

*« La gravité nous traverse  
comme une douche chaude »  
De l'usage du poétique  
dans la transmission en danse*

Alice GODFROY  
Université Côte d'Azur

On dit voix mais ça pourrait être geste  
ou mouvement / ou simplement bougé  
d'ombres.

Jacques Ancet<sup>1</sup>

*Mardi 26 septembre 2017*

*Je suis debout, mes mains touchent deux corps à côté de moi. Nous sommes toutes debout, en contact les unes avec les autres, les yeux fermés. Comme un réseau de corps dressés reliés tactilement. À travers le chemin de ces autres corps, chacune écoute, ausculte et sent, avec ses paumes aveugles, le sol que nous partageons.*

*De là, je guide une « petite danse » en ouverture de cet atelier de Contact Improvisation, le troisième d'une série adressée à des étudiantes novices. La « petite danse » (small dance) est un classique de cette pratique, une sorte de méditation debout qui explore la position verticale et les moyens de la maintenir en produisant le moins d'efforts possibles. Comme d'autres avant moi depuis près de cinquante ans, je guide un parcours attentionnel pour rendre sensible aux micro-ajustements qui se produisent constamment en moi, mais sans moi, — pour rendre sensible à ce mouvement involontaire et presque imperceptible qui me permet de tenir*

---

<sup>1</sup> Jacques Ancet, *Huit fois le jour*, Tarascon, éd. Lettres Vives, « Terre de poésie », 2016, p. 58.

*l'équilibre. De me procurer juste ce qu'il faut d'alignement squelettique pour ne pas tomber.*

*Je m'observe parler. Je ne sais pas ce que je dois dire, je ne sais plus, je ne m'agrippe pas à la mémoire de toutes les petites danses que j'ai déjà accompagnées. Il en va toujours de la même méthode : je me coule dans l'expérience, je fais de ce que je traverse – la « petite danse » vécue hic et nunc – le support principal de la parole. Je fais, je me lis, je décris ce qui m'arrive. Je suis moi-même la partition de mon dire. C'est un double geste à articuler dans l'instant : le premier consiste à auto-observer une expérience vécue à la première personne, le second cherche à formuler cela qui apparaît dans les couches souvent peu explorées du senti interne. Je cherche à créer un arc de corps à corps, relié tactilement par des mots. À trouver le geste verbal capable d'atteindre le corps de l'autre, capable d'altérer en l'autre ce fond tonique d'où partira le geste propre.*

*Nous avons toutes ce jour-là les yeux fermés. Ma voix est le seul repère de notre expérience partagée. En contact avec deux corps, mes mains sentent que le courant de la « petite danse » ne circule pas collectivement. Le flux est retenu, contenu, peut-être arrêté, à l'un ou l'autre endroit par des corps en tension. Il me faut induire une détente : non pas demander à mes étudiantes de se détendre (la commande corticale « détendez-vous » n'est ici d'aucun effet), mais trouver les mots qui touchent les tissus du corps et agissent pour ainsi dire directement sur eux. Tout cela ne durera que quelques secondes : je forme en moi un corps tendu et observe le senti de sa détente. Comment dire cela ? Comment décrire un « bougé d'ombres » ? Formuler ce senti, c'est tenter de traduire un intraduisible. Ne pas forcer, attendre. Comme un mot qui résiste et patiente sur le bout de la langue, je laisse à mon corps le soin de se dire. C'est alors que, sous sa dictée, je me vois articuler à voix haute une phrase à laquelle je n'avais jamais pensé : « La gravité nous traverse comme une douche chaude ».*

*Cet énoncé n'a rien d'exceptionnel, pas plus que la situation décrite ici qui touche à l'ordinaire des pédagogies du mouvement. Mon souci est ici de pointer ce qui interpelle dans nos pratiques de transmission, à savoir : ce qui sort de notre bouche s'apparente souvent, et comme malgré nous, à des énoncés et des syntaxes de facture poétique. Comme si l'expérience du mouvement avait tendance à s'énoncer poétiquement, sans intention de poésie. Comme si ce travail de formulation, soucieux d'être au plus près du senti interne, rejoignait l'effort des poètes, partageant avec eux une appréhension des mots comme gestes, comme extensions de corps. Comme des « sens qui permettent de voir », dit Ancet. Un endroit où les mots, parce que nous nous rendons sensibles à eux, deviennent à leur tour sensibles – à la fois touchants et voyants. Mots-hameçons du senti qui puissent être lancés dans d'autres corps, mots-prothèses du geste qui aient pouvoir d'action chez ceux qui les reçoivent.*

