

CHAPITRE 7

VERS LA *DANSITÉ* : PORTRAIT DU POÈTE ET DE SON LECTEUR EN DANSEURS VIRTUELS

L'intuition chorégraphique, que les poètes percent à l'épreuve de la peinture, serait condamnée à errer dans les limbes d'un vague sentiment sans contours si, en retour, elle ne disait rien de la danse et du nouage spécifique que l'écriture poétique entretient avec elle, en-dehors de la référence picturale. Détour résorbé jusqu'à son point de départ, et point de départ ainsi renouvelé, une question s'impose dès lors à nous : comment le *ut pictura poesis* se soutient, plus fondamentalement, d'un *ut chorea poesis* ?

Epingle à maintes reprises au fil de notre parcours, l'intérêt des poètes pour ce qui, non seulement dans l'écriture mais aussi dans toutes les autres pratiques artistiques, se retire de l'horizon représentationnel et ne relève pas *stricto sensu* de la signification, nous invite à restreindre leur possible domaine d'accointance avec la danse à une ère d'avant-mots-et-images. L'extension de leur juste pli, quoique s'y prolongeant par suite, doit se réduire à l'avant-scène de leurs actes réalisatoires et des formes ainsi produites, attendu que la danse et la poésie ne peuvent se rencontrer sous l'égide de la représentation sans secours autres qu'imaginaires. Leur véritable parenté sera donc invisible, ou ne sera pas conséquente. De plus, nous avons acquis au cours du détour pictural que les poètes ne donnaient pas la priorité à la musicalité d'une toile (l'ordre des couleurs), mais à sa dimension chorégraphique (l'ordre de l'*apparaître* de ses formes), comme si le peintre livrait sa pleine valeur à même la rythmique articulatoire de ses gestes dès lors que sa toile, loin de les étouffer, en assurait le convoi jusqu'en le corps résonant de son contemplateur. Cette danse, que Michaux dit « originelle », déployée en mode infra-poïétique, sous-tend l'acte créateur comme sa réception et doit être questionnée à l'aune de la poésie même, de son invisibilité propre.

Nous faisons l'hypothèse que le poétique et le chorégraphique se confondent de part et d'autre d'une danse virtuelle qui juste précède leur

passage à l'acte ; avant la surgie des mots, avant la réalisation des gestes, la tension créatrice se passe en vellétés de mouvements aussi imperceptibles à l'œil nu qu'extrêmement sensibles dans le ressenti interne des corps. Un poème (comme une danse) est d'abord, et toujours, le condensé traducteur de ces infra-mouvements et le transmetteur idoine de leur résonance. C'est dire que l'arc esthétique, tendu du créateur à l'homme sans visage auquel il s'adresse, est rivé fondamentalement au passage de ces mouvementements intérieurs. Leur donner voix et crédit, en sus de réévaluer l'approche de l'art, permet de rendre compte de la physicalité de la poésie comme expérience du corps, et ce au même titre que la danse. De comprendre que le travail de l'écriture (de la lecture tout autant) consiste à se mettre dans l'état que quelque chose advienne jusqu'au point où les mots sortent (ressortent) comme des gestes. Que le mouvement qui sous-tend l'écriture, puis le texte produit, demande une certaine adhésion des corps. Qu'il existe dans l'implicite d'un poème, en deçà de sa signification, une invisible partition qui s'adresse directement aux corps et les mobilise pour les rendre participants. À partir d'une phénoménologie croisée du *lire* et de l'*écrire*, nous éclairerons toutes ces intuitions jusqu'à pouvoir former le concept nouveau de *dansité*.

1. ÉCRIRE, DANSER : L'EXPÉRIENCE SILENCIEUSE D'UN MOUVEMENTEMENT INTÉRIEUR

1.1. ÉTATS DU CORPS : PRATIQUES SOMATIQUES DU SILENCE

Très sensible chez le lecteur d'André du Bouchet, et il faudrait dire dès le premier regard porté sur son œuvre, est l'impression d'une rencontre physique, d'un contact avec une langue-matière, si ce n'est déjà directement avec le monde et sa « réalité rugueuse », disait Rimbaud, ainsi étreinte. Comme si les mots refusaient d'entrer d'abord en nous suivant le canal de la compréhension et venaient se ficher sans ambages dans cette zone infra-langagière depuis laquelle notre sensibilité au monde en accuse le choc et en exerce la résonance. « C'est le sens physique de la réalité des mots que j'ai – ce n'est pas leur valeur, leur beauté, ou leur sens philosophique qui m'inquiète¹ ». Dès les prémices de son œuvre de poète, André du Bouchet revient avec insistance dans ses carnets sur la singularité de son rapport à la langue, lui qui désirait « retrouver le goût /

¹ André du Bouchet, *Une lampe dans la lumière aride, Carnets 1949-1955*, édition, préface et notes de Clément Layet, Paris, Le bruit du temps, 2011, p. 128.

de la violence physique¹ » et se surprenait à « éprouv[er] les idées comme des sensations² ». C'est dire par là même que la langue n'est pas une fin en soi et que, si autoréférentialité poétique il y a, l'effort ne verse jamais dans le miroitement des mots entre eux – il tend en revanche vers l'état de commotion qui, présidant la naissance des mots, marque la rencontre d'un homme et de son monde. Qu'entendre dès lors, plus précisément, par ce que nous appelons communément la physicalité de l'écriture ?

L'expression n'est pas métaphorique : la physicalité d'une écriture dit simplement qu'il s'agit, en elle et par elle, d'une expérience du corps, armée par le corps, et non d'une construction toute intellectuelle ou d'un jeu littéraire tournant en vase clos sur lui-même. Or, le nouage de la poésie et de l'expérience ne va pas de soi – il ne put se sceller historiquement que depuis peu à partir d'une inflexion de la conception poétique elle-même. Ce tournant fait l'objet d'un essai de Bernard Noël, « Poésie et expérience³ », composé en 1967 et publié dans *Le lieu des signes*. Le poète y retrace à grands traits les jalons historiques d'une collusion progressive, depuis la séparation des compétences qui concédait au mystique, d'un côté, l'apanage de l'expérience de l'Invisible et réservait, de l'autre, au poète, l'Invisible comme simple sujet, jusqu'à la coïncidence de l'expérience et de la poésie depuis l'aventure du Grand Jeu et l'œuvre de Georges Bataille. De l'un à l'autre, la confusion de l'« habité » (le mystique qui faisait profession de foi) et de l'« inspiré » (le poète qui s'adonnait à une profession) en une même figure s'élabora à mesure que la croyance religieuse perdait du terrain et que, parallèlement au XIX^e siècle, le rôle du poète abandonnait son caractère professionnel : avec la « mort de Dieu », le poète « a perdu la méthode (l'art poétique), et il doit se laisser envahir par le vide de l'absence de Dieu ». Démis de ses fonctions professionnelles, lesquelles agissaient comme un garde-fou, il entre, « vers 1871, [dans] l'ère des poètes maudits et des sciences obscures ». Cette « libération », poursuit Noël, ne se réalise encore pleinement ni dans le symbolisme où, en place de la laïcisation attendue, les poètes ne se lassent pas de sacraliser leur rôle, ni dans le surréalisme qui « choisit bientôt de s'occulter » à son tour, rétablissant par là même « les majuscules et le quartier réservé ». Il faut attendre l'avènement du Grand Jeu (dès 1927) et l'« expérience intérieure » menée par Georges Bataille

¹ *Ibid.*, p. 46.

² *Ibid.*, p. 44.

³ Les citations qui suivent sont toutes tirées de ce même essai : Bernard Noël, « Poésie et expérience », *Le lieu des signes*, *op. cit.*, p. 153-159.

(au cours des années 1935-1939) pour que se nouent poésie et expérience comme envers et endroit d'une même pratique, et que l'on finisse par s'intéresser moins aux mots qu'à ce qui les suscite.

Or, ce premier nouage se soutient d'un second – celui de l'expérience et du silence, par lequel la physicalité de l'écriture va pouvoir prendre corps, littéralement. Bernard Noël explique : « La recherche de la poésie débute comme celle de l'expérience : qui veut l'entreprendre doit faire silence, puis travailler à dramatiser ce silence¹ ». À la manière de la lente préparation du geste calligraphique qui mature son élan à la patience de son attente, l'expérience poétique du silence correspond à cet état du corps qui cherche la perfection de son accueil en se dépeuplant de la rumeur des mots. Une phénoménologie conséquente de l'écriture aurait pour tâche de décrire minutieusement les pratiques somatiques qu'elle requiert et l'épreuve du silence qui la fonde et à laquelle, rappelons-le au risque d'un truisme, les poètes passent le plus clair de leur temps. Nous n'entreprenons pas ici ce vaste chantier qui nécessiterait une étude à part, et nous contenterons d'en poser quelques balises.

Pratiquer poétiquement le silence revient à créer les conditions de son advenue par le truchement d'un état du corps qui l'absorbe intérioritément jusqu'à s'y confondre. Espacement devenu silence, le corps entre dans une texture du monde où ce qui s'éteint sur ses bords externes vient allumer, à forces égales, le vif de sa sensibilité intérieure. Bernard Noël témoigne :

Qu'est-ce que le silence ? Avant tout le retrait en soi, l'absorption intérieure. On dirait que la chair entre en catalepsie cependant que les nerfs (ou plutôt le sensible, le vif en soi) tapissent la surface intérieure de ce retrait, y développent un écran d'attente².

Premier moment d'une préparation à l'écriture, le corps s'immobilise pour – rompant les liens qui le prolongeaient dans le tissu du dehors – mobiliser la pleine stridence de ses cordes du dedans. Cette introversion de l'attention mène, en termes stricts, à une con-concentration qui ne cesse de creuser l'écart entre l'empâtement du corps externe, réduit peu à peu à un état de torpeur, et l'animation du corps interne qui trouve, à mesure, le champ libre pour son extension. La nouvelle corporité, tout en son dedans invaginée, va pouvoir ensuite s'articuler autour d'un vide, « une espèce de vide, mais lourd (un vide qui porterait, et à l'intérieur duquel foisonne-

¹ *Ibid.*, p. 153.

² *Ibid.*, p. 155.

raient des choses) », et tirant à soi la mutité des chairs. Ce vide, poursuit Noël, « c'est ce moment vécu comme un espace sans mots, absolument silencieux, où la parole n'existe pas mais est attendue. Les yeux sont fixes, je crois, et l'on dirait que la poitrine est le lieu où s'arrondit ce vide. En tout cas, il est physiquement ressenti¹ ». La tête rivée au corps plutôt qu'à sa grammaire de signes, le Maître-cerveau défait de son empire, tout le sentir converge alors vers la cage thoracique, comme aspiré par l'appel d'un vide qui s'y love et, à la manière d'une "muse inspiratrice", ne (se) révélera que si une oreille prend la patience d'y tendre.

C'est bien mon corps qui vit cet effort vers l'écriture: il est là, tassé, lourd, immobile, et cependant très vaste en dedans, tout tendu autour du vide, et l'auscultant, l'écoutant – l'écoutant comme si l'écoute avait le pouvoir de faire surgir le phénomène, le mot ou l'image qui vont tirer tout un train de paroles².

Faire effort vers ce vide, cet évidemment de ce qui fait langue en nous, revient à faire l'épreuve, physiquement, intérieurement, radicalement, de l'écoute comme condition première de la parole. Pendu aux lèvres de son vide intérieur, suspendu à ses abîmes de silence, le poète ne cherche pas ses mots, encore moins un thème ou un sujet, il ne fait qu'écouter, il devient écoute. Dépossédé du trésor de la langue, il plonge dans l'enfonçure pré-verbale un lasso de non-vouloir qui, attendant attentif, finisse par cercler le vide et l'étrangle jusqu'à ce qu'il livre son plein. La description noëlienne de l'écoute métaphorise son ressenti comme étant cette poussée contre les parois d'un tube de vide qui, cédant à un certain seuil sous l'effet de cette pression, répand soudain à son embouchure tout son contraire: « Mais qu'est-ce que l'écoute? Quelque chose comme une tension autour du vide (une enveloppe d'écoute), et qui le resserre rondement. J'étouffe en moi ce vide, le presse, le pousse à implorer, et brusquement, avec le premier mot, ce vide se transmue en plein³ ». Les mots ne naissent pas autrement que surgis d'une poche de vide sur laquelle un corps est venu pressé de tous côtés; si l'exercice n'est pas infallible – l'anticipation de ce qui va sortir étant impraticable – il n'en reste pas moins nécessaire dans la mesure où le poids des mots est dans la dépendance directe de l'implosion qui les a enfantés au plus haut point de la tension interne du corps:

¹ Bernard Noël, *Le lieu des signes, op. cit.*, p. 105.

