposé de voir les fusils comme des oiseaux, ce qui est un beau geste théorique contre la chasse, mais qui n'a pas évité une série de critiques à la théorie ornithologique sur le beau geste à partir des années 1980. À partir d'une épistémologie de la complexité, réfractaire à toute détermination causale réductionniste, on a opposé à la théorie du « beau geste » que la pluralisation des chants des oiseaux autochtones relèverait plutôt d'une *exaptation*, à savoir d'une variation non fonctionnelle en tant que résultat d'une inertie phylogénétique. Bref, la différenciation s'imposerait sur la continuité d'une transformation généalogique.

La nouvelle explication proposée se détache du roman, mais augmente en même temps la considération d'un « beau geste » ornithologique en lui attribuant une sorte d'esthétique sans finalité immédiate. Éventuellement, cette nouvelle description nous permettrait de considérer aussi une re-fonctionnalisation *a posteriori* de l'écart immotivé, à l'abri de toute généalogie déterministe, mais aussi d'une tactique de survie.

1 Du latin *ex-* « en-dehors » + *scribo* « j'écris » nous formons *ex-scription* (cf. inscription) et éventuellement *excrire* (cf. inscrire). Ainsi, « excrit » est la forme de troisième personne du singulier de « excire ».

2 Percival Christopher Wren, *Beau geste*, trad. fr. Paris, Larousse, 1931.

Ainsi, une théorie ornithologique, inspirée du beau geste social qui était probablement une traduction par le pragmatisme communautaire anglais d'une esthétique française, est soumise depuis trente ans à un processus de réfutation qui passe pour le beau geste d'un oiseau qui multiplie les chants tout simplement pour échapper à la répétition et pour se différencier avec style. Le geste n'est qu'un acte qui veut faire la différence au-delà du terrain de jeu qui l'inscrit.

1.2. Le geste qui cultive son espace d'énonciation

Les caprices de style appartiendraient déjà à la nature en démontrant implicitement, à travers des « beaux gestes », que l'articulation à inventer entre forme et fonction ne peut qu'être une précondition générale de la sémiotisation. Si les pluralisations de chants pourraient avoir des exploitations fonctionnelles, l'écart esthétique ne serait que le symptôme d'une *exaptation* minimale à la recherche d'une appropriation du territoire qui puisse aller au-delà d'un destin assigné. Le chant différentiel ne serait que le geste le plus primitif d'une modalité d'*habiter* le monde.

L'*aptum à finalité* interne (adaptation) devient *exaptation* car l'inscription de l'acte dans un contexte donné cherche en réalité une connexion avec un environnement plus ouvert, qui dépasse les mesures et les maîtrises déjà élaborées, avec l'idée de relancer le dessein de l'existence au-delà de l'économie de valeurs déjà exploitables. Dès lors que l'on entre dans une perspective de sémiotisation du monde, la fonction ne peut plus être la seule motivation de création de l'organe et on peut concevoir des ressources qui ne sont plus de l'ordre de l'immédiatement disponible et consommable. Dans une écologie sémiotique, les gestes acceptent de créer des turbulences, afin de mettre du « jeu » entre l'organisme et son milieu vital.

C'est pourquoi nous avons défini le geste comme un acte qui vise son *ex-scription* par rapport à des espaces d'accueil déjà disponibles (Basso Fossali, 2017b, p. 3). L'*ex-scription* veut signaler qu'une conduite cherche la réponse de l'environnement et ne vise pas seulement la reconnaissance du « tracé » de son intentionnalité dans un espace dédié. Le geste ne se contente pas de s'énoncer; il veut participer à la redétermination de l'espace d'accueil de son énonciation, à travers une niche d'élaboration de sens irréductible à la raison instrumentale, aux calculs stratégiques et aux « rentes de situation³ ».

3 Il faudrait préciser que l'*ex-scription* s'impose comme un principe général d'une *écologie sémiotique*. À partir de ce paradigme de recherche, une *pertinence* sélectionnée est toujours couplée à une *dépendance* relevant de l'implication dans un environnement. L'écologie s'enracine dans un aspect plutôt basique de l'expérience: perception, énonciation et interprétation ne peuvent que sélectionner un nombre limité de valeurs (économie) par rapport (respectivement) à la densité du milieu sensible, du cadre historico-social et de l'espace textuel. Pourtant, la signification visée doit faire face aussi à la totalité de la confrontation avec l'espace qui l'inclut (la dépendance étend la saisie des valeurs). L'écologie montre une

La minutie du geste aspire le dépassement de son savoir acquis; il est « infra-technique », en poursuivant une *maestria* supplémentaire, et en même temps il veut résumer symboliquement toute une aptitude existentielle. L'avènement de la parole linguistique traîne le geste vers un espace de signification codé, mais il y a aussi un mouvement contraire : le geste qui traîne la parole vers une surexposition à laquelle lui seul est habitué.