*Les pédagogues qui montrent, les pédagogues qui parlent*

La transmission des arts du mouvement s'opère traditionnellement par reproduction mimétique des gestes d'un professeur (dans la danse) ou maître (dans les arts martiaux). La monstration par le corps peut se suffire à elle-même, elle est toutefois le plus souvent médiée en sus par une *deixis* verbale – une parole qui ira doubler la monstration première d'éléments de description utiles à la reproduction de la figure. Ce modèle est efficace et éprouvé. Il repose sur un mécanisme fonctionnel inconscient – la « simulation incarnée » – et une croyance concernant le rapport fond/figure. Examinons le premier : si l'imitation est au cœur des processus d'apprentissage, explique Vittorio Gallese, c'est qu'elle est portée par un mécanisme non-intentionnel et pré-linguistique de « simulation incarnée<sup>2</sup> » par lequel voyant un corps, je ne peux m'empêcher d'entrer en résonance avec lui, de me transporter empathiquement en lui en jouant virtuellement en moi les gestes qu'il propose. Cette ré-articulation interne spontanée (théorie de l'articulation<sup>3</sup>, Clam), ce re-jeu dû à la réverbération en nous des gestes du monde (théorie du mimisme<sup>4</sup>, Jousse) explique qu'un « Mimage » sous-tend notre « Langage », et que, partant, les Mimèmes sont plus « parlants » que les phonèmes dans la transmission et la circulation des gestes.

Notons, par ailleurs, que le modèle mimétique – je-montre-tu-reproduis – travaille à partir d'une capture scopique externe du mouvement et la foi corrélée selon laquelle les racines intérieures du geste pousseront d'elles-mêmes à force de répétition. Ce serait en mimant l'écorce des gestes d'un autre que l'on finirait par découvrir en soi les sèves de leur naissance. Ce modèle a l'avantage de sa lisibilité : parce qu'il situe la vérité du geste à l'endroit de sa visibilité / reproductibilité, il donne à l'image – renvoyée par le corps spéculaire du pédagogue, ou le miroir qui tapisse le mur – le pouvoir de discriminer le bien du mal faire. L'envers de cela : l'emprise du scopique peut transformer les corps en de simples exécutants de figures, des figures vides pourtant et si peu dansantes, le chemin menant à leur fond ayant été davantage présupposé que transmis.

---

<sup>2</sup> Vittorio Gallese, « La simulation incarnée et son rôle dans l'intersubjectivité », in Patricia Attigui et Alexis Cukier, *Les paradoxes de l'empathie. Philosophie, psychanalyse, sciences sociales*, Paris, CNRS éditions, 2011, p. 59.

<sup>3</sup> Théorie développée par Jean Clam depuis 2006, notamment à travers les deux ouvrages suivants : Jean Clam, *Sciences du sens. Perspectives théoriques*, Paris, Ganse Arts & Lettres, 2006 ; *Orexis, l'animation du corps*, Paris, Ganse Arts & Lettres, 2012.

<sup>4</sup> Marcel Jousse, *L'Anthropologie du Geste* [1974], Paris, Gallimard, « Tel », 2008.

## Pourquoi parler plutôt que montrer ?

Contre cette reproduction mimétique du même, et la cécité qu'elle peut induire, d'autres modèles pédagogiques, depuis la modernité, ont été explorés qui décident de médier le geste par le langage verbal. Certains pédagogues parleront sans bouger ; d'autres guideront le mouvement par la parole en le donnant à faire en même temps qu'ils le font. Tous entretiendront *de facto*, et de façon plus ou moins consciente, un rapport spécial à la langue, quasi magique, dans la mesure où le geste linguistique se trouvera nouvellement investi du pouvoir de faire faire, et en position d'être l'unique support de l'expérience somatique. Le verbal devient un outil de transfert de compétences, à mesure que le site du savoir tend à migrer de l'expérience du pédagogue à celle de l'apprenant, le pédagogue à mes côtés n'étant plus un prescripteur du mouvement ni un modèle à incarner, mais plutôt un guide qui me laisse découvrir par moi-même le lieu et le sens de mes initiations motrices. Comme l'aura répété Deborah Hay : « mon corps est [devenu] mon professeur ».

Cette nouvelle figure pédagogique propose une approche qui renverse le rapport fond / figure, une approche selon laquelle le danser se transmet en deçà de la forme, via des techniques intérieures. Il s'agit de toucher l'invisibilité qui porte la visibilité du geste. D'atteindre cet invisible fond, cette zone d'expérience de l'infra-mouvement, à peine perceptible, que l'on sent et travaille les yeux fermés. Pourquoi cette attention réflexive sur les micro-mouvements du dedans plutôt que sur les macro-mouvements qui franchissent les portes du visible ? Parce que l'ensemble des pratiques expérimentales du mouvement que nous embrassons ici, et qu'il serait plus juste d'appeler *pratiques somato-kinesthésiologiques*, à savoir des 'pratiques de senti du mouvement dans le corps', sont nées avec le vaste mouvement de déconstruction entrepris par la danse depuis la modernité, par quoi le geste expérimental est celui qui ne répond plus à des représentations, mais se déploie suivant le fil du senti interne<sup>5</sup>, unique guide, véritable matière première, voire ultime des pratiques mentionnées.