² *Ibid.*, p. 106.

³ *Ibidem.*

Le corps paralysé est à cet instant comme le fourneau de l'alchimiste : il peut être le lieu de la transmutation, il peut aussi ne rendre que du plomb. L'absorption fait monter la densité interne, et l'on dirait que, dans le vide même qu'elle oppresse, toute l'énergie se rassemble dans un mouvement d'implosion. Au plus fort de cette tension, je mets une image au four ; l'écran s'illumine ; le silence intérieur est dramatisé ; les séquences du poème sont les jalons de l'expérience¹.

C'est dire, au demeurant, qu'en donnant sa langue au chas du corps, en concédant la parole au silence actif de son corps interne, le poète vide sa conscience de toute crispation volontariste et endosse la fonction d'un simple médium auquel il revient de juste convoier ce qui s'écrit en lui, et comme malgré lui. Entendons-nous : il ne traduit pas une voix venue d'ailleurs, mais s'en tient au dire qui est pétri dans la pâte de son corps portée à haute température, là où la fournaise de l'espace intérieur fermente le levain des mots. Car enfin, seul compte pour le poète, non les mots, mais leur densité ; l'alambic noëlien et toutes les étapes de silence, de vide et d'écoute qui en alimentent le foyer ne représentent que la métaphore épique d'une activité de densification de la langue, par quoi les mots – rafraîchis à leur source de silence – se chargent, se gorgent et s'accroissent d'un supplément d'énergie.

Plusieurs remarques et nuances nous obligent ici : si la densité seule importe, les voies qui y mènent sont libres de leur parcours. Au sein même de la pratique de Noël, les moments d'effort que nous avons décrits ici alternent avec des moments de plénitude lors desquels le poète est « comme lié au jaillissement² », devient jaillissement de la parole comme abouché directement à sa source et court-circuitant le laborieux cheminement du silence. Par ailleurs, si s'opèrent toujours en amont du poème, dans le silence de soi, des exercices somatiques préparatoires qui prédisposent à l'état de création, force est d'en reconnaître la singularité propre à chaque poète. Henri Michaux, dont l'activité d'écriture n'était ni régulière ni acquise à une méthode unique, séparait le plus souvent le temps de la pratique somatique et le temps de l'*écrire* (ce qui conférait à ce dernier l'allure de la spontanéité), ou bien alors, tout au contraire, en défaisait la continuité en les collant très exactement l'un sur l'autre (tel que dans certains récits de la période mescalinienne). Par prédilection, et selon la constance de toute une vie, Michaux aura versé dans l'état du corps propre à la rêverie, lequel lui permit d'intensifier au plus haut point

¹ *Ibid.*, p. 155.

² *Ibid.*, p. 105.

l'expérience d'une tension nécessaire entre l'immobilité du corps externe et l'extrême affairément du corps interne – autoproclamé « sportif au lit », il n'eut en effet de cesse de se livrer à des exercices psychosomatiques de haute-voltige qui, à la sueur de son imagination cinétique, le propulsaient dans de frénétiques danses du dedans. Quant à André du Bouchet, l'écriture prenait place chez lui dans le cadre d'une discipline quotidienne qui lui faisait redouter tout déplacement et tout séjour trop coûteux en jours de vacance. En-dehors des heures passées à la table d'écriture, l'expérience du silence dubouchettien se nourrissait *in situ*, à même le silence de la nature, silence qu'il arpentait journalièrement, solitairement aussi, des enjambées de sa marche. C'est dans l'avancée de ce co-silence – celui d'un homme et celui du réel – que l'épreuve du vide remédiait au risque de sa submersion paralysante et se retournait en un exercice de dynamique articulatoire. L'alternative du poète aux premières heures de son œuvre – « marcher toute ma vie / ou / rester au lit toute ma vie¹ » – marquait déjà la polarité mouvement-immobilité comme tenue du vide et doublure physique du jeu co-impliqué de la parole et du silence.

Retenons, pour notre propos, que la physicalité de la poésie provient d'une expérience corporelle du silence qui la sous-tend et qu'elle engage, en deçà du geste d'écriture, une attention particulière au ressenti interne de la corporéité. C'est à ce niveau infra-poïétique, au cœur de la nuit des corps, que nous devons poursuivre notre effort vers la rencontre du poète et du danseur.

1.2. JUSQU'ÀUX MOUVEMENTEMENTS INTÉRIEURS DU PRÉ-MOUVEMENT

C'est dans la mesure où la poésie est devenue récemment une expérience du silence qu'elle va pouvoir rencontrer la danse et partager avec elle une ère commune. Moins à l'endroit où le corps dansant se plie et se déplie sans dire mot (selon un silence pensé dans sa dépendance à la parole), qu'à l'instant où il écoute la résonance de son immobilité (selon un silence pensé comme modalité du vide et traduit, corporellement, par l'absence de mouvements visibles). Le silence est à la parole ce que l'immobilité est au mouvement : des phénomènes intermodaux du vide qui conditionnent et potentialisent sa mutation en plénitude. Ajoutons que notre fréquentation des “pleins” de l'art – une représentation de danse, un recueil publié de poésie – peut faire l'effet d'un leurre par le

¹ André du Bouchet, *Une lampe dans la lumière aride, Carnets 1949-1955, op. cit.*, p. 105.

simple fait qu'elle nous dissimule les montagnes de "vides" qui en ont permis l'existence. Théoricien de la danse moderne, Rudolf Laban ne s'y trompait guère, qui savait que l'expérimentation en danse se produisait au plus loin de sa forme spectaculaire dans un lieu qu'il nommait, mystérieusement, « le pays du silence » (*das Land des Schweigens*). Quel est-il ? Laban le décrit comme fondement quasi-indicible du mouvement dansé et l'enveloppe de mysticisme :

Il y a une énergie derrière tout événement et derrière toute chose qu'on peut difficilement nommer. Un paysage caché et oublié. La région du silence, l'empire de l'âme ; en son centre, il y a un temple en mouvement. Pourtant, les messages venus de cette région du silence sont éloquents et nous parlent en termes toujours changeants de réalités qui sont pour nous d'une très grande importance¹.

Le « pays du silence », sacralisé par la métaphorique labanienne, agit telle une voix de transcendance qui aurait son siège insituable au cœur de l'âme du danseur. L'artiste-théoricien ajoute qu'il n'ouvre ses portes qu'à celui qui consent à se défaire au préalable de toute intentionnalité, de tout volontarisme et, ultimement, de tout ce qui s'apparente de près ou de loin à une quelconque maîtrise de soi dictée par un savoir préconçu. À cette condition, le corps dansant y pénètre et, agi par cette voix sibylline, fait l'expérience d'une absorption extatique, à savoir – paradoxalement – d'une attention tournée à la fois au-dehors et au-dedans. Isabelle Launay explique que le danseur y « développe une hypersensibilité à ce qui se passe autour de lui et en lui. Il doit se mettre dans l'état d'être mû au moment où il se meut, d'habiter et d'être habité² ». La construction labanienne du moteur premier de la danse, si elle s'égaré à plus d'un endroit dans des visions plus mystico-religieuses que théoriques, reste éminemment précieuse dans son intuition : le « pays du silence » est un territoire de flux qui parcourent le ressenti interne des corps et « le temple en mouvement » l'indice de leur densification dans l'épreuve de l'écoute immobile. Isabelle Launay souligne en effet que la corporéité immobile dans la conception de Laban « est perçue comme saturée de flux, de micro-mouvements, de petits effondrements et de reprises³ ». C'est dire que Laban pointe la région de l'être intérieur qui, auto-affectée

¹ Rudolf von Laban, cité dans Isabelle Launay, *À la recherche d'une danse moderne. Étude sur les écrits de Rudolf Laban et Mary Wigman*, thèse sous la dir. de Michel Bernard, Lille 3, 1994, microfiche, p. 151.

² *Ibid.*, p. 157.

³ *Ibid.*, p. 182.

par les micro-mouvements qui l'animent, prédispose le danseur à un état du corps d'où puisse surgir l'éloquence de ses gestes¹.

La version post-moderne du « pays du silence » dans les nouvelles approches de la danse contemporaine se présente sous la forme d'exercices préliminaires qui entament, dans la plupart des cas et des techniques, le travail en studio. Il s'agit à chaque fois, allongé ou en station droite, de préparer son corps à un état de danse en désactivant sa garde tournée habituellement contre les assauts du dehors et en allumant, les yeux fermés préférentiellement, sa vigilance intérieure – de transformer, pour résumer, la perception en proprioception². La *small dance*, développée par Steve Paxton dès les années 1970, en offre un modèle d'école, épaulant de simplicité (dans son dispositif) et patent de complexes subtilités (dans l'acuité qu'il exige) : le corps est debout, les yeux clos, sans déplacements segmentaires, et tout le travail consiste en une relaxation maximale de chaque parcelle de soi – la tension musculaire masquant la sensation – jusqu'à « *that limit to which you could no further relax without falling down*³ ». Parvenu à cet état de conscience corporelle, l'esprit perd ses prérogatives intentionnelles (« *but is being used as a lens to focus on certain perceptions* ») et toute l'attention est requise en direction du ressenti interne, des flux et des micro-mouvements qui l'habitent. Steve Paxton explique : « *We're trying to get in touch with these kinds of primal forces in the body and make them readily apparent* ». Par quoi la vivacité des forces intérieures, surprises par le moyen d'un corps réduit à sa plus grande immobilité, va pouvoir induire d'infimes mouvements, à peine perceptibles à l'œil nu, qui composent ultimement la « petite danse ».

Cette pratique minimaliste du mouvement, en sus de réincorporer le « pays du silence » dans les régions de l'immanence, rejoint les intuitions poétiques qu'avaient découvertes, en amont de l'écriture proprement dite, les pratiques somatiques du silence. D'une part, le domaine à explorer trouve son siège nouveau dans l'énigme du corps, là où, dans

¹ Nous minorons ici en quelque sorte la grandiloquence labanienne dans une volonté d'actualisation de sa pensée qui en laïcise les termes.

² La proprioception est la sensibilité résultant de la perception qu'a l'homme de son propre corps et renseignant sur l'activité du corps propre (sensations kinesthésiques et posturales).

³ Steve Paxton dans une interview menée par Elizabeth Zimmer sur la radio CBC. Entretien retranscrit partiellement dans « The small dance », *Contact Improvisation Sourcebook*, collected writings and graphics from *Contact Quarterly* dance journal 1975-1992 (vol. 3, 1977-78), Northampton, Contact Editions, s. d., p. 23.

les coulisses d'une expression à venir, le silence de la chair puisse faire comme suer un mouvement pensant. La nouvelle optique, selon Bernard Noël, se focalise sur « la zone inexplorée [qui] est à l'intérieur de nous. [...] là, l'œil provoque le court-circuit créateur d'où jaillissent les signes¹ ». Henri Michaux, dans son discours sur « L'Avenir de la poésie », augure quant à lui que « la poésie qui vient [...] tend à rechercher le secret de l'état poétique, de la substance poétique. [...] elle cherche la région poétique de l'être intérieur² ». D'autre part, la quête poétique coïncide avec l'expérience de la « petite danse » en ce que l'une comme l'autre, pour enfanter verbes et gestes, choisissent pour méthode de voyager dans leur corps immobile, de « parcourir des paysages de nerfs, de muscles et d'os³ », précise Noël. De cette manière seulement, poursuit-il, « Un signe naît. Non pas n'importe quel signe, mais la cristallisation d'un mouvement, d'un rythme ». De cette façon uniquement un phrasé de parole ou de corps, se hissant depuis la nappe proprioceptive qui en fut la source, gagne une dimension de densité qui en assure, plus loin, la résonance. Passionnants sont à ce propos les quatre poèmes qu'Henri Michaux réunit sous la section intitulée « Postures » de *Déplacements, dégagements*, et qui composent vraisemblablement ses derniers spécimens poétiques. « Posture privilégiée », « Posture II », « Posture III » et « Posture IV » sont autant d'exercices de méditation menés à partir de poses corporelles fixes au sein desquelles le *sentir* michaudien voyage. Postures d'immobilité engageant une conscience mouvante au fil de laquelle les vers se contentent d'en décrire les passages, les courbures d'un paysage intérieur, les sensations kinesthésiques de trajets infimes et infinis. Cartographiant la dynamique de son ressenti interne, Michaux atteint à la toute fin de sa vie des sommets de quiétude et une paix intérieure qui émeut son lecteur, tant loin elle se lève de l'horizon agonistique qui avait dressé, dans la première partie de son œuvre, le poète contre lui-même. Tourné vers l'immobile, Michaux nous lègue par cette dernière « petite danse » un grand apaisement testamentaire.

