

Published in *Gestualités / textualités en danse contemporaine* / sous la dir. de Stefano Genetti, Chantal Lapeyre et Frédéric Pouillaude, 2018, pp. 17-29 which should be cited to refer to this work.

# I

## Infra-danse et pré-verbal : le chantier des gestualités invisibles

ALICE GODFROY

*Il me semble que le défi, le renouvellement sont à présent  
pour moi du côté de l'écriture. J'observe d'ailleurs  
un phénomène intéressant dans la communauté  
des danseurs de Los Angeles, où je vis à présent.  
De plus en plus de danseurs écrivent<sup>1</sup>!*

Notre contexte contemporain a opéré un glissement significatif dans son mode d'approche des productions symboliques : si les années 1960-1970, sous l'impulsion du courant sémiotique, nous avaient appris à lire tous les faits de culture comme des « textes », la tendance est aujourd'hui de les appréhender comme des « gestes » : gestes anthropologiques, gestes philosophiques, gestes de l'art, gestes du poème, gestes créateurs<sup>2</sup>, etc. Cette substitution du modèle textuel par le paradigme gestuel traduit une revalorisation généralisée du corps dans les champs du savoir. Mais si toutes les perspectives pointent vers ce corps, encore faut-il se garder d'en faire un simple pôle d'inversion de l'idéalisme du sens, un simple « fond » confus duquel émergerait la nouvelle intelligibilité des faits culturels.

1. Simone Forti, *Ob, Tongue*, Genève, Éditions Al Dante, 2009, p. 31.

2. Éloquents sont à ce sujet les titres de tout récents colloques : « Musical Gesture as Creative Interface » (Porto, 2016), « Prise de conscience dans la situation d'enseignement : corps, gestes et parole » (Créteil, 2016), « Gestualité – Créativité – Multimodalité » (Paris, 2016), « Gesture and Speech in Interaction » (Nantes, 2015), « Les gestes du poème » (Rouen, 2015), « L'invention du geste amoureux dans la peinture de la Renaissance » (Paris, 2015), « Arts Temps et performance : décaler les gestes » (Paris, 2014), « Gestes spéculatifs » (Cerisy, 2013), « Extending Gesture » (Édimbourg, 2012), etc.

La danse contemporaine est ici réponse et résistance. Elle est un observatoire de première importance dans la mesure où son travail, œuvrant à même le corps, figure le paradigme le plus radical de la déconstruction<sup>3</sup>, à savoir de cette désintégration des ontologies, de ce mouvement de fond de la culture contemporaine initié dans les années 1970 et dans lequel s'inscrit notre question initiale. Cette démarche dé-sémiotisante de la danse ne se fait jour qu'à l'endroit du geste improvisé, que ce dernier intervienne au cours des processus de création ou au sein de pratiques d'improvisation en tant que telles. Elle se découvre dès lors que l'impulsion motrice se déploie sans obéir à une représentation, qu'elle n'est plus guidée par des noyaux lourds de sens, mais par le senti interne d'une ouverture au monde par quoi une corporéité s'affecte d'elle-même. Ce senti interne défait la surdétermination sémantique du mouvement en portant son attention réflexive sur les micro-mouvements du dedans plutôt que sur les macro-mouvements qui franchissent les portes du visible. Le danseur contemporain, dans ses pratiques expérimentales, travaille (avec) l'ensemble de cette micro-kinesis, des élans infra-motiles et des inchoations de mouvement qui parcourent les différents systèmes de son corps.

C'est à cet endroit – celui d'une infra-gestualité commune aux diverses manifestations expressives – qu'un nouveau rapport du gestuel au textuel peut se nouer. Il s'agira de s'appuyer sur l'observation de deux phénomènes conjoints que l'on retrouve fréquemment chez les expérimentateurs du mouvement, à savoir : la lecture comme pratique du corps et l'écriture comme *training* qui précède l'acte performatif. De là l'effort consistera à démontrer que le verbal est un geste. Cette pièce centrale ouvrira enfin sur l'annonce de quelques opérateurs d'une gestualité du texte qui échappent par les trous du langage et mettent en mouvement les corps.

### I. LA LECTURE COMME PRATIQUE SOMATIQUE

Entrons dans la bibliothèque de quelques danseuses qui pratiquent ardemment la lecture parallèlement à leurs recherches expérimentales du mouvement. L'on y rencontre, entre autres, Maguy Marin dont

3. Pour approfondir la notion de *déconstruction* dans le sens que lui a prêté Jacques Derrida, après son émergence dans la pensée heideggerienne, voir l'article « Postmodernism » de la *Stanford Encyclopedia of Philosophy* [en ligne <<http://plato.stanford.edu/entries/postmodernism/>>, consulté le 09/07/2017].

l'œuvre chorégraphique est indissociable d'œuvres littéraires et philosophiques. Simone Forti, le nez dans les journaux, qui développe dans les années 1980 ses *News Animations*, des improvisations scéniques nourries à partir de la lecture des actualités. Patricia Kuypers qui, du livre au studio, du studio au livre, de l'écriture de son *Journal d'improvisation*<sup>4</sup> à la lecture de textes littéraires et philosophiques, explore la naissance des gestes. Ou encore Mandoline Whittlesey, parmi les feuillets détachés de recueils, qui cherche à incarner le mouvement dans les mots poétiques, les lisant, les écrivant à travers sa pratique de l'*embodied writing*<sup>5</sup>. Ces quelques exemples suffisent à poser un lien entre l'acte de danse et l'acte de lecture, et à dire que le second nourrit le premier, mais comment ?

Nous connaissons le phénomène de l'induction psycho-motrice tel que mis à jour au XIX<sup>e</sup> siècle par le physiologiste Charles Féré. Nos actes moteurs et nos actes de pensée entretiennent entre eux une réciprocity d'actions, ce que Féré développe au sein de son ouvrage *Sensation et mouvement* (1887) : « la pensée ou la représentation a une incidence excito-motrice forte sur l'organisme ; inversement la stimulation motrice a un effet excitateur sur la pensée ou la représentation<sup>6</sup>. » Or, ce phénomène ordinaire tend à s'intensifier selon deux paramètres : le degré de suggestibilité aux inductions et le type d'induction proposé. Parmi les êtres suggestibles, les personnes souffrant d'hystérie, une fois mises sous hypnose, avaient retenu toute l'attention du XIX<sup>e</sup> siècle. Il fallut attendre quelques décennies et la pensée d'un Laban pour déceler chez le danseur, sur un mode mineur, une autre forme de suggestibilité : la capacité à vivre le sensible gestuellement et à le lire préférentiellement en termes de mouvement. En ouverture de *Die Welt des Tänzers* se déploient trois sous-titres – « La danse comme geste »,

4. Patricia Kuypers développe depuis de nombreuses années un *Journal d'improvisation* où elle consigne les phénomènes qui lui apparaissent après immersion dans une pratique d'improvisation. Cette écriture va de pair avec une méthode personnelle d'auto-observation qui soutient son étude sur la naissance des gestes.

5. Poète et danseuse, Mandoline Whittlesey défend que la parole, l'écriture et la lecture sont des actes physiques. Elle anime entre autres, depuis plusieurs années, des *workshops* d'« écriture incarnée » (*embodied writing*) dans lesquels conversent et alternent explorations somatiques et pratiques d'écriture.

6. Synthèse de la pensée de Charles Féré (*Sensation et mouvement. Études expérimentales de psycho-mécanique*, Paris, Alcan, 1887) produite par Jean Clam, *Genèses du corps : des corps premiers aux corps contemporains*, Paris, Ganse Arts et Lettres, 2014, p. 47.

« Le son comme geste », « La pensée comme geste<sup>7</sup> » – qui cherchent à décrire cette prédisposition accrue chez le corps dansant à la perception kinesthésique du monde et, nous voulons ajouter, du texte.

Si le danseur s'incorpore le monde et ses représentations par l'effet de leur résonance motrice en lui, ces derniers le stimulent d'autant plus qu'ils transitent via des articulations verbales. Le dynamomètre ne dément pas. Tout modeste soit-il, le dispositif expérimental utilisé par Féré permet d'affirmer que les « manifestations psychiques les plus excito-motrices » sont « celles qui s'accompagnent de signes phonétiques, de signes écrits, ou de mouvements mimiques<sup>8</sup> ». Et, un pas plus loin, que ces excitations motrices atteignent leur plus haut degré dans la lecture de la poésie et de la philosophie.

Ce qui est activé à la lecture, ce que Charles Féré mesure et qu'Henri Wallon décrit, c'est le tonus musculaire comme matière première de la vie émotionnelle et soubassement de notre vie psychique. Mais, faut-il le préciser, un tonus d'anticipation du geste qui simule les kinesthèses produites par le texte plutôt qu'il ne les réalise. Nous devons au psychologue Henri Wallon d'avoir démontré que notre vie émotionnelle est une formation d'origine posturale qui a pour site l'activité tonique des muscles. Que le tonus sert « d'étoffe à la vie affective<sup>9</sup> » et réalise la jonction première du psychique et du physique dans la mesure où il assure une double fonction : une fonction posturale (par quoi, résistant à la pression gravitaire, nous avons notre tenue) et une fonction d'expression qui la précède (le nouveau-né manifestant ses besoins aux adultes par le seul jeu de ses variations toniques).

La lecture est une activité physique, un sport du dedans, par lequel une corporéité mobilise l'ensemble de son appareil phonatoire, du muscle diaphragmatique jusqu'aux tensions et détensions buccales, pour réarticuler en elle le cours d'une parole. Cet acte de réépélation passe par d'imperceptibles variations toniques de tout le corps et agit sur la musculature profonde du lecteur, modulant cette étoffe affective pour la tendre par exemple dans le récit d'une action, pour la détendre notamment dans les suspensions descriptives. Or, il est des réarticulations spéciales qui ne se contentent pas d'intensifier cette schématique modulatoire, mais qui participent en sus à l'incorporation

7. Rudolf Laban, *Die Welt des Tänzers*, Stuttgart, Walter Seifert, 1920, p. 13-15.

8. Charles Féré, *Sensation et mouvement*, op. cit., p. 9.

9. Henri Wallon, *Les origines du caractère chez l'enfant*, Paris, PUF, 1998 [1949], p. 152.

de nouveaux schèmes articulatoires. Telle la poésie, telle la philosophie. Particulièrement ici, la lecture ne divertit pas, elle transforme. Elle défait les premiers maillons de la chaîne expressive, de la chaîne intellectuelle, pour en faire éprouver d'autres dont on ne soupçonnait jusque-là l'existence.

En ce sens, la lecture peut être considérée comme une pratique somatique, à ajouter au nombre de ces méthodes de type idéokinétique (ideokinesis, Feldenkrais, BMC, etc.) qui opèrent par débrayages des schémas sensori-moteurs éprouvés pour rendre à nos habitudes une plasticité nouvelle. À ceci près que l'on se laisse ici imprégner par une image, là par un texte, l'opération est similaire qui suit une trajectoire *up-down* par transfert d'une représentation éprouvée volontairement (*ideo*, commande corticale) via son incorporation en tant que diagramme de directions et de lignes de forces vers une couche subconsciente<sup>10</sup> (*infra-kinesis*, aire sous-corticale). Vers la fabrique souterraine de notre état de tension. Jusqu'au surgissement spontané d'un nouveau régime postural, né à même cette musculature profonde impossible à moduler volontairement. « Chaque gain de motricité doit passer par un débrayage<sup>11</sup> », explique Hubert Godard, qui agit dans les tissus musculaires les plus profonds. Nous faisons l'hypothèse que cette geste idéokinétique est à l'œuvre dans la pratique de la lecture, et que les corps dansants vont puiser dans la fréquentation des textes littéraires et philosophiques des trajectoires de débrayage qui opèrent à l'étage sous-cortical, de façon inconsciente, un nouvel ordre de la posture.

## II. L'ÉCRITURE COMME ÉCHAUFFEMENT CHORÉGRAPHIQUE

Un autre phénomène doit attirer notre attention : il s'agit de ces danseurs improvisateurs qui, plutôt que d'étirer muscles et sens, choisissent d'écrire des textes juste avant de monter sur scène. Après avoir développé différents dispositifs d'entremêlement du kinésique

10. Nous remercions Carla Bottiglieri de nous avoir initiée à la formulation des opérations à l'œuvre dans les pratiques somatiques.

11. Hubert Godard, dans un entretien filmé réalisé par Mathieu Bouvier et Loïc Touzé, disponible sur le site « pour un atlas des figures » [en ligne <<http://pourunatlasdesfigures.net/element/fond-figure-entretien-avec-hubert-godard>>, consulté le 29/03/2018].

et du verbal<sup>12</sup>, l'Américaine Simone Forti s'éprend de cette pratique dans les années 1980. « [J]'utilise l'écriture comme un exercice d'échauffement pour improviser, en spectacle ou en privé<sup>13</sup>. » Dans son dernier livre *Oh tongue*, elle dit adopter cet exercice dans ses ateliers pour induire l'accordage des sens avec les « formes [et] les textures environnantes » : « J'avais développé cette empathie à partir du sens kinesthésique et de la vision, mais je n'avais pas pensé que l'écriture pouvait fonctionner à la façon d'un échauffement pour danser et parler<sup>14</sup> ! » En le relisant, Forti sélectionne dans le matériau produit trois images qui « peuvent provoquer une réaction entre elles<sup>15</sup> » et serviront de repères pour la performance improvisée.

Plus systématique encore, le danseur butô Ôno Kazuo était connu pour son rapport de grande intimité avec l'écriture. Avant chaque spectacle, il écrivait en guise de *training* des centaines de poèmes où, explique Basile Doganis, « il expérimentait par la parole les grands traits et les limites de son imaginaire, les motifs et les thèmes qui allaient le guider ou l'entraver lorsqu'il se retrouverait de nouveau seul "avec" son corps – et le public<sup>16</sup> ». Pour cet homme qui avait acquis la faculté spontanée de « traduire en geste » tout énoncé poétique, le geste dansé et le geste d'écriture semblaient figurer deux modalités médiologiques issues d'un même fonds, intérieur, noué à l'étage de la genèse expressive. Faisant signe vers ces gestes intérieurs dont l'exploration constitue la matière première, ultime aussi, de la pratique butô.

Il faut soutenir que la raison de ces pratiques d'écriture, pensées comme des pratiques d'apprêtement des corps à la danse, ne réside pas dans la production de thèmes, de représentations ou d'images verbales qui iraient peupler l'univers scénique et soutenir l'imaginaire du geste. La recherche de supports thématiques peut se produire, et même être affirmée, elle n'en demeure pas moins un motif à la fois arbitraire

12. Citons, entre autres, les improvisations vocales que Forti développe dans les années 1960 et, à partir des années 1980, la forme de danse/récit qu'elle nomme *Logomotion* – elle écrit à ce sujet : « lorsque je parle tout en bougeant, je sens que les mots et les mouvements proviennent de la même source en moi » (Simone Forti, *Oh, Tongue*, op. cit., p. 27).

13. *Ibid.*, p. 28.

14. *Ibid.*

15. Simone Forti, in Patricia Kuypers (dir.), *On the Edge/Créateurs de l'imprévu*, Bruxelles, Contredanse, coll. « Nouvelles de danse » n° 32-33, 2009, p. 164.

16. Basile Doganis, *Pensées du corps. La philosophie à l'épreuve des arts gestuels japonais (danse théâtre arts martiaux)*, Paris Les Belles Lettres, coll. « Japon », 2013, p. 160.

et secondaire. Plus fondamentalement, l'écriture fait sens en tant qu'activité. Elle doit être comprise ici comme une danse littérale, un exercice de danse qui mobilise le performer au pied du corps et active l'ensemble de ses centres moteurs. Le fait que ça ne bouge pas, que le corps écrivant maintienne une quasi-immobilité ne contredit rien. Au contraire : il appuie ce que les pratiques expérimentales de la danse ont acquis de plus discrètement radical, du « pays du silence » labanien jusqu'à la *small dance* du Contact Improvisation, en passant par l'extrême lenteur de certains exercices du butô : l'essentiel du mouvement est dans le micro-mouvement. Le reste est un épiphénomène qui cherche à convoquer ces inchoations de mouvement dans l'espace du visible. La figure qui a pour rôle de faire affleurer le fond de son émergence. Le support d'une conduction de l'infra-geste à l'apparaître. C'est donc à une danse sur place, silencieuse et intérieure, que se livre le corps écrivant, aussi longtemps que la parole se tient à sa première poussée inchoative et cherche davantage à toucher l'affection du monde en lui qu'à s'éclater dans un vouloir dire trop pressant.

Mais pour que cette infra-danse de l'écriture devienne le lieu d'une préparation à l'action, pour qu'elle potentialise le geste à venir, encore faut-il que le performer y trouve espace pour expérimenter les postures et attitudes de son insertion dans le monde. Encore faut-il que cette danse invisible ouvre l'espace virtuel d'une anticipation de l'action qui permette d'armer toniquement le corps en vue d'un déploiement de figures potentielles. C'est en empruntant la notion d'émulation à Alain Berthoz que peut s'éclairer le processus à l'œuvre dans cet infléchissement. La neurophysiologie contemporaine nous apprend en effet que les modèles internes du mouvement « permettent au cerveau d'émuler intérieurement un corps fantôme doté de toutes les propriétés dynamiques du corps physique, pour anticiper les conséquences de la commande motrice avant même que celle-ci soit produite<sup>17</sup> ». C'est alors en écrivant avec son « corps fantôme », en faisant de l'écriture une pratique de simulation de danse que le performer improvisateur réactive des gestes déjà incorporés afin de les engrammer à nouveau dans son corps, de les affûter, mais aussi de les cristalliser en des figures nouvelles. À rebours de la trajectoire de la lecture, l'écriture suit un circuit *bottom-up* qui prend son départ dans la chorégraphie

17. Alain Berthoz, *La décision*, Paris, Odile Jacob, 2003, p. 309.

de nos gestes intérieurs (sous-cortical) et les conduit jusque dans des mots (cortical) capables d'en convoier la force motrice.

### III. LE VERBAL EST UN GESTE

Écriture et lecture préparent à la danse, parce qu'une forme de danse est incluse en elles. L'effort a consisté jusqu'ici à les considérer comme des pratiques somatiques qui agissent de part et d'autre d'un texte, et transforment leur praticien (écrivain, lisant) en danseur virtuel. Des activités corporelles d'articulation et de réarticulation du sens qui s'attachent au premier segment de la poussée expressive, là où les mots sont à l'état de mouvements affectuels et peuvent rencontrer les pré-gestes de la danse. Mais comment comprendre ces jeux de transfert du somatique au verbal, du verbal au somatique? Les analogies que nous construisons prendront un tour résolument non métaphorique une fois qu'aura été défendue la thèse nodale selon laquelle le verbal est lui-même un geste, et s'allie ce faisant au chorégraphique à partir d'un même fonds articulatoire. Il s'agit dès lors de se déporter dans le domaine des infra-gestualités du sens et d'appréhender le verbal comme un geste qui repose sur une base somatique. Un geste articulatoire qui se couple à une inflexion de tout le corps et reflète le pli du monde et son affect en nous.

La thèse défendue n'allant pas de soi, considérons un pas en arrière la toile de fond dans laquelle elle s'inscrit. Il faut soutenir avec Lyotard que notre commerce silencieux avec le monde se noue sur un mode fondamentalement gestuel : « Le mouvement par lequel le sensible se présente est toujours une gesticulation, une danse<sup>18</sup>. » La rencontre phénoménale d'une couleur ou d'une ligne est celle d'une « force orientée qui émane du bleu ou du rouge, d'une courbe ou d'une verticale, et qui suscite dans le corps propre une attente, une ébauche de mouvement polarisée<sup>19</sup> ». La gesticulation du sensible, qui est son premier mode de donation, pose à notre corps, écrit Merleau-Ponty, « une sorte de problème confus ». « Il faut que je trouve l'attitude qui va lui donner le moyen de se déterminer, et de devenir du bleu, il faut que je trouve la réponse à une question mal formulée<sup>20</sup>. » Quand bien

18. Jean-François Lyotard, *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 2002 [1971], p. 41.

19. *Ibid.*, p. 74.

20. Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2005 [1945], p. 259.

même nous n'en prenons plus conscience, il y a une gestualité dans tout le sensible qui nous met en demeure de la réarticuler en nous. L'aperception d'un grand cyprès n'est pas autre chose que l'impression en moi d'un tropisme d'élanement. Le spectacle d'un lac l'égalisation de mes mers intérieures et le mouvement d'une décroissance tonique. Plus que quiconque, les enfants savent prêter leur corps mimeur à ce modelage du dehors en eux : tout le sensible leur « parle », êtres animés comme inanimés, et engage un dialogue de gestes. Les danseurs aussi, qui ont aiguisé leur empathie kinesthésique, et partagent avec les enfants cette capacité à former et déformer le diagramme des lignes tensionnelles de leur corps pour épouser les formes du dehors et savoir y répondre.

Sur l'arrière-fond de cette gestualité du sensible s'introduit la gestualité de la langue, en laquelle la pure directionnalité du sens se couple à sa dimension de signification. Le langage est une forme d'articulation du sens qui, Jousse<sup>21</sup> nous le rappelle, s'origine dans des racines rythmo-respiratoires, incantatoires et gestuelles. Il ne procède pas de deux phases successives – l'une somatique, l'autre symbolique – mais signe très justement la coïncidence des deux, marquant le pli l'un sur l'autre « d'un acte d'éveil à l'étant par (in)dication de la manière dont il m'advient actuellement, avec un processus articulatoire interne traversant l'appareil vocal, projetant et mimant le mouvement même du monde dans une incarnation du sens<sup>22</sup> ». La théorie de l'articulation développée par Jean Clam nous invite ici à reconsidérer le sens comme « un sentir interne d'un geste affectuel-expressif accompli dans un organe qui s'infléchit dans un travail exprès pour effectuer ce geste<sup>23</sup> ». La gymnastique des différents tissus, détroits et coudes, qui forment l'appareil phonatoire et séquentialisent le souffle en unités phonématiques, constitue la fabrique du sens.

Or, nous savons depuis Saussure et la grande bascule dé-ontologisante des sciences humaines et sociales, que le sens est une différence qui ne connaît aucun contenu positif. Le sens n'est qu'« effets de sens ». Et la production d'effets de sens, poursuit Clam, « est le cœur de la vie sémiologique ». « C'est par achoppement, déboîtement, déplacement, mise en opposition ou différence de ce qui se trouve vaguement

21. Nous renvoyons à Marcel Jousse, *L'anthropologie du geste*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2008 [1974].

22. Jean Clam, *Sciences du sens. Perspectives théoriques*, Strasbourg, PUS, 2006, p. 213.

23. *Ibid.*, p. 362.

sauvegardé dans le médium que les opérations de signification produisent du sens<sup>24</sup>. » Ces déplacements créateurs d'une différence sont autant de tournures qui organisent la vie interne de la langue autour d'un geste central, véritable geste des gestes du sens, à savoir : l'inflexion. Toute énonciation, tout geste verbal connaît pour centre moteur une inflexion. Un *infléchir* qui est à la fois « l'*energeia* de l'effet de sens<sup>25</sup> » et la monstration de ce qui, dans ma présence au monde, s'émeut en moi et provoque le dire.

Si la spécificité gestuelle du verbal consiste à produire des effets de sens par infléchissement articulaire de l'appareil phonatoire, en quoi peut-elle rencontrer le geste dansé ? En quoi peut-elle rencontrer cette autre forme d'articulation du sens qui produit quant à elle des effets de sens par infléchissement de *tout le corps*, c'est-à-dire qui trouve sa signification élémentaire dans la création de différentiels de tension et de mouvement qui concernent possiblement tous les lieux du corps ? Il s'agit de saisir le nouage du verbal et du dansé à l'endroit de cette articulation infra-langagière, de cette signification encore sans signification qui correspond à des phénomènes corporels internes généralement non perçus. Et de suivre une nouvelle fois Clam dans son geste d'élargissement de l'inflexion verbale à ses étayages somatiques<sup>26</sup>, à partir de l'erreur commune qui confine les activités de production et de réception du langage dans les limites locales de leurs plus visibles organes.

Or, je n'écris pas seulement avec la main, de la même façon que je ne parle pas seulement avec ma bouche, ni même avec l'ensemble de mon appareil vocal. Je m'exprime d'abord avec les organes internes d'affections et la posture du corps entier. Écrire comme parler sont des actes articulaires qui, en tant que tels, sont couplés à une inflexion de tout le corps qui reflète l'inflexion du monde et son affect en moi. Ces processus d'expression sont similaires aux processus de perception qui leur sont corrélés. Je ne lis pas seulement avec mes yeux, de la même façon que je n'écoute pas seulement avec mes oreilles, mais encore une fois avec la totalité de mon corps. Lire comme écouter quelque'un parler sont des actes ré-articulatoires dans la mesure où je ne comprends un discours qu'à réarticuler en moi les gestes articulaires qui en ont permis l'expression. Les gestualités verbales s'étayent sur un premier geste articulaire qui noue en la pliant (*inflexio*, acte de plier)

24. *Ibid.*, p. 186.

25. *Ibid.*, p. 225.

26. Les analyses qui suivent sont extraites du même ouvrage (*ibid.*, p. 214).

ma présence physique au monde, et constitue le *substratum* de tous les gestes expressifs. C'est cette articulation première couchée en sa demeure infra-poétique qui résiste et reste, irréductible, après tous les mouvements de déconstruction du sens de notre contemporanéité. C'est elle également qui explique le compagnonnage actuel du verbal et de la danse autour du procès de signification qui les concerne tous deux et juste précède la coupure thétique.

#### IV. ÉLÉMENTS D'UNE GESTUALITÉ DU TEXTE, À MÊME LES TROUS DE LA LANGUE

Les mots ont une visée de signification que le mouvement dansé ne connaît pas. S'ils ne se nouent que par le fond d'une infra-gestualité et qu'au-delà il n'est pas de traduction directe possible entre une phrase verbale et un phrasé de danse, s'il faut se méfier des jeux de correspondances trop hâtives qui iraient à confondre expressivité verbale et expressivité corporelle, il reste à considérer, à même cette résistance dans l'empirie des formes, les marqueurs textuels les plus prodigieux en effets kinesthésiques. La question de la gestualité de l'écrit est vaste. Elle nécessiterait d'être abordée dans le cadre macroscopique d'un texte ou d'un discours qui puisse faire affleurer en eux l'importance du rythme. De ce rythme qui ne se substantie nulle part et ne se découvre qu'au travers d'un jeu de différences fort complexe, enté sur le fonds gestuel des mouvementements premiers du corps, et débordant très largement le cadre de cette étude<sup>27</sup>. Nous minorerons cette ambition en nous concentrant sur le cadre de la phrase, et en y repérant quelques éléments locaux créateurs de différences qui provoquent les inflexions (du sens) parmi les plus mobilisatrices de notre motricité.

La phrase est, selon le sinologue Jean-François Billeter, le premier système-cadre qui fait *fonctionner* le langage en y introduisant du mouvement. Ce fonctionnement repose sur la présence d'un geste qui, tendant pour l'accomplir un arc intentionnel, joue le rôle de moteur phrastique. Ainsi, le « geste (ce qui fait que *je dis quelque chose*) n'est pas un accompagnement de la phrase, il en est le principe

27. Sur ce sujet, nous nous permettons de renvoyer à nos deux ouvrages : Alice Godfroy, *Danse et poésie : le pli du mouvement dans l'écriture*. Michaux, Celan, du Bouchet, Noël, Paris, Champion, 2015 ; *Prendre corps et langue. Étude pour une densité de l'écriture poétique*, Paris, Ganse Arts et Lettres, 2015.

organisateur<sup>28</sup> ». Parce qu'il est sous-tendu par les schèmes gestuels propres à une langue donnée, le mouvement général de la phrase nous saute particulièrement aux yeux – faudrait-il dire au corps – lorsque nous apprenons une nouvelle langue ou allons de l'une à l'autre. Tout saut linguistique marque le passage d'un geste à l'autre et se produit, écrit Billeter, par le fait d'un « changement de pied », de « la substitution d'un pas de danse à un autre<sup>29</sup> ». Changeant de langue, et partant de posture verbale, nous sommes amenés à reconsidérer les relations nouvelles qu'entretiennent les mots entre eux. C'est par leurs positions relatives, poursuit-il, que « les mots chinois suggèrent les gestes à faire pour les unir<sup>30</sup> », à l'exemple du geste « thème/propos » ou du geste « qualifiant/qualifié » qui prennent dans cette aire linguistique des tours d'une étonnante économie. Conservons pour notre propos l'idée selon laquelle les gestes sont moins dans les mots que dans ces espaces interstitiels qui les joignent, les disjoignent et appellent l'effort de leur mise en relation.

Macro-structurels, régis par des conventions implicites de forte inertie, les schèmes gestuels d'une langue doivent en effet orienter notre attention sur les interstices qui œuvrent à l'art combinatoire des unités lexicales. Non sur les mots, mais sur ces espaces entre les mots qui engagent notre motricité à entrer en eux pour trouver le chemin du sens. Parmi ces trous de la phrase, au cœur desquels viennent battre nos gestes de signifiante, figurent les chevilles articulatoires de la ponctuation : virgules, points, parenthèses, guillemets, tirets, jusqu'aux plages de pur espacement qui séparent les mots et prennent une valeur fortement ponctuante dans la poésie. Des trous d'un autre genre permettent de faire tenir ensemble des mots qui n'entretiennent entre eux aucune évidence relationnelle, et de les relier par un tour spécial appelé figure de style. Enfin, il est des mots qui portent en eux-mêmes un trou de signification et ne prennent sens que dans un dehors de la langue ; mots que l'on nomme déictiques pour dire qu'ils montrent ce qu'un texte ne peut contenir. Embrayeurs d'une gestualité de la phrase, les signes de ponctuation, les déictiques et les figures de style sont autant d'éléments qui opèrent, dit-on, une coupure référentielle. Autant d'éléments textuels qui ne visent pas, ou de façon instable, une réalité mondaine déjà là. Notre hypothèse consiste à dire que c'est ici

28. Jean-François Billeter, *Esquisses*, Paris, Allia, 2016, p. 47.

29. *Ibid.*, p. 49.

30. *Ibid.*, p. 55.

le corps écrivant/lisant qui devient la référence ou, plus précisément, que la coupure référentielle est suppléée par une gesticulation, voire une danse, du corps propre, ainsi acculé dans les trous du sens à composer les gestes intérieurs d'une mise en relation.

Au terme de ce parcours, nous avons acquis que la danse va aux textes pour y trouver des gestes. L'effort aura consisté à soutenir qu'un geste n'est décisif qu'à l'endroit où il fait sens : dans les inchoations invisibles de ses premières inflexions.

Qu'est-ce que le contemporain a fait à la danse ? Il a défait les lignes de signifiante qui faisaient du corps dansant un corps parlant. Il a fini de remplacer la déconstruction dialectique de la première moitié du xx<sup>e</sup> siècle par une déconstruction radicale. En enrayant l'appareil d'ordre langagier qui se surimprimait au corps dansant, il a permis au projet d'un corps devenu laboratoire de lui-même d'émerger pleinement. Les pratiques expérimentales du mouvement n'ont dès lors eu de cesse d'observer, d'induire, de canaliser, de transformer, de simuler le senti du mouvement interne. Un travail d'infra-danse qui, nous l'avons vu, peut se pratiquer également en lisant, en écrivant.

Qu'est-ce que la danse fait au contemporain ? Elle lui montre la voie d'un *autre* sens. En explorant ce mouvement imperceptible, cet athlétisme du dedans qui peut devenir en certaines circonstances – sous l'effet d'un modelage poétique souvent, philosophique parfois – une véritable chorégraphie du dedans, la danse désigne ce qui résiste et reste après toutes les déconstructions du sens : son articulation première, sise en sa base somatique. Elle reste, pour cette raison, l'observatoire le plus excitant de notre contemporanéité.