Nous touchons ici aux raisons de l'échec mimétique, et aux limites du montrer. Si percevoir ce corps devant moi, c'est déjà faire ses gestes en moi, non comme des coquilles vides mais comme les pointes émergées d'une gesticulation interne que je rejoue virtuellement, ce mécanisme spontané de *simulation incarnée* ne fonctionne pas par calques des

---

<sup>5</sup> Le senti interne d'une ouverture au monde par quoi une corporéité s'affecte d'elle-même.

mouvements de l'autre, mais bien par hypothèses lancés par mon corps jusqu'au corps de l'autre. Je n'investis dans cette projection que ce que mon corps – ses schémas moteurs, ses habitudes, sa finesse perceptive – peut comprendre. De là une discrédance, et une empathie kinesthésique qui résiste *in fine*, écrit Yves Citton, « à la fusion des identités<sup>6</sup> », au fait de devenir Pina Bausch en observant Pina Bausch. J'aurai beau affiner mon regard, les sentis de l'autre en face de moi ne seront jamais ni vraiment parlants, ni vraiment visibles. Il y a une inaccessibilité fondamentale aux sentis qui sous-tendent un geste, au-delà de certaines autoroutes sensori-motrices fort empruntées et surdéterminantes. Je ne sais ce qui se passe en toi dès lors que ton geste ne s'inscrit plus dans les bandes habituelles de l'empathie sociale, et de ses décodages partagés. Le senti interne de mon ouverture au monde n'est foncièrement ni montrable, ni reproductible. Non pas qu'il soit détaché de tout substrat somatique – nous savons depuis Wallon que les tissus musculaires, par le jeu de leurs modulations toniques, donnent corps et posture à ma vie émotionnelle – mais ce gant musculaire profond qui sert « d'étoffe à [m]a vie affective<sup>7</sup> » échappe à tout contrôle volontaire. L'enjeu, pour le pédagogue-qui-ne-montre-pas, est alors de venir altérer chez l'autre ce fonds gestuel, cette signature inconsciente qui confère à chacun, malgré lui, un « style kinésique » singulier (Bolens) et donne à voir à même son mouvement le plus quotidien une certaine « musicalité posturale » (Godard).

### Comment dire ce qu'il y a à dire ?

Or, comment opérer en l'autre des débrayages, même minimes, pour dé-fixer les frayages sensori-moteurs acquis par l'usage et réorienter la source toujours opaque et sans prise des gestes ? Face à cette tâche paradoxale, les arts du mouvement ont principalement répondu par deux ruses : la médiation tactile (toucher l'autre) et le *biais du verbal* (lui parler), qui nous intéresse exclusivement ici. Il ne s'agit pas pour nous de décrire des techniques somatiques de débrayage (elles sont nombreuses et efficaces), mais bien de considérer les médiations qui les agissent dans le cadre d'une invite non (visuellement) mimétique au mouvement. Si le

---

<sup>6</sup> « La formule *Quand voir, c'est faire* bute ici sur une limite claire : il ne suffit (malheureusement) pas de *voir* un solo de guitare de Franck Zappa pour être capable d'en *faire* autant ! Ce qui résiste à la fusion des identités, malgré les effets-miroirs des regards, ce sont les (in)capacités gestuelles. », Citton, Yves, *Gestes d'humanité. Anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques*, Paris, Armand Colin, « Le temps des idées », 2012, p. 123.

<sup>7</sup> Henri Wallon, *Les origines du caractère chez l'enfant* [1949], Paris, PUF, 1998, p. 152.

parler supplante le montrer, si la médiation verbale devient l'une des plus efficaces dans la transmission des gestes, il reste toutefois à comprendre qu'il ne s'agit pas ici de n'importe quelle parole. Quelle est la spécificité du dire lorsqu'il s'adresse à des corps dansants ? Pourquoi un usage spécial de la langue est-il ici mobilisé ? Pourquoi peut-on affirmer que les énoncés rencontrés en situation de transmission, s'ils sont parfois poétiques, sont *a minima* nécessairement tropologiques ?

Le pédagogue-qui-parle est très vite confronté à un sentiment d'insuffisance, d'impasse parfois, de défi souvent, face aux objets qu'il est mis en demeure de formuler : comment décrire en effet des événements intérieurs ? Toute l'infra-gestualité du dedans ? Tous ces gestes intérieurs qui ne vivent en moi qu'à l'état de purs sentis, et qu'il faut parvenir à convoquer car ils sont très exactement la matière première du travail ? Cet à dire est problématique, fortement et dans plusieurs sens. Nous savons par exemple que, dans le régime des macro-mouvements (perceptibles à l'œil nu), les mots déjà nous manquent pour désigner les formes dynamiques du visible. Ce défaut de lexique devient criant – il faudrait dire de mutisme – dès qu'on entre dans la sphère invisible des micro-mouvements et des gestes intérieurs qui les agencent et les reconfigurent dans les pratiques somato-kinesthésiologiques que nous pointons.