Quand on cherche à définir l'*exaptation* à partir de la leçon de Stephen J. Gould, on souligne qu'elle vise à indiquer le caractère non linéaire de l'évolution et le fait qu'elle a recours à des formes et à des matières déjà existantes pour décliner autrement les possibilités de l'*être*. Au fond, ce concept qui crée une fracture entre généalogie et diachronie s'articule parfaitement avec un regard phénoménologique qui ne se borne pas à des procédures d'objectivation et de reconnaissance. Au contraire, la leçon de la phénoménologie montre que le couplage avec l'entour impose à l'expérience de récolter et de réorganiser les valeurs. Entre l'intentionnalité qui vise à configurer l'entour et la structuration émergente du sensible qui se rend saisissable, il y a un geste « tranchant » à accomplir afin de permettre une expression réciproque du sujet et du monde.

Ainsi, l'énonciation retrouve son geste interne comme un héritage de la perception même; insubordonnée à cette dernière (elle veut instituer du sens ultérieur), l'énonciation cherche en contrepartie d'en reprendre la vocation expressive originaire.

Ramasser en un ensemble, c'est-à-dire exprimer, c'est-à-dire encore rendre la signification possible — voilà la fonction de l'« objet » — œuvre ou geste — culturel. Et voilà que s'instaure une nouvelle fonction de l'*expression* par rapport à celle qu'on lui attribuait jusqu'alors et qui consistait soit à servir de moyen de communication, soit à transformer le monde en vue de nos besoins (Levinas, 1964, p. 131).

Pour Levinas, « l'action culturelle n'exprime pas une pensée préalable, mais l'être, auquel, incarnée, elle appartient déjà. La signification ne peut s'inventorier dans l'intériorité d'une pensée » (*ibid.*). Le geste culturel *s'excrit* car il doit s'aventurer dans un environnement qui seul pourra garantir un sens hors-technique, hors-fonction; un sens doté de valences renouvelées pour soutenir enfin un discours digne de la fraîcheur de l'expérience.

sorte de *double contrainte* de la signification : choisir pour faire la différence et accepter d'être dépassé par la complexité de l'entour, ce qui qualifie le couplage entre le sujet et son milieu. Sur le plan sémiotique, l'écologie montre que, malgré les limitations de pertinence de nos points de vue, l'indétermination ou le « pas-encore pertinent » hantent nos choix (dimension spectrale de l'énonciation, cf. Basso Fossali, 2017a).

La création culturelle ne s'ajoute pas à la réceptivité, mais en est d'emblée l'autre face. Nous ne sommes pas sujet du monde et partie du monde de deux points de vue différents, mais, dans l'expression, nous sommes sujet et partie à la fois. Percevoir, c'est, à la fois, recevoir et exprimer, par une espèce de prolepsie (*ibid.*, p. 132).

À travers la figure de style de la *prolepse*, Levinas semble indiquer que le geste opère dans un entre-deux, il anticipe son intervention de sorte à faire de la perception une saisie de l'inclusion du sujet dans le projet du monde, ce qui la soustrait à une condition purement spectatorielle. Mais la *prolepsie* est aussi, sur le plan botanique, une ramification secondaire, prometteuse d'un développement ultérieur, bien que décentré. Le geste participe ainsi d'une arborescence sémiotique qui n'abandonne pas le tronc de l'expérience, mais avec des ambitions de plus en plus subtiles s'adressant à un espace *distal*⁴.

En anticipant la réponse adaptative par *ex-scription* (prolepse), on s'aventure dans un territoire de l'expression qui change l'énonciateur même. Le geste se donne en image, car il patronne une sémiose qui n'a pas signé de contrat préalable et donc le symbolique doit encore accepter une remédiation à partir de l'iconique. Cela dit, la visée cruciale du geste n'est pas d'être admirable en soi ; sa valorisation esthétique (beau geste) n'est qu'une prémisse possible pour son efficacité, non pas une précondition nécessaire. Le geste s'aventure dans une condition énonciative surexposée qu'il veut trancher et porter à détermination, même si cela peut causer une réinitialisation modale (geste vertigineux).

2. Critique du beau geste

2.1. Beau geste à la française

La généralisation de la notion de geste, une fois bien affranchie de ses appréciations esthétiques et éthiques locales, devrait procéder à l'inverse des tendances lexicales qu'on pouvait enregistrer dans le monde anglo-saxon dans les années 1920, quand le roman *Beau geste* a été écrit. En effet, le titre du roman de Wren pose la question de la réception de l'expression française « beau geste » dans la culture anglo-saxonne de l'époque.

4 On fait référence aux *zones anthropiques (identitaires, proximales, distales)* individuées par François Rastier. Dans notre vision théorique, le *distal* reconstruit une dimension écologique à l'intérieur de la culture, en tant qu'espace hors de portée mais qui nous inclut et avec lequel on ne peut que continuer à négocier les valeurs. En effet, malgré l'efficacité des échanges dans la zone proximale (interaction), les garanties de la performativité des actes de langage et les enjeux identitaires s'enracinent dans un espace *tiers* où l'on protège les *institutions de sens*.