Nous sommes désormais en mesure de préciser le lieu et les premiers enjeux de cette expérience du silence que partagent poètes et danseurs. Sise dans le ressenti interne des corps, elle s'étend tout d'abord dans cette zone de ce que nous appelons, à la suite d'Hubert Godard, le *pré-*

¹ Bernard Noël, *Le lieu des signes*, *op. cit.*, p. 30.

² Henri Michaux, « L'Avenir de la poésie » [1936], *Critiques, hommages, conférences*, dans *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 969.

³ Bernard Noël, *Le lieu des signes*, *op. cit.*, p. 30.

mouvement. Bien que dépourvu de visibilité dans l'espace physique, le pré-mouvement n'a rien d'un état d'inertie, il correspond au contraire à une forte activation de l'espace du dedans et agit, le plus souvent dans l'angle mort de notre conscience vigile, sur notre organisation gravitaire, à savoir cette manière que nous avons d'organiser sans cesse notre posture pour assurer la station verticale et résister à l'appel de la pesanteur. C'est à la fois la fabrique souterraine de l'état de tension de notre corps et le lieu d'anticipation de chacun de nos gestes. « Par exemple, explique Hubert Godard, si je veux tendre un bras devant moi, le premier muscle à entrer en action, avant même que mon bras ait bougé, sera le muscle du mollet, qui anticipe la déstabilisation que va provoquer le poids du bras vers l'avant¹». Or, cette attitude envers la gravité, qui existe avant même que nous nous mouvions, est conditionnée par des critères autant physiologiques que culturels, émotionnels et imaginaires qui vont produire, synergiquement, la « charge expressive » du mouvement à venir.

Selon notre humeur et l'imaginaire du moment, la contraction du mollet qui prépare à notre insu le mouvement du bras sera plus ou moins forte [...]. La culture, l'histoire d'un danseur, et sa manière de ressentir une situation, de l'interpréter, va induire une « musicalité posturale » qui accompagnera ou prendra en défaut les gestes intentionnels exécutés².

L'expérience du silence est donc à comprendre comme la densification d'un tonus au cours de laquelle s'apprêtent la qualité, la texture et le coloris du geste (physique comme linguistique) à venir. Du tonus basal³ qui induit la dilatation de ses « Postures » poétiques au tonus postural le plus vif, promesse d'élan et de vigueur, Michaux joue de son propre corps sur la palette tonique la plus étendue. Dès qu'il est question toutefois de sortir de sa « naturelle inertie », il entonne un retentissant *chant du tonus* qui devient le moteur séminal de son art et, par extension, ouvre des voies de pertinence à une étude posturale de la poésie⁴:

¹ Hubert Godard, « Le geste et sa perception » dans Isabelle Ginot et Marcelle Michel, *La danse au xx^e siècle*, Paris, Larousse, 1995, p. 236-237.

² *Ibidem*.

³ Le tonus basal correspond, sur le plan neurophysiologique, à l'état de tension d'un muscle au repos.

⁴ La voie d'une analyse posturale de la poésie a été engagée par Victor Martinez dans son travail de thèse portant sur l'œuvre d'André du Bouchet. Voir : Victor Martinez, *Aux sources du dehors : poésie, pensée, perception, dans l'œuvre d'André du Bouchet*, thèse soutenue en sept. 2008 à l'université de la Sorbonne nouvelle Paris III.

Ce qui compte n'est pas le repoussement, ou le sentiment générateur, mais le tonus. C'est pour en arriver là qu'on se dirige, conscient ou inconscient, vers un état au maximum d'élan, qui est le maximum d'intensité, le maximum d'être, maximum d'actualisation, dont le reste n'est que le combustible – ou l'occasion¹.

Mais le tour de force du corps écrivant, comme du corps dansant, et qui en cela les distingue de notre corps quotidien, consiste à parvenir à *sentir leur ressenti* interne, à opérer cette réflexivité sur les *mouvements* intérieurs de leur pré-mouvement. Matière première de l'art, ces mouvements sont des trains d'ondes qui parcourent notre corps interne et que l'artiste doit éprouver afin de les engager rythmiquement sur son chemin articulaire. Il semblerait dès lors possible de remonter plus en avant la chaîne infra-poiétique jusqu'au lieu – que la barbarie du terme puisse nous être pardonnée – du *pré-pré-mouvement*. Là, et avant que les chemins articulaires ne bifurquent (l'articulation du corps et l'articulation de la parole finissant par emprunter des canaux différents), se fait jour le centre générateur des mouvements intérieurs qu'André du Bouchet découvre au bout d'une rampe :

il y a une rampe qui descend dans le corps
(si je ne m'arrachais pas quelques minutes pour écrire pendant
la journée, autant être mort)
qu'il faut suivre jusqu'en bas
et alors remonter (la rampe de l'esprit qui se dissipe vite dans le
vide, ou commence vraiment à divaguer²)

Bernard Noël, quant à lui, faisant effort pour décrire l'« attente active » qui préside à son écriture, substitue à la « rampe » une « boucle-bande » qui rend compte du même phénomène :

À partir de mon cerveau, comme un plan courbe, un étalement de la colonne vertébrale, une voie qui se trace là. Le plan se courbe très fort plus bas que la poitrine, plus bas que le diaphragme (là je perds sa trace), décrit une boucle et remonte [...] – remonte, remonte la voie, par devant jusque sous la gorge – se perd dans cette région. Et cette large boucle-bande enferme le vide. Attente, écoute, suspens : sensations qui logent sur la bande³.

¹ Henri Michaux, *Émergences-résurgences*, dans *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 594.

² André du Bouchet, *Une lampe dans la lumière aride*, *op. cit.*, p. 129.

³ Bernard Noël, *Le lieu des signes*, *op. cit.*, p. 107.

Ce qui, innommable, est « en bas » chez du Bouchet et « plus bas que le diaphragme » chez Noël est le lieu d'émergence des mouvementements intérieurs que les poètes pressent ensuite pour qu'ils se précipitent vers l'acte de parole. Ce lieu, celui du premier armement articulatoire niché sous la barrière diaphragmatique, celui que les travaux de Jean Clam ont su mettre en lumière¹, correspond aux premières pointes frémissantes de notre désir basal, de ce qu'Aristote nomme plus précisément l'*orexis* (dans le sens d'une appétence primale qui, intrinsèquement liée à la respiration, est la source de ce qui fait motion dans le corps). C'est dire, enfin, que l'expérience silencieuse des mouvementements intérieurs n'est autre que l'effort que poursuivent à même mesure poètes et danseurs pour remonter, à même leur corps, le chemin articulatoire jusqu'à son assise orectique – là où *désirer* et *se mouvoir* nouent leur inquiète recherche.

2. INFRA-GESTE ET INFRA-MOT : LA GESTATION D'UNE DANSE VIRTUELLE

2.1. UNE GENÈSE COMMUNE : PLIAGE DE LA PAROLE ET DU GESTE

Nous avons certes découvert entre les barreaux de la cage thoracique le siège originaire du mouvementement de notre corps interne et, par extension, le foyer physique depuis lequel pourront s'embraser les mèches articulatoires de l'écrire et du danser. Ces dernières n'en ont toutefois pas le monopole et il nous reste, pour en saisir la spécificité, à préciser ce qui est en jeu dans l'espace commun de l'avant-écrire et de l'avant-danser, à l'endroit précis de leur gestation conjointe.

Nous minorons tout d'abord notre recherche en la généralisant, considérant à l'aide des intuitions de la phénoménologie le nouage propre de la parole et du geste, sans présumer de sa solidité dans le cas particulier de la poésie et de la danse. Ainsi, notre point de départ est contenu dans l'hypothèse avancée par Jean-Luc Lannoy selon laquelle « à un certain niveau de leur genèse, le mouvement du geste et celui de la parole, là où elle est encore silencieuse et muette, sont quasi-identiques. Comme

¹ Ces dernières analyses, ainsi que la terminologie qui les accompagne, sont redevables de la théorie de l'articulation développée par Jean Clam dans *Sciences du sens*, dans *Aperceptions du présent* et dans l'ouvrage *Orexis, l'animation du corps* (2012). Ce dernier opus, précisément, élabore une phénoménologie du ressenti interne des corps qui renouvelle, en profondeur, toutes les approches et discours portant sur le corps.

si le premier segment de leur mouvement était ici le même¹ ». La surgie du mot et la surgie du geste s'élancent depuis un tronc commun qui pousse dans le sillon articulatoire du pré-mouvement et contient les primes nervures de l'infra-geste et de l'infra-mot. Leur segment commun connaît un point-origine, que nous avons situé dans l'assiette orectique qui sous-tend l'activité pulmonaire, et s'étire jusqu'à un point de rupture que Lannoy applique à l'instant de la profération, ce seuil au-delà duquel ce que l'on portait dans le silence de soi s'ouvre, au-devant, à sa dimension effective (*pro-ferre* comme, étymologiquement, ce que l'on porte en avant de soi) :

En leur première avancée inchoative – là où le geste est encore dans l'opacité de son mouvement commençant et la parole encore muette en son vouloir dire –, parole et geste semblent se confondre en une même directionnalité. Et pourtant, à un certain point de leur devenir, il y a comme un embranchement [...], à l'approche de la rupture de la profération².

Le compagnonnage inchoatif du geste et de la parole ne s'explique pourtant que si l'on reconnaît, à la suite des travaux de Merleau-Ponty, que la parole est elle-même un geste, « un véritable geste [qui] contient son sens comme le geste contient le sien³ », un geste particulier qui traduit l'attitude du sujet ainsi que son frayage dans le monde de ses significations. Dans la mesure où le sens, au niveau infra-poïétique où nous situons ici notre propos, est pure directionnalité, il ne consomme pas encore la distinction de ses dimensions physiques ou signitives que le saut de la profération marquera. Il est à proprement parler *gestuel*, cheminement vers l'ajour d'une forme, à la fois passage de ce qui meut et trajectoire de ce qui est mû. Or, écrit Merleau-Ponty, le « sens émotionnel du mot » est très exactement « son sens gestuel, qui est essentiel par exemple dans la poésie⁴ ». C'est dire, par extension, que le geste et la parole, avant leur embranchement dans l'espace effectif, sont à l'état de mouvements émotionnels de même nature qu'il incombe au poète et au danseur de traduire, chacun à sa façon, mais avec cette même conviction qu'il s'y joue le propre de leur art.

¹ Jean-Luc Lannoy, *Langage, perception, mouvement. Blanchot et Merleau-Ponty*, *op. cit.*, p. 127.

² *Ibid.*, p. 260.

³ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 224.

⁴ *Ibid.*, p. 228.

Le sens gestuel-émotionnel des mots rejoint par là même la membrure dynamique de tout geste, lequel, souligne Lannoy, « sauf à se réduire à un geste d'indication, [...] est d'abord dans son déploiement, non dans ce qu'il cherche à signifier¹ ». Et cette façon d'aller à la langue pour n'en retenir que sa première poussée gestuelle, le mouvement de son dépli, sa composante proprement émotionnelle, fait l'exemplarité de la poésie. Comme si, à l'instar d'André du Bouchet, poète est celui qui n'use de mots que pour leur teneur gestuelle et, ne faisant aucun cas de leur existence en soi, les articule uniquement pour en faire sentir la pantomime implicite :

Les mots : quand je dis *table*, c'est ce que je prends, ce que je déplace – « je veux t'embrasser », ce n'est que le geste d'embrasser, rien de plus, parce que les mots, ce n'est rien².

Les gestes de la langue poétique ne deviennent en ce sens une gestualité vive, à vif jusque dans les mots qui s'y fixent, qu'à la condition qu'ils aient, d'une part, partie liée avec l'épreuve de leur gestation et que s'y découvre, d'autre part, l'indice d'une geste virtuelle. La gestation des mots-gestes correspond au temps de leur germination dans l'espace du pré-mouvement, là où le poète se met en l'état de saisir somatiquement son *vouloir dire* dans son inchoation même. Là, précisément, dit Antonin Artaud, « quelque chose est en germe dans sa nuque, où il était déjà quand il a commencé³ ». La genèse corporelle des mots prend appui, initialement, sur la sensation d'un léger soulèvement, mais si ténu, si imperceptible, qu'il n'apparaît qu'à l'homme qui – comme Michaux – « ressent les inclinations plus que les faits, qui en sent venir la première légère poussée⁴ [...] ». La sensation physique des infra-mots, de cette « levure des mots » dit Bernard Noël, place la conscience dans l'inarticulé, la dispose dans « un face à face une / relation silencieuse une parole / en train de se former⁵ ». Dès lors, l'interrogation noëlienne se pose en droit, de savoir :

quel croisement
d'absence et de présence

¹ Jean-Luc Lannoy, *op. cit.*, p. 129.