Cette première difficulté est couplée au fait que notre corps est fondamentalement opaque et mutique, dès lors qu'il s'agit d'en faire parler les sentis. Des sentis qui sont et restent sans visage, sans image, quand bien même le développement spectaculaire de l'imagerie médicale nous ferait accroire que le dedans du corps aurait atteint un rare degré de transparence, par quoi l'on pourrait tout voir, et par conséquent tout dire. Pour l'exemple : une échographie réalisée en début de grossesse montre à la future mère, de façon étonnamment précise, la forme, les traits et les mouvements du fœtus qu'elle porte en elle ; or, l'expérience est de pure science-fiction dans la mesure où la femme ne sent pas encore le petit être bouger en elle. Ce réel pixélisé ne correspond ici à aucun senti. Parlons-nous alors du même corps ? Cet exemple fait apparaître le point de divorce, atteint dans notre repère moderne, entre le *corps réel* et la construction de son modèle objectif par les sciences médicales d'un côté, et de l'autre, le *corps vécu*, senti, qui est étranger au premier et n'en épouse ni les images, ni les constructions, ni même les contours anatomiques<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> Pour aller plus loin, lire les analyses de Jean Clam (*Orexis, op. cit.*, p. 297) qui pointent l'« incongruence, dans notre repère moderne, entre le senti des états corporels et la construction du modèle objectif du corps ». « [...] dans le repère de la science médicale expérimentale et objectiviste moderne, le senti ne peut plus fournir

De ce divorce consommé, nous isolons le second corps qui, seul, est capable de danse. Nous l'observons en le sentant, en sentant qu'il est une configuration de sentis. Instable, mouvante, intermittente. Il interdit toute capture scopique et ne se résout en aucune image satisfaisante. Il se dérobe tout aussi bien aux rets d'un verbal trop direct, et ne se laisse pas attraper frontalement. Pour le toucher il faudra ruser, de côté, en usant d'une langue qui – plutôt que de les dire – cherchera à mimer les gestes intérieurs avec ses propres ressources.

### **La langue spéciale du pédagogue-qui-parle**

Le biais du verbal se précise : le pédagogue-qui-parle se confronte à des intraduisibles – un corps à dire mutique et des sentis internes non thématiques. Ce qu'il découvre : il découvre qu'il est acculé aux figures, c'est-à-dire qu'il se rend bien compte qu'il ne peut parler du corps vécu (de ses sentis) que par le biais de métaphores. Que par le truchement, plus généralement, d'énoncés tropologiques spéciaux qui marqueront un tour, une tournure, un *tourner (trepein)* particulier, un geste d'actuation du sens qui ne peut se recevoir qu'en agissant à son tour l'inflexion interne qu'il contient. Notre pédagogue-qui-parle et cherche à opérer dans le corps-qui-écoute des gestes internes dépourvus de lexique et d'image, emploiera sa langue pour guider l'attention, figurer les flux de sentis qui parcourent les différents systèmes du corps et surtout, infléchir à distance les chemins habitués de nos infra-gestes. Il inventera des figures, qui seront davantage des détours nécessaires que des effets de style. Pourquoi ? Parce que les tropes vifs disent le geste plutôt que le thème. Parce qu'ils mettent davantage en mouvement qu'en réflexion. Parce qu'ils sont des embrayeurs moteurs capables d'invoquer des gestes internes inédits. La parole tropologique produit des images verbales qui sont fondamentalement des invitations (infra-)gestuelles.

Si le pouvoir moteur de la langue est une intuition forte chez la plupart des danseurs, nous savons par ailleurs que les puissances sensori-motrices du verbal diffèrent selon la nature des énoncés – la gestualité poétique étant l'une des plus excitantes. Mais la force motrice des mots diffère également selon leur contexte d'énonciation. Disons que la parole

---

de fil conducteur pour la reconnaissance de la réalité cérébro-neuro-biologique du corps. Seule une 'imagerie' du réel du dedans du corps renseigne sur ce qui se passe en lui ». Or, « aucun savoir ne pouvant se soutenir sans s'alimenter à une intuitivité quelconque, des métaphores sont réintroduites qui métaphorisent les images produites et les intuitivent ». Quand bien même ces métaphorisations ne rejoignent plus aucun senti.

touchera d'autant plus directement le corps qu'elle ira mouiller ses racines à la genèse articuloire du parler, qu'elle ne sera pas parlée mais parlante, non pas « parole gelée » mais parole vive, vécue au présent de sa profération et à même sa poussée heuristique. Le pédagogue-qui-parle rencontre la fraîcheur de ce dire, quitte à s'en surprendre, lorsque sa langue se contente de lire la partition de son corps, dans l'actualité de ses sentis. Lorsqu'elle se contente de formuler ce qui est – là et maintenant – dans l'opacité du corps. À ces conditions, nous pouvons abonder dans le sens de Steve Paxton lorsqu'il écrit : « Il est possible de parler directement au corps, et il est possible à celui qui écoute d'écouter directement avec son corps<sup>9</sup> ».

### *Figures du paradoxe*

Je propose de resserrer à présent ce cadre de réflexion sur l'étude de certains lieux communs du discours pédagogique, à l'endroit où – cela sera mon hypothèse – les figures du discours en danse révèlent une communauté d'expériences entre le corps-qui-danse et le corps-qui-écrit. Il y aurait sans doute une étude à faire à partir des métaphores spécifiques à l'exploration du corps dansant, mais la question est beaucoup trop vaste et glissante en quelque sorte dans la mesure où le discours sur le corps vécu est *de facto* métaphorique de tout son long. Je m'intéresserai ici à des phénomènes linguistiques plus localisés, plus discrets, plus présents aussi depuis l'émergence du corps expérimental de la *post-modern dance* américaine (des années 1960-70). Des phénomènes qui jouent moins sur l'image que sur son impossible instauration, moins sur les puissances lyriques de la langue que sur sa fondamentale étrangeté, et s'organisent autour des figures d'opposition que sont les paradoxes, les oxymores, les chiasmes<sup>10</sup>.