Dans le *Comprehensive Guide to Good English*, publié en 1927, George Philippe Krapp⁵ donnait une définition du terme *gesture* comme un « recent vogue word » :

Gesture, n., in sophisticated and literary use occurs sometimes in the phrase *fine gesture*, *generous action*, as a translation of the French *beau geste*. Also in the phrase *a graceful gesture*, a fine or magnanimous action.

On peut conclure que « These meanings are obviously very different from the customary sense of gesture as a motion of the hands and arms » (Steadman, 1928, p. 417). Le beau geste n'était ni trivial comme un mouvement, ni une action inscrite dans les institutions de sens. S'il interroge transversalement plusieurs cultures, l'explication ne réside pas seulement dans l'équilibre articulaire entre des valences esthétiques et des valences éthiques. Le beau geste relève d'une intuition fondamentale pour comprendre comment traiter un courant de sémiotisation qui n'a pas de « lit » déjà tracé en creux pour se déployer.

Certes, le beau geste peut être conçu comme un geste « à égalisation zéro » entre les trois variables rhétoriques classiques : *logos*, *pathos* et *ethos*. L'équilibre entre le logos (l'ingéniosité discrète), le pathos (la contenance), l'ethos (l'authenticité) semble éviter au beau geste la déviation respectivement vers l'excentricité, le narcissisme et l'affectation. Ainsi, le beau geste reste dans un équilibre idéal entre institutionnalisation du sens et expression digne de l'individualité, dans une sorte de test sur l'accord véritable entre loi et vertu.

2.2. Gestes antiéconomiques et déséquilibrés

Le beau geste afficherait que la vérité de l'individu ne fait que réveiller les sensibilités et les vertus sociales dans une sorte de *stimmung*, d'intonation commune. Mais cette preuve de régénération des principes sociaux à partir de l'expression de soi ne relève que d'une vision jusnaturaliste (typique chez Hobbes, mais aussi chez Rousseau). La croyance en la possibilité de cette correspondance se réduit à un format totalement esthétique qui, à l'exception morale, préfère l'exception artistique. Dans ce cas, le beau geste est l'emblème du statut paradoxal de l'art en tant que pratique désintéressée ; ainsi, sa futilité peut se conjuguer avec son omnipotence, mais au prix d'une enveloppe énonciative très contraignante, celle du musée, d'un espace d'implémentation isolé, d'un aparté.

Si le beau geste reste dans une sorte de théâtre dans le théâtre — l'art et son état d'exception —, les gestes qui montrent au contraire une dépense pure, là où le sacrifice est avant tout celui de l'insignifiance publique, ces gestes d'engagement totalement antiéconomiques, comme le don et le pardon unilatéraux,

5 Krapp, G. P. (1927). *Gesture*. In : G. P. Krapp, *Comprehensive Guide to Good English* (p. 269). Chicago : Rand McNally & Co.

surviennent sur l'espace social comme la solution d'un refoulement, comme une explosion qui n'a plus rien de la beauté, de l'égalisation de *logos*, *pathos* et *ethos*. Le fait de reconnaître que le manque de respect envers les mœurs peut être une richesse indique à la fois une fente dans l'épistémè du temps et une existence du sens au-delà de la loi.

Ainsi, le beau geste esthétisé et « urbanisé » peut apparaître finalement comme un mythe irénique, une appréciation consensuelle devant ce qui se présente en revanche à travers des qualités de rupture précises (gestes d'innovation, de création, de pardon, de magnanimité, etc.). *L'ex-scription* du geste vers un environnement indéterminé n'est pas dépourvue de retombées sur un espace social codé, en s'imposant comme une interconnexion entre écologie à tester et économie à valider. Mais ce n'est pas nécessairement la beauté du geste qui opère cette interconnexion et cette dernière peut être d'autant plus événementielle qu'elle enregistre des inégalités entre les valences convoquées, à savoir entre la rationalité, la sensibilité et la légitimité.

À la place d'un isolement du beau geste en tant qu'idéal romantique, il faudrait souligner que le geste peut être considéré comme tel s'il brise peu ou prou les plateformes axiologiques consolidées, en problématisant les relations entre *pathos*, *logos* et *ethos*. La *transversalité du sens* du geste ne permet pas d'affirmer l'individualité au détriment de la collectivité, ou le contraire ; tout simplement, il vise une recomposition des frontières identitaires, une redistribution des appréciations collectives, une réinitialisation expérimentale des modalisations. Même quand le geste est dû, il est un actant perturbateur, doté d'un côté événementiel qui défie les articulations entre les plans de pertinence d'un horizon social (par ex., démissionner de manière inattendue et sans avoir de responsabilités directes par rapport à une situation grave). Le geste suggère, même dans son aspect gratuit ou dans son exercice impuissant, la présence d'une forme de vie qu'on ne peut pas caser dans des règles.