² André du Bouchet, *Une lampe dans la lumière aride*, *op. cit.*, p. 109.

³ Antonin Artaud cité dans : Évelyne Grossman, *Artaud, « l'aliéné authentique »*, *op. cit.*, p. 53.

⁴ Henri Michaux, *En rêvant à partir de peintures énigmatiques*, dans *Œuvres Complètes*, t. III, *op. cit.*, p. 705.

⁵ Bernard Noël, *Lettres verticales*, *op. cit.*, p. 157-158.

a juté
 dans le ventre
 du geste
 pour que naisse
 cela
 entre ici et là¹

Si le commerce silencieux que le poète entretient avec sa langue parvient à donner corps à la levée des mots, du moins entière reste l'énigme de leur passage à l'acte, ou plus précisément du cheminement qu'ils empruntent jusqu'à l'embouchure de la profération. C'est ici qu'entre en scène, dans un « croisement d'absence et de présence », une geste virtuelle qui va potentialiser à partir du ressenti des mouvements germinaux d'un *vouloir dire*, encore inarticulé, le mouvement de la parole. Comme si le mot atteignait sa dimension effective d'avoir été introduit à un parcours initiatique proprement gestuel, proprement dynamique, s'accomplissant pour tout dire – avec Jean-Luc Lannoy – selon le modèle offert par :

cette quasi-continuité – ce quasi-hiatus – à même le geste d'ouverture entre sa modalité virtuelle et imaginaire (un imaginaire qui est encore comme sans image ou, dans les termes plus précis de Bachelard, éprouvé selon cette « priorité de l'imagination dynamique sur l'imagination des formes ») et sa modalité effective, où le geste est à l'épreuve de son accomplissement² [...].

Si la déhiscence du virtuel et de l'actuel, tel qu'il se donne à sentir dans le déploiement du geste, ouvre un sol au mouvement de la parole et en potentialise l'avènement, la geste verbale en terres poétiques sera celle qui, spécifiquement, épiquement parfois, en travaillera, modèlera et prolongera avec le plus d'ardeur la modalité imaginaire. C'est en suivant son imagination kinétique, directement nourrie dans les remous pré-verbaux de son corps interne, que le poète trace les frayages de son avant-dire, en sculpte la dynamique, en mâtime l'impulsion première de virtualités métaphoriques et – nous y venons – rencontre à cet endroit, plus fidèlement que nulle part ailleurs, le travail du danseur.

Faire le saut qualitatif du nouage de la parole et du geste jusqu'à celui de l'écrire et du danser n'est possible qu'au titre du modelage spécifique que le corps écrivant et le corps dansant exercent sur la matière première

¹ Bernard Noël, *Les yeux dans la couleur*, op. cit., p. 8.

² Jean-Luc Lannoy, op. cit., p. 288.

de leur expressivité, à savoir ces mouvementements internes dont ils s'efforcent – à la différence de la corporéité usuelle qui les éprouve dans une spontanéité indivise – d'en sentir le sentir même. Et cet effort réflexif, ce pliage du corps sur lui-même, creuse en l'ouvrant l'espace d'un imaginaire « encore comme sans image », une béance purement dynamique où se déploient, se croisent et se décroisent des trains d'ondes devenus véhicules virtuels pour l'imagination. Nous épousons ici l'hypothèse de Michel Bernard qu'il forgea dans une annexe qui revenait, de façon aussi critique que radicale, sur les acquis de son étude antérieure concernant les relations entre la littérature et la danse ; étant entrées dans un mouvement d'implosion de leurs processus de création respectifs, l'une et l'autre, concède Bernard, ne peuvent plus être aujourd'hui confrontées en tant qu'entités distinctes et autonomes – en revanche, cette « double implosion [est] commandée ou provoquée, en fait, [...] par le dévoilement d'un noyau commun à l'acte de danser et à l'acte d'énoncer : *l'expérience du sentir comme dynamique fictionnaire* qui travaille et anime dans le même instant la manière de se mouvoir et de parler ou d'écrire¹ ». En d'autres termes, et pour reprendre les acquis de notre propre démarche, le segment commun aux actes d'écrire et de danser, dont notre contemporanéité constitue la plus évidente mise à nu, porte sur le mouvement d'une germination infra-poétique sise dans l'espace du pré-mouvement, et au cours de laquelle, hissé depuis le *sentir* des mouvementements intérieurs, un imaginaire purement dynamique se dégage qui ouvre, à la fois, sur la fabrique métaphorique de notre corporéité et sur le propre de ce que l'art est mis en demeure de convoier.

Car l'accès au phénomène de l'art se situe très exactement à ce niveau de l'expérience, étayé sur le mouvement potentiel de notre corps interne, et résonant sous l'horizon pathique du sentir. De part et d'autre de l'œuvre d'art comme objet constitué, les phases pré-créative et re-créative qui l'entourent sont à considérer comme un circuit de transmission du ballet virtuel qu'un imaginaire déploie à même la motilité interne de son corps. Comme si les premiers armements articulatoires du geste dansé et du geste linguistique, avant leur éclosion effective, portaient déjà la promesse de leur ré-armement possible en d'autres corps. Consentir à cela revient à prétendre que le phénomène de l'art, du point de vue de sa réception, se diffuse par empathie kinesthésique, qu'il touche et active en le corps de l'autre cette zone du pré-mouvement qui l'engage à ré-articuler en lui ce qui se donne, directement aux sens, à lire, à voir,

¹ Michel Bernard, *De la création chorégraphique*, op. cit., p. 135.

à écouter et, plus fondamentalement, à *sentir*. Ce transfert pathique est, dans notre hypothèse, le lot commun des différentes modalités du phénomène esthétique : comme le spectateur de danse qui vit le mouvement des corps qu'il regarde selon un accordage à distance des kinesthésies par lequel il réarticule dans le silence de son propre corps, virtuellement, les mouvementements primesautiers¹, l'auditeur d'une musique, le contemplateur d'un tableau ou le lecteur d'un poème sont invités, à chaque fois, à entrer dans une relation d'empathie participative avec l'instance qui s'adresse à eux. À remarquer que cette tentative de phénoménologie de la réception se soutient, corollairement, d'une première empathie kinesthésique que l'artiste lui-même entretient avec ce dont il doit rendre compte ; à chaque instant, le son, l'image, le corps ou la langue sont vécus comme des procès dynamiques, c'est-à-dire comme des gestes spécifiques, des configurations kinesthésiques différentes dont le corps interne doit plastiquement modeler l'engramme, et non comme des formes statiques dont il n'y aurait qu'à reproduire l'emblème. Cela explique en partie la capacité proprement *orchésale*² du danseur à reproduire ou suivre, de façon quasi-synchrone, la gestuelle d'un autre corps (du fait des esquisses de mouvements qui se font habituellement en lui à la vue de ce dernier), de même l'aisance du musicien à réarticuler les mots d'une langue étrangère (car, dans l'écoute, il en esquisse déjà le mouvement phonatoire), de même la facilité d'un peintre à reproduire une image (car, dans l'observation, il entre en contact gestuellement avec l'original et éprouve déjà en lui des potentialités de mouvements) ainsi que l'habileté proprement *poétique* du poète à considérer les mots comme autant de mouvements vers le sens, la poésie – de l'aveu de Bernard Noël – « met[tant] des mots sur le rythme en [lui] de la vérité, ou plutôt de [son] mouvement vers la vérité³ ». S'il y a ainsi correspondance entre les arts, elle se situe originellement à l'endroit de ce pré-mouvement dont chaque artiste, selon ses modalités d'expression propres, ne cesse d'en transcrire imaginativement le mouvement interne : le danseur lui donne corps, le musicien lui donne son, le peintre lui donne traits et couleurs, le poète lui donne langue.

¹ D'où les petits spasmes qui peuvent affleurer, de façon effective, à la surface de son corps – indices d'une ardeur participative.

² Michel Bernard nomme « orchésale » la modalité de la danse, de la même manière que le *musical* renvoie à la musique sans s'y restreindre, le *pictural* à la peinture, le *sculptural* à la sculpture, etc.

³ Bernard Noël, *Le lieu des signes*, *op. cit.*, p. 116.

2.2. L'ESSOR DU VIRTUEL : UNE DANSE SUR PLACE

Nous pressentons, dès lors, que l'empathie kinesthésique qui préside aux phénomènes de l'art (dans leurs processus de création comme de réception) se soutient d'une geste virtuelle durant laquelle la distinction des médiums de l'art n'est pas encore consommée, étant à ce niveau de l'expérience réduite à un état purement intentionnel. Cet *épos* virtuel, fait d'embryons de gestes, chante à partir de notre « musicalité posturale » les étapes de la genèse dynamique des formes, en potentialise le diagramme gestuel et en articule la modalité tonique. Nous voudrions développer ici l'hypothèse selon laquelle ce mouvementement de l'invisible infra-poïétique se décline, dans les entreprises proprement artistiques, à la façon d'une *danse virtuelle* et démontrer en cela que la physicalité de l'art relève de l'épreuve chorégraphique que des corps traversent dans le silence de leur pré-mouvement.

Partons du constat phénoménologique que la motricité de notre corps peut se relier au monde de deux manières, l'une concrète l'autre abstraite, qui définissent deux existences fort contrastées. L'alternative, explicitée par Merleau-Ponty, porte moins sur une différence de degrés que sur une rupture de la capacité à faire corps avec le monde : elle place du côté des mouvements concrets l'homme malade pour lequel son corps est strictement le véhicule de son *mouvoir* et, du côté des mouvements abstraits, l'homme qui – en sus de faire de son corps un véhicule – est en mesure également de le concevoir comme son but. De l'un à l'autre, c'est l'essor, à même le geste, d'une membrure imaginaire qui se fait jour, la liberté d'un *se mouvoir* qui parvient à ménager à sa périphérie un espace virtuel par où le rapport au monde quitte son site de désenchantement pour devenir respirable. Merleau-Ponty explique :

[...] mon corps, qui était tout à l'heure le véhicule du mouvement, en devient lui-même le but, son projet moteur ne vise plus quelqu'un dans le monde, il vise mon avant-bras, mon bras, mes doigts, et il les vise en tant qu'ils sont capables de rompre leur insertion dans le monde donné et de dessiner autour de moi une situation fictive, ou même en tant que, sans aucun partenaire fictif, je considère curieusement cette étrange machine à signifier et la fais fonctionner pour le plaisir. Le mouvement abstrait creuse à l'intérieur du monde plein dans lequel se déroulait le mouvement concret une zone de réflexion et de subjectivité, il superpose à l'espace physique un espace virtuel ou humain¹.

¹ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 142.

Se mouvoir sans but utilitaire, gratuitement, comme cela, « pour le plaisir » de sentir les chemins inflexionnels de son corps propre est une expérience libératrice qui, sous ses apparences ludiques, ouvre à l'homme le virtuel comme espace spécifiquement humain. Création d'une situation fictive, creusement d'une zone de subjectivité, devenir-centrifuge du mouvement, auto-déploiement de son fond, fonction de projection, Merleau-Ponty égrène les paramètres du mouvement abstrait et fait retentir en nous ses impacts esthétiques.

À commencer par le plaisir propre au virtuel que nourrissent les sensibilités créatives en ce qu'elles y échafaudent, sans perte de matière, des mondes incommensurables, infiniment plastiques et combien plus dociles aux caprices de l'imaginaire que le plus envoûtant paradis terrestre. Cette joie se mesure à la catastrophe de sa perte, comme en témoigne l'anecdote biographique de Michaux qui relate non sans ironie l'horreur qui fut la sienne, suite à une opération qui lui avait retiré la sensation de son bras, d'en recouvrer l'immédiate prégnance, et même, la « répugnante réincarnation » :

Je perdais cette étendue illimitée *sui generis* qu'est un potentiel, une réserve, un inemploi. Il fallait passer du virtuel à l'actuel, de l'abstrait au concret, du latent à l'immédiat (comme on tombe du dégageement dans l'engagement, de la liberté au mariage, du métaphysique dans le physique). Déchéance¹ !