Je convoquerai quelques danseurs-chorégraphes qui m'ont permis d'être dans le travail avec eux, et témoin direct de leur langue. Le corpus sera toutefois principalement focalisé sur la figure de l'artiste américaine Deborah Hay, dont la voix – si elle ne m'est parvenue qu'à travers des livres – garde la fraîcheur des propos de circonstance. Deborah Hay compte en effet parmi les rares artistes chorégraphiques à avoir

---

<sup>9</sup> Steve Paxton, « Dartington March », Contact Newsletter, #5, Summer 1976 [traduction Romain Bigé].

<sup>10</sup> Ceci étant, il ne s'agira pas de réduire le poétique à ces figures, mais de partir de ces sites remarquables du discours pour interroger les gestualités spéciales du poétique.

développé, en tant que pédagogue et danseuse, une recherche aussi consciente que constante (depuis les années 1970) sur le langage, ses usages et ses pouvoirs sur le corps-qui-danse-ou-veut-danser. Impressionnée par son frère poète, soucieuse des mots, elle cherchera des formules – on voudrait dire *magiques* – à l'adresse des corps. Elle trouvera des phrases qui étonneront moins par leurs mots – éprouvés et ordinaires – que par l'impossible univocité de sens de leur agencement. Des phrases à pratiquer pour leur effet, des phrases comme autant de stimulants à inoculer dans le corps pour altérer son état, des phrases pour pouvoir comme Michaux appelait de ses vœux une « poésie pour pouvoir<sup>11</sup> ». Deborah Hay rapporte ainsi, lors d'un voyage, cette auto-administration de phrases : « [...] un peu comme l'on prendrait une seringue dans une trousse de secours, [je] m'injectais la phrase *mon corps assimile la patience au renouveau*. Ma chimie corporelle s'en trouvait immédiatement modifiée<sup>12</sup> ». Et un peu plus loin : « [...] j'avais pris l'habitude de stimuler régulièrement mon chez-moi métaphorique à l'aide de cette trousse de secours imaginaire ». Son travail de pédagogue, poursuit-elle, pourrait se résumer « à la quête d'un langage capable de communiquer sans effort, de manière aussi simple, facile et rapide que possible, des consignes pour se mettre en mouvement<sup>13</sup> ». Intéressons-nous à ces consignes qui mettent en mouvement et qui, très souvent, mettent en jeu des figures du paradoxe.

### CHIASME - Figures du paradoxe #1

« Expirez en inspirant / inspirer en expirant<sup>14</sup> ». La pointe du poème de Ghérasim Luca résonne étrangement avec cette phrase volée à Loïc Touzé, alors qu'il invitait les participants de son atelier à devenir le purificateur d'eau d'un grand aquarium : « quand j'inspire, le monde expire et quand j'expire, le monde inspire<sup>15</sup> ». Dans l'un et l'autre énoncés, la figure paradoxale (faire une chose et son contraire) est encapsulée dans une structure chiasmatisque qui en redouble la complexité. Très

---

<sup>11</sup> Henri Michaux, « Poésie pour pouvoir », *Face aux verrous* [1954], in *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2001, p. 442-447.

<sup>12</sup> Deborah Hay, *Mon corps, ce bouddhiste*, trad. de l'anglais (américain) par Laurent Pichaud et Lucie Perineau, Dijon, Les presses du réel, « Nouvelles Scènes / Manufacture », 2017, p. 111.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>14</sup> Ghérasim Luca, « Quart d'heure de culture métaphysique », *Héros-Limite*, Paris, Gallimard, 2009, p. 97.

<sup>15</sup> Loïc Touzé / Workshop aux Ateliers de Paris, octobre 2016.

répandues dans les ateliers de danse, ces formules à double niveau d'opposition provoquent de véritables *illusions d'haptique* en insécurisant l'évidence du geste. Elles donnent à sentir ce que la phénoménologie merleau-pontienne<sup>16</sup> a légué de plus aisément traduisible dans le corps sensible : la figure du chiasme pour dire l'entrelacement du je et du monde. Les danseurs toutefois ne se contentent pas d'expérimenter tous les paradoxes constituant de la perception, par quoi je suis sentant-sensible, touchant-touché, voyant-visible. Ils ne se contentent pas d'éveiller au senti les intrigues de la perception ordinaire, ils capturent en sus le geste interne de ce paradoxe et le font jouer ailleurs, en d'autres lieux du corps, hors des cas prévus par le jeu habituel des sens. Ainsi, à titre d'exemple, Lisa Nelson pourra demander dans ses laboratoires d'« Avancer avec la perception que l'on a en reculant. [De] reculer avec la perception que l'on a en avançant<sup>17</sup> ». Il ne s'agit plus de pratiquer une perception plus consciente de soi et du monde, mais bel et bien de prêter son corps à un jeu de simulation, délirant une perception et, ce faisant, remettant littéralement son corps en chantier.