À l'opposé, le beau geste canonique risque d'avoir déjà une rubrique morale d'accueil et sa rhétorique autrefois subversive montrerait alors l'érosion sémantique d'une catachrèse. À l'égalisation des vertus du beau geste canonique, il faudrait opposer le « chant différentiel », la suggestion d'une déclinaison de valeurs divergentes, l'introduction d'un acte qui ne permet plus une totalisation du cadre interprétatif.

2.3. Ergonomie et design de l'expérience

À la version romantique du beau geste qui susciterait l'empathie généralisée, on associe aujourd'hui le geste ergonomique, emblème d'une réunion d'une rationalité optimisée, d'une légitimité assurée et d'une sensibilité adaptative aux corps des usagers. C'est la version « neutre » du beau geste technologique qui peut résoudre d'emblée les relations entre maîtrise individuelle, paramètres de

sécurité et efficience performative. Le *design* pourrait alors s'imposer comme un soubassement opportun des beaux gestes généralisés de manière à décourager des « chants » divergents.

On sait bien d'ailleurs que les technocraties sont cultivées à partir de la possibilité idéale d'établir l'efficience de chaque action en la décomposant en micro-actes opportunément raffinés et codés. Mais on est conscient aussi qu'à la souveraineté des technologies, on peut répondre avec la multiplication d'opportunités de créativité, en particulier là où le codage semble perdre son articulation avec la complexité des champs pratiques. Ainsi, on travaille sur le paradoxe d'un « design » qui n'aura pas d'espace d'inscription figé, comme si la préorganisation des gestes pouvait se projeter dans un terrain encore partiellement « sauvage » afin de rencontrer un impact indéterminé, mais enfin productif.

Le problème devient alors comment conjuguer, d'une part, une ergonomie, en tant que réduction de l'espace de communication entre sujets et objets vers un confort idéal qui saurait garantir l'anticipation du désir et l'économie de tout geste, et, d'autre part, un design de l'exploration, voire de l'aventure.

Le problème n'est pas la réédition d'un beau geste romantique sous les enseignes des médiations technologiques, mais la possibilité d'opérer des gestes transversaux, capables de rouvrir les jeux et les enjeux. Une technologie peut apparaître comme « vitale » quand son activation est susceptible de révéler des formes d'appropriation imprévues : parfois on découvre des tics d'utilisation « infonctionnels », parfois on assiste à des détournements géniaux des fonctions d'origine.

2.4. Un design pour hésiter

La greffe environnementale qu'est l'écran, à travers ses versions tactiles et scriptables, donne au geste la possibilité de trouver sa niche dans un espace virtuel apparemment dense, l'interface pouvant être presque oubliée. En réalité, on travaille pour éliminer les traces concrètes du corps et on veut dans le même temps transformer tout instrument en prothèse. Mais il y a un paradoxe encore plus éclatant dans le design technologique : on voudrait laisser la liberté maximale aux gestes de l'utilisateur, mais en réalité on réduit leur manifestation locale à un *gestuaire* qui s'autovalide sur la base d'une efficacité et d'une téléologie codées⁶. Les brevets sur les actions et la reconnaissance typologisante des gestes « naturels » transforment toute contingence gestuelle en planification réceptive, ce qui ne peut qu'avoir une rétroaction symbolique sur l'initiative.

6 La densité des relations possibles est cartographiée au point que le numérique pourrait simuler un *continuum* des sélections. C'est l'utopie de la raison instrumentale qui ne laisse plus rien à la culture en tant qu'insubordination. Or, le libre arbitre codé n'est qu'un destin déjà écrit.

La liberté nécessaire entre forme et fonction est le socle primaire d'une écologie sémiotique déjà reconnue par Leroi-Gourhan ; au vu de la « régression de la main » (appareil ostéo-musculaire désuet), il faut poursuivre une approximation fonctionnelle (Leroi-Gourhan, 1965, p. 62). Il faut préserver un certain « jeu » articulatoire dans la relation avec les instruments (*ibid.*, p. 128-297) ; or, en défendant le « jeu », en jouant les jeux, on réaffirme dans le même temps la perspective définitoire d'une forme de vie : il n'y a pas de règle pour suivre les règles (Wittgenstein) et à la place d'une métarègle, la forme de vie doit régler ses comptes avec la dialectique entre choix et dépendance.

Heureusement, il y a aujourd'hui un design qui s'oppose à ce projet de combler le hiatus entre prothèse et interface, selon une planification de la densité où sujets et objets partagent la même logique d'implémentation de leurs fonctions. Pierre-Damien Huygues (2006, pp. 206-07) parle explicitement d'un design qui devrait permettre d'hésiter, ce qui semble rejoindre la stratégie esthétique de l'*atermoisement*, toujours valorisée par Umberto Eco à partir de ses études sur la décoration architecturale (Eco, 1972).