Le privilège du virtuel, ressenti à son point le plus vital, prédispose le poète à en faire sa tanière de protection contre les assauts de la concrétude, à mouiller sa langue dans la nappe frénétique de ses flux virtuels, à concevoir des signes tant gorgés des *pré-gestes* qu'ils fusent à l'état d'ondes filantes chercher dans le corps d'un autre l'occasion de s'y redéployer virtuellement. Chez Michaux, souligne en effet Claude Fintz, « c'est moins une forme qui est donnée à voir qu'une force "virtuelle" qui est transmise au "corps" de l'autre² ». Or, si l'on rappelle la « Lettre verticale » que Bernard Noël adresse à Michaux, on est en droit de donner un autre nom à ce phénomène, qui éclairerait à la fois la forme de ce virtuel vibratoire d'où se potentialisent les mots et gestes du poète et l'une des formes spécifiques du mouvement abstrait tel que le décrit Merleau-Ponty : l'effort de Michaux a été de chercher à « voir à travers toucher

¹ Henri Michaux, « Bras cassé », *Face à ce qui se dérobe*, dans *Œuvres Complètes*, t. III, *op. cit.*, p. 870.

² Claude Fintz, *Henri Michaux « homme-bombe »*. *L'œuvre du corps : théorie et pratique*, Grenoble, Ellug, 2004, p. 70.

au fond la danse / incomplète de la vie¹ [...] ». Autre nom de la *geste virtuelle*, cette « danse originelle des êtres² », ici de la plume du poète lui-même, se trouve être dans notre hypothèse confondue avec le déploiement des mouvements intérieurs qui amorcent, virtuellement, les chemins articulatoires de l'art. Cette *danse virtuelle* serait celle qui, selon la belle formule de Raphaël Gély, rend possible l'« instauration d'une attitude motrice réalisant virtuellement dans la masse même du corps les gestes à faire pour aller toucher la chose³ ». Une chose davantage à la recherche d'elle-même que mondainement déjà constituée. Comme si le premier temps d'un allant créateur ne pouvait faire l'économie d'une entrée silencieuse dans le ballet du ressenti interne, là où la présence au monde s'ajuste et s'irise d'un taillis de virtualités gestuelles.

Pourquoi dès lors parler préférentiellement, pour ressaisir cette épreuve invisible, de danse, et non de musique ou de tableau kinétique ? Nous savons que nous parlons d'une zone pré-verbale qui échappe et résiste à toute saisie objectivement vérifiable et, qu'en ce lieu de l'infrance, l'intermodalité est de mise ; toutefois, la danse semble la plus à même d'en rendre compte, qui opère la conversion infinie de l'espace invisible en gestualité vive et épouse, sans hiatus, les soubresauts de ses parcours virtuels. L'invisible, écrit Bernard Noël, est une « danse intérieure » dont le corps dansant consacre le plus fidèlement l'épiphanie :

*qu'est-ce que l'invisible
un excès de clarté
ou ce fluide mouvant
l'énergie rendue sensible
par l'émotion une danse intérieure
que le danseur révèle
comme il métamorphose l'espace de la vue
en espace du geste
la suite des pas
en ligne de vie⁴*

Si le danseur rend visible l'invisible de la *danse virtuelle*, c'est qu'il permet – au plus serré – de faire l'expérience vive des deux notions centrales de la phénoménologie merleau-pontienne que sont « le déplacement sur

¹ Bernard Noël, *Lettres verticales*, *op. cit.*, p. 163.

² Henri Michaux, *Saisir*, dans *Œuvres complètes*, t. III, *op. cit.*, p. 959.

³ Raphaël Gély, *Les usages de la perception, réflexions merleau-pontiennes*, Louvain-la-Neuve, éd. de l'Institut Supérieur de Philosophie, 2005, p. 143-144.

⁴ Bernard Noël, « L'ombre de la main », *Les yeux dans la couleur*, *op. cit.*, p. 155.

place » et « le mouvement virtuel », ou plus précisément, si l'on déplace la phénoménologie de la perception du maître en une phénoménologie de la proprioception (du ressenti interne), de faire l'expérience vive de la mobilité immobile de nos mouvementements intérieurs avant qu'ils ne viennent potentialiser nos déplacements effectifs. Le spectateur est ce partenaire, ce danseur virtuel par procuration qui est sollicité à même les esquisses toniques de sa corporéité, prié de s'embrancher sans ambages sur les virtualités de cet invisible qui est au fond tout le sujet de la danse. Comme, écrit Michaux, « toute chose avec une autre chose, avec plusieurs autres choses électivement tend à *entrer en résonance*. Et tout être avec un autre, accordé virtuellement¹ [...] », le spectateur s'ajuste pathiquement à la naissance de ses propres gestes dont le danseur ne fait que révéler l'inouï potentiel. C'est en ce sens que la danse est investie de la fonction de modèle, relativement à la relation esthétique qu'elle instaure, non pas dans sa virtuosité effective, mais dans son effort pour atteindre le creuset imaginaire de ses lignes de forces et en produire, dans d'autres corps, l'écho moteur.

Le danseur, donc, montre l'exemple. Et nous soutenons que le poète va le suivre, au plus près, et pour autant que la leçon chorégraphique susmentionnée place l'ABC de son art sur ce segment commun que partagent infra-gestes et infra-mots. Le pliage de la parole et du geste ne devient ainsi celui de la poésie et de la danse qu'à la condition que l'avant-scène de leurs mouvementements internes s'informe en une danse virtuelle, que danseur et poète obtempèrent à un effort de réflexivité (souffrant ce sentir du sentir) seul capable de creuser un espace virtuel, et qu'ils éprouvent, au plus profond du concret de leur corps, l'éclosion du mouvement le plus éminemment abstrait. En d'autres termes, pour que le geste devienne dansé et que le mot devienne poétique, il semble impérieux que l'un et l'autre – se retournant sur leur propre genèse – se chargent de résonances virtuelles (esquisses de tensions larvées, bombes à retardement, rétention, expansion, détours, désirs de rétraction,...) qui puissent contrarier la force têtue et unilatérale d'un vouloir exprimer qui tend à faire effraction dans le visible. Se brosse ici, dans les coulisses d'une comparaison, les premiers traits d'un portrait du poète en danseur virtuel, son profil d'écoute, le regard fouillant le silence de son corps, sa posture « explosante-fixe » et sa main touillant l'espace des commencements pour désorienter la langue, en déjouer la mécanique de pantins.

¹ Henri Michaux, *En rêvant à partir de peintures énigmatiques*, dans *Œuvres complètes*, t. III, *op. cit.*, p. 712.

3. CE QU'IL RESTE DU POÈME

3.1. UNE KINÉTIQUE VIBRATOIRE

À considérer l'écriture poétique depuis sa source corporelle, avant qu'elle ne se matérialise dans l'espace de la page, s'est dégagé à ciel ouvert son empan de silence : nous l'avons mesuré comme étant le déploiement interne d'une danse virtuelle qui s'enroule autour de l'inquiétude du désir dont elle provient, une danse d'ébauches gestuelles qui creuse l'espace d'une doublure d'imaginaire dynamique et dans les accents de laquelle le poète love son vouloir dire afin qu'il s'y potentialise. Cette extraordinaire chorégraphie pré-verbale serait toutefois réduite à une vaticination délirante si elle ne prenait corps, même indirectement, dans le texte proprement poétique. Si elle n'affleurait dans la chair des mots que le poète donne, après publication, en pâture à l'œil. C'est ici que nous ne devons pas relâcher nos efforts et même, forte d'une intuition qui se précise, commencer par dire que l'avenir de la danse virtuelle se rencontre – textuellement – dans le tangible d'une irréductible vibration.

Le silence du poète tend à accentuer l'effet de son dire encore à venir ; or, potentialiser le mouvement de la parole, c'est lui donner une couleur, une qualité, un élan, une vitesse, une forme, et pour tout dire, un style. Entendu en ce sens, et parce qu'il s'abouche plus qu'ailleurs à la naissance des mots, le style poétique est fondamentalement vibratoire, c'est-à-dire rayonnant à partir de la formule minimale de tout mouvement, d'une vibration comme mouvement élémentaire, basal, *in statu nascendi* de notre présence au monde. Si la danse virtuelle se manifeste sous la forme d'une vibration, c'est que cette dernière ébranle tout d'abord en l'être même du poète les soubassements de ce qui fait, en lui, à la fois corps et mots – qu'elle se tient au plus profond et au croisement des jonctions. De quelle énigme la vibration est-elle le nom ?

Antonin Artaud fut, sans conteste, l'un de ceux qui éprouva le phénomène vibratoire, sa torture durant, avec la plus grande acuité. L'épreuve de la douleur psychique lui révéla l'extrême mouvementement de sa vie intérieure, le rendant malgré lui expert en ressenti interne et capable d'en rendre compte avec une aveuglante précision. Or, ce qu'il parvint à toucher du bout de son *sentir*, étonnamment conscient de lui-même, fut précisément la texture vibratoire de notre corps-pensée, de ces trains d'ondes qui parcourent notre dedans avant de se solidifier en contenus psychiques, du trajet de ces forces qui pulsent dans l'organique à la recherche d'un goulot réalisatoire qui les libère. Notre contre-corps de chair trouvait avec Artaud une voix, et l'agencement réticulé de ses mouvementements

rencontrait sa définition, étant désormais entendu qu'« On peut physiologiquement réduire l'âme à un écheveau de vibrations¹ ». Au travers d'épreuves redoutables qui l'ont plus d'une fois interdit de pensées, Artaud finit par surprendre en creux la nature foncièrement physiologique de tous les phénomènes de l'esprit. Cette chance qui fut sa perte d'assister à la défaillance de son esprit, impuissant face à son incapacité régulière, manifestée sous forme de trous (d'absence et de vide), à ressaisir les fragiles liaisons de son manchon pensant, lui permit en effet de mettre à jour la continuité intrinsèque du corps et de la pensée :

Si profond que l'on creuse dans l'esprit on trouve à l'origine de toute émotion, même intellectuelle, une sensation affective d'ordre nerveux qui comporte la reconnaissance... de quelque chose de substantiel, d'une certaine vibration².

De ce léger tremblement qui marque tout à la fois la plus petite unité possiblement ressentie de soi et le prime germe de ce qui pourra devenir, par degrés de solidification et d'imbrication successifs, une pensée, Artaud nous dévoile la structure interne : la vibration est ce phénomène qui signe la rencontre du psychique et du somatique – elle est au plus juste le mouvement de leur co-naissance.

La posture poétique est celle qui se tient dans un état de tension où ce n'est ni l'esprit ni le corps qui parlent, mais leur jointure. Plus généralement, la vibration s'apparente au mode de phénoménalisation d'une interface, qu'elle soit – selon l'approche que nous adoptons – la réunion du psychique et du somatique, la mise en contact du moi et du monde, ou encore la coïncidence du virtuel et de l'actuel. Il est remarquable que ce phénomène vibratoire devienne sensible à l'homme à mesure qu'il approche l'une des expériences qui composent son monde alinguistique, c'est-à-dire qu'il renoue en lui avec « l'homme d'avant les mots [qui] ne parle qu'avec son corps ». Cet homme-là, concède Bernard Noël, qui « est enseveli en chacun de nous si profond que rien n'en bouge plus³ [...] ». La tentation du monde alinguistique renvoie, selon Erwin Straus, à ce désir teinté de nostalgie d'une régression de l'homme jusqu'à cet horizon proprement animal sous lequel, délivré du poids de sa liberté, il

¹ Antonin Artaud, « Un athlétisme affectif », *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1974 [1938], p. 198.

² Antonin Artaud, introduction au scénario « La coquille et le clergyman », dans *Œuvres complètes*, t. III, Paris, Gallimard, 1978, p. 22.

³ Bernard Noël, « Le plaisir du visuel », dans *Claude Bricage, Maguy Marin, photographies d'une chorégraphie*. May B, op. cit., p. 87.

s'absorberait à nouveau dans une relation au monde pleinement pathique, éminemment pré-verbale. « Cependant, l'homme est banni du paradis, seuls lui sont ouverts les paradis artificiels. Il nous est impossible d'atteindre totalement le monde alinguistique et nous n'y réussissons que dans la mesure où nous tournons le dos au monde humain authentique¹ ». Non que nous soyons définitivement séparés de ce mode d'existence, mais il nous est à chaque instant dissimulé dans notre expérience quotidienne « sous l'écran des transformations conceptuelles ». Pour ceux qui s'aventureraient toutefois jusqu'à cette zone interdite, le récit de leur voyage se condamnerait lui-même à la plus stricte incompréhension, l'expérience alinguistique se refermant comme une huître sous sa propre coquille infra-langagière ; car parvenu à ce niveau de pénétration du monde, l'homme – la parenthèse du phénoménologue allemand est précieuse – « se trouve à court de vocabulaire, se met à bégayer ou utilise des expressions ou des comparaisons tellement inusitées – empruntées, semble-t-il, au langage poétique – qu'un sceptique n'a aucune peine à révoquer aussitôt en doute l'authenticité et l'adéquation de la description² ».