Cette famille de consignes – les chiasmatisques – travaille le geste interne d'un dédoublement, très souvent en modifiant la voix du déroulé cinématique : un geste à la voix active (je touche), le même geste à la voix passive (je suis touchée) et la tentative d'embrasser les deux voix dans un même senti gestuel. L'accent sera toujours porté sur la passivisation du ressenti moteur : non pas toucher, mais être touché. Non pas voir, mais être vu. Comme si, à contre-courant de l'assurance de contrôle propre à l'homme moderne, nous cherchions à créer des corps mûs (plutôt que mouvants) qui replacent le curseur de l'entrelacs au milieu du je et du monde. D'où l'insistance chez Deborah Hay, par exemple, à taire le geste actif de la perception (le geste de « s'orienter vers » selon Erwin Straus) à la faveur du geste passif qu'elle contient (celui d'« être affecté par ») : « J'invite à être vu(e) puisant la sagesse en toute chose [...] ». « *I invite to be seen* », dit-elle, la « *willingness to be seen* », travaille-t-elle (c'est-à-dire la disposition à être vu(e)).

Expérimental et passivisé, c'est-à-dire défait d'un vouloir faire trop pressant, mon corps est prêt à jouer les chiasmes jusqu'à faire l'expérience étrange de sa propre dissolution. Loïc Touzé va en effet guider ma disparition du champ visuel, dans une pratique dite du

---

<sup>16</sup> Cf. Maurice Merleau-Ponty, « L'Entrelacs – le chiasme », *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 2009 (1964), p. 170-201.

<sup>17</sup> Lisa Nelson / Workshop à Carthage delenda est, Bruxelles, janvier 2012.

« champ visuel », qui complexifie la marche de Lisa Nelson, et dont voici l'une des partitions :

Je me rapproche de ce dont je m'éloigne.  
 Je m'éloigne de ce dont je me rapproche.  
 Je me rapproche de ce dont je m'éloigne et m'éloigne de ce dont  
 je me rapproche en même temps.  
 Je marche en ayant conscience de tout ce qui disparaît de mon  
 champ de vision.  
 Ce vers quoi je vais me regarde.  
 Ce vers quoi je vais regarde ce que je ne vois pas.  
 Ce que je ne vois pas regarde ce que je vois.  
 Percevoir les deux en même temps.  
 Et faire en sorte que ma marche n'ombre pas l'espace<sup>18</sup>.

## APORIE – Figures du paradoxe #2

Les chiasmes ont cela d'ambigu, dans leur traduction sensori-motrice, qu'ils reposent tantôt sur une base somatique à réveiller (nos sens sont intrinsèquement, paradoxalement doubles) tantôt sur son extrapolation imaginaire à produire. Avec cette seconde série de figures paradoxales – les apories – nous basculons en revanche, et sans reste, du côté de l'exploration imaginaire. Loïc Touzé, comme Deborah Hay, aiment à prescrire des mouvements impossibles. Mieux : leur pratique – artistique, pédagogique – semble se nourrir et s'articuler autour d'énoncés aporétiques, telle cette consigne lancée en atelier par Touzé et qui deviendra le titre et l'effort du solo d'Ondine Cloez (2004) : « Un saut désordonné avec les épaules à la même hauteur que les hanches ». (L'entendre c'est avoir envie de le tester, n'est-ce pas ? Ou plus justement, c'est déjà le faire virtuellement et sourire de notre désarroi infra-moteur). Deborah Hay, dans sa pratique d'exploration des consignes, sculpte quant à elle des formules qui deviennent aporétiques. Pour exemple, cette consigne chère à son répertoire : « J'imagine que toutes les cellules de mon corps invitent simultanément à être vues comme non fixes au sein de mon corps fabuleusement unique et tridimensionnel ».

Ces énoncés à l'impossible ont un air de famille avec les *keōan* – ces courts textes japonais utilisés dans les écoles bouddhistes, qui mettent la plupart du temps en jeu l'échange d'un maître avec son disciple, et sont

---

<sup>18</sup> Loïc Touzé / Workshop aux Ateliers de Paris, octobre 2016 [Transcription Anne Lenglet].

caractérisés par leur formules déroutantes, parfois absurdes, souvent paradoxales. Le *kōan* se construit autour d'une aporie qui ne peut être résolue de manière intellectuelle. Il force à trouver une autre voie que celle de la logique ordinaire : non pas à se complaire dans l'obscur, mais au contraire à travailler avec un paradoxe de sagesse centenaire. Il participe à la quête, chez les moines bouddhistes chan, d'une « parole vive » qui, séparée du langage conventionnel de la communication, provoque une force d'ébranlement telle qu'elle peut faire accéder à l'éveil intérieur. Il y a quelque chose de cet effort, de cet ébranlement et de cet éveil, qui est recherché dans les invitations verbales des maîtres à danser. Par quoi l'on comprend qu'il importe que la consigne soit sans résolution, pensée comme l'outil d'une « reconduction permanente de la question ». Pourquoi ? « Comment faire un exercice dont on ne comprend pas la consigne ? ». Deborah Hay répond : « En le faisant<sup>19</sup> ». Le verbe induit une pratique, plutôt qu'une compréhension. Il devient ce grain de sable capable d'enrayer nos puissances logiques, et de nous contraindre à répondre en mobilisant d'autres ressources.