Au fond, l'*atermoisement* est strictement lié à un autre mot d'ordre du sémioticien italien : la *repertinentisation*. Derrière ce terme technique, il y a l'idée qu'un temps ralenti par une structure sémiotique qui nous induit à hésiter ne peut que favoriser la multiplication des accès au sens, en abandonnant l'articulation immédiate entre forme reconnue et fonction envisagée, afin d'explorer d'autres pistes de signification. Au couplage identitaire entre sujet et objet poursuivi par une raison instrumentale, il est possible d'opposer une écologie de la signification qui permet aux formes de vie subjectales et objectales de profiter de la contingence et de la densité des relations internes et d'interconnexion.

3. Design de l'information et geste

3.1. La transparence du visuel

La transparence présumée de l'image semble favoriser non seulement le monitoring des actes, mais, au vu de l'universalité de son expression visuelle, la confiance en leur inscription immédiate dans un terrain procédural assigné. Derrière l'idée d'un *esperanto visuel* ou d'une « sténographie universelle » des connaissances, déjà cultivées par la pasigraphie⁸, il y a l'idée d'un couplage entre valences du projet social et valences de l'expérience du sujet, selon un récit intégré et une axiologie solidaire qui relèvent d'une universalisation des finalités. Au-delà d'une discussion sur l'idéologie cachée derrière cette universalisation,

7 Voir Honnorat (2014, pp. 61-62).

8 Voir Effel (1968) et Basso Fossali (2017c). La pasigraphie cherche des régularités internes aux différents langages graphiques de sorte qu'elle puisse généraliser les représentations de la connaissance au-delà des champs d'utilisation originaires des graphismes.

ce qui est sournoisement tactique est de promouvoir un masquage des enjeux sémantiques à travers l'efficacité d'un système-code visuel qui semble afficher en soi une expression prometteuse d'une organisation correspondante sur le plan du contenu.

Ainsi, dans les royaumes du visuel, il y aurait une sorte d'ergonomie cognitive *bottom-up* dont le paramètre est la reconnaissance : si une forme se démarque du fond et se stabilise sur le plan de l'expression, alors cela signifie qu'on doit la reconnaître en tant qu'objet.

3.2. La réification de l'information

Ce mythe de la transparence du visuel s'articule avec un autre mythe, celui du caractère auto-affirmatif de l'information. Or, cette dernière est telle seulement pour quelqu'un, sa valence n'étant pas externe à une asymétrie de points de vue et à des enjeux communicationnels. Le véritable problème de la communication n'est pas de transmettre des données, mais de négocier leur valence et, le cas échéant, de promouvoir une compétence complémentaire chez l'interlocuteur.

Ainsi, nous parlerons plus volontiers d'un *design de la communication*, où l'information touche nécessairement une série de questions cruciales telles que : (i) la renégociation de l'asymétrie des valeurs ; (ii) la redétermination publique des identités ; (iii) la coagulation de nouvelles relations implicatives (iv) la réduction de l'indétermination intentionnelle et intersubjective (Basso Fossali, 2008).

À la rigidité d'un protocole de lecture de l'information visible, on fait correspondre facilement l'évidence rationnelle, sensible, légitime d'un parcours d'action à accomplir. Mais le design devrait justement fuir la rigidité du protocole, afin de permettre une sémiotique *vive* coordonnée par des lacets formels desserrés. Pourtant, le design est souvent lié à une vision programmatique qui a besoin nécessairement d'une rhétorique de son acceptation. Parfois, on réduit cette dernière à l'impact foudroyant du beau, à l'attrait esthétique, comme une condition d'affaiblissement de la barrière critique promouvant le passage de l'information — le caractère « viral » du message esthétique n'est qu'une réédition de l'universalisme mis à jour selon la conjoncture propice de la mode.

3.3. Une mission possible pour le design

Le design devrait en revanche afficher ses manières de valoriser des parcours privilégiés de lecture et d'action, de manière à rendre sensible le filtre d'une rhétorique. Cela éviterait toute impression d'imposer une configuration actancielle optimisée à partir d'un regard surplombant et éventuellement arrogant.

Le design peut bien redessiner des lieux et des pratiques selon une réduction ou une amplification de la distance entre des actants impliqués dans une scène

sociale⁹, cette scène étant déjà traversée par des tensions et des intentions qui promouvraient, à travers des gestes d'appropriation, des desseins hétérogènes et potentiellement conflictuels. Pour accomplir cette tâche, le design devrait absorber de telles tensions dans son projet configurateur, afin de les traduire en forme de consommation productive, voire d'émancipation inventive.