Faisons de cette comparaison innocente un aveu : le langage poétique serait celui qui, le plus fidèlement, réussit à toucher l'étrangeté des expériences infra-langagières. Il ne se compromet pas avec une quelconque beauté, entendue comme surcroît de joliesse linguistique qui agrémenterait notre langue quotidienne, mais avec le royaume du pathique que seules des expériences-limites laissent encore entrevoir. C'est en ce sens précis que Paul Celan et Bernard Noël y voient une « contre-langue » et qu'Henri Maldiney, s'affrontant à la poésie d'André du Bouchet, la dit « hors langue » – car « donner à entendre une parole “à l'écart de la signification” c'est la donner à entendre hors langue³ ». Comme s'il existait une parole résonante, en-dehors du circuit des sémantiques, qui parvienne à épouser le pouls vibratoire du sentir, de cette couche originelle (de l'art comme de l'existence) qui ne cesse de se modeler selon les inflexions de la fusion entretenue entre le moi et le monde : une langue non faite de mots ou de pensées, mais de *mondulations* – à la croisée des ondulations et des modulations du moi-monde. Les poètes, par leur pratique somatique du silence, s'exposent à une expérience du phénomène vibratoire qui suffit à expliquer l'étrangeté de leur parole. Et il est tout

¹ Erwin Straus, *Du sens des sens*, op. cit., p. 238.

² *Ibid.*, p. 239.

³ Henri Maldiney, « Naissance de la parole dans la poésie d'André du Bouchet », dans *Saluer André du Bouchet*, op. cit., p. 49.

à fait éclairant à ce propos qu'ils tendent à accompagner leur recherche proprement poétique d'autres explorations du champ alinguistique, par le truchement d'expériences-limites qui en démultiplient les possibilités, telles que les épreuves de l'ascèse, de la contemplation, ou encore, de la drogue. Les expériences psychotropes que Michaux entreprend dans les années 1950 le font artificiellement accoster sur les rives les plus sensibles du monde vibratoire – « Séparé de la séparation / je vis dans un immense ensemble / inondé de vibrations¹ ». C'est ce devenir-vibration, « tout entier vibrant comme un lithophone² », qui motive la fascination michaudienne pour les paradis artificiels et l'engage, à la même période, à s'adonner au dessin. Ses expérimentations graphiques peuvent être à leur tour lues comme cette tentative frénétique, à mi-chemin entre le corps et la langue, d'une transcription directe du phénomène vibratoire, de ces linéaments de notre présence active au monde. La lumineuse lecture de Bernard Noël nous y convie, qui suggère que :

Henri Michaux a eu
le génie de faire avec simplicité la chose la
plus simple : il a sauté dans la vibration, et
puisque l'écriture ne pouvait la transcrire, il
a inventé une contre-écriture, qui est la vibra-
tion même³.

Tout l'art consiste dès lors à faire rayonner cette vibration par-delà les formes qui en cicatrisent les forces, à habiller pour le compte du poète la périphérie des vers de sa résonance, à inventer des pages encore vibrantes de la densité interne qui les a dépliées, à inviter le lecteur à entrer dans leur danse modulatoire. Par le concours de son empathie kinesthésique et de ce rayonnement vibratoire capable de le mettre en branle, le lecteur est institué à son tour en danseur virtuel. Face à une page poétique, il fait de son corps un coffre de silence et l'apprête pour l'accueil de ces vibrations qui, agissant dans les limbes de son propre dire, vont l'entraîner sur la piste chorégraphiée de mouvements invisibles. Cette page poétique, pour dire vrai, il ne la lit pas – il la danse intérieurement. Et la partition qu'il suit est intensive, intégrant à même valeur mots et interlignes, de même que ce blanc typographique si cher à André du Bouchet qui, bien plus qu'un simple signe de ponctuation respiratoire, agence la

¹ Henri Michaux, *Moments*, dans *Œuvres complètes*, t. III, *op. cit.*, p. 751.

² Henri Michaux, *Face à ce qui se dérobe*, *ibid.*, p. 890.

³ Bernard Noël, « Les peintures noires de Michaux », *Vers Henri Michaux*, *op. cit.*, p. 33-34.

configuration d'innombrables virtualités de gestes que le corps traverse comme autant de propositions chorégraphiques.

Il ne s'agit pas ici de réduire les mots à leur *analogon* de sensations dans le corps sensible du lecteur, mais de considérer que lire un mot consiste à le ré-articuler en soi, à en rejouer virtuellement le geste avant d'en trouver le sens. Car, explique Merleau-Ponty, « la chaleur que je sens en lisant le mot "chaud" n'est pas une chaleur effective. C'est seulement mon corps qui s'apprête à la chaleur et qui en dessine pour ainsi dire la forme¹ ». Encore faut-il préciser que la spécificité du mot poétique réside dans la lecture kinétique qu'il engage, en ce qu'elle déporte le ressenti interne jusqu'à l'épreuve de son inframince vibratoire et active par là même le siège désirant (orectique, au sens aristotélicien que lui prête Jean Clam) que localise sans le fixer la barrière du diaphragme. L'apprêtement du corps lecteur de poésie en concentre l'écoute jusqu'aux racines du souffle – au plus bas et au plus ténu, au ras de cet appareil phonatoire où l'espace interne atteint son coefficient de densification le plus élevé. Par quoi, au demeurant, une différenciation de nos modes de lecture pourrait voir le jour : si, eu égard à l'expérience somatique qu'elle mobilise, la lecture d'une poésie déploie en soi, sur la ligne basse de notre cave thoracique, un espace ouaté de lenteur et de mutité, la lecture d'un article de journal, tout au contraire, faite pour la rapidité et la captation furtive d'informations, résonne davantage dans la boîte crânienne, sans plus laisser de traces que cognitives. De l'une à l'autre se dessinerait une ligne verticale le long de laquelle s'échafauderaient diverses stations de résonance, correspondant chacune au siège de lecture d'un genre d'écriture particulier.

Ce qu'il reste dès lors du poème ? – une kinétique vibratoire que les mots, leur place, leur densité, leur poids, leur tension, leurs secrètes relations, étayent et donnent à éprouver au lecteur. Des propositions de danses virtuelles qui ont la qualité, écrit Michaux, de gestes qu'on sent, mais qu'on ne peut identifier « (pré-gestes en soi, beaucoup plus grands que le geste visible et pratique qui va suivre²) ». Des partitions corporelles sous-jacentes aux mots qui correspondent tout aussi bien à leur excédent d'être dans la mesure où, suggère Bernard Noël, « La poésie pousse les mots à ce surcroît d'eux-mêmes / cet étrange surcroît où vibre un sens³... ». Il subsisterait donc du poème ce qu'il exemplifie au plus haut point, à savoir cette faculté propre au langage d'emprunter

¹ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 283.

² Henri Michaux, *Face aux verrous*, dans *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 439.

³ Bernard Noël, *Lettres verticales*, *op. cit.*, p. 68.

ses tournures d'esprit aux postures du corps et de faire accroître un sens par densification des pré-gestes qui en articulent l'origine émotionnelle, comme Félix Guattari le prétend lorsqu'il avance que « chaque énoncé signifiant cristallise une danse muette d'intensités se jouant à la fois sur le corps social et sur le corps individuel¹ ». À poursuivre la terminologie deleuzienne-guattarienne dont use Michel Bernard pour mettre à jour une modalité de lecture rhizomatique des textes littéraires (dans son hypothèse, la plus engageante dans une optique chorégraphique), nous dirions que les constituants d'un poème agissent à la façon de « tenseurs » capables de trouser la peau sémantique de la langue, d'en opérer des changements de repère qui la « déterritorialisent » vers cet en-dehors d'elle-même – entre autres, vers cette motorique de gestes virtuels que le danseur capte avec la plus grande aisance en vertu, explique Michel Bernard, de sa sensibilité sensori-motrice :

Regarder, pour lui, c'est toujours simultanément se mouvoir fictivement et, par là, solliciter une tactilité et une écoute imaginaire qui, à la fois, animent, caressent et temporalisent virtuellement et à distance toute chose. La lecture, dès lors, ne peut pas ne pas être le simulacre d'une danse continuée qui épouse les variations plurielles et ludiques de celles offertes par l'agencement pragmatique des tenseurs du texte lu².

Portrait du lecteur en danseur virtuel qui entre dans un poème comme l'on se jette dans un champ tensif d'énergies en constante et instable variation, s'appuyant sur les éclisses sémantiques des mots pour en percer le fond vibratoire et en faire le sol de sa muette performance intérieure. C'est ici, sur la coïncidence d'une danse intérieure, que le pliage du poète et de son lecteur trouve son terme et que leur figure nouvelle appelle, pour finir, un dernier baptême onomastique.

3.2. VERS UNE POÉTIQUE DE LA DANSITÉ

Au fur et à mesure de notre parcours dans l'infra-poïétique de la création poétique, et à l'intersection d'une phénoménologie comparée du *lire* et de l'*écrire*, n'a cessé de poindre – comme fantomatiquement – une danse, une chose dansante que nous avons définie comme étant à la fois *intérieure* et *virtuelle*. Cette expérience d'une danse silencieuse, qui happe d'un côté le poète vers le point de naissance de sa parole et

¹ Félix Guattari, *L'inconscient machinique, essais de schizo-analyse*, s. 1., éd. Recherches, coll. Encres, 1979, p. 31.

² Michel Bernard, « Danse et texte », *De la création chorégraphique, op. cit.*, p. 131.

mobilise, de l'autre, la corporéité du lecteur qui en propose une interprétation personnelle, est l'épreuve d'un état du corps similaire aux prémices du chorégraphique. Il est temps de s'en ressaisir théoriquement et d'en investir, à un niveau résolument esthétique, le champ d'implications. Pour ce faire, la clarté de nos intuitions ne trouvera vigueur qu'après avoir aiguisé quelques tranchants conceptuels – à commencer par celui, devenu nécessaire, de la *dansité* qui doit ici supplanter pour la rendre saisissable la trop vague notion de “chose dansante”.

La *dansité*, dans son sens le plus élargi, est à la danse ce que la musicalité est à la musique, la picturalité à la peinture, la sculpturalité à la sculpture, . . . , à savoir une tonalité esthétique, une caractérisation modale qui réunit les traits de reconnaissance propres à une physiognomonie artistique donnée. Sans toutefois s'y réduire, pour autant que le phénomène esthétique soit à l'image de la nature synesthésique du vécu humain un phénomène intermodal et que, à titre d'exemple, la toile d'un peintre peut comporter, en plus de ce qui relève spécifiquement de sa réalité picturale, une dimension musicale, sculpturale ou encore chorégraphique. Parler de *dansité* plutôt que de danse, en nous déportant vers ce niveau d'appréhension de l'art où les médiums sont encore communicants entre eux, situe donc notre propos dans l'interdisciplinarité qui l'a nourri – convaincue que nous sommes avec Anton Ehrenzweig, dans *L'Ordre caché de l'art*, et Michel Bernard qui le prend en exemple, que les arts ne supportent entre eux aucune cloison stricte qui les érigerait en instances esthétiques, institutionnelles et historiques séparément autonomes, mais qu'ils constituent au contraire des « modalités apparentées de différenciation et d'accentuation d'un réseau spectral commun de “qualia” sensibles d'origine diverse¹ ». Toute notre démonstration jusqu'ici a en effet visé la nécessité de cette bascule méthodologique qui, au lieu d'envisager superficiellement le pli de la danse et de la poésie comme la rencontre de deux systèmes sémiologiques clos et distincts, a tenté d'en dégager les plus décisifs enjeux en les abordant par leur devers de genèse, en amont de leurs œuvres constituées, et au plus près de leurs processus constituants.

Dans cette optique, la notion de *dansité* rejoindrait celle, élaborée par Michel Bernard, d'*orchésalité*, un néologisme qu'il forge à partir de

¹ Michel Bernard, « Une évidence ambiguë – Esquisse d'une problématique des rapports de la danse et de la musicalité » [ressource électronique], conférence donnée à Poitiers le 7 mai 1994 et disponible sur : <http://www.philagora.net/philo/danse-mus1.php> (consulté le 20-10-2012).

l'étymon grec *orchesis* désignant la danse et qui, sans prétention savante, vient tout simplement occuper un espace notionnel jusque-là laissé vacant. Bernard définit l'*orchésalité* comme « la modulation spécifique proprioceptive et visible de l'exploitation motrice [de la] temporalité corporelle et kinétique que manifeste la danse¹ ». Elle correspond, en d'autres termes, à la modalité d'une variation continue propre à l'expérience de la danse qui se caractérise par un ensemble de traits connexes que seraient une « dynamique de métamorphose infinie », un « jeu aléatoire et paradoxal de “tissage et dé tissage de la temporalité” », un « dialogue incessant et conflictuel avec la pesanteur » et une « pulsion affective ou auto-affective » de la corporéité sur elle-même. Sans entamer la pertinence de cette proposition, riche d'intuitions et d'implications diverses, nous voudrions poser la notion de *dansité* sous un éclairage quelque peu différent qui, là où Michel Bernard pense et développe le concept d'*orchésalité* dans sa dépendance avec la musicalité, viendrait à la réfléchir préférentiellement à l'aune de son dialogue avec la poésie.