Il s'agit, confirme Deborah Hay, « de mettre en place une proposition inaccessible, qui vous force à<sup>20</sup>... ». Pour commencer : à être dans le présent. L'aporie coupe la possibilité du futur, et ce faisant, me décharge du poids de l'à venir. Il ne s'agit pas de résoudre l'aporie, mais de chercher à l'atteindre et de goûter au présent que cette ruse me permet d'habiter. Ces énoncés paradoxaux n'ont toutefois pas l'unique tâche de muscler ma présence au présent, ils créent aussi en moi une forme de panique corrélée à un sentiment d'excitation : comment occuper en effet deux lieux attentionnels (puis trois, quatre, etc.) simultanément ? Incarner et la multiplicité de mes 53 milliards de cellules, et l'unicité indivisible de mon corps ? Être présent à deux phénomènes séparés et distants à la fois ? Cette pratique crée des distances internes, des écarts en soi, des distanciations au sein de sa propre matière. Elle modèle des corps pluriels, différentiels et capables de faire circuler dans leurs sentis des curseurs qui les décollent des chemins d'habitude. En donnant à sentir deux polarités opposées, le paradoxe incarné me fait travailler la fonction phorique, c'est-à-dire le geste interne de la séparation. Il me fait expérimenter l'impossible localisation du moi et le décentrement constant que je suis.

---

<sup>19</sup> Deborah Hay, *Mon corps, ce bouddhiste*, *op. cit.*, p. 5.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 151.

## Danser, écrire : savoirs partagés

Je voudrais réserver ce dernier moment de l'étude à tous les non-dits de sa démonstration, que le lecteur de poésie aura déjà probablement pressentis. Il m'aurait fallu une double partition simultanée qui, alors que j'abordais les intrigues de la parole pédagogique adressée au corps, aurait ventriloqué ces dire pour les faire parler à l'endroit de la parole poétique. Qui aurait dressé la liste des analogies intimes entre ces deux modes de discours, et démontré au fur de l'étude que poètes et danseurs partagent en deçà des mots des épreuves communes. Écoutons Deborah Hay parler de sa pratique d'écriture :

*Je suis en train de danser, seule, et pendant quelques instants mon corps est traversé par une troublante sensation de profondeur et de connexion. [...] Un crayon à la main, je m'assois et me mets à l'écoute de mon corps, notant ce qu'il semble adresser à ma conscience. C'est souvent une seule pensée qui apparaît, sous forme de paradoxe ou d'énigme<sup>21</sup> [...]*

Cette «troublante sensation de profondeur et de connexion», que Deborah Hay appelle également «prière» et qui, pour s'énoncer, emprunte des formulations énigmatiques, s'apparente tout autant à la sensation de l'expérience poétique. L'état de danse comme l'état poétique, pourrait-on dire. Deux expériences d'ouverture du monde, *a fortiori* depuis que la poésie, dans ses formes contemporaines, s'origine dans une attention somatique de plus en plus fine et ressource son dire à même les premiers gestes articulants du corps interne. Rien de bien étonnant, de fait, à ce que les recueils contemporains, puisant aux mêmes énigmes, soient ponctués de figures du paradoxe. Comme ici, chez Jacques Ancet, qui écrit dans *Huit fois le jour* : «J'avance dans ce qui s'éloigne», «Je vois à peine ce que j'écris mais ce que j'écris me voit», «Tu crois entrer dans le sommeil : c'est le sommeil qui / entre en toi. Tu vois te voir ce qui te voit<sup>22</sup>». Etc. À la source de ces phrases, il y a l'expérience d'un poète qui, je le cite, «entre avec les mots dans le présent<sup>23</sup>» – comme d'autres, les danseurs, le font avec des gestes. Nous voyons se dessiner ici un lieu commun, et des savoirs partagés au sein d'une même zone d'expérience.

Dans cette zone d'expérience, le corps dansant et le corps écrivant semblent former en eux une posture d'écoute qui consiste à habiter le monde avant la déhiscence du dehors et du dedans, avant le divorce du

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>22</sup> Jacques Ancet, *Huit fois le jour*, *op. cit.*, p. 21, p. 41.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 73.