Si le design ne veut pas se présenter comme un discours prescriptif, comme un pur dispositif qui construit et attribue des rôles actanciels performants, il doit prendre en charge deux précautions :

(i) il faudrait distribuer les charges modales de son intervention en les transformant en une négociation encore « jouable » avec l'utilisateur, négociation qui peut continuer bien au-delà de la réalisation du projet (implémentation suivie et non seulement guidée) ;

(ii) il faudrait renoncer au caractère général et sous forme impersonnelle et « infinitive » des règles du dispositif pour assumer le rôle d'un énonciateur qui va prendre le risque d'une asymétrie explicite de la communication, mais avec des « raisons » réversibles et non forcément instrumentales.

Du design des actes performatifs selon un projet clos, on passerait à un design des gestes qui acceptent de prendre en charge la redistribution de la légitimité, de la rationalité et de la sensibilité. Cela évite tout unilatéralisme et impose le design comme une instance critique de l'énonciation institutionnelle, comme un détecteur de la *délicatesse* des paradigmes imposés et des marges de manœuvre qui résistent aux syntaxes procédurales et au capitalisme algorithmique.

4. Un geste au futur : design de la remédiation et design à remédier

Le geste est mémorable bien au-delà de son inscription ; il traverse la recombinaison narrative, il participe d'une scène actancielle, mais laisse entrevoir toute l'épaisseur potentielle de l'acteur-sujet et tout le *possible* qui se situe au-delà des cadres systématisés des actes codés.

La caractéristique spécifique du geste relève de sa vocation à se constituer avec un espace de pertinence dédié (*niche*). C'est pourquoi le geste *s'écrit* par rapport à des supports sémiotiques préalables¹⁰. Cela présuppose l'irréductibilité du geste à l'acte, soit l'acte délégué pour activer une fonction ou bien l'acte de

9 Pour ce qui nous concerne, la *rhétorique* est la branche de la sémiotique de la communication qui cherche à négocier la distance axiologique et l'asymétrie des valeurs entre les partenaires, en déplaçant les querelles interpersonnelles vers un conflit interne aux classes linguistiques et aux configurations discursives.

10 Au-delà de l'introduction de cet article, pour ce qui concerne la notion de *niche*, nous renvoyons le lecteur à une autre contribution (Basso Fossali, 2017b).

délégation par rapport à un espace institutionnel visé. Le geste intervient de biais dans un espace et il est en même temps assujéti à l'environnement qui réagit et se restructure en tant que site « sensible ».

Dans le domaine de l'art, on dit d'une œuvre qu'elle est *site specific*, quand il y a en même temps un attachement spécifique au lieu d'implémentation et une reconfiguration des valeurs normalement attribuées à l'occupation d'espace concernée. Si le geste intervient dans un espace déjà maîtrisé, cartographié et segmenté (*strié*), il se pose de biais par rapport aux différences préalablement reconnues, afin d'offrir transversalement des écarts et de relancer les (en)jeux. Si le geste intervient dans un espace *lisse*, il essaye de transformer des modulations de la matière et de l'énergie en modalisations, à savoir en une restructuration de l'initiative et donc d'une orientation privilégiée¹¹.

Le geste introduit de l'improbabilité là où on estime qu'on peut se borner à des calculs. C'est pourquoi on peut l'associer à l'instauration inaugurale des liens symboliques et en même temps on veut le dissocier d'un codage qui impose la reconnaissance d'une loi dans laquelle on devrait se réfléchir. Avec une formule, on pourrait dire que le geste est un miroir culturel dont on vient d'inventer le reflet. On peut conclure que cette conception du geste l'impose comme une *abduction*, car la relation entre type et occurrence s'impose seulement *a posteriori*, après la brèche ouverte par une performance sémiotique qui traverse des espaces déjà marqués.

Un design qui permet d'hésiter est alors ce qui permet une incubation d'un geste qui reconstruit des intérêts thématiques et des pertinences identitaires, en sortant d'un régime représentationnel et s'émancipant de la praxis. S'il y a une technique objectivée (un dispositif), il faut toujours imaginer alors une technique de deuxième ordre à repérer, n'étant productive que l'idéation d'un jeu que le dispositif n'exemplifie pas par défaut. En ce sens, la technique ne va pas au détriment de la connaissance et de l'émancipation des formes de vie. Mais à travers le geste, la technicité reste une protension explorative, un cadre de ruses (*phronesis*) pour contourner la production matérielle (*technè*).

Comme le peintre qui traverse presque aveugle l'espace qui sépare son imagination productive et la toile blanche (Derrida, 1990), le geste se produit « hors technique », même s'il ne s'oppose pas à la médiatisation des relations, en alimentant en revanche le cadre des remédiations possibles (cf. Bachimont, 2010, p. 88). Si « toute technique est "technique du corps" » (Merleau-Ponty, 1960, p. 33), le geste est une rupture d'un circuit de « culture autoréflexive », une réponse « ingrate » par rapport à l'estafette modale reçue et au patrimoine de valeurs héritées. On voudrait percevoir le geste comme homogène au point de l'espace qu'il faudrait atteindre à travers le mouvement concerné (Poincaré), mais le geste culturel n'accepte pas la solidarité entre espace de représentation et espace de résonance visée.