Dans le sens plus restreint que nous lui prêtons, la *dansité* renvoie à la modalité par laquelle, sans recourir à l'adjuvant constamment invoqué de la musicalité, il devient possible de penser ce que nous appelons communément, obscurément aussi, le “mouvement d'un texte”, ce mouvement de l'écriture en tant qu'il nous mobilise physiquement et dont la poésie emblématise la vitalité. La morphologie même du néologisme choisi invite à cette lecture, qui fait tenir sous un seul concept son dimensionnel chorégraphique et sa composante poétique, en ce qu'il réunit la notion d'*orchésalité* entendue comme modalité spécifique de la danse et l'écho homophonique d'une *densité* qui fait sciemment référence à ce que l'allemand enveloppe sous la polysémie du terme *Dichtung* – la désignation simultanée et de la “densité” et de la “poésie”. La *dansité* désigne alors, dans cette acception irisée d'un feuilleté sémantique, le caractère dansant d'une écriture, laquelle se charge, dans le poème, d'une densité supplémentaire se manifestant sous la forme conjuguée d'une vibration et d'un rayonnement. Si tout texte dit littéraire se double toujours en effet d'une membrure corporelle et peut à ce titre déployer le dimensionnel de la *dansité*, seule la poésie (à condition qu'on ne la réduise pas à un genre, mais qu'on l'entende comme une certaine appréhension du langage qui, se ressourçant inlassablement à sa genèse, se noue à une épreuve du corps), seule la poésie donc est en mesure de doter son mouvement d'une partition invisible de gestes virtuels qui s'amarrent

¹ Michel Bernard, *De la création chorégraphique*, op. cit., p. 167.

directement aux *ondulations* de l'être. Autrement dit, nous attachons le concept de *dansité* à la poésie parce que, d'une part, elle est la pratique littéraire la plus éminemment corporelle et qu'elle engage d'autre part, à la différence des autres modes d'écriture, *tout* le corps. Qu'elle n'opère, sans que cette distinction ne présume d'aucune hiérarchie littéraire, qu'à la condition que *tout* le corps entre dedans jusqu'en la voûte forclose de son silence. Nous faisons en sus l'hypothèse que, depuis l'avènement de la modernité qui lui a retiré le privilège de sa forme et tout un ensemble de règles qui, en codifiant sa métrique, lui assuraient sa légitimité d'antan, la poésie semble avoir retrouvé au cours du XX^e siècle une forme de nécessité à même sa *dansité*, dans l'agencement virtuel des gestes corporels-linguistiques qui en configurent la tonicité.

Quelle forme de réévaluation esthétique cette nouvelle cheville méthodologique induit-elle? Le concept de *dansité* est rivé à un tournant de l'approche générale des arts dont le premier tour de force consiste à renverser les perspectives de la critique traditionnelle, de telle sorte que l'esthétique devienne une expérience au sens fort et l'œuvre d'art constitué un simple "accident" de parcours, un support d'effluves, de flux physiques qui s'y entrecroisent. C'est par là même comprendre la relation esthétique comme le travail invisible d'un échange de flux qui s'informent en danse intérieure au cours des trois phases du trajet créateur, le long de la triade « pré-crédation, création, et re-crédation¹ », tels les trois moments nodaux que relevait déjà Paul Klee et qu'il nous faut penser ensemble dans la mesure où ils participent du même mouvement. Seule stase de ce parcours, la création, à laquelle les discours esthétiques réduisent bien souvent le phénomène de l'art, n'est au fond qu'un accident qui réalise ce qui était en puissance, non pour le fixer mais, au contraire, pour lui offrir une occasion de vibrer. Les phases pré-crédatrice et re-crédatrice appellent en revanche une attention toute particulière en tant que pratiques somatiques d'articulation et de ré-articulation des ondulations vibratoires qui dessinent, kinétiquement, le parcours de danses virtuelles. En amont de l'œuvre s'opèrent en effet, dans le silence de soi, des exercices préparatoires plus ou moins intériorisés qui prédisposent à l'état de création, qu'il soit de danse, d'écriture, de peinture ou de musique. Ces expériences somatiques du silence, en vertu de la mise

¹ « Les étapes principales de l'ensemble du mouvement créateur sont ainsi : le mouvement préalable en nous, le mouvement agissant, opérant, tourné vers l'œuvre, et enfin le passage aux autres, aux spectateurs, du mouvement consigné dans l'œuvre. Pré-crédation, création, et re-crédation. », Paul Klee, *Théorie de l'art moderne*, op. cit., p. 59.

en mouvementement qu'elles engagent, potentialisent l'acte créateur, en fomentent le moment chorégraphique et nous mettent en demeure – après-coup – de nous y associer virtuellement. En aval de l'œuvre, la phase de re-création consiste en effet en un appel qui mobilise l'écoute des corps et les enjoint à entrer dans l'intérieure, dans l'invisible danse de ce qui se donne initialement aux sens. Pour toutes ces raisons mêlées, le sujet de l'esthétique ne serait plus restreint à l'étude du contenu sémiologique de ce que le sensible d'une œuvre laisse affleurer dans l'espace effectif, et s'ouvrirait à l'élucidation des commotions corporelles que le phénomène de l'art engage dans l'épreuve de sa rencontre.

Quelles seraient les implications de cette refonte d'une poétique des arts à partir de l'expérience chorégraphique ? Nous partons de la certitude acquise selon laquelle l'expérience de la danse peut faire de ses processus d'engendrement et de manifestation un modèle idoine pour une nouvelle poétique des arts. En effet, à condition que l'on considère ici la danse non plus comme art mais comme modalité, la *dansité* devient un mode de phénoménalisation de la relation esthétique, c'est-à-dire son gradient de rayonnement enté sur la qualité vibratoire d'un ressenti interne. Il se joue dans la région de l'infra – nous l'avons entendu en prêtant oreille aux poètes – une imperceptible danse intérieure qui est un effort d'articulation première de l'être au monde. Ce mouvementement articulatoire, que nous avons appelé le moment chorégraphique de toute expressivité, et *a fortiori*, de tous les arts, correspond à la mise en forme rythmique de notre relation au réel qui est aussi le premier geste d'une donation de sens. Or, la densité de chaque création artistique se mesure à l'aune de la *dansité* du geste qui l'a ourdie. Une poétique de la *dansité* aurait pour tâche de décrire et d'évaluer la rythmicité de ces flux – des trajets que l'on sent en soi à l'écoute d'une musique, des configurations rythmiques internes qui s'organisent en nous à la contemplation d'un tableau, des altérations pondérales qui se produisent en nous devant le spectacle d'une danse, et pour autant qu'à chaque fois ces expériences participent d'une certaine sélection, d'une certaine activation des schèmes corporels qui donnent forme spécifique à la plasticité de notre vie intérieure, là où le phénomène articulatoire se cheville dans l'espace asémique du torse, à la barrière du diaphragme. De cette exploration qui ne relève ni de la représentation, ni de la signification, seul l'art chorégraphique semble être en mesure d'en livrer les outils et il nous faut conclure ici, provisoirement, que la *dansité* de l'art ne trouvera consistance épistémologique que si elle se soutient d'une poétique conséquente de la danse.

SYNTHÈSE

La recherche du pli qui jointerait au plus juste, à l'époque contemporaine, la poésie et la danse nous a invitée à un chemin de régression, de l'explicite des œuvres à l'implicite de leurs processus de création, jusque dans le laboratoire corporel qui les sous-tend toutes deux. Chaque étape, à mesure qu'elle esquissait un nouage spécifique entre la danse et la poésie, en a filigrané un champ de limitations qui suffit à tisser entre les trois pliages principaux un réseau d'interdépendances et à assurer à cette étude une progression non-dialectique – ces plateformes comparatistes ne se surmontent pas entre elles, ni n'entrent en concurrence les unes avec les autres, ni ne s'annulent, elles donnent en revanche une profondeur à l'horizon de notre questionnement.

Avant de conclure provisoirement, nous voudrions tenter de formuler une synthèse des chemins parcourus, en retracer les moments les plus saillants, en rappeler les notions-clefs.

Le premier mouvement s'est efforcé de saisir le juste pli de notre dialogue interartiel, de toucher cette ligne de crête le long de laquelle la poésie et la danse s'abouchent et se jointent avant de se séparer en deux versants distincts. L'enquête a pris l'allure d'une investigation archéologique, moins à travers les strates du temps que creusant dans l'épaisseur d'un même phénomène parmi les couches de son feuilleté, de la plus visible à la plus celée, de la plus évidente à la plus opaque, de la plus attendue à la plus inexplorée, selon un degré de pertinence que nous avons vu croissant. À quels niveaux dessiner une ligne de contact qui légitime l'intuition d'une convergence contemporaine entre la poésie et la danse? Ce pli escompté était avant tout une image méthodologique censée nous aider à déplier les multiples facettes de la comparaison, lesquelles se sont cristallisées autour de trois sous-plis – celui de la comparaison ex-plicite, celui de la comparaison im-plicite, celui de la comparaison com-plicite. Où la poésie affronte respectivement la danseuse comme modèle explicite, la danse comme paradigme implicite, et enfin la *dansité* comme modalité complice de la genèse créatrice. Trois compréhensions du geste de la pliure qui appelaient autant de modes d'approche et allaient composer les trois parties de notre étude. Ce qui

s'énonce toutefois clairement dans la limpidité conceptuelle d'un plan a tôt fait de se heurter à l'indocilité du réel. La poésie et la danse se plient difficilement à la discipline d'un cadre et se plaisent à y enfoncer des coins d'impertinence qui en interrogent plus qu'ils n'en cautionnent les limites. Telle était notre intention : proposer des cadres d'analyse qui échouent partiellement et trouvent à même leur échec relatif les voies de leur renouvellement, la nécessité de leur remise en question.

Plateau poétique. – Le cadre poétique est le cadre attendu, celui par lequel la quasi-totalité des travaux universitaires a jusqu'ici envisagé la question des rapports entre littérature et danse. Il devait pourtant placer notre comparaison contemporaine sous l'égide du manque, manque de matériaux, d'occurrences et de preuves. Le choix des œuvres d'Henri Michaux, Paul Celan, André du Bouchet et Bernard Noël était en cela révélateur de l'évolution de la poésie d'après-guerre et démontrait à quel point, à l'opposé des ténors de la poésie moderne, le temps était venu de taire et le thème de la danse et sa possible fonction de modèle poétologique. Dans ce mutisme nouveau, une exception nous a permis toutefois de poser un point de départ : tout mineurs soient-ils au regard de ceux consacrés à d'autres arts-frères, certains passages de l'œuvre de Michaux abordent en effet explicitement l'admiration du poète pour l'art de la danse. Leur étude, tentée dans la comparaison étroite avec certains textes valéryens, a permis de faire à la fois transition et rupture. Transition avec l'emballlement passé des poètes pour la danseuse, les sangsues michaudiennes répondant trait pour trait aux méduses de Paul Valéry comme pour entretenir à l'adresse du corps dansant un même désir ambigu, contemp(la)teur, fait d'autant de fascination que de mépris. Rupture toutefois dans la mesure où l'approche michaudienne s'efforce de sortir des ornières métaphoriques et reprend la question de « Danse » tel un manifeste unique, l'hapax d'une œuvre décidée par la suite à l'honorer de son seul silence : comme s'il ne s'agissait plus de parler de la danse, ni même de la hisser en modèle tutélaire capable de régénérer le médium de la langue, mais tout simplement de danser soi-même, pour soi, *in petto*, même invisiblement à la sueur de son imaginaire. De devenir ce danseur alité dans le corps duquel toute la vie de Michaux s'est lovée. Rien d'étonnant dès lors à ce que les poètes de notre étude aient abandonné la prétention d'écrire ou de décrire la danse. Qu'ils aient aussi voulu ainsi prendre des distances avec un certain héritage lyrique, tombé en désuétude avec Hiroshima. Si les œuvres à l'étude sont quasi-immaculées de toute référence au champ chorégraphique, tout