sujet et de l'objet, avant cette coupure théorique qui pose, nomme et catégorise. Écrire, dit Ancet, c'est écouter, ce n'est pas voir. Il ne s'agit pas de thématiser l'apparition du monde, mais de se surprendre vivant en elle. D'être dans la finesse de l'aperception du monde, avant que les choses ne se constituent en choses, à l'endroit où nous n'avons pas un corps et une langue à notre disposition, mais où nous devons faire effort pour prendre corps et langue. Ce travail somatique, postural, expérimental aussi, participe d'une vaste entreprise de désobjectivation qui est devenue la grande affaire des pratiques poétiques et chorégraphiques les plus radicales. Ici, l'on danse et l'on écrit pour perdre la face, se défaire de son corps social, et faire affleurer cet infra-corps et le sentiment de non-séparation, de *grâce* disent certains, qui l'accompagne. Cet état ne connaît aucune voix d'accès direct. Poètes et danseurs savent qu'il ne s'atteint qu'au travers de détours, de tours spéciaux, de figures. De figures qui visent d'abord à désobjectiver ma présence au monde de sorte qu'elle s'ébroue des cloisons qui l'ont univocisée. C'est ici que nous avons rencontré les figures du paradoxe et les gestes internes qu'elles induisent – ceux de dédoublement, ceux de séparation – comme étant les plus sûrs outils d'une déstabilisation du corps et de son devenir expérimental. Plus que les autres, les gestes du paradoxe viennent à pluraliser la conscience de soi, la démultipliant, la décentrant, la dé-fixant de son socle identitaire. Ils œuvrent à l'effrangement des cloisons moïques et à la dissolution du fantasme de l'ego, lorsque ce dernier campe sur sa position, persuadé d'être centré au-dedans d'un contenant protégé. L'aporie crée un corps ouvert, différentiel et équivoque, là où le chiasme ouvre la porte au passage des autres en moi, de ces hôtes – chaises, parquet, voiture derrière la vitre<sup>24</sup>, dit Jacques Ancet, êtres animés et inanimés qui m'entourent – et qui ne cessent de m'altérer.

\*

La sensation de la douche chaude est loin désormais. Et la trajectoire qui nous en sépare aura tenté d'éclairer les raisons de la nécessaire poéticité de la langue dont usent, en situation d'atelier, les pédagogues-

---

<sup>24</sup> « On cherche à être là vraiment, avec les chaises et le / parquet, les voitures derrière la vitre, avec » (*Huit fois le jour, op. cit.*, p. 14). La poésie de Jacques Ancet participe d'une fluidification des catégories et des genres, dans la mesure où elle parle à partir d'une expérience de co-extension des phénomènes, de continuum entre les mots, le dehors, les choses, les êtres. Dès lors que je me sens co-extensif au monde, je peux affirmer avec lui : « J'entre toujours sans pouvoir sortir ».

qui parlent. Poètes malgré eux, comme contraints à la poésie en certains lieux de leur discours, ils ne cherchent pas à parler comme les poètes. Bien différemment, la fin de notre course nous aura fait comprendre que c'est dans la mesure où ils habitent, à l'époque contemporaine, une même zone d'expérience, que le corps dansant et le corps écrivant finissent sans le savoir par partager les mêmes savoirs, les mêmes obstacles et de similaires chemins pour les dire. Un champ d'analogies apparaît alors en droit, vaste autour de nous, dont les figures du paradoxe n'offrent aujourd'hui à la vue qu'une toute petite parcelle.

Ma pratique de danse continue à chercher des instances moins stables de l'être et j'essaie d'identifier ces moments capricieux à travers la structure du langage, travaillant et retravaillant ce langage afin de décrire au mieux l'apprentissage qui a lieu pendant ma crachotante, multi-directionnelle, reconfigurante, non-linéaire incorporation de la potentialité<sup>25</sup> (Deborah Hay).

\*

## *Bibliographie*

### **Les danseurs observés**

HAY Deborah, *Mon corps, ce bouddhiste*, trad. de l'anglais (américain) par PICHAUD Laurent et PERINEAU Lucie, Dijon, Les presses du réel, « Nouvelles Scènes / Manufacture », 2017.

NELSON Lisa

PAXTON Steve

TOUZÉ Loïc

### **Les poètes cités**

ANCET Jacques, *Huit fois le jour*, Tarascon, éd. Lettres Vives, « Terre de poésie », 2016.

LUCA Ghérasim, « Quart d'heure de culture métaphysique », *Héros-Limite*, Paris, Gallimard, 2009.

---

<sup>25</sup> Deborah Hay, *Mon corps, ce bouddhiste*, *op. cit.*, p. 169.

Michaux Henri, « Poésie pour pouvoir », *Face aux verrous* [1954], in *Œuvres complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, Paris, 2001.

### **Les penseurs convoqués**

CITTON Yves, *Gestes d'humanité. Anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques*, Paris, Armand Colin, « Le temps des idées », 2012.

CLAM Jean, *Sciences du sens. Perspectives théoriques*, Paris, Ganse Arts & Lettres, 2006.

CLAM Jean, *Orexis, l'animation du corps*, Paris, Ganse Arts & Lettres, 2012.

GALLESE Vittorio, « La simulation incarnée et son rôle dans l'intersubjectivité », in ATTIGUI Patricia et CUKIER Alexis, *Les paradoxes de l'empathie. Philosophie, psychanalyse, sciences sociales*, Paris, CNRS éditions, 2011.

JOUSSE Marcel, *L'Anthropologie du Geste* [1974], Paris, Gallimard, « Tel », 2008.

MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception* [1945], Paris, Gallimard, 2006.

MERLEAU-PONTY Maurice, *Le visible et l'invisible* [1964], Paris, Gallimard, 2009.

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