11 Sur l'opposition entre l'espace lisse et l'espace strié, voir Deleuze et Guattari (1980).

Dans la musique électroacoustique, le geste instrumental a amplifié énormément ses capacités de choisir un espace de résonance qui n'est plus celui de la mise en scène de l'instrument; on construit un espace acoustique *ad hoc*, un lieu d'appréciation spécifique pour une série de timbres, une trajectoire de sons passant d'une part à une autre de la salle de concert. Aujourd'hui, à travers des *transducers*, on peut injecter des sons électroniques à l'intérieur des instruments, ce qui semble transcender les possibilités d'exécution matérielle de l'instrument. Cette injection propose un geste « augmenté » qui dépasse l'espace légitime assigné — l'interface —, mais seulement pour permettre d'*ex-scrire* l'intimité de l'instrument, de la transformer en Nouveau Monde musical possible, *lutherie de l'oreille*.

Par ailleurs, le pouvoir subversif de l'électronique a rétroagi sur la musique acoustique traditionnelle, et aujourd'hui la frontalité du jeu instrumental est brisée par une dislocation dans la salle de groupes ou de musiciens singuliers comme pour déstructurer la composition en une série de gestes, d'incursions inopinées qui dessinent une citoyenneté acoustique plurielle et polémologique. Par ailleurs, l'art contemporain a montré un passage progressif de la pratique virtuose et responsable de ses traces à des gestes qui n'acceptent plus les supports institutionnels pour entrer en dialogue avec une matière réfractaire aux signes, une matière parfois rebelle et capable en tout cas d'imposer ses propres formes.

De manière parallèle, dans les marges de jeu qui restent, le « design de l'hésitation » pourrait affaiblir aujourd'hui les contraintes procédurales imposées à l'usager afin de lui laisser la possibilité de chercher des gestes d'appropriation, à travers de traces identitaires ou un style d'emploi tout à fait personnel. De plus, le design peut accompagner l'usager dans la découverte de potentialités ultérieures des moyens utilisés et de la matière mobilisée.

Se mettre de biais par rapport à l'automatisation et aux codages des actes est aussi un geste qui rencontre favorablement, comme corrélat possible, l'accident technique, l'erreur « idiosyncratique » d'une machine paléo-industrielle. On pense à la production textile avec des métiers à tisser qui datent du début du siècle dernier, où l'entrelacement entre intervention machinale et geste humain était encore fondé sur une remédiation, sur une *maestria* dans l'interprétation du mécanisme.

Au fond, il n'y a rien de nostalgique, car aujourd'hui il est encore possible de travailler sur les limites des technologies à travers des gestes exploratoires qui défient et profitent des aberrations ou des défauts des dispositifs. Du reste, la technologie devrait être interprétée en soi comme une technique qui a abandonné son lieu d'origine pour s'imposer transversalement comme une manière productive de reconfigurer des pratiques qui n'ont eu rien à voir avec sa conception de départ (une logique migrante de la *technè*).

Dans le mouvement musical des « saturistes » (Bedrossian, Cendo, etc.), on exploite l'instrument là où il répond à des sollicitations exécutives qui n'étaient pas à la base de sa conception : on cherche ainsi à saturer le possible « au-delà de la technique ». L'imperfection de l'instrument, qui relève de sa « chair » émo-tive par rapport à une réponse canonique aux actes d'exécution, trouve finalement son corrélat dans le paradigme d'une complexité de l'écriture musicale qui conduit l'instrumentiste vers ses limites : le geste de réussite (virtuosité) est toujours un geste de capitulation aussi, car on est face à l'impossibilité de maîtriser toute la programmation de l'exécution qu'on trouve sur la partition. Ainsi, rendement et reddition peuvent cohabiter dans un geste programmatiquement vulnérable, et c'est exactement ce que cherche un compositeur comme Brian Ferneyhough :

On essaie de construire les gestes de telle façon que les qualités paramétriques qui les composent soient libérées dans le monde de la musique, en tant que telles, vers le futur, le potentiel de futur de la musique, au moment où le geste s'expose (Ferneyhough, 1998, p. 41).

Naturellement, on constate la réémergence du geste non seulement dans les arts et dans le design, mais aussi dans les « inventions du quotidien » (De Certeau, 1980/1990). L'interaction médiée à travers Internet a changé énormément la gestion de la *face*, à la fois « négative » et « positive » (Brown et Levinson, 1978). L'*extime* se répand à travers l'anonymat et le pseudonymat et la « façade » fictionnelle s'écroule moins pour des remarques pointues que pour la masse éventuelle d'attaques triviales. Mais cet arrière-plan a alimenté toute une série de gestes énonciatifs, soit de rupture, soit à la recherche d'une reconnaissance sincère. Voilà alors des gestes de révélation d'un visage sans maquillage (mouvement *no make up*), des communications sans filtre de l'intimité, etc. L'identité numérique n'a pas nécessairement moins d'incarnation que celle qu'on négocie dans l'interaction en face-à-face.