porte à croire qu'elles aient moins boudé la danse que sa thématization, à savoir son impossible représentation verbale. L'analyse de ce qu'il en reste, de ces rares occurrences textuelles échappées çà et là dans un flot lexical qui la désertifie, fut pourtant riche en enseignements ; d'une part, quand il se fait jour explicitement dans les poèmes, le corps dansant se voit pulvérisé en une pluie de fines particules, devenant gouttes d'eau (Michaux), poussières dansantes (du Bouchet), cendres apatrides (Celan) ou simples choses d'air (Noël) – le tout suspendu à des évocations de rêves, de rêveries, de mémoires, dans un lointain qui en accuse encore davantage le caractère désincarné. D'autre part, tout exceptionnel soit-il, ce ballet de particules élémentaires s'inscrit dans chaque œuvre à des moments tout à fait cruciaux, à l'instant précisément où la langue aborde le plus intime de son art poétique, à l'endroit où les plumes ressaisissent le souffle de leur acte créateur, à même ces spasmes d'inspiration qui marquent le saisissement de l'expérience poétique et que Michaux nomme *frisson*, Noël *cri lumineux*, du Bouchet *éclat d'une scintillation* et Celan *renverse du souffle*. C'est dire alors que les poètes convoquent la danse certes peu, mais à chaque fois qu'il est question de décrire le surcroît poétique, cet *en-suspens* immatériel et silencieux qui précède le mot en instance de prendre forme, avant qu'il ne s'écrase sur le papier et, parole gelée, ne pende à la potence de l'accompli. Un ballet spectral invoqué pour dire ce cursif instant de grâce où le monde est encore à l'état d'une pure potentialité, où la virtualisation du corps touche la presque déjà actualisation des mots. Ce moment où l'expression en chemin vers elle-même se condense et se reconnaît. Ainsi, si notre problématique se levait sous un horizon apparemment déceptif, où les spires d'absence de la danse dans la poésie d'après 1945 s'enroulaient les unes aux autres et risquaient de la rendre tout bonnement caduque, elle allait au contraire se nourrir à même cet oubli thématique et comprendre, dans les pas des poètes, que c'était faire grâce à l'art de la danse de refuser sa réduction en sujet d'écriture. C'est bien plutôt en revenant à la spécificité de son art propre que la poésie nous fit signe vers une redéfinition des termes du dialogue : la danseuse pouvait ranger son tutu, les poètes ne voulaient s'adresser qu'à la danse, à l'endroit où, parlant d'elle-même, elle parlait tout à la fois de ce qu'engage tout acte créateur.

Plateau poïétique. – Le cadre poïétique répond de ce désir. En posant la question du dialogue poésie-danse comme étant un entretien implicite, en situant le pli à même les processus de création, en cherchant à comprendre comment ces derniers s'im-pli-quent les uns les autres, il

questionne une analogie qui n'a que faire de tourner autour des mots et des gestes visibles, parce qu'elle ne regarde pas ce que les œuvres consignent, mais considère les forces impliquées qui les sous-tendent. C'est à ce niveau que le geste chorégraphique relève d'une importance toute cruciale pour la poésie, à cet endroit précis où il lui fait entrevoir la possibilité d'une sortie, une voie alternative hors de ce qu'il est désormais convenu d'appeler la "crise de la modernité". C'est à ce niveau et dans le contexte d'une réévaluation esthétique majeure qui mit les arts en crise autour de l'épineuse question de la représentation que la poésie allait rencontrer historiquement les partis pris chorégraphiques. Nous avons rappelé les conjonctures de cette collusion: la modernité s'était ouverte comme un geste de résistance à l'encontre des représentations, à l'encontre des images et des mots qui co-mandaient à l'âge classique l'univers du sens et avaient fait accroire leur fidélité au réel en taisant qu'ils n'en proposaient qu'une lecture. L'âge moderne prend nouvellement la mesure que la représentation, en articulant absence et présence de la chose représentée, est elle-même une crise qu'il est certes devenu impossible de juguler, mais à laquelle il est possible de résister. Ce changement de repères abasourdit les arts autour de 1900 et atteint sa maturité dans la seconde moitié du siècle qui en radicalise les termes. Pour la poésie, le défi consiste à reprendre langue à partir de la conscience aiguë de sa défaillance congénitale, à partir de mots en situation critique, toujours prompts à rétablir entre le sujet et le monde une vitre qui les tient à distance et représente le réel plutôt qu'elle ne le rend présent. C'est ici que la danse moderne entre en scène et porte un espoir inouï en forçant l'existence d'une tierce voie entre la tâche impossible et l'attitude de résignation: née sur les ruines de l'ancien repère, par la grâce du vacillement d'un monde qui ne se trouve plus régi par les coordonnées du représentatif, elle est l'enfant de cette crise. Jeune d'un siècle seulement, elle n'eut pas à se redéfinir en fonction de ce séisme épistémologique puisqu'elle y trouva les conditions de son émergence. La "crise de la représentation" permit en effet de mettre sur le devant de la scène un curieux médium, ni langue ni image, que l'on avait encore jamais vu comme tel: le corps. Non pas les corps travestis en métaphores, tapissés de signes qui les cèlent, aliénés à des arrières-mondes iconographiques ou recouverts d'une grille verbale qui les opacifie, mais un corps juste au monde, doté de sa seule puissance expressive. Le projet chorégraphique moderne reposait sur le corps et sa façon singulière de faire sens entée sur d'autres paradigmes que ceux de la machine représentative. Un faire-sens-à-même-le-corps, une posture alternative qui substitue au médiat,

au gnosique et au terminatif une devise poïétique nouvelle : l'*im-médiat*, le *pathique* et l'*inchoatif*, tous co-impliqués pour former le geste le plus efficace d'un *contre-représenter*.

L'im-médiat désigne dans les démarches artistiques une attaque tournée contre la médiateté des représentations. Celle que la poésie appelle de ses vœux via le fantasme d'un court-circuit, le désir d'une langue qui parle sans ambages, qui ait comme un éclair pouvoir direct sur le lecteur. Celle que la danse accomplit du fait de la spécificité de son corps-médium, lequel ne s'encombre d'aucun instrument de médiatisation seconde et, jouissant d'être à la fois réflexif, idioexpressif et performatif, promeut un contact direct avec le monde.

Le pathique est ce mode d'être-au-monde qui actualise la dimension de notre *sentir*. Il correspond au premier temps de l'acte de représentation, celui d'une pure présence, toujours toutefois promptement refoulé pour répondre à notre besoin de *connaître*, à notre visée gnosique de capture et de mise à distance du réel. La poésie, parce qu'elle ne veut pas saisir les choses mais toucher leur présence, fend le plâtre objectif du monde, éventre les formes pour en libérer les forces et, ce faisant, obéit très précisément à la conversion du regard opérée par le corps dansant. Elle descend, par intermittence, jusqu'au royaume du pathique que la danse habite de plain pied.

Enfin, l'inchoatif promeut le geste des commencements sur lequel poètes et danseurs greffent la singularité de leur art. Recouvrer l'étonnement des premières fois, la fraîcheur de l'instant, se ressourcer à la genèse de l'expressivité, *in statu nascendi*, progresser sans cesse vers l'instant de sa naissance. Si les poïèses artistiques se conjoignent ici, seul l'acte de la danse – parce qu'y coïncident les gestes d'un apparaître et d'un disparaître – répond à l'exigence du *sans trace* que la poésie ne peut qu'espérer. Ainsi, en mettant en perspective les débats internes à la poésie et ceux internes à la danse s'est levé entre elles un champ analogique de partis pris qui dévoilaient comment l'une et l'autre im-pli-quaient leurs poïèses à partir de la clôture de l'horizon représentationnel. Impossible pourtant de conclure à ce niveau d'analyse à un recouvrement exact de leurs postures : le poétique tend vers le chorégraphique en asymptote comme vers son intouchable dehors, vers un paradigme latent qui lui résiste *in fine* et ne doit s'atteindre, sans quoi elle perdrait le médium de la langue et aurait tôt fait de se perdre elle-même. La poésie ne peut que retarder la mise en branle de la machine à représenter, et se satisfaire de n'atteindre qu'un presque immédiat, un presque pathique, un presque inchoatif.

Plateau infra-poïétique. – Poussés par l'insatisfaction de ces deux premiers cadres, nous avons osé un détour par une correspondance plus obvie : la connivence certaine que les poètes entretiennent avec les peintres. Cette échappée consista à retrouver le chorégraphique par une autre porte, par le truchement d'un autre dialogue interartiel qui allait – tout inattendu cela soit-il – se fonder ultimement sur lui et, dans le même temps, en découvrir un nouveau visage : non plus la figure de la danseuse, non plus l'art de la danse, mais ce phénomène dansant que nous avons appelé la *dansité* et qui allait rencontrer le juste pli de notre intuition. Il fallut dans un premier temps interroger les raisons de cette admiration franche, le pourquoi de cette préférence poétique pour le pictural, et commencer par rappeler que peintres et poètes avaient été frères de déroute, frappés à même force par la crise moderne de la représentation, solidaires sur la ligne de front qui venait de déstabiliser leur médium respectif. Les mots et les images, détenteurs jusque-là du sens, traversaient une crise sans précédent. Déjà présente chez Klee et Kandinsky, et radicalisée par la génération suivante des Alberto Giacometti, Zao Wou Ki ou André Masson, l'insurrection des peintres contre le régime mimétique des images les conduisit à vider les figures de leur tissu conjonctif, à refuser de copier les contours visibles du monde et à faire de la ligne le moment critique de la figuralité – une ligne qui ne circonscrit plus les objets du monde, mais devient l'empreinte minimale d'un geste physique, ligne vibratoire désormais ordonnée aux deux phénomènes à jamais irréprésentables que sont le corps et le mouvement. Que l'intérêt des poètes se porte précisément sur cette physicalité du geste pictural faisait signe vers un tiers interlocuteur. La parole poétique se cristallisait en effet autour du moment chorégraphique de la peinture, comme si au-delà de la toile et de ce qui s'y empreinte se faisait jour sa fascination pour la danse – mais une danse toute spéciale, composée d'élans intracorporels, de mouvements intérieurs, de forces désirantes allant configurer chorégraphiquement l'espace du dedans avant de venir se masser dans un poignet vide, une main-sismographe capable de les transcrire au dehors. Comme si la page d'écriture se reconnaissait dans cette toile, cette interface dont l'existence ne servait qu'à convoyer, de celui qui l'a faite à celui qui la contemple, une danse du dedans.

L'intuition de cette danse originelle allait dans un second temps se fortifier à travers l'étude des expérimentations graphiques de Michaux. À ce point périlleux d'entrelacs du dessiner et de l'écrire qui traduit la double implosion du pictural et du littéraire, le geste calligraphique michaudien invente des signes mi-corps mi-lettres, ni l'un ni l'autre, plutôt les proto-

signes d'un alphabet de soi. Une langue nouvelle à prétention universelle – plastique, improvisée, kinesthétique – qui repose toute entière sur les gestes-mouvements d'une danse intérieure surprise avant sa cristallisation verbale. Le détour pictural aura ainsi dévoilé l'existence d'un troisième cadre, dit infra-poïétique, par quoi se pensent nouvellement les correspondances entre les arts à partir des processus qui se déroulent à l'intérieur du corps, à l'endroit d'une *micro-kinesis* vibratoire qui, encore détachée de la sphère d'intelligibilité de la représentation, repose sur ces mouvementements affectuels du corps-conscience qui sous-tendent et potentialisent les gestes créateurs.

Déplacé dans l'entre-deux qui nous concerne, ce cadre infra-poïétique autorise une phénoménologie comparée de l'*écrire* et du *danser* qui travaille ses descriptions dans une ère d'avant-mots-et-images, là où poètes et danseurs partagent leur plus intime parenté, à l'instant d'une sorte de danse virtuelle qui juste précède leur passage à l'acte et se compose des mouvementements de l'être intérieur, c'est-à-dire de ces invisibles flux qui parcourent le corps interne et animent son ressenti. Nous avons montré comment la physicalité de la poésie émanait d'une expérience corporelle du silence, à laquelle les poètes se livraient pour densifier la langue et charger les mots d'un supplément d'énergie. Comment cette épreuve du silence et de son écoute venait activer, dans le ressenti interne des corps, la zone qu'Hubert Godard appelle le *pré-mouvement*, par où se prépare notre organisation gravitaire, s'anticipent nos gestes et se fomentent leur charge poétique. La similarité de ces descriptions avec celles vécues par le corps dansant contemporain légitime à un niveau infra-gestuel l'existence d'un compagnonnage inédit d'inchoations articulatoires, allant se dérouler le long du segment commun qui part du siège de l'*orexis* (ce désir basal qu'Aristote place sous la barrière du diaphragme) et s'étend jusqu'au point de rupture de la profération, avant cet embranchement où l'infra-geste et l'infra-mot sont encore à l'état de mouvementements émotionnels. Le juste pli avait trouvé la scène de son théâtre originaire.