Ainsi, même dans la robotique, on peut passer des algorithmes qui permettent la distinction entre des gestes codés et des mouvements non-gestuels, à des programmations « ouvertes » qui cherchent à reproduire la naissance locale d'un geste apte à dépasser un terrain dont les aspérités sont encore inconnues. À l'indétermination du terrain, on n'oppose plus des actes obstinés capables de « rectifier » les aspérités irrégulières, mais l'invention adaptative d'un geste *ad hoc*, capable de « travailler » en couplage avec l'environnement, ce qui rapproche énormément la vie artificielle des organismes vivants¹².

12 Voir par exemple l'exemple très simple mais très significatif du robot DASH élaboré au Biomimetic Millisystems Lab de l'UC Berkeley; ce robot imite un insecte à la fois pour sa résilience et pour la capacité d'improviser des mouvements *ad hoc* par rapport à n'importe quel type d'obstacle ou de saut dans le vide.

Le geste électronique peut ainsi sortir de l'idéologie du contrôle et de la performativité codée, selon des migrations fécondes, à la fois adaptatives et capables de qualifier les choix opérés.

RÉFÉRENCES

- Bachimont, B. (2010). *Le sens de la technique : le numérique et le calcul*. Paris : Les Belles Lettres.
- Basso Fossali, P. (2008). *La promozione dei valori. Semiotica della comunicazione e dei consumi*. Milan : Franco Angeli.
- Basso Fossali, P. (2017a). *Vers une écologie sémiotique de la culture. Perception, gestion et réappropriation du sens*. Limoges : Lambert-Lucas.
- Basso Fossali, P. (2017b). Le geste et sa niche : gestion du sens « hors technique », *Texte! Textes et Cultures*, XXII (2), 1-27. En ligne : <http://www.revue-texto.net/index.php?id=3880>.
- Basso Fossali, P. (2017c). Le visuel et ses tentations métalinguistiques : un essai exploratoire. In : A. Beyaert-Geslin, M. G. Dondero et A. Moutat (dir.), *Les plis du visuel. Réflexivité et énonciation dans l'image* (pp. 239-265). Limoges : Lambert-Lucas.
- Basso Fossali, P. (2019). De la geste à la gestualité : le regard de Greimas entre histoire et aventure. In : *Actes du Congrès de l'AFS 2017 : Greimas aujourd'hui. L'avenir de la structure*, sous-presses.
- Brown, P. et Levinson, S. (1978). Universals in Language Usage: Politeness Phenomena. In : E. N. Goody (dir.), *Questions and Politeness: Strategies in Social Interaction* (pp. 56-289). Cambridge : Cambridge University Press.
- De Certeau, M. (1990). *L'invention du quotidien*. Paris : Gallimard [Paris : Union générale d'éditions, 1980].
- Deleuze, G. et Guattari, F. (1980). *Mille plateaux*. Paris : Minuit.
- Derrida, J. (1990). *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*. Paris : Réunion des Musées Nationaux.
- Eco, U. (1972). *La Structure absente, introduction à la recherche sémiotique*. Paris : Mercure de France.
- Effel, J. (1968). *Avant-projet pour une écriture universelle* (avec une présentation de Michel Lejeune et Louis Bazin). Paris.
- Ferneyhough, B. (1998). *Collected Writings*. Amsterdam : Harwood.
- Gould, S. J. et Vrba, E. (1982). Exaptation - a missing term in the science of form. *Paleobiology*, 8, 4-15.
- Honorat, J. (2014). Design gestuel : la touche picturale fonctionnalisée hors image. In : M. Guérin (dir.), *Le geste entre apparence et émergence* (pp. 61-79). Aix-en-Provence : Presses Universitaires de Provence.
- Huygue, P.-D. (2006). Design et existence. In : B. Flamand (dir.), *Le design. Essais sur des théories et des pratiques*. Paris : Éd. du Regard.
- Krebs, J. R. (1977). The significance of song repertoires: the beau geste Hypothesis. *Animal Behaviour*, 25, 475-478.
- Leroi-Gourhan, A. (1965). *Le geste et la parole. II - La mémoire et les rythmes*. Paris : Albin Michel.
- Levinas, E. (1964). La signification et le sens. *Revue de Métaphysique et de Morale*, 69(2), 125-156.
- Merleau-Ponty, M. (1960). *L'œil et l'esprit*. Paris, Gallimard.
- Steadman, J. M. Jr. (1928). Beau Geste?. *American Speech*, 3 (5), 416-420.
- Yasukawa, K. et Searcy, W. A. (1985). Song repertoires and density assessment in red-winged blackbirds: further tests of the Beau Geste hypothesis. *Behavioral Ecology and Sociobiology*, 16, 171